

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



**SONIDOS DESDE LO PROFUNDO: LA TRANSGRESIÓN SENSIBLE
DE LOS ADELANTADOS EN LA ESCUCHA DEL METAL EXTREMO EN CUBA
(FINALES DE LOS OCHENTA-PRINCIPIOS DE LOS NOVENTA)**

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES Y POLÍTICAS

Presenta

MIRIELA FERNÁNDEZ LOZANO

Directora:

Dra. María Teresa Márquez Chang

Lectores:

Dr. Juan Pablo Vázquez Gutiérrez

Dr. Juan Kiyoshi Osawa Bueno





UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA
CIUDAD DE MÉXICO ®

SONIDOS DESDE LO PROFUNDO

LA TRANSGRESIÓN SENSIBLE
DE LOS ADELANTADOS EN LA ESCUCHA
DEL METAL EXTREMO EN CUBA
(FINALES DE LOS OCHENTA-PRINCIPIOS
DE LOS NOVENTA)

MIRIELA
FERNÁNDEZ LOZANO



AGRADECIMIENTOS

Esta tesis empezó a tomar forma con música de fondo y en la distancia. El metal me había reconectado con la investigación, y aún no estaba en México. A Miguel Ernesto Gómez Masjuán le debo haber conocido la Universidad Iberoamericana una tarde, durante una conversación en la Facultad de Comunicación. A Joaquín Borges-Triana, amigo y tutor en cuestiones musicales, académicas y de la vida, le debo su escucha sobre mi proyecto de estudio y su impulso, otra tarde, en alguna esquina de La Habana.

Después de cuatro años, profesoras y profesores del Departamento de Ciencias Sociales y Políticas de la Universidad Iberoamericana, han posibilitado mi tránsito del periodismo a la sociología, y que me sienta parte de una nueva comunidad.

A mi tutora, la Dra. María Teresa Márquez Chang, agradezco su acompañamiento y guía durante este viaje. Con ella fue posible llegar a los resultados del trabajo que aquí se presenta. A partir de lo aprendido de su curiosidad por las zonas menos convencionales de la realidad, su intuición y su apertura investigativas, es que puedo asumir ahora la sociología como “improvisación”. También fueron imprescindibles su aliento y apoyo en los momentos personales más difíciles vividos durante el doctorado. Su comunicación en esa y otras vivencias me hizo comprender que la ruptura con determinados lenguajes o esquemas enseña lo que somos más allá de lo académico y que la sensibilidad, sobre todo, es acción.

En este tiempo, mi inmersión en la sociología de la cultura tiene como bases fundamentales las clases del Dr. Juan Pablo Vázquez y sus conocimientos en este campo. Entre sus enseñanzas de la sociología de Pierre Bourdieu, la sociología de las emociones y otros campos, reviví los años de licenciatura en que corría a clases de teoría cultural en la Facultad de Artes y Letras de La Habana o a cualquier curso “perdido” sobre fenómenos culturales y artísticos. Pero además, su dialogicidad deja como huella el interés por una forma de pedagogía casi extinguida y tan necesaria. El profesor Juan Pablo Vázquez comentó y aportó cuestiones esenciales para esta investigación.

Bajo las recomendaciones de otra profesora de la línea de cultura, la Dra. Marisol López, comencé lecturas sobre estética que luego sirvieron para conformar y desarrollar mi proyecto de tesis. Sus preguntas en los seminarios ayudaron a llenar vacíos contextuales sobre el estudio y a sacar a la luz aspectos de interés que pudieran trascender lo entendido entre cubanos. Su constante atención y cariño resultaron fuentes de confianza para concluir esta etapa.

La Dra. Patricia de los Ríos se preocupó desde el primer momento por la claridad de la argumentación, en un tema poco estudiado y desconocido para muchas personas. Le agradezco haberme permitido en sus clases “desviarme” a la sociología de la cultura y de la música, y los comentarios que aportó también en esos días.

Al Dr. Juan Kiyoshi Osawa, por aventurarse a ser parte del camino, asumir la lectura del manuscrito final y apostar por un terreno académico en que la comunicación, las culturas musicales y el sonido se den las manos.

La Dra. Paola Gallo hizo su entrada en el instante preciso para dialogar sobre escritura. Como parte de los talleres organizados por el Departamento de Letras de la Ibero, leímos y corregimos juntas fragmentos de la tesis. Sus consejos han trascendido los marcos de esta investigación.

Mis agradecimientos se extienden a Fabiola Cuevas y María del Carmen. A la primera, por su precisión en las informaciones y por combinar paciencia con candidez. A lo largo de estos años apoyó esta carrera en sus dimensiones institucionales y los diálogos hacia afuera cuando fueron necesarios. A la segunda, por sus orientaciones y preocupación en diferentes momentos. También fueron esenciales las primeras guías de Luis Morales.

Asimismo, estos estudios y la investigación con la que finalizan no hubieran sido posibles sin el sostén de CONACYT, un programa que ha permitido el crecimiento profesional y el aporte investigativo de muchas y muchos, y que además sigue encontrando en México a estudiantes de diversos escenarios de la región.

Al personal de la biblioteca, los laboratorios, los teatros y otras instalaciones y servicios de la Ibero, caracterizado por una actitud que también hace y amplía esta comunidad académica. Casi como en un “mundo del arte” cada encuentro sostuvo esa sensación de pertenencia y gratificación que me llevo de esta etapa.

De igual modo, autores y autoras revisados como Howard Becker, Geertz, Hochschild, Bourdieu, Ana María Ochoa, y otros escuchados en charlas como Claudio Benzecry, por solo citar a alguno, ayudaron a salir de estos años con un significado sobre “el oficio del sociólogo”, o más ampliamente, de investigadora. Sus escritos aportaron no solo conocimiento sino identidad, y por ello les creo parte de todo el entramado social al que me fui vinculando en este tiempo.

En ese caso también se encuentran los compañeros y las compañeras de generación. Aunque tendría que agradecer lo que cada uno de ellos aportó, resalto el acompañamiento que recibí en distintos momentos de Sergio Tapia, Cuauhtémoc Rueda y Javier de la Rosa.

A los lazos construidos en la Ibero se suman los que hice en estos años en encuentros académicos en la UNAM. Gracias al profesor puertorriqueño Nelson Varas-Díaz conocí a Alfredo Nieves, gestor y promotor del Seminario de Estudios de Heavy Metal, el Diplomado de Culturas de Rock y otras músicas, el Conversatorio de Heavy Metal, la Biental o Congreso de Heavy Metal en el Colegio San Ildefonso. Esa fue la última oportunidad en que compartí con Alfredo. A su trabajo y pasión por el metal está dedicada también esta tesis.

Esos intercambios conformaron un grupo que ha permanecido siendo motor del pensamiento sobre la relación entre el metal y la sociedad en México, pero también en América Latina y el Caribe. Iris

Mojica, Ea Ichtar, Ariadna Medina, Luis Monárrez, Arturo Rivas, Erika Salas, y sobre todo Adriana Hernández, a quien me ha unido una valiosa amistad, han sido también fuente de fuerza y admiración.

México y estos espacios dedicados al metal me dieron la oportunidad de conocer a Joel Morales, productor de metal extremo, quien prestó atención a la creación cubana en su época más temprana. En su puesto del Chopo, ese sitio en el que vibra la cultura underground, siento que tengo también algo mío.

De igual modo, quiero agradecer a devotos y devotas del metal extremo en Cuba, fundamentalmente a mis amigos Juan Carlos Torrente y Dyango Pulido, que estuvieron al tanto de esta investigación y me ofrecieron datos enriquecedores para la misma. Al incansable promotor del metal cubano y amigo, Omar Vega, quien me recibió en su casa en Holguín para mi trabajo de campo; a su hermano y vocal de Mephisto, Osney Cardoso; al coleccionista y poeta Tino Díaz; a Kiko Mederos, quien accedió a darme una entrevista de varias horas cuando la pandemia ya cerraba las puertas para los intercambios cara a cara.

A Joel, de Ancestor, quien me puso en contacto con uno de los referentes más importantes para este trabajo, y por haber creado en Internet un repositorio de videos de bandas cubanas, un esfuerzo en paralelo a otros, como el del equipo de Cuba Metal.

Y por supuesto, esta investigación no existiría sin los aportes de Alex Jorge, creador de Destroyer y otros grupos de metal extremo, y Abel Oliva, quien ha mantenido vivo el legado de Sectarium y otros proyectos que vienen desde los noventa. Durante este tiempo, ambos han pasado al libro personal de las relaciones fraternas.

A los amigos y las amigas de siempre, en distintas ciudades del mundo, pero cuya presencia ha sido inamovible. Ileana García y Mairim Torres, que me han demostrado el lado más firme de la amistad. Otras amigas de años que en diferentes momentos de esta etapa y sobre todo durante mi estancia en Cuba, me brindaron apoyo y aliento: Julita Morales; Tamara Roselló; Ana Lucía Nunes; Yanet Podadera; Jazmín Valdés; Alidén, “la Negra”. A mi amigo Uwe Thiel.

Los amigos reencontrados y consolidados en México, por las manos tendidas y también los momentos felices: María Elisa Pérez y Li Blanck, Abel Somohano y Ariadna Somohano, Jeanny Peña y Jesús Adonys Martínez, Raidel Barrios, Edel Lima, María Carla Gárciga, Yoslaine González, Caruchy Castellanos, Ana Lidia García y Ross, Lisbet, Ariadna Arias, Ranfis Suárez, quien además se hizo cargo del diseño de esta tesis, y otros y otras que han hecho esta comunidad intermitente y honda de cubanos aquí.

A Liliam Marrero, Anidelys Rodríguez y Dasniel Olivera, colegas entrañables, por aquella reunión que fue una brújula a mi regreso de Cuba, por ayudar a recolocarme en “forma y contenido”, por escucharme y entregarme visiones y comentarios que también han quedado en esta investigación.

A mi amiga mexicana Mariana Tarragó, por buscarme en un diciembre solo, por todas las muestras de verdad en un tiempo ya transcontinental.

En todo este camino, mis padres han sido los más guerreros por mantener, cada uno a su manera y por su lado, una ilusión que siempre me inspira. A mi madre, Rosabel Lozano, por todos los consejos que me estructuran y por confiar en mí. A mi padre, Humberto Walfrido, por hacer de las pequeñas cosas los castillos más grandes.

A mis abuelas Zoila y Marta, también por esa firmeza de matriarcas de cuentos. Por las cartas que mami ha enviado con su puño y letra que siguen mostrando su desvelo... A mi abuelo Luis.

A mis primos y tías: Frank, Humberto, Jorgito y Marielys; Cuco, Ñaña y Mary, por la preocupación de siempre. Porque estuvieron como guardianes y guardianas en el momento más difícil, del que salimos con nuevos aires de vida.

Otra vez a Sebastian, por la espiritualidad de la que me dota.

A Ihoeldis Michael Rodríguez Basulto, porque veinte años después, after wave, after wave, after wave, tenía la misma sonrisa. Por dejarme entrar en su mundo y ser cómplice del mío. Porque en este punto lo que soy cobra sentido contigo, porque me completas y porque, al entregarme cada día de la vida la música que buscaba, puedo saber a dónde pertenezco. Por dedicar horas a editar esta tesis, por los consejos de sociólogo y escritor. Por tu profundidad y compañía.

RESUMEN

A partir de la aplicación del relato teórico, una metodología alternativa a la teoría fundamentada, basada en el carácter inductivo de esta y en métodos etnográficos, el presente estudio acerca una explicación a la pregunta: ¿Cómo se produce la transgresión de los adelantados en la escucha del metal extremo en Cuba a finales de los ochenta y principios de los noventa? El modelo emergente de ciclos de codificación y análisis de los datos muestra el fenómeno de transgresión del metal extremo en ese período como una transgresión sensible de los precursores de esta escena. La transgresión sensible indica un proceso afectivo por esta música sostenido por la relación entre las principales categorías emergentes: experiencia, expresión, estética del descontrol del metal extremo y emoción transgresora. Esta última, experimentada tanto durante la escucha como en la estetización (producción y corporalización del metal extremo) resulta la categoría central teniendo en cuenta su conexión a lo profundo de la experiencia de estos jóvenes rockeros. Es decir, la emoción transgresora ante la estética del descontrol del metal extremo indica cómo estos componentes sónicos, líricos, visuales y actitudinales son asociados por los adelantados en la escucha del metal extremo a sus emociones y convicciones reales, antidisposiciones en la realidad social y disposiciones estéticas, lo que se considera aquí como lo profundo o lo sensible del devenir de estos rockeros o frikis. La emoción transgresora, sentida directamente en el cuerpo y más subjetivamente, exterioriza una expresión que resulta una experiencia sensible de acuerdo a cómo estos jóvenes han sentido, sienten y buscan sentir. La materialización de esa voluntad de sentir o deseo expresivo sobrepasa, trasciende, transgrede desde el punto de vista sensible lo establecido en el orden cubano e, incluso, en la comunidad del rock, dando lugar a sectas de escucha y a nuevos vínculos entre rockeros de la Isla. A través de sus resultados, esta investigación trasciende el determinismo de la relación entre música y política, al evidenciar un posicionamiento de resistencia desde lo emocional, que sustenta la rejerarquización simbólica del metal extremo durante la crisis de los noventa en Cuba y la cohesión, la mutualidad, y el refugio sensible a los que dio lugar esta música. El relato teórico sobre la transgresión sensible de los adelantados cubanos que aquí se presenta, compuesto por apartados descriptivos y conceptuales, inicia una discusión con los aportes de este caso, desde la sociología de las emociones —punto de llegada y no de partida en este análisis de datos—, al interior de los estudios del metal y de la sociología de la cultura.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN • 14

CAPÍTULO I. ¿Qué es el metal extremo? Problematicación y metodología para el caso cubano • 23

- El metal extremo: un universo de transgresiones musicales • 23
- La transgresión del metal extremo como problemática de estudio desde el caso cubano • 35
- El camino metodológico • 50
 - Fase 1: Teoría fundamentada • 50
 - Fase 2: El relato teórico • 54
 - Método • 55
 - Definición de la muestra del relato teórico • 59
 - Límites • 60

CAPÍTULO II. Génesis de los adelantados en la escucha del metal extremo en Cuba • 63

- Crisis de espiritualidad de los jóvenes cubanos en el contexto de los ochenta y los noventa • 63
 - Preámbulo • 63
 - Rectificación de errores en los ochenta. Los jóvenes en la “perestroika” cubana • 66
 - Crisis económica y crisis espiritual • 74
- Cambios en el espacio del rock hacia el metal extremo • 82
 - Los adelantados del metal extremo • 82
 - Transformaciones musicales en el rock de La Habana, Holguín, Villa Clara y Pinar del Río • 90
 - En La Habana: Momento I. De Venus a los thrashers • 90
 - Momento II. Diferencias entre los frikis. El tiempo de la “cana” • 95
 - Momento III. El death y otros subgéneros extremos • 102
 - En Holguín • 104
 - En Villa Clara • 107
 - En Pinar del Río • 108
- Ideas finales • 112

CAPÍTULO III. La experiencia de los adelantados en la escucha del metal extremo en Cuba • 114

- La escucha de un sonido “no cubano”. Relación con transgresiones sonoras • 114
- Transgresión textual y visual: otra experiencia cultural y estética • 130
 - Más sobre la escucha “visual” • 135
- “Actitud” en la experiencia de escucha del metal extremo • 141

- Actitud musical • 151

CAPÍTULO IV. Revisión de la transgresión en los estudios de metal. Hacia el modelo de la emoción transgresora • 160

- Transgresión de “violencia trascendente” o asociada al capital subcultural transgresivo • 161

- Transgresión como transformación cultural y su relación con la escucha sensible • 170

Transgresión política • 172

Metal extremo y comunidad de escucha • 181

CAPÍTULO V. Sonidos desde lo profundo: la transgresión sensible de los adelantados de la escucha del metal extremo en Cuba • 191

- El modelo de la emoción transgresora • 191

- Momento I: “No quería tocar algo correcto...estaba harto de tanta cobardía” • 197

- Momento II: “Todos éramos ángeles caídos, solo tratábamos de levantarnos una y otra vez” • 211

CONCLUSIONES • 225

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS • 233

ANEXOS • 241

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. *Sectarium en el Karl Marx.* 1996. • 3

Figura 2. *Mantas.* 1983. • 25

Figura 3. *Welcomen to Hell.* 1981 • 28

Figura 4. *Emergencia del metal extremo.* • 30

Figura 5. *El relato teórico.* • 62

Figura 6. *No es lo que ves.* 1988. • 73

Figura 7. “*El arte de hoy es un culo*”. 1990. • 77

Figura 8. *Territorios de escucha.* • 85

Figura 9. *Thrashers.* Finales de los ochenta. • 95

Figura 10. *Frikis en el Capitolio.* 1987. • 97

Figura 11. *Adelantados del metal extremo en La Habana.* 1987. • 103

Figura 12. *Experiencia de escucha de los adelantados.* • 127

Figura 13. *Logo de Sectarium.* 1993. • 137

Figura 14. *Contraportada de Morbid Visions.* 1985,1986. • 138

Figura 15. *Destrozer.* Años noventa. • 140

Figura 16. *Trabajo musical en Sectarium.* Años noventa. • 158

Figura 17. *Emperor.* Años noventa. • 163

Figura 18. *Propuesta de esquema de interpretación personal sobre la perspectiva de la transgresión de Khan-Harris.* • 168

Figura 19. *Reinterpretación del vejigante, de Daniel López, artista de black metal.* • 178

Figura 20. *Modelo de la emoción transgresora (A, B).* • 195-196

PARA UNA LECTURA MUSICALIZADA DEL ESTUDIO

Esta es una propuesta de escucha que puede guiar y/o acompañar la lectura del documento. Los temas de bandas internacionales que se incluyen permiten captar las características del metal extremo abordadas en la tesis. La incorporación de grupos cubanos intenta mostrar el proceso paulatino de relación con el metal, hasta sus versiones más extremas en la Isla. Debido al contexto cubano, no todos los videos de esta cara B se corresponden con la época en la que debutaron estas bandas. No obstante, se trata de poner al alcance un marco audible del metal hecho en territorio nacional entre finales de los ochenta y principios de los noventa.

Cara A. Bandas Internacionales

- 1 • Black Sabbath. (Heavy metal/Doom metal, Reino Unido, 1969). War Pigs (*Paranoid*, 1970). <https://www.youtube.com/watch?v=K3b6SGoN6dA>
- 2 • Venom. (Heavy metal/Speed/Black metal, Inglaterra, 1979). In League with Satan (*Welcome to Hell*, 1981). <https://www.youtube.com/watch?v=FThvAegpENs>
- 3 • Metallica (Thrash/Hard Rock/Thrash, Estados Unidos, 1981). Whiplash (*Kill 'Em All*, 1983). <https://www.youtube.com/watch?v=fEMTKRKA4mM>
- 4 • Celtic Frost (Speed/Thrash/Doom/Black metal, Suiza, 1984). Circle of the Tyrants (*To Mega Therion*, 1985). <https://www.youtube.com/watch?v=ITZTEhhcktE>
- 5 • Bathory (Black/Viking/Thrash Metal, Suecia, 1983). Possessed (*The Return*, 1985). <https://www.youtube.com/watch?v=kyUtGXVLINE>
- 6 • Possessed (Death/Thrash metal, Estados Unidos, 1983). Seven Churches (*Seven Churches*, 1985). <https://www.youtube.com/watch?v=FCifcUvvNlg>
- 7 • Slayer (Thrash metal, Estados Unidos, 1981). Angel of Death (*Reign in Blood*, 1986). <https://www.youtube.com/watch?v=A7tF436wo2I>
- 8 • Repulsion (Grindcore/Death Metal, Estados Unidos, 1986). (*HorriFied*, 1989). <https://www.youtube.com/watch?v=i-fW-OBahkY>
- 9 • Sepultura (Death/Thrash, Brasil, 1984). (*Morbid Visions*, 1986). <https://www.youtube.com/watch?v=d-IbvzagalM>
- 10 • Carcass (Goregrind/Grindcore/Death metal melódico, Reino Unido, 1986). Exhume to Consume (*Symphonies of Sickness*, 1989). <https://www.youtube.com/watch?v=ej2BmOW-TEM>

11 • Cenotaph (Death metal, México, 1989). Repulsive Odor of Decomposition (*Tenebrous Apparitions*, 1990). <https://www.youtube.com/watch?v=n9-uSEdqCYs>

12 • Emperor (Symphonic Black metal, Noruega, 1991). Moon over Kara-Shehr (*Wrath of the Tyrant*, 1992). <https://www.youtube.com/watch?v=Z5uGkVUes1s>

Cara B. Bandas Cubanas

13 • Venus (Heavy metal, La Habana, 1982). Mensaje/Amenaza Nuclear. Demo *Metalizando el espacio* (1991). <https://www.youtube.com/watch?v=YtgduzCXFko>

14 • Venus (Heavy metal, La Habana, 1982). Presentación en el Festival de Alamar (1990). Segunda alineación. <https://www.youtube.com/watch?v=qvTeFOX3JwI>

15 • Metal Oscuro (Heavy/Speed/Crossover Thrash/Death, La Habana, 1986). Solamente tú/ Misioneros del rock. <https://www.youtube.com/watch?v=dVNLT7BkDz8>

16 • Metal Oscuro (Heavy/Speed/Crossover Thrash/Death, La Habana, 1986). Presentación en Festival de Alamar (1990). <https://www.youtube.com/watch?v=JEf9Wv1e85k>

17 • Zeus (Heavy metal/Crossover Thrash, La Habana, 1988). Violento metrobus (1996). *Hijos de San Lázaro* (2000). <https://www.youtube.com/watch?v=2SQxWHTUso8>

18 • Cronos (Death metal/Grindcore, Santa Clara, 1990). Demo *Epílogo Fúnebre* (1991). <https://www.youtube.com/watch?v=ifj3hoS15hk>

19 • Sectarium (Death metal/Doom/Black, Villa Clara, 1993). God's Wrath. Demo *God's Wrath* (1993). <https://www.youtube.com/watch?v=CAiO9kpJ87E>

20 • Godes Yrre (Dark Doom/Industrial/Classical, Villa Clara, 1994). A Divine Image. Demo *A Divine Image* (1994). <https://www.youtube.com/watch?v=7y-IK0BwiOE>

21 • Agonizer (Thrash/Death metal, La Habana, 1993). My world insane. Demo *My world insane* (1994). <https://www.youtube.com/watch?v=K1f3t8AVjqk>

22 • Combat Noise (Death metal/War Metal/Grindcore/Industrial, La Habana, 1995). Marching to Devastation. Demo *Marching of Terror* (1996). <https://www.youtube.com/watch?v=wwFJvHX9j9w>

INTRODUCCIÓN

Por las calles angostas de una ciudad del interior de Cuba, un muchacho camina sin notar demasiado las miradas de extrañeza que le profieren otros transeúntes. Lleva el pelo a media espalda en forma de cola; un pulóver negro; un short de mezclilla y unas botas rústicas, también negras. Sobre la espalda carga su guitarra eléctrica, cuyo peso siente aún más debido a un pedal de distorsión, cables y unos cuantos casetes. Todo metódicamente ordenado dentro de la funda negra, donde también hay una publicación internacional sobre la música que escucha, un fanzine de metal extremo. Apura el paso mientras se seca el sudor. El calor sofocante lo devuelve a la realidad de la Isla y recorre de un vistazo su alrededor. Se acerca a una puerta de madera desde donde escucha unos acordes y unos sonidos de batería. Sonríe levemente y toca.

Todos los que prueban los instrumentos y quienes están sentados sobre el piso, mirando lo que ocurre, son sus amigos de hace varios años. Tienen en común que han sido seguidores del rock y que se han interesado por los cambios del género hacia sonoridades más anticonvencionales y fuertes. En algún momento no fueron vistos como “normales” entre los devotos del rock de su territorio. Algunos rockeros consideraron que el metal extremo no era rock, ni siquiera música. Sin embargo, quienes ahora se disponen a ensayar no solo escucharon metal extremo, sino que crearon un grupo. ¿Qué valor podía tener ser seguidor de un tipo de rock que había suscitado esa crisis de credibilidad, en el espacio al que pertenecían?

No obstante, en este momento de principios de la década del noventa del siglo XX, esta es una música más conocida. Se sabe cómo puede ser escuchada. Aunque todavía hay quienes se mantienen escépticos con respecto al metal extremo, las emociones en los conciertos, la incorporación de algunos rockeros instrumentistas a bandas de metal y los intercambios musicales en encuentros menos públicos, indican que varios rockeros son parte del grupo de los precursores de la escucha y la creación del metal extremo en el país. Pueden identificar estilos, subgéneros, influencias, historias y símbolos durante la escucha y también que, según lo expresan sus emociones, hay verdad en esta música que, incluso a nivel internacional, pertenece prácticamente al subsuelo del circuito del rock.

Después de saludar, el recién llegado saca las hojas mecanografiadas con varios dibujos hechos a mano, enviada a su dirección de correo postal desde otra parte del mundo. Este fanzine es una publicación totalmente fuera del alcance de cualquier otro habitante del territorio no enrolado en el rock de la calle. Lo abre justo en la página donde aparece el nombre de la banda que han conformado y la foto en la que pueden reconocerse. Las referencias a su música han empezado a viajar más allá de la Isla, por esa red subterránea global construida entre devotos del metal extremo. Ellos mismos se han encargado de difundir su creación dentro y fuera de Cuba. Han esparcido sus *demos*, o sea, dos o tres temas preliminares de una grabación en curso. A veces han escrito hasta treinta cartas diarias dirigidas a activos concedores de la música extrema dispersos por el orbe, incluyendo los de otros territorios de la Isla.

En esos años noventa de dura crisis económica en el país, siguen poniendo esfuerzos en hacer una música que no los llevará a ser considerados músicos profesionales en Cuba, como los de salsa o aquellos de rock que han incorporado el “sonido cubano” y han empujado el género a los medios. ¿Qué propósito podría tener esa actitud? ¿No se trata de aceptar un retroceso en ese escenario?

Comienzan a ensayar. Los jóvenes de las guitarras y el bajo le indican al baterista aumentar la velocidad en un fragmento. Detrás de esa torre de platillos y cajas, con partes rehechas por él mismo o compradas a otros músicos, el *drummer* se transforma en una máquina. Los jóvenes recostados a las paredes hacen movimientos con las manos imitando la ejecución musical. La agresividad de la música se hace mayor cuando el cantante convierte su voz a un estilo gutural e impresiona con su seriedad y más terror auditivo. En el cuarto donde ensayan, el decorado de imágenes de monstruos esculpidas en madera y metal y otros elementos visuales, así como estos sonidos de ultratumba acompañados de *riffs* distorsionados, melodías tristes y una batería desaforada, consiguen un efecto sombrío. ¿Cómo, en medio de las frustraciones de esos años de crisis, pueden encontrar en esta estética oscura, que remite a universos imaginativos, apocalípticos, posiblemente irreales, una experiencia afectiva, de placer? ¿No sería aún más desoladora este tipo de música extrema?

De vez en cuando comentan sobre lo que escuchan, modifican, corrigen. El ensayo es un pasadizo a intercambios por más de tres horas sobre la música que va surgiendo, fantasía, cuentos de horror, historias antiguas, magia, esoterismo y otros temas afines. En algún momento conectan una grabadora para escuchar a otros grupos de música extrema o del “viejo espíritu” del rock. Algo ya conocido o alguna novedad. Sus expresiones muestran que hay sintonía entre ellos sobre lo que están sintiendo.

¿Cómo estos rockeros se han involucrado en Cuba con el metal extremo? ¿Cómo ha ocurrido, entre finales de los ochenta y principios de los noventa, este cambio afectivo por esta música en el espacio del rock de la Isla? ¿Qué significa esa emoción experimentada ante una estética más descontrolada del rock, producida internacionalmente y que ellos mismos han creado en sus territorios?

Esta investigación acerca respuestas a estas interrogantes. Dadas las controversias generadas alrededor del metal extremo en distintos países, esta música ha suscitado el interés de los estudios musicales, la estética, la sociología de la cultura, la sociología política, entre otras disciplinas. También ha generado su propio campo. El hecho de que en Cuba sea una música poco estudiada ha dejado un vacío para intentar comprender la “incoherencia” del metal extremo y sus devotos con el orden cultural de la Isla, y con lo que se ha entendido como folclorización de la música cubana (Carpentier, 1946, p.10), que ha caracterizado la producción sonora nacional antes y durante el proceso revolucionario. A lo largo de esa reorganización social y cultural en torno al socialismo, que ha hecho a esta Isla un escenario único en América Latina y el Caribe desde 1959, la música del país ha incorporado igualmente las demandas de esas transformaciones.

Precisamente, durante ese período de cambios, la expresión a través del rock fue considerada, en un primer momento, manifestación de una ideología opuesta al proyecto político y social en curso,

y una forma musical extranjerizante o desligada de la experiencia de los jóvenes cubanos; luego, una música que, a partir de determinados valores estéticos y morales establecidos, podía ser asimilada por el campo musical.

Sin embargo, aquellas mezclas y apropiaciones del género en la Isla, menos cercanas a un “sonido cubano”, y asociadas a comportamientos más desintegrados del orden cultural y conectados a experiencias internacionales, fueron poco tomadas en cuenta por la institucionalidad —todavía lo son—; al mismo tiempo, despertaron, y siguen despertando, extrañeza a nivel social. En ello ha influido, además, el carácter por lo general independiente de esta creación y su pertenencia a espacios construidos también de manera autónoma por sus devotos, como el del rock.

El metal extremo no ha estado exento de esas problemáticas, sobre todo en la etapa de su surgimiento en la Isla, a finales de los ochenta y principios de los noventa, un momento en el que los adelantados en la escucha de esta música en el espacio del rock vivieron también la incompreensión de quienes se mantenían ajenos o alejados de las transformaciones más subterráneas que el heavy metal —cristalizado en los setenta como nuevo género surgido del rock— experimentaba a nivel internacional.

Esta tesis muestra que, en la época referida, la escucha y la conformación de bandas de metal extremo en Cuba exponen la diferenciación de los adelantados o precursores de este “rock” más duro en el país, que es transformada en distinción musical, cultural y social.

No obstante, en su momento ese proceso no fue captado desde afuera del espacio del rock, donde regían otros valores musicales y percepciones sociales en torno a los rockeros, sobre todo de la calle, o llamados *frikis*, y a la cultura cubana. Los escasos estudios sobre el rock y el metal tampoco han dado cuenta con exactitud de ello, debido a varios factores, como estas mismas asunciones y la existencia de fronteras disciplinares que no han sido rebasadas del todo.

Por tanto, la investigación se adentra en ese fenómeno de transgresión de los adelantados de la música extrema en Cuba, poco abordado y asociado a la escucha y la estetización (creación y corporalización) de esta sonoridad que, al basarse en un proceso afectivo, según indican los datos recopilados, es referido aquí como transgresión sensible y explicado a través de un modelo emergente centrado en las emociones, denominado modelo de la emoción transgresora.

La llegada a una perspectiva emocional sobre la transgresión de los devotos del metal extremo en la Isla en el período de estudio (finales de los ochenta-principios de los noventa) ubica la investigación en la sociología de las emociones. Sin embargo, como decía, este es un resultado y no un punto de partida. Ha sido producto, por un lado, de la aplicación del relato teórico, una metodología abierta y alternativa a la teoría fundamentada —que no pudo desarrollarse debido a la pandemia de coronavirus—, en la que se mantuvieron técnicas como la codificación y el análisis sobre los datos y la intención explicativa a partir de categorías emergentes; por otro lado, de la relevancia que adquirieron las emociones en la recopilación de datos y en la interpretación de estos. Las emociones en el acto de escucha de una estética aún más descontrolada que la música rock, como la del metal extremo, indica-

ron la materialización de la expresión de una experiencia diferenciada en el orden cultural cubano y en el espacio del rock: la de los adelantados de la escucha de este ensamblaje musical más subterráneo.

El giro afectivo de la tesis no responde a una emoción como efecto instantáneo de la escucha del metal extremo, sino que tiene que ver con cómo esta emoción sentida conecta la experiencia de estos jóvenes, o, más específicamente, las creencias y las emociones reales de su devenir, que han encontrado límites en el orden cultural y en la comunidad del rock, con una posibilidad expresiva. De ahí que pueda hablarse de esta emoción como transgresora, ya que indica la trascendencia de las fronteras sensibles establecidas en espacios sociales y culturales determinados, y la materialización de un deseo de expresión. Esta es la categoría fundamental del modelo que explica la transgresión sensible.

La emoción transgresora, en muchos casos externalizada también corporalmente por los adelantados, evidencia la construcción simbólica, artística, estética en el metal extremo de las propias creencias y emociones conformadas en la experiencia o devenir de estos jóvenes y, por tanto, de un sentir compartido por esta música, a partir de la que consiguen colocarse en su realidad social desde “lo profundo”. La emoción transgresora indica que, al sentir, esta experiencia particular o distinta es expresada, ya que, en el ensamblaje de los componentes sonoros, líricos, visuales y actitudinales, en esa estética descontrolada hacia lo fuerte, hallan durante la escucha, y desarrollan a través de la estetización, una analogía de lo sensible o lo profundo, de ese modo en que perciben su realidad y las conexiones y desconexiones con esta, es decir, el modo en que ya han sentido, sienten y desean sentir.

Lo sensible o lo profundo de la experiencia se refiere a estas creencias y emociones de los adelantados que tienen que ver con antidisposiciones, es decir, con una resistencia a elaborar emociones para ser parte o “encajar” en socializaciones más comunes en el territorio de pertenencia, relacionadas con la “música cubana”, el arte establecido, los comportamientos barriales, las acciones políticas e ideológicas, y con la búsqueda y la inmersión en prácticas a través de las que pueden desarrollar un pensamiento social y artístico diferente, de acuerdo a su propia imaginación, y sentir placer. De ahí que como parte de lo sensible también se encuentren las disposiciones artísticas y estéticas que relacionan a los adelantados con concepciones artísticas y musicales menos asimiladas y canonizadas por estos campos culturales a nivel local, y con espacios más autónomos y translocales de su realidad social, como el del rock.

Las disposiciones a prácticas artísticas y estéticas, que aquí llamo iniciáticas o anteriores al metal extremo, como la escucha y el aprendizaje del trabajo musical en torno al rock y al heavy metal, la literatura de horror, el cine de horror y ciencia ficción, la inmersión en la filosofía existencialista, satánica, la curiosidad en torno a las zonas menos accesibles de la religión afrocubana o el espiritismo, entre otras, desarrollan las creencias y emociones reales de estos jóvenes e intervienen en la afección por esta música extrema. De ahí que la escucha sea un acto sensible o afectivo, y la emoción transgresora la indicación de que han sucedido en el mismo la vivencia emotiva y la apreciación. Las emociones durante la escucha y la estetización del metal extremo son resultado de una apreciación de las faculta-

des artísticas para recrear la belleza oscura de esta música y sus nuevas formas estéticas, desde las que es posible vivenciar otra vez lo profundo de las experiencias de estos jóvenes. En ese sentido, hay una expresión de lo sensible a través de esta imaginación estética. Teniendo en cuenta lo anterior, puede decirse que la emoción transgresora es una emoción artística o, lo que es lo mismo, una emoción estética antidisposicional, experimentada en un arte fuera de lo común, que surge al quedar relacionadas la experiencia y la expresión de los adelantados mediante este tipo de arte anticonvencional o transgresivo.

A partir de ello, puede decirse que ese proceso afectivo por el metal extremo no tiene lugar aparte o descontextualizado de la realidad social. El surgimiento de la escucha y la estetización del metal extremo en Cuba coincide con una etapa de crisis económica y de la espiritualidad, conocida como Período Especial, que también se hace parte de la expresión de lo profundo de los adelantados a través de su música. Las emociones de frustración y rabia, y al mismo tiempo de intransigencia y perseverancia de estos jóvenes, están en la emoción transgresora, teniendo en cuenta que la estética extrema entre los adelantados alcanza el valor o el simbolismo de una radicalización de la expresión de la experiencia, como jóvenes rockeros o frikis en el orden cultural cubano en este momento, a partir de una música en la que colocan su sentir. Esto indica una contestación a la realidad social de ese tiempo y a los prejuicios en torno a este espacio sociomusical, mediante un ensamblaje musical aún más duro o extremo. Sin embargo, este simbolismo oposicional del metal extremo, al basarse en lo imaginativo, no es construido de manera directa, sino a través de emociones.

El ensamblaje estético de lo profundo de estas experiencias es conseguido en la estetización, a partir de la recreación artística de lo que han sentido en socializaciones menos comunes en el orden cubano y en el espacio del rock —como en prácticas iniciáticas, búsquedas de una música y expresiones artísticas más disruptivas, sueños o pesadillas—. Las emociones fuertes como el miedo, la tensión, la melancolía, que vuelven a emerger a partir del trabajo musical y artístico, permiten el desencadenamiento de emociones reales, menos apolíneas, y el encuentro del placer en esta música, según lo indica la emoción transgresora.

En ese sentido, la emoción transgresora durante la escucha y la estetización del metal muestra una expresión más intersubjetiva, al conectar emocionalmente lo profundo de la experiencia en su contexto. Esto significa, a su vez, una mayor interrelación colectiva en el espacio del rock, teniendo en cuenta las emociones compartidas entre los rockeros o los frikis en ese tiempo. El móvil de transgresión es la categoría que utilizo para dar cuenta de esa sintonía desde lo sensible, y de la emergencia del simbolismo de poder de estos jóvenes a través del metal extremo, como rejerarquización de su experiencia en ese contexto, lo que irá transformando el espacio del rock hacia esta estética más fuerte o poderosa, precisamente al quedar inscrita en la misma una actitud social y artística o musical antidisposicional, es decir, no congruente o fácilmente asimilable en el orden cubano y musical.

Aunque la emoción transgresora no se ajusta exactamente a sentimientos de oposición política estructurados o a pertenencias políticas de este tipo, sí indica experiencias sensibles antidisposicio-

nales, resistentes que, al ser expresadas a través del arte extremo, también permiten abrir discusiones políticas desde la construcción de otra cultura o transformación cultural. La transgresión sensible tiene de igual modo una lectura política.

En ese sentido, aun cuando aquí la explicación emergente puede concebirse en el marco de una sociología de las emociones, asociada a la experiencia de los adelantados, la transgresión sensible no se trata de un fenómeno individual. Como otros trabajos de la sociología de la música, que se refieren a los artefactos culturales como productos *en la experiencia* y enfatizan en los significados que se producen y consumen desde estos y anclan la inmersión en una experiencia musical (Frith, 1981; Berger, 2009), la transgresión sensible alrededor del metal extremo enfoca las interacciones en las que se crea y comparte el sentido expresivo de lo profundo, que no es un ente estático, sino que es transformado por la manera en que los cambios en estructuras (locales, translocales, sociales, artísticas, musicales, estéticas) en las que se inscriben las experiencias afectan a estas últimas. De ahí que para los adelantados, la inmersión junto a otros en la estética del metal extremo resulte, además, un refugio de lo sensible, a partir de la posibilidad expresiva del modo como se perciben y sienten en esa realidad.

La pregunta principal que guía esta investigación es la siguiente: ¿Cómo se produce la transgresión de los adelantados en la escucha del metal extremo en Cuba, entre finales de los ochenta y principios de los noventa? La transgresión no es una categoría marginal en el campo de estudios del metal. Sin embargo, su introducción aquí, aunque sigue dialogando con la teoría existente en torno a esta música, se presenta desde la perspectiva abierta de la propia estrategia metodológica, es decir, a partir de los datos. El incidente de que la relación con el metal extremo en Cuba evidenciara una incongruencia en el orden cubano y el espacio del rock, ¿significaba que estos jóvenes portaban la transgresión de otros en contextos o estructuras sociales diferentes? ¿Era externa a su experiencia en el país? La construcción de la transgresión como fenómeno de estudio responde así a su emergencia como una problemática teórica y empírica: ¿Qué es la transgresión de esta música en la Isla? ¿Cómo estos jóvenes construyen su propia transgresión? Comprender este fenómeno en Cuba durante el período inicial o el preludio de la escena del metal extremo en la Isla, también a caballo entre la teoría fundamentada y la etnografía como piezas que conforman el relato teórico, resultó el objetivo central del estudio.

La explicación de la transgresión sensible surgida del trabajo analítico, además de dejar nuevas aportaciones en torno a la cultura del metal extremo y la política desde lo experiencial y emocional, contribuye a las discusiones sociológicas sobre las culturas locales y globales. A partir de la trascendencia de una dualidad entre lo musical o lo artístico y lo social, hasta la materialización de estas cuestiones experienciales en la música, lo sensible, emergido de los datos, esta tesis muestra que el funcionamiento orgánico de las pertenencias culturales, enfrentado en ocasiones a diferentes trabas territoriales y de la misma escena sociocultural, se asienta en necesidades expresivas particulares y colectivas.

Con ello, esta investigación complejiza los análisis de mi tesis de maestría (Fernández, 2017a) sobre el desarrollo cultural de la escena del metal en La Habana, en el período entre el 2007 y 2016. Aun cuando la transgresión sensible es estudiada en otro marco histórico, amplía el sentido cultural o de pertenencia a una cultural global, categoría utilizada en ese primer acercamiento a profundidad que realicé en torno a esta música en Cuba, al poder incluir en la misma, como elemento de análisis, los sentidos sensibles o expresivos compartidos alrededor del arte extremo, incluso anteriores a la inmersión en esta música.

El relato teórico como metodología de tesis, en términos de escritura, ha significado la presentación de este estudio entre la descripción y la explicación, lo que permite evidenciar el diálogo entre la construcción de los datos y el modelo de la emoción transgresora, basado en las relaciones categoriales emergentes. De igual modo, a partir de ello se ha intentado mostrar la trascendencia de dualidades entre lo musical y lo social; lo local y lo global, de acuerdo a la experiencia de los adelantados de la escucha del metal extremo en la Isla, en el período de finales de los ochenta y principios de los noventa.

En el Capítulo 1, a partir de una revisión centrada fundamentalmente en el campo de los estudios del metal, se define el metal extremo, que fue estableciéndose entre seguidores y seguidoras de esta música desde los años ochenta del pasado siglo para referir los componentes sonoros, líricos, visuales, que eran intercambiados en casetes, fanzines, cartas, programas radiales, *flyers* y otros medios, y que dentro del género del heavy metal, surgían como un universo de transgresión de la música rock y el metal más comercial. Partiendo de estos elementos musicales también se expone en este apartado la problematización del estudio sobre la transgresión, contextualizada al caso cubano. Asimismo, se describe el recorrido metodológico, desde la primera fase en la que se planteaba un estudio basado en la teoría fundamentada, a la segunda, conformada por el relato teórico. Las causas y criterios de introducción y construcción de esta última propuesta se exponen aquí, lo que a su vez se hace con el propósito de aportar con esta investigación a las estrategias metodológicas de las ciencias sociales sustentadas en los datos empíricos.

Los resultados del estudio se presentan en los cuatro capítulos siguientes. El segundo capítulo está conformado por dos partes. La primera resulta una contextualización del período entre finales de los ochenta y principios de los noventa, construida mediante la revisión bibliográfica, de acuerdo a códigos y temas derivados de la codificación cíclica sobre la muestra teórica. La segunda es una descripción monográfica contextualizada sobre la génesis de la escucha del metal extremo entre los rockeros de los ochenta que, en ese momento, se adelantaron a otros del mismo espacio musical e iniciaron la relación con esta sonoridad en la Isla, así como intercambios locales y translocales.

El tercer capítulo se constituye como un acápite descriptivo-experiencial, que expone la construcción de los datos de acuerdo a las experiencias de los adelantados y la relación expresiva de estos jóvenes con los componentes estéticos novedosos del metal extremo, en el espacio del rock y en el

orden cubano. Esta parte del relato sustenta una elaboración más abstracta, que es la propuesta de explicación sobre la transgresión sensible.

También hacia la presentación de ese modelo explicativo, se integra el cuarto capítulo, que resulta una revisión teórica sobre la transgresión en los estudios del metal, y el inicio de la discusión al interior de este campo de investigación sobre el fenómeno de la transgresión sensible, emergente para el caso cubano. De esa forma, los resultados del estudio indican frente a otros autores otra perspectiva de observación, que aporta a la escena global y a los análisis sobre la misma.

En el quinto capítulo se explica el proceso de producción de la transgresión sensible de los adelantados en el metal extremo en Cuba durante el período de estudio, a partir de la relación entre las categorías emergentes de ciclos de codificación y análisis, como he dicho antes. El recorrido precedente posibilita en ese momento la integración del dato a la explicación, como sustento empírico de lo que se ha llamado aquí relato teórico.

Por último, las conclusiones, además de constituirse como síntesis de lo abordado previamente, retoman la discusión sobre la transgresión en los estudios del metal, a partir de la perspectiva emocional sobre este fenómeno que aporta la tesis. De igual modo, abre una puerta al diálogo, más allá de los estudios del metal, con autores de la sociología de la cultura, teniendo en cuenta que los resultados sobre la transgresión sensible para este caso permiten atravesar análisis y teorías ya asentadas sobre el arte, la estética, la cultura y la política, desde la relación entre expresión y experiencia en la estructura social.

Con estas cuestiones en mente, en la cara B de la guía de escucha de esta tesis, seleccione algún tema. Déjelo sonar. En los sonidos, la lírica, la visualidad, en la actitud que también puede ser escuchada, en todo ese ensamblaje musical, encontrará los trazos de lo profundo de los precursores de la música extrema en Cuba. Lo que ha tomado forma musical es la elección de un momento dentro de las experiencias de estos adelantados y de determinados recursos artísticos y musicales con que intentaron lograr esa estética más descontrolada, cercana a lo que les creaba ilusión, y poder sentir junto a otros contemporáneos. Mientras, los límites de lo que debía ser expresado en ese tiempo, se difuminaban. Ahí puede hallarse el significado del arte que queda en los márgenes, como el metal extremo.

Rancière (s/f, p.4) escribió que las prácticas estéticas son “fantasmas que perturban la división de identidades, actividades y espacios”; y la transgresión resulta un indicio para revelar “el lugar que ocupan” y “lo que hacen con respecto a lo [establecido como] común”. Quienes siguieron el metal extremo entre finales de los ochenta y principios de los noventa y encontraron en esta música una emoción artística, hallaron en su estética un modo de expresarse. Ni la salsa o la música alternativa. Ni el arte de galería ni la renuncia al arte. La emoción transgresora indica que arte es lo que afecta, que el metal extremo es arte, al posibilitar la expresión de lo que se ha visto limitado en estas experiencias.

Este estudio no tiene la intención de separar el metal extremo en Cuba de otras manifestaciones, o de entrar en una discusión en torno a cuál expresión en ese campo cultural es más pertinente. Quizá todo este recorrido, entre otras tantas cuestiones, es para parafrasear a Howard Becker y decir que, al

abordar los gustos y posiciones culturales, a pesar de los alarmados, son tan valiosos los artefactos de la música sinfónica, de las orquestas de música popular conformadas en las academias cubanas, como del metal extremo de Sectarium (Villa Clara), Agonizer (La Habana) u otros grupos. Lo que intento con estas páginas es también reubicar el aporte estético, artístico y político de los devotos de esta música extrema, junto al de otros músicos y artistas considerados alternativos, así como mostrar la experiencia de estos jóvenes, diferenciada estéticamente y, al mismo tiempo, integrada a la expresión de una generación en la Isla, que dejó su huella en la cultura cubana.

El metal extremo fue otro “sonido de la crisis cubana” de los noventa. El grito de quien manifiesta, con sus propias disposiciones artísticas y actitud social, dolor y resistencia; el mito, entre unos pocos, de una época dorada en el arte extremo del país. Detrás de todo ello, emerge la transgresión sensible como el fenómeno que indica la voluntad de sentir, y que es posible captar, sobre todo, en esta emoción artística durante la escucha y la estetización del metal extremo, así como en otras interacciones alrededor de esos sonidos. La emoción dio cuenta de que con esa música se puso a “cabalgar salvajemente” lo profundo.

CAPÍTULO I

¿Qué es el metal extremo? Problematicación y metodología para el caso cubano

El metal extremo: un universo de transgresiones musicales

La investigadora brasileña Claudia Souza (2009), siguiendo a varios autores, sintetiza en su trabajo doctoral que la música metal se divide en dos grandes corrientes: el metal extremo y el metal no extremo. Lo no extremo (melódico/power, prog., gótico) tiene una mayor interfaz con la estética de masas, siendo accesible a públicos más amplios y heterogéneos(p.116)¹. Por su parte, el metal extremo, posterior al punk, es a nivel global un fenómeno mucho más subterráneo y bajo su paraguas puede distinguirse un conjunto de subgéneros que consiguen identidad individual dentro de la cultura del metal o heavy metal² a finales de los ochenta y principios de los noventa, como el thrash, el death, el black, el grindcore, el doom, el industrial, el metal extremo gótico, el metal extremo progresivo y otros.

Varios estudios (Purcell, 2003; Kahn-Harris, 2007; Phillipov, 2012) coinciden en que este universo se caracteriza por la transgresión que, más allá de lo sónico, se extiende a lo visual, lo textual y lo performativo, y se asienta sobre un proceso en que muchas bandas intentan sobrepasar a otras con líricas, escenarios en vivo y videos musicales que parecen más violentos, malvados o complejos que los de sus compañeros(Smialek, 2015, p.1). Con ello, la transgresión ha puesto de manifiesto una especialización en la creación de ese simbolismo, evidente sobre todo en la utilización del material sónico, el timbre, el tiempo y el ritmo, que es altamente valorada por quienes escuchan metal extremo (Unger, 2016).

Así, la transgresión musical evidencia, además, que los sentidos de afección trascienden lo entendido como musical desde una determinada postura. Según lo indica Claudia Souza (2009) en el texto referido antes, al traer a su análisis los aportes de Philip Tagg, existen parámetros no considerados exactamente en notación que también hacen la música, conforman lo sonoro, es decir, son audibles y se trafican mediante los procesos de producción y consumo del metal extremo.

¹ El trabajo con traducciones en esta tesis se ajusta a las normas APA. Por tanto, se conciben como paráfrasis de las referencias originales. En los Anexos, bajo el rótulo de Traducciones, aparecen las citas tomadas de los textos que se han traducido en el cuerpo de la investigación.

² En esta investigación metal y heavy metal se consideran sinónimos, ya que responden al género surgido en los años setenta, cuyo desarrollo continúa en las próximas décadas, y da origen a la cultura del metal, de la que forman parte los subgéneros extremos. No obstante, el término heavy metal puede aludir también al subgénero que remanece en esa evolución, que asume características del heavy metal tradicional y de la llamada “nueva ola del heavy metal británico” (NWBHM, por su sigla en inglés).

De ahí este nivel de especialización, que al mismo tiempo que da cuenta de la fragmentación y la amplia diversidad del metal, en la literatura revisada se vincula a factores exógenos o contingentes de circunstancias históricas específicas, y también a “un proceso de cambio cultural endógeno” a través de la escucha. Esto incluye el énfasis en determinados elementos sónicos y artísticos, el intercambio entre artistas y la complejidad interior que conforma a los géneros, los cuales no están tan sólidamente unidos como para no ser deconstruidos y tampoco los artistas son tan serviles manieristas como para no hacer más que imitar a sus maestros (Weinstein, 2000, p.32).

En su libro *Choosing Death*, una historia oral sobre la emergencia del subgénero de igual nombre, el death, y también del grindcore, Mudrian (2004) describe cómo la búsqueda de una mayor agresividad musical fue un propósito compartido entre los integrantes de las bandas emergentes de metal extremo. Bateristas como el británico Mick “Human Tornado” Harris y el salvadoreño Pete “Commando” Sandoval, miembros, respectivamente, de la banda inglesa Napalm Death y de la californiana Morbid Angel, traspasaban las técnicas establecidas en la escena rockera en torno a este instrumento. De igual modo este autor narra la aspiración del guitarrista norteamericano Chuck Schuldiner, otro impulsor del death al establecerse en la escena del metal con su alineación llamada así mismo, Death, de crear los *riffs* más brutales de la historia (...) con el sonido de guitarra más brutal que haya existido jamás (como se cita en Mudrian, 2004, p.95), algo que perseguía aun en su primer proyecto, Mantas, sin haber ganado suficiente destreza técnica.

Mudrian (2004) señala otras transgresiones musicales en la evolución del metal extremo como una vocalización que rompía con el “high-pitched vocal stuff” de grupos de heavy metal, mientras se adoptaba y sobrepasaba la “suciedad” o distorsión vocal de cantantes como Lemmy Kilmister, de Motorhead, considerada importante en el surgimiento del speed/thrash metal por su hibridación entre punk y heavy metal. Las bandas de death metal emergentes en distintos lugares del mundo, entre ellas la propia Mantas, comenzaban a crear con experimentos como los de la californiana Possessed, donde el vocalista Jeff Becerra había sorprendido en el demo *Seven Church* con una voz ininteligible, “inhumana”; sus gritos superaban el shock que pudieron haber dejado las voces de Cronos, vocalista de la agrupación británica Venom, y la de Tom Araya, de la norteamericana agrupación de thrash, Slayer, configurando un nuevo referente, la voz gutural, que se vinculaba al death metal, un subgénero extremo que sucedía al thrash en la búsqueda de agresividad musical a finales de los ochenta. Diferentes alineaciones, como Testament (thrash), empezaron a adoptar este tipo de voz y a integrar elementos del naciente death metal, entre ellos los relacionados con una percusión y *riffs* más poderosos y oscuros.

De acuerdo con el autor mencionado, esa brutalidad sónica fue acompañada por líricas que perseguían los temas más transgresivos dentro del heavy metal y, especialmente, de la llamada Nueva Ola del Heavy Metal Británico (NWBHM, según sus siglas en inglés), como el horror, el misticismo u oscurantismo, los sueños, las pesadillas y las aspiraciones libertarias juveniles. Asimismo, en varias alineaciones se hacía aún más prominente la teatralidad agresiva, con el propósito de remarcar la transgre-

sión sónica desde lo visual (Mudrian, 2004) (Ver Figura 2).

Esta ejemplificación enfocada en el death metal evidencia también que, como dice Kahn-Harris (2007), cada uno de los subgéneros del metal extremo tiene su propia historia, estructura sónica y diferencias y matices que se desarrollan y reconfiguran constantemente (p.7) desde su emergencia, aunque con frecuencia estos elementos se hacen imperceptibles para quienes

no han adquirido una competencia musical —así sea mínima—, con relación a este universo sonoro.

La transgresión musical que caracteriza al metal extremo tiene sus raíces en la ruptura que a mediados de los ochenta ocurre en el metal, entre un lite metal o metal comercial y una postura musical más “fundamentalista” o “radical”, que persiguió los énfasis en los elementos extremos de algunos grupos de heavy metal, sobre todo, de la nueva ola británica de finales de los setenta y principios de los ochenta.

Para Deena Weinstein (2000), en el devenir del heavy metal pueden distinguirse cuatro períodos: irrupción (1969-1972); comienzo de su cristalización (1973-1975); desarrollo y complejidad (1979-1983) y fragmentación, a partir de 1983.

Straw (1990), Walser (1993), la propia Weinstein (2000) y otros autores coinciden en que el género emana de diferentes movimientos musicales y culturales asociados al rock, por lo que, la socióloga norteamericana prefiere abordarlo como *bricolage* o colección de elementos culturales(p.5). Según estos investigadores, bandas como Led Zeppelin, Black Sabbath y Deep Purple asientan los componentes que definirán al heavy metal, aunque también mencionan otros mediadores entre el blues rock³ y el heavy metal, entre ellos, el grupo británico The Yardbirds y algunos de sus guitarristas, Jeff Beck y Jimmy Page; “la apoteosis” que significó la creación de Eric Clapton en la guitarra a finales



Figura 2. Mantas. 1983. Banda de speed/thrash/death formada en Orlando, Florida. En 1984, se conoce como Death. Foto tomada de: <https://www.metal-archives.com/bands/Mantas/35328>

³ Frith (1981) argumenta que el rock se construye culturalmente a partir de componentes musicales diversos que vienen del blues, pero también de otras tradiciones de la “música negra” y del pop o “la música de masas”.

de los sesenta, así como referentes del blues rock norteamericano como Jimi Hendrix y alineaciones, entre las que pueden referirse Iron Butterfly, Steppenwolf y Blue Cheer.

Esos antecedentes hicieron concluir a estos autores que el heavy metal toma del blues rock la estructura básica de sus canciones, las progresiones de acordes fundamentales y la construcción de los *riffs* de guitarras. Weinstein (2000, p.16) también apunta que las técnicas en la guitarra líder fueron un legado crucial del blues rock al heavy metal. De igual modo, el heavy metal, al nutrirse de la psicodelia, añadió a las composiciones con base en el blues-rock, entre otros rasgos, elementos como los solos extensos de guitarra; la utilización de pedales y otros efectos técnicos; las líricas filosóficas, místicas, fantásticas, que algunos investigadores siguen enlazando a la cultura de la droga y el rock progresivo.

La revolución en las técnicas de guitarra de Eddie Van Halen a finales de los setenta y la emergencia de una nueva ola de heavy metal en Gran Bretaña, con bandas como Judas Priest, Iron Maiden, Motorhead, entre otras, marcaron lo que varios de los autores citados consideran como la evolución del heavy metal, caracterizada por canciones más cortas y fáciles de seguir, técnicas de producción más sofisticadas y un mayor nivel técnico, lo que abrió las puertas a la popularidad del género y, al mismo tiempo, a su fragmentación.

Según la socióloga norteamericana, en consonancia con Straw (1990), en el momento de mayor esplendor del heavy metal, coincidente con esta nueva ola británica, independientemente de la diversidad de estilos palpables entre las alineaciones, músicos y público, se compartía una sensibilidad por el género; existía un marcado interés y reconocimiento de los componentes visuales de esta música (espectáculos, diseño de cubiertas, maneras de vestir) y un “soporte mediático más estable” (Weinstein, 2000, p.44; Straw, 1990, p.81).

Sin embargo, la conformación, por un lado, de bandas que asumieron una línea más melódica, con letras románticas, asociadas a la forma a partir de la que los conglomerados del entretenimiento permitían la entrada al heavy metal, y por otro lado, de grupos que reaccionaban a este metal “excesivamente producido” —llamado “hair” o “glam metal”— con un cambio rítmico y visual más extremo, heredero de las propuestas de menor audiencia de la nueva ola de metal británico como Venom e incluso Motorhead, y vinculado también a letras satánicas, oscuras, hacía que pudiera hablarse a finales de los ochenta de al menos tres corrientes, como Weinstein (2000) lo presenta de acuerdo con la revista alemana *Metalhammer*: el heavy metal tradicional, el *glam* o *lite metal*, y el thrash (p.53). Mientras el *lite metal* contó con el apoyo de medios como MTV, los subgéneros extremos que se perfilaban a partir de esa disección, como el speed/thrash, eran catalogados como “metal underground” (Weinstein, 2000, p.48) o extremo.

De esa forma, se explica cómo el metal extremo nació con algunos de los elementos más agresivos del heavy metal, mientras fue separándose o escindiéndose de la herencia del blues. Las raíces del blues son virtualmente imperceptibles en el metal extremo, subraya Kahn-Harris (2007, p.30), lo que también

le ha llevado a afirmar que la tendencia más constante en el metal extremo es un cierre en sí mismo o una integración musical, producida desde una música por encima de todo: el metal extremo (p.82).

La transgresión musical, que aparta colectivamente a los subgéneros extremos del canon del heavy metal tradicional y del glam, ha determinado que mientras el heavy metal, aun para sus detractores, ha sido percibido como música, el metal extremo puede no parecer música en absoluto y las prácticas que lo acompañan pueden parecer aterradoras y extrañas. En el límite de la música, en el límite de la industria musical, el metal extremo se hace próspero (Kahn-Harris, 2007, p. 5).

Habría que destacar que el fenómeno del punk también condujo a que la transgresión del metal extremo acogiera un cambio en la actitud hacia la música que significó, precisamente, la búsqueda de componentes musicales menos convencionales. Puede decirse que el impacto del punk se sintió en la nueva ola británica del heavy metal que refería antes, así como en la etapa de la fragmentación del metal en los ochenta.

Trabajos académicos (Straw, 1990; Weinstein, 2000; Kahn-Harris, 2007; Souza, 2009; Smialek, 2015) y producidos en la escena del metal (Stevens, 2009) aportan elementos, a partir de los que se asegura que el punk giró la ruta de la música en los setenta en varios sentidos, primero, por su crítica al sello de seriedad que adoptaba el “rock star” en los setenta y al “virtuosismo vacío” de esas presentaciones. Esa postura cuestionadora permeaba la creación que surgía con la nueva ola del heavy metal, a la que, además, eran integrados símbolos de rebeldía procedentes de la cultura de motoristas, del sadomasoquismo, de la cultura pagana, por ejemplo. En segundo lugar, el punk determinaba un regreso al “do it yourself” y la emergencia de pequeños sitios asociados a la música, en un momento en que se había consolidado un circuito de actuaciones masivas como los conciertos en estadios, monitoreados por la industria musical.

El punk estableció una posición de negación musical mediante sus componentes y modos de crear bajo la intención de no ser aceptado socialmente. Grupos de heavy metal bebieron de esa postura y dieron lugar a tendencias dentro del género que fueron desarrolladas a partir de los subgéneros del metal extremo durante los ochenta y los noventa. De acuerdo con el fanzine Death Metal Underground (Stevens, 2009), bandas de heavy metal como Venom, Coven y Mercyful Fate fueron asociados tempranamente con el black metal, producto a “una simple, pero sorprendente forma expresiva de arte “anti-vida” basada en la actitud del punk. Aunque algunos con un propósito humorístico y de shock social en los inicios, según la fuente citada, estos grupos aunaron una audiencia interesada en el ocultismo y la blasfemia.

De igual modo, dentro de las tendencias subterráneas del heavy metal, emergió el doom metal con alineaciones como Pentagram, Saint Vitus, Witchfinder, entre otras, que inspiradas en Black Sabbath, se enfocaron en los *riffs* lentos y moribundos, que se arrastran, que crean una atmósfera a través de la resonancia de patrones repetidos que inducen una sensación de desesperanza y de desesperación (Stevens, 2009).

Esta referencia permite hablar de los énfasis musicales a través de los que se reconocían estas corrientes emergentes que, como decía, derivan luego en subgéneros extremos. Un ejemplo del “bricolage” que las definió desde el primer momento lo constituye la banda Trouble, identificada también como doom metal. En un breve recorrido por sus primeras producciones, desde su sencillo *Assassin/Tales of Brave Ulysses* (1984) hasta su álbum debut *Trouble* (1984), puede notarse el asentamiento de una hibridación de componentes entre el rock psicodélico, los *riffs* y los tiempos del doom con referencias a Black Sabbath, así como la búsqueda de la velocidad que llegaba con grupos como Venom, que también abrió paso al speed metal y al thrash, bajo el influjo del hardcore punk.

En lo visual, el impacto del punk en el heavy metal se manifestó en las portadas. Con la intención de alejarse de lo establecido, las bandas, en correspondencia con los elementos sónicos, adoptaban de forma chocante el imaginario religioso⁴, lo satánico y motivos de la fantasía épica o heroica. Un caso ilustrativo es el de Venom, en cuyos primeros discos, *Welcome To Hell*, de 1981, y *Black Metal*, de 1982, como ha subrayado Keith Kahn-Harris (2007), al mismo tiempo que sus integrantes, impulsados por el hardcore punk de Discharge y Black Flag (p.53), reaccionaban frente al virtuosismo técnico, el despliegue instrumental y los arreglos melódicos de algunas alineaciones, llevaban más lejos la iconografía oscura (Ver Figura 3), a lo que se



Figura 3. *Welcome to Hell*, 1981. Cara principal de la portada del *Welcome to Hell* (1981), de la banda británica de heavy metal, Venom. Tomada de: https://www.metal-archives.com/albums/Venom/Welcome_to_Hell/860

⁴ Es importante señalar que en esta época también surge el llamado “white metal” o metal religioso, que dio a la incorporación de temáticas bíblicas y los componentes sonoros del metal en sus canciones un giro en función de las creencias religiosas de sus integrantes.

unían otras alineaciones que se salían del circuito anglosajón, como la suiza Hellhammer y la sueca Bathory.

De esa forma, a los elementos visuales como el pelo largo en la audiencia y los músicos, las chaquetas de cuero y jeans, y el consumo de marihuana y otras drogas que tanto Straw (1990) como Weinstein (2000) señalan como rasgos iconográficos del heavy metal desde sus inicios, se añade una mayor coherencia a raíz de estas posturas empujadas por el punk, fundamentales en la constitución del metal extremo, y a la que pertenecen, además de las portadas referidas antes, los logos, los t-shirts con nombres de estas bandas o alusiones a componentes icónicos de las mismas, así como el tipo de líricas. No obstante, para Straw (1990) no es posible desconectar la incorporación de códigos más transgresivos en el heavy metal de los antecedentes ya referidos como la psicodelia, de la industria cinematográfica y el desarrollo del comic, de la contracultura hippie, que popularizó temas de fantasía y misticismo provenientes de la literatura de Tolkien y específicamente de *El señor de los anillos*, sin dejar de lado que, como ha apuntado Deena Weinstein (2000), tanto el punk como el heavy metal emergieron en otro momento de “la cultura juvenil”, cuando ya se esparcían las cenizas de la revolución protagonizada en diferentes lugares del mundo por la generación de finales de los sesenta y principios de los setenta, debido a la cooptación por el mercado y la represión, entre otras causas.

En este breve acercamiento a la conformación del metal extremo como transgresión musical pueden incorporarse también aportes de Unger (2016), quien destaca que, además del punk, este universo estuvo vinculado a otros movimientos disruptivos en la historia de la música. En ese sentido, menciona la integración del tritono al rock y al heavy metal. Este recurso fue prohibido en el canto eclesiástico de la Edad Media, y en la teoría musical se adscribe a la tensión y la disonancia. Su uso tanto en la música clásica —Unger (2016) refiere la ópera *Tristán e Isolda*— como en las películas de horror, condujo a que también fueran parte de las composiciones del heavy metal, de estas tendencias más subterráneas y, de forma más extendida, del metal extremo, donde su aparición junto a escalas disminuidas ha determinado, según este autor, una ruptura del sentido establecido en torno a una escala y melodía determinadas, así como la desorientación del oyente y la irradiación de exotismo en las canciones.

A partir de mi interpretación de la literatura revisada sobre la conformación del metal extremo como transgresión musical, que intento visualizar en el esquema que presento más adelante (Ver Figura 4), puedo concluir que este universo tiene sus raíces en los componentes transgresivos del heavy metal y fue estableciéndose desde los años ochenta para referir las nuevas mixturas entre componentes sonoros, visuales, líricos y performáticos, que generaban una estética de descontrol musical en la genealogía del rock y frente a otras posturas de producción y comprensión de la música en la academia o la industria musical.

Si bien dentro del heavy metal se empiezan a percibir los orígenes de diferentes subgéneros extremos, estos adquieren su distinción a nivel global a partir del surgimiento del speed/thrash y de

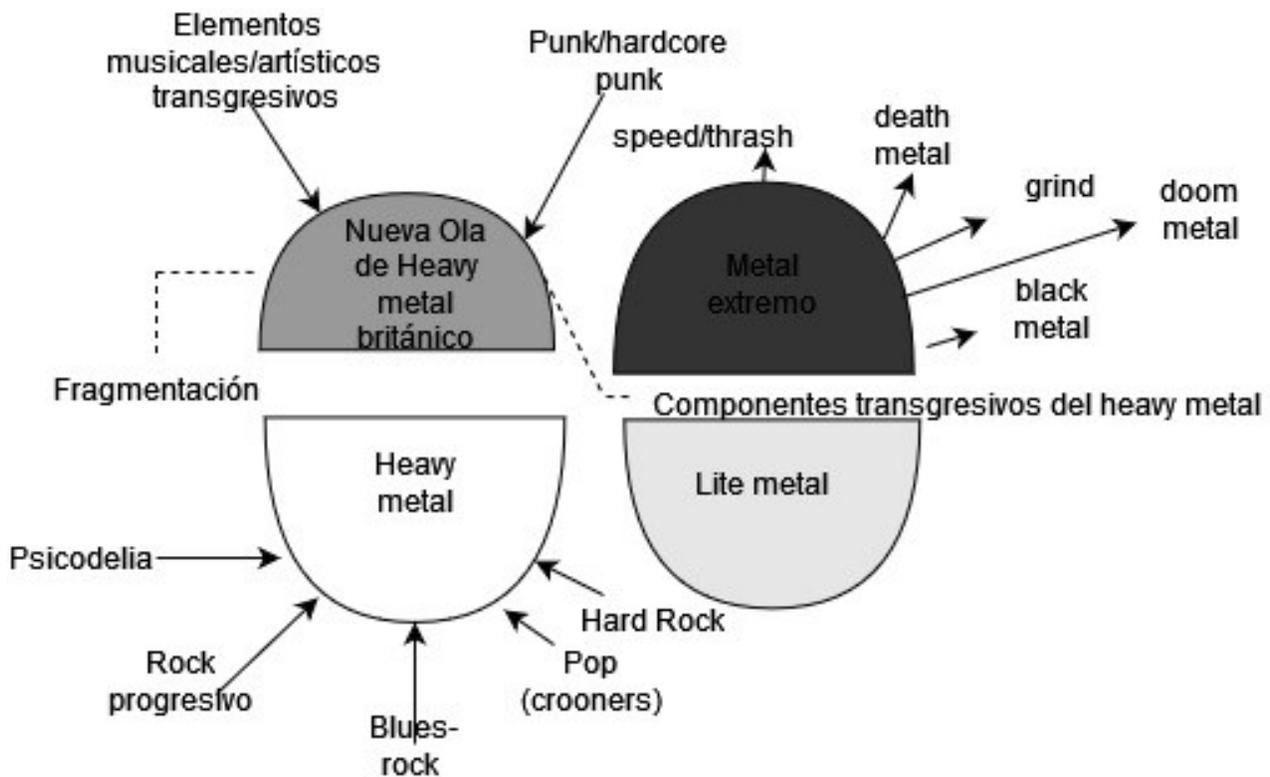


Figura 4. Emergencia del metal extremo. Síntesis de la conformación del metal extremo como transgresión musical. Elaboración propia.

búsquedas de disrupciones diversas, lo que va construyendo una identidad alusiva, en sintonía con Unger

(2016), a una sonoridad poderosa, intensa, por lo general virtuosa y técnicamente demandante de altos volúmenes y tiempos extremos (p.18). No obstante, vale apuntar, en consonancia con Rubio (2012), que no existe un límite en las características que posibilitan incluir a una banda en el metal extremo, ya que sus rasgos de transgresión son sinuosos y siguen extendiendo los túneles de este tipo de música a sitios insospechados, e incorporando a su evolución nuevos subgéneros— como lo evidencian el mathmetal, el drone metal, el folk metal y el metal de vanguardia, por ejemplo—.

Por su importancia en ese desarrollo, a continuación, doy cuenta en síntesis de varios de los subgéneros de los que he reflejado elementos con anterioridad, considerados “mayores” dentro del universo extremo (Rubio, 2012, p.30), y que emergen en el período abarcado por este estudio: el speed/thrash, el death metal, el black metal, el grindcore, el doom metal.

De acuerdo con Weinstein (2000), Souza (2009), Rubio (2012), Unger (2016) y fanzines como el mencionado arriba, el surgimiento del speed/thrash puede ubicarse en California entre 1981 y 1983 con la formación de Metallica en Los Ángeles y Exodus en San Francisco, así como de otras bandas que comienzan a diseminar su música a través de productoras independientes como Combat, Megaforce y Metal Blade. La influencia de grupos como Misfits, catalogado como horror metal u horror

punk, y en los años siguientes (1985-1986), de DRI (Dirty Rotten Imbeciles) y Suicidal Tendencies, que establecieron lo que se conoce como “thrashcore” o “crossover”, permitió también el desarrollo del thrash y el reconocimiento de “la velocidad y el tecnicismo”, el uso de tiempos y melodías abruptas y agresivas, letras “críticas y sarcásticas”, y el uso de un “gruñido amenazador” (Walser, 1993 como se cita en Souza, 2009, p.118) como rasgos de ese subgénero extremo.

Independientemente del impacto dejado por las bandas norteamericanas, es posible reconocer características propias en diferentes escuelas como la alemana, en la que figuran Kreator, Sodom y Destruction, y la representada por bandas como Sepultura, desde América Latina.

De acuerdo a Souza (2009), la “reforma” del speed y el thrash sobre el heavy metal no estuvo solo en la sonoridad ni en las letras, sino también en la vestimenta con ropas casuales, y presentaciones sin grandes producciones. Como afirma esta autora, a mediados de los ochenta el thrash consigue vincularse a disqueras más establecidas, lo que, aun sin gran acogida por MTV o la radio, permitió a bandas como Metallica, Megadeth, Anthrax y Slayer ser conocidas por un público rockero más masivo, a lo que se añade el éxito musical de *Master of Puppets*, de Metallica, en 1986. De esa forma, al final de la década, dice Walser (1993 como se cita en Souza,2009), el thrash metal había tenido éxito en desafiar el metal mainstream y redefinirlo (p.119).

Al unísono con la emergencia del speed/thrash, varios trabajos ubican a un movimiento de metal underground al que pertenecen diferentes bandas, no solo del circuito anglosajón, cuya cercanía radica precisamente en aportar al sonido extremo, a la actitud en torno a esta música y a su iconografía abyecta. En una revisión de Rubio (2012) y fanzines como Death Metal Underground, se encuentran como parte de este movimiento bandas como Bathory; Hellhammer, que luego se convertiría en Celtic Frost; las norteamericanas Repulsion y Possessed, entre otras.

Según escribí arriba, la búsqueda de una mayor exploración en los sonidos extremos condujo a la emergencia del death metal, que aportó a la escena del metal la “falsa vocalización”, descrita como un “pellizco al vocalizar”, que permite un tono más crudo o extremo desde la garganta. Con ello, se producen sobretonos que pueden guiar estructuras melódicas y tonales. En el death metal, pudieron combinarse voces graves y gruñidas y falsos acordes (...) La música se hizo más virtuosa y oscura con modos menores en la tonalidad (Unger, 2016, p.22).

De acuerdo a Stevens (2009), esta búsqueda de transgresión musical en el death metal se puso de manifiesto en la experimentación con varios elementos musicales. En Death Metal Underground muestra algunos ejemplos como el trabajo con la melodía (At the Gates), la ambientación (Obituary), la percusión (Suffocation), la tonalidad (Deicide), la progresión musical (Atheist). La complejidad técnica tuvo que ver con la creación de composiciones intrincadas y la conexión entre la estructura y el contenido de las canciones, en lo que los *riffs* cumplieron un papel esencial al indicar contexto y crear atmósferas relativas a las temáticas.

Otro de los subgéneros de mayor riqueza creativa en la etapa fue el black metal. Tras una primera ola de alineaciones esparcidas en diferentes puntos geográficos, que llevaban más lejos las raíces de este subgénero encontradas en el heavy metal, entre las que se encontraban Bathory, Hellhammer y Celtic Frost, la brasileña Sarcófago, las alemanas Sodom y Kreator, la italiana Bulldozer, las norteamericanas Slayer y Von (Souza, 2009, p. 138), una segunda ola estuvo asociada al black metal noruego. Varios de los autores citados coinciden en que esta emergencia fue motivada, por una parte, por la percepción de un estancamiento musical y comercial en el death metal, la búsqueda de un retorno al primitivismo y la crudeza, y una reacción a fenómenos sociales y culturales que conllevó a prácticas subterráneas y transgresivas de determinadas reglas y límites sociales, así como a acciones violentas, entre ellas, la quema de iglesias y asesinatos que, aunque aisladas, fueron engrandecidas mediáticamente, lo que influyó en la ubicación, sobre todo en Noruega, de esta escena más allá del circuito de los seguidores del metal extremo. Además del desarrollo sonoro del metal extremo propiciado por este black metal, sus aportes se derramaron a la indumentaria visual y hacia una iconografía que bebió de las obras más oscuras de pintores como Theodor Kittelsen (1857 – 1914). En su tesis doctoral, Souza (2009) presenta esta conexión a través de diferentes cubiertas de discos de bandas noruegas y creaciones de Kittelsen como *Fattigmannen (El mendigo)* y *Homeward (En casa)*, en las que se aprecia el carácter místico y tenebroso con que este artista se adentraba en la naturaleza, las leyendas y acontecimientos diversos, como la pandemia de la peste negra en ese país.

La tercera ola es conocida como black metal sinfónico y apunta a la articulación entre los componentes del black metal y la música sinfónica o “erudita” europea, a partir de la incorporación de sintetizadores que se alejan de las realizaciones de mayor agresividad musical de oleadas predecesoras.

Souza (2009) señala que en el black metal el timbre y la textura ganan importancia frente a la melodía; las vocalizaciones largas y agudas, sin palabras, como gritos, gemidos y gruñidos, también caracterizan a este subgénero, así como técnicas de guitarras basadas en escalas menores, el uso del tremolo, y ritmos rápidos en el drum.

El grindcore, otro subgénero extremo, del que es una referencia el disco *Scum*, de Napalm Death, también se identifica por su minimalismo y al mismo tiempo complejidad técnica, basada en la velocidad, que tiene en otro extremo a subgéneros como el doom metal, el cual, según Rubio (2012) “unifica influencias de death metal, rock gótico” y otras, y contiene tiempos lentos o lentísimos (p.20), que asemejan un trance musical.

En resumen, la mayoría de los subgéneros extremos que emergen entre la década del ochenta y la del noventa comparten de modo general una instrumentación compuesta por el bajo, la guitarra y el drum. La voz se considera otro recurso para transmitir los sentidos de la música y en este universo musical, como patrón, transgrede las reglas melódicas, tímbricas y técnicas desde las que percibe “el cantar bien” (Unger, 2016). Esto significa, siguiendo al autor referido, que en el metal extremo el uso de las cuerdas vocales “verdaderas” o utilizadas normalmente al hablar y cantar, aun cuando pueden ser

parte de estas creaciones, queda relegado por técnicas extremas que dan lugar a un performance vocal innovador e infrecuente en otras músicas. También con Unger, puede decirse que entre los subgéneros mencionados hay diferencias de vocalización, siendo el death metal y el black metal los que han aportado las formas más distintivas de “canto” en el metal extremo.

El death metal se asienta en “pliegues vestibulares”, conocidos como falsas cuerdas vocales (...). Los pliegues vestibulares se utilizan a menudo en diferentes formas de canto de garganta, y especialmente en el estilo kargyraa de canto tradicional mongol a través de la garganta (Unger, 2016, p.18); al combinar el “canto y el hablar verdadero”, las bandas pueden conseguir diferentes tonalidades, sobretonos y sonidos que asientan los estilos que las distinguen. Mientras, las vocalizaciones del black metal son mayormente gritadas a un tono alto, en capas de efectos para crear atmósfera, intensidad y profundidad (Unger, 2016, p.24). Es decir, la vocalización en el death metal resulta una emisión sonora que parece pronunciar con gravedad una “o” desde la ultratumba; por su parte, el black metal suele indicar una “e” aguda, rajada y distorsionada, salida también desde las entrañas, y que dibuja una mueca de odio en el rostro. En ambas formas intervienen otros órganos como el diafragma y producen sonidos no inteligibles y más guturales, cavernosos, sombríos. Y, en consonancia con lo afirmado por Rubio (2012), tienen entre diversos referentes, las voces proporcionadas por Cronos (Venom), Quorthon (Bathory), Tom G. Warrior (Celtic Frost), y otras referidas antes, más conectadas a las de Lemmy (Motörhead), Rob “The Baron” Miller (Amebix), o ‘Cal’ Morris (Discharge), o sea, “al ruido”, y menos a la limpieza melódica que identifica el canto de Paul Di’Anno o Bruce Dickinson (Iron Maiden), Sean Harris (Diamond Head) o Byff Byford (Saxon) (p.17).

No obstante, en el uso variado de la armonía y la melodía que puede ir del “caos, la disonancia y la agresividad hasta una música melódica y progresiva, emocionalmente evocadora y potente” (Unger, 2016, p.19), influyen otros factores como la afinación de los instrumentos, el tipo de composición, las escalas que se utilizan, las técnicas musicales y los efectos técnicos propios del metal extremo.

La afinación de la guitarra y del bajo suele hacerse por debajo de los estándares para conseguir un “sonido más pesado”. También es frecuente la utilización de guitarras de siete u ocho cuerdas y bajos de cinco o seis. Según Souza (2009, p.144), las cuerdas incorporadas permiten llegar a sonoridades más extremas.

En el metal extremo las composiciones se sustentan en *riffs* de guitarras o secuencias de acordes instrumentales poderosos. En ese sentido, es preciso dejar claro qué es el *power chord*, así como profundizar sobre el *riff*, construido a partir del primero. Teniendo en cuenta que el metal ha sido una música aprendida por lo general de forma independiente, el intercambio de ese conocimiento ha viajado —y ha sido perfeccionado— desde los fanzines de los ochenta y noventa a los videos esparcidos en Internet a través de las nuevas tecnologías. Videos como el del guitarrista Franco Lunghitano (s/f) ilustran lo que es el *power chord*. La explicación de Claudia Souza (2009) en su tesis doctoral, siguiendo a varios musicólogos, indica sobre el *power chord* —también llamado “acorde de quinta”—:

Su configuración es idiomática del instrumento, ya que sigue el mismo patrón de digitación en las cuatro cuerdas más graves, a lo largo de todo el mástil, sin importar cuál sea la nota fundamental. El hecho de ser ejecutado en guitarra eléctrica amplificada implica algunas particularidades que, precisamente, le confieren su sonoridad. Este mismo acorde, tocado sin amplificación, probablemente no podría considerarse este tipo de acorde, sino un acorde sin tercera. El sonido resultante es complejo porque se compone de notas y parciales armónicos “constantemente renovados y dinamizados por el feedback” (Walser, 1993: 2; Ribeiro, 2007). (p.145)

Trayendo además al musicólogo Ribeiro (2007 como se cita en Souza, 2009), la autora escribe que la amplificación del *power chord* permite una prolongación de su efecto y muchos más armónicos audibles que un acorde completo de seis notas (p.145). No obstante, apunta que en el black metal, este recurso es menos utilizado.

Sobre los *riffs*, indica que pueden aparecer en gran número en una misma pieza y, normalmente, determinan el inicio de una sección (Souza, 2009, p.48). De acuerdo a la definición aportada por Ribeiro (como se cita en Souza, 2009, p.148): (...) Son motivos que funcionan y organizan la estructura formal de la pieza. Casi siempre los *riffs* son construidos a partir de los *power chords* y sobre una (nota) tónica repetida (tremolo) con variaciones melódicas en otras notas...

Para lograr una diferenciación mayor con el heavy metal y los subgéneros de metal no extremo, así como con otras músicas, el metal extremo, desde el speed/thrash se sustenta sobre los modos frigio y locrio, los que contienen los sonidos más oscuros (Kahn-Harris, 2007, p.31). Este autor señala que mientras el frigio se asocia a la música oriental, con el locrio se consigue el tritono “del diablo”.

Ya en uno de los textos precursores del análisis musicológico en torno al metal, Walser (1993) había dejado ver la distancia, a partir de la oposición entre brillantez y oscuridad sonora, entre los modos eólico y dórico, utilizados en el heavy metal; los modos jónico y mixolídio, del pop, y los modos frigio y locrio del metal extremo, representados en los ochenta por el speed/thrash.

En cuanto al drum, el rasgo más importante radica en la intensificación de la velocidad, el virtuosismo y cambios de tiempo que, como dije antes, se exponen en el *blast beat*, utilizado en el death metal y el grind y otros subgéneros extremos. Asimismo, los cambios de ritmo, cadencias y tiempo pueden dirigirse a la búsqueda de lentitud en la percusión.

La forma en que se integran las líricas a la composición, dando lugar a relaciones sónicas inusuales, es otra característica que comparten los subgéneros del metal extremo, según los autores revisados, así como el uso de efectos técnicos en la producción musical, teniendo en cuenta que el XX, considerado “el siglo del sonido”, tuvo como rasgo el desarrollo de tecnologías, con significación para un proceso similar en la música. En ese sentido, tanto los pedales de distorsión, los amplificadores como los efectos producidos en estudios influyeron, y siguen haciéndolo, en la obtención de timbres especí-

ficos, atmósferas; en el poder y la intensidad de esta música, y en la complejidad de sus transgresiones sonoras, por lo cual todavía es menos aceptada, o adoptada por la mayoría de las músicas occidentales.

Con relación a lo anterior, habría que decir que el surgimiento del metal extremo y su evolución en las décadas del ochenta y del noventa se sustentaron en una red de intercambio independiente y subterránea, que ha marcado su carácter menos masivo. La escucha de las producciones emergentes, prácticas de intercambio musical de un hemisferio a otro y la inmersión en roles creativos disímiles, permitieron la diversificación y el asentamiento a nivel global de ese simbolismo de transgresión musical del que hablaba como búsqueda estética y estilística.

Por un lado, es posible decir, de acuerdo a Unger (2016, p.22), que hacia finales del decenio del ochenta varias disqueras habían surgido alrededor del death metal y algunas de las reconocidas mundialmente, como Sony y Columbia, contribuyeron a cambiar la escena del death metal al pactar con determinados grupos, lo que siguió mostrando, según la mirada de algunos autores, un sendero para “encuadrar” como “producto” a partir de determinados componentes musicales (Souza, 2009). No obstante, por otro lado, cabe referir la cantidad de discursos no musicales en torno al metal extremo como letras, títulos de canciones, fanzines y otras publicaciones, fundas de discos, nombres de bandas y, por supuesto, conversaciones cotidianas (Kahn-Harris, 2007, p.34) que han influido no solo en cómo suena y se ve el metal extremo, sino en las mediaciones que mantienen sus transgresiones musicales y su desarrollo underground.

Más de cuarenta años después de su surgimiento, el metal extremo sigue siendo un fenómeno global. Varios estudios se han encargado de aportar elementos sobre una historia que supera el intercambio entre países de Europa y Norteamérica. De esa forma se ha visibilizado, además de otros componentes musicales sónicos, visuales, textuales y performativos, la manera en que el metal extremo se ha conceptualizado en diferentes países y regiones. Ampliando la frase de Souza (2009, p.42) sobre el black metal a todo este universo musical, es posible decir que no ha querido ser sólo sonido, sino un concepto, que se manifiesta en el comportamiento y la expresión a través del sonido y la iconografía.

La transgresión del metal extremo como problemática de estudio desde el caso cubano

Al mismo tiempo que el metal extremo es considerado el universo más diverso y prolífico artísticamente dentro de la cultura del metal, para varios autores resulta también el más controversial (Kahn-Harris, 2007; Hjelm et al, 2011).

El abordaje de la reacción social que el metal extremo ha suscitado en diferentes contextos ha hecho que el estudio de Weinstein (1991, 2000) sobre ese fenómeno haya sido continuado por otros autores, a partir de la categoría de “pánico moral”, como lo presenta en su estudio del heavy metal enfocado fundamentalmente en la sociedad norteamericana. De acuerdo a Kahn-Harris (2007 como

se cita en Hjelm et al, 2011, p.14): Los grupos de metal extremo transgreden los límites de la música aceptable, de los discursos aceptables, de las prácticas aceptables. El metal extremo proporciona la “vanguardia”, los ejemplos más sistemáticos, del compromiso del metal con la transgresión.

De ahí que el pánico moral, definido como una respuesta de la cultura hegemónica a las reivindicaciones estético-políticas de la música haya girado los estudios a las controversias y los sentidos relacionados con la transgresión musical.

El pánico moral ha significado que, desde un estatus de poder, se utilicen los medios de comunicación y otros recursos para sensibilizar al gran público sobre el peligro o la amenaza que representan los símbolos y las prácticas de otros actores (Hjelm et al, 2011). Los investigadores señalan cómo las controversias justifican actos de censura, cárcel, rechazo o proscripción de quienes escuchan y producen el metal extremo, y cómo estas polémicas han llevado más allá los límites y significados originales de las prácticas relacionadas con la escucha de esta música, incluyendo en la zona de la representación criminal, ideológica, de la desviación o la patología, tanto a la creación musical como a sus cultores y a quienes posiblemente se han desmarcado de determinadas acciones, según subrayan los investigadores para los casos del black metal noruego, asociado a acontecimientos violentos como escribí antes, y del llamado Black Metal Nacional Socialista (NSBM, por su sigla en inglés), de tendencia neonazi.

Pero, como decía, los análisis sobre la transgresión del metal extremo han ido pasando de los agentes externos al interés en comprender cómo los componentes transgresivos de esta música producen su antagonismo en contextos específicos. En ese sentido, las generalizaciones en torno a la translocalización del metal extremo (Wallach & Levine, 2012) y el argumento de autores como estos de que, aunque el sonido musical pueda tener significados específicos en contextos culturales diferenciados, los sentidos no son infinitos (p.130), han servido para sostener la idea de que “quíerese o no” este universo es controversial por su materialidad, la cual da lugar a una contracultura.

No obstante, la profundización de los análisis ha evidenciado, por un lado, que realmente existe una conciencia antagónica más allá de la transgresión o contracultura sónica, musical. Estos estudios han visibilizado la direccionalidad política de estas transgresiones frente a determinados órdenes en contextos específicos. En ello han tenido un peso los estudios desde América Latina y el Caribe, que han señalado el carácter crítico de las producciones y del involucramiento con esta música en períodos dictatoriales, totalitarios y ante otros regímenes autoritarios en naciones de esta parte del mundo.

Por otro lado, el mantenimiento de la transgresión musical del metal extremo y sus escenas se ha explicado desde el placer de la escucha de estos componentes. En investigaciones como la de Phillipov (2012) sobre el death metal, se identifica una postura al límite o “más allá” de la crítica política. Al mismo tiempo que estos estudios se preocupan por adentrarse en los componentes musicales transgresivos, explican la complejidad y la no convencionalidad de posturas políticas, a partir del distanciamiento de los subgéneros extremos de otras músicas, las cuales, al responder a reglas establecidas, pueden servir

de herramienta para acciones políticas de otros actores, como ocurre con el canto convencional. Ello reorienta la escucha y la forma expresiva hacia el metal extremo según la autora referida.

Teniendo en cuenta lo anterior, puede decirse que la transgresión musical del metal extremo, al ser un fenómeno perceptible dondequiera que esta música ha emergido, ha suscitado generalizaciones sobre sus significados que no siempre se han anclado en las particularidades de los contextos, por lo que, como también lo reconocen Wallach y Levine (2012), esas explicaciones pueden no ser aplicables a casos puntuales, estudios localizados o microanálisis (p.117). Pero también la diversidad de visiones y resultados de las investigaciones deshacen cualquier intento de canonización de la transgresión particularizada sobre esta música. Así, asumir la transgresión como problemática significa darse cuenta de que no es atrapable en una conceptualización, lo que conlleva un acercamiento “nuevo” en una escena específica, en este caso la cubana, donde, como seguidora de esta música conozco que el metal extremo porta transgresiones musicales dentro de la cultura rockera, pero también es percibida como una música “ajena” en la cotidianidad, al igual que sus cultores suscitan la extrañeza. El metal extremo permanece vibrando de manera subterránea, siendo también en la Isla una sonoridad de pocos y escasamente aceptada por diferentes agentes sociales y artísticos (Fernández, 2017a).

En mi tesis de maestría me había centrado en las controversias culturales entre la institucionalidad cubana y el metal durante el período del 2007 al 2016 (Fernández, 2017a). Mientras realizaba entrevistas para ese trabajo, devotos de esta música aludían al momento de finales de los ochenta como el momento de involucramiento con esta música y al decenio del noventa del pasado siglo como una época de experimentación inigualable en el metal extremo hecho hasta hoy en la Isla. Asimismo, entrevistados como el habanero Juan Carlos Torrente y el holguinero Omar Vega, entre otros, que habían vivido la emergencia de la escena cubana en los noventa, decían que el metal extremo había marcado un “cambio de actitud” entre algunos rockeros, que era una música que les permitió una mayor rebeldía y transgresión (Fernández, 2017a; Fernández, 2017b).

En el apartado anterior, siguiendo a varios autores, refería que el metal extremo y sus subgéneros nacieron en los ochenta y los noventa a nivel global. Esta música empieza a escucharse en la Isla al mismo tiempo que en Europa, Estados Unidos, Brasil o Japón a pesar del aislamiento socioeconómico cubano con respecto a gran parte del mundo, lo que, a su vez, muestra un proceso de translocalización activo, que podría asumirse como una continuidad de ese toma y daca histórico que, según la antropóloga japonesa Ohnuki-Tierney (2002), subvierte la creencia sobre la dicotomía entre lo global y lo local, y cualquier sentido de pureza cultural que intente establecerse.

Teniendo en cuenta ese movimiento global de intercambios en torno al metal extremo, la búsqueda de transgresión musical entre las bandas que surgían en ese momento y la autopercepción de “mayor rebeldía” en la escena rockera de la Isla por quienes comenzaban a escuchar esta música, surgen algunas preguntas: ¿Se relacionaba este “cambio de actitud” hacia lo extremo y percepción de rebeldía de los devotos cubanos con su involucramiento en la escena global y con las derivaciones transgresivas

que provocaba la escucha de esta música? O, trayendo también las controversias entre esta música y los distintos contextos sociales enfocados en el campo de los estudios del metal, ¿había alguna relación entre las cuestiones referidas por estos precursores del metal extremo y el contexto político de esos años, marcado por una crisis como consecuencia directa del derrumbe del campo socialista a nivel internacional? En resumen, ¿cuáles eran los sentidos de estos devotos del metal extremo para escuchar y producir esta música en Cuba a finales de los ochenta y principios de la década del noventa? ¿Cómo dialoga el caso cubano con los trabajos dentro de los estudios del metal que han dado cuenta de los conflictos generados por el simbolismo transgresivo del metal extremo en los contextos sociales que abordan? ¿Ese simbolismo de transgresión musical responde a una generalidad en la escena global, o sea, a una forma de asumir la música, o también a cuestiones locales, específicamente cubanas?

Esas interrogantes derivaban en la problemática sobre la transgresión antes referida. Mientras los cultores del metal extremo entrevistados me ubicaban en un período, el de la escena de los noventa, se delineaba como marco de estudio el significado del metal extremo en ese momento, de la afección por estas tendencias, las más transgresivas del heavy metal. Ese interés investigativo también estuvo marcado por vacíos en investigaciones cubanas en torno al rock, en las que se ha apuntado la necesidad de abordar estas cuestiones⁵, que no cuentan con análisis desde la sociología o disciplinas afines hasta el momento.

Aun cuando existen investigaciones que dentro o fuera de Cuba se han acercado al metal extremo de la Isla (González, 2001; Castellanos, 2008; Remón y González, 2010; Manduley, 2015a, 2015b; Montes de Oca, 2011; Remón, 2013; Borges-Triana, 2015; Varas-Díaz & Mendoza, 2015; Varas-Díaz, 2016; Nelson Varas-Díaz, Mendoza & Morales, 2016; Cardona y Hernández, 2017; Varas-Díaz, González-Sepúlveda & Rivera, 2018; Fernández, 2017a, 2021; Hernández y Calzadilla, 2021), han prevalecido los estudios en torno al rock, que incluyen también aspectos relativos a este universo. Los más específicos relacionados con el metal extremo son todavía escasos, y, de igual modo, la tendencia en estos trabajos ha sido aportar en el ámbito histórico y sociocultural, lo que avista la necesidad de nuevas contribuciones explicativas e interdisciplinarias.

Las investigaciones referidas se han centrado en los conflictos de estas músicas en el contexto cubano y, aunque el metal extremo ha sido incluido en definiciones como la de “música cubana alternativa”, categoría de Joaquín Borges-Triana (2015) para estudiar la creación fuera de la institucionalidad y con fusiones trascendentes de las reglas culturales de la Isla, el metal extremo no ha figurado en este tipo de análisis musical o socioestético, como el que este investigador realiza durante su tesis doctoral.

El texto de Varas-Díaz, Mendoza & Morales (2016) sobre la banda Tendencia, sin dudas un acercamiento valioso desde el punto de vista estético, enfoca con una perspectiva decolonial la inclu-

⁵ En las recomendaciones del trabajo *Prácticas de socialización del rock como práctica cultural en la ciudad de Santa Clara* puede leerse: “Sugerir se investiguen las razones que justifican la preferencia por las tendencias más agresivas del movimiento rockero” (Montes de Oca, 2011, p.67).

sión de elementos afrocubanos en la música de esta alineación cubana, lo que empieza a dar cuenta de diferencias o particularidades del metal de la Isla con respecto a la creación a nivel internacional. Sin embargo, no se adentra en discusiones más contextuales con relación al significado de estos elementos en la escena del metal extremo cubano.

Los escasos trabajos con enfoques más artísticos o musicológicos carecen del acercamiento etnográfico, lo que ha conllevado a resultados limitados. En la descripción de componentes de la cultura del metal extremo en Cuba prevalece un enfoque global y todavía no particularizado. Tampoco las comparaciones estéticas entre el rock y el metal extremo han tenido en cuenta las especificidades de estos dos universos musicales, lo que ha conducido a una disonancia entre la mirada escénica, o sea, la de los devotos de esta música, y la académica, que ha llegado a considerar la emergencia y el desarrollo de esta música durante los ochenta y los noventa como el paso de un “gran dinamismo y diversidad” del rock hecho en Cuba al “empobrecimiento cualitativo de la expresión artística”, a partir del involucramiento de jóvenes cubanos en el metal extremo (Remón y González, 2010; p.48), la música más escuchada en los espacios rockeros, sobre todo en esa última década.

Con ello, la afección por el metal extremo en esa época que transcurre entre finales de los ochenta y el decenio del noventa sigue siendo un problema de investigación, así como lo que pueda decirse sobre su transgresión en ese contexto, poniéndola también en perspectiva con respecto al rock, una música que, de acuerdo con varios autores como los mencionados antes, fue colocándose en la orilla del nuevo orden social que comienza a establecerse en Cuba desde 1959.

Tildado de anticultural y “música del enemigo”, y sus cultores y devotos, de expresar “diversionismo ideológico” y ser antisociales o inadaptados (CIDMUC, 1983; Castellanos, 2008; Manduley, 2015a; Remón, 2013), el rock fue perpetuando de manera underground sus manifestaciones en el país. En los ochenta, en medio de un clima de mayor aceptación de estas sonoridades y del esfuerzo de actores institucionales por legitimar una forma estética del rock cubano entre tendencias disímiles, las corrientes más extremas comienzan a ubicarse en el panorama musical de la Isla y a ganar adeptos poco a poco.

La creación que alcanzó mayor reconocimiento dentro del ostracismo que en esencia ha marcado al rock en Cuba, fue producto, sobre todo en las primeras décadas del proceso de institucionalización socialista, de las experiencias de inclusión de esta música en proyectos o agrupaciones de músicos salidos de academias cubanas. A medida que algunos creadores daban curso a una estética que modulaba visiones políticas, musicológicas y artísticas en torno al rock, la selección en los medios nacionales de determinadas piezas abría las puertas al rock desde la legitimidad institucional. No obstante, el género continuaba su evolución de manera más autodidacta y autónoma, desconectada estéticamente e ideológicamente de los preceptos a partir de los que se pretendía ofrecer identidad y disciplinar la producción y el consumo de la música en la nación caribeña.

Como indican varios autores (Perna, 2005; Moore, 2006; Borges-Triana, 2015), a partir de 1959, la centralización del Estado en la reconstitución de los diferentes campos de la sociedad, entre estos, el musical, el artístico, el intelectual, con el propósito de llevar adelante el proyecto social de la Revolución, devenía un rasgo del nuevo orden. Durante ese proceso de transformaciones, al mismo tiempo que se creaban las condiciones para una expansión de la cultura en el país, diferentes acontecimientos reflejaban, ya en los sesenta, el impacto sectario de los dictámenes de la política y la ideología sobre la cultura y el arte, lo que se remarcó en los decretos y acciones culturales institucionales de la década siguiente.

La polémica desatada por *PM* (1960), un documental de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal que retrataba al estilo *free-cinema* la nocturnidad de unos cubanos que bebían y bailaban en un bar habanero, es considerada en varios textos (Perna, 2005; Fornet, 2007; Castellanos, 2008) el detonante que llevaría a enmarcar la política cultural de la Revolución. Bajo el clima de tensión política interna y con Estados Unidos, que arreció tras la invasión por Bahía de Cochinos de abril de 1961, atentados y otros acontecimientos, en la Biblioteca Nacional de Cuba tenían lugar en junio de 1961 debates culturales, suscitados por la censura del filme referido por parte del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), que culminaron con el discurso de Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales*, en el que quedaban trazadas las líneas culturales del proceso cubano, y con ello, el marco para la creación artística y la educación en la Isla.

Entre otros discursos, el pronunciado por Fidel Castro el 13 de marzo de 1963 en la escalinata de la Universidad de La Habana para conmemorar el VI Aniversario del Asalto al Palacio Presidencial también es identificado como influyente en las definiciones del Estado cubano en torno al arte, la cultura y la educación. Serviría de sustento a una serie de prohibiciones o restricciones culturales y artísticas en función de la identidad nacional en construcción, así como de pauta para nuevos discursos de la prensa, nacionalizada tempranamente, y otros actores ideológicos que aludían a la necesidad de corregir las “desviaciones” de la sociedad cubana, heredadas del pasado, entre las que caía el rock. De acuerdo a Castellanos (2008, p.5), “homosexuales, delincuentes, lumpens, vagos, ‘elvispreslianos’, burgueses y contrarrevolucionarios” entraban en “el mismo saco” para la política social cubana que se delineaba al mismo tiempo que la política cultural.

Según Moore (2006, p.66), si bien en los primeros años de la institucionalización socialista podía constatarse que los propietarios de las tiendas vendían minifaldas y discos de Elvis Presley en las mismas zonas donde se organizaban manifestaciones políticas antiimperialistas o ejercicios de milicias, sobre 1963 era visible el desmantelamiento de prácticas como las relacionadas con el rock y otras músicas de procedencia internacional, entre estas el jazz y el *filin*⁶, que podían ser consideradas “decadentes” o propiciar un “sentimiento contrarrevolucionario”.

⁶ Aunque es reconocido que junto a himnos y marchas, sonos, guarachas y otros ritmos, el jazz y la canción sentimental o *filin* se encontraban a inicios del proceso de transformaciones entre las sonoridades más escuchadas, el apoyo a estos

Un texto de Ernesto Guevara, de 1965, *El socialismo y el hombre en Cuba*, de igual modo serviría para definir tanto la vanguardia que debería formar al sujeto revolucionario como a este “hombre nuevo”, que nacería en el fragor de sacrificios y transformaciones estructurales a nivel social, durante la reestructuración de la sociedad hacia una materialidad distinta. “El hombre nuevo”, educado bajo los principios del anticolonialismo, el antiimperialismo, el marxismo, sería el sustento técnico y consciente del comunismo. A partir de la práctica cotidiana del trabajo y valores como la justicia social y la igualdad, entre otros, se expondría cómo ese sentimiento prioritario del revolucionario, el “amor a la humanidad viviente” y la esperanza en el futuro, resultaba la base sentimental de una sociedad distinta a la del capitalismo.

Con ello, como han enunciado diferentes autores, quedaba claro que esta aspiración ideológica, que se derramaba hacia todas las esferas sociales, tendría sobre todo un receptor: los jóvenes. De ahí que también en el ámbito del arte, las concepciones sobre el “hombre nuevo” significaban “un nuevo artista”, que “debía resultar de las relaciones de producción que se forjaban, pero sobre todo constituía el prototipo del sujeto social que se aspiraba a formar. El nuevo creador, dotado de autoridad revolucionaria además de cultural, se proyectaba como un pedagogo a gran escala, a cuyo cargo quedaba la ‘gigantesca escuela’ de la sociedad” (Machado, 2020).

Dos eventos sucedidos en los setenta, el Primer Congreso sobre Educación y Cultura, de 1971, y el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, de 1975, mientras afianzaban las líneas de la política cultural cubana promulgadas en la década anterior, conducían, por un lado, a imponer la erradicación de expresiones de diferenciación y extranjerizantes; por otro lado, al silencio o a la proscripción de creadores y creadoras que no se ajustaran a los parámetros con que se medía su actitud pública y su obra dentro del orden social cubano.

El Primer Congreso sobre Educación y Cultura había pautado un cierre con respecto a manifestaciones internacionales que no concordaran con los principios de la Revolución. En el sentido expresivo, se declaraba la “necesidad de contener todo tipo de desviación entre los jóvenes”, para lo que se proclamaba la lucha contra la infiltración del imperialismo en el cine, la televisión y el arte, y la reanimación de las raíces auténticas de la cultura nacional (Perna, 2005, p.31). Esto significaba el control de las prácticas juveniles en los centros de enseñanza y el apoyo a manifestaciones culturales y artísticas siempre que no sirvan, según la Declaración del Congreso, “de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo y

géneros —los cuales habían tenido un auge desde los años cuarenta en la Isla y habían evidenciado la estrecha relación entre sí a partir de las composiciones de César Portillo de la Luz y José Antonio Méndez e interpretaciones como las de Elena Burke y Omara Portuondo— fue decayendo hasta que, al final de la década de los sesenta, solo la Orquesta Nacional de Música Moderna se difundía en los medios nacionales. Asimismo, otros sonidos de la música popular, como la pachanga, una mezcla de son, merengue y guaracha, de tal popularidad que Ernesto Guevara catalogaba a la Revolución como “un socialismo con pachanga”, caían en el terreno de las censuras, debido al exilio de algunos de sus exponentes y la calificación de estos creadores como “desafectos” (Perna, 2005, p.24).

demás aberraciones sociales en expresiones del arte revolucionario...” (como se cita en Fornet, 2007, p. 16).

En una intervención sobre la postura institucional en los primeros años de la década del setenta, que Ambrosio Fornet acuña como el “quinquenio gris”, dice este escritor cubano:

Si tuviera que resumir en dos palabras lo ocurrido, diría que en el 71 se quebró, en detrimento nuestro, el relativo equilibrio que nos había favorecido hasta entonces y, con él, el consenso en que se había basado la política cultural. Era una clara situación de antes y después: a una etapa en la que todo se consultaba y discutía —aunque no siempre se llegara a acuerdos entre las partes—, siguió la de los úkases: una política cultural imponiéndose por decreto y otra complementaria, de exclusiones y marginaciones, convirtiendo el campo intelectual en un páramo (por lo menos para los portadores del virus del diversionismo ideológico y para los jóvenes proclives a la extravagancia, es decir, aficionados a las melenas, los Beatles y los pantalones ajustados, así como a los Evangelios y los escapularios). (Fornet, 2007, pp.15-16)

Las reestructuraciones en el Consejo Nacional de Cultura —instancia surgida en 1961 para nuclear los esfuerzos relacionados con la cultura cubana, que en 1976 daría paso al Ministerio de Cultura—estaban en función de poner en práctica las declaraciones del Congreso de Educación y Cultura, lo que se evidenciaba, en primer lugar, en una dirigencia “con Luis Pavón Tamayo a la cabeza, sin relaciones orgánicas” con la vanguardia intelectual cubana (Fornet, 2007, p.14).

Poco después, el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba de 1975 concluía con una Resolución sobre la cultura artística y literaria, que también se manifestaba contra las prácticas artísticas que se desviarán de las líneas ideológicas oficiales.

En análisis retrospectivos que tocan esa época, tanto Rachel Weiss (s/f) como Fornet (2007) coinciden en enumerar una serie de acontecimientos de los sesenta, además de los mencionados arriba, que mostraban tempranamente un corrimiento hacia el dogmatismo y la represión ideológica por parte del Estado cubano, como fueron las granjas o campos de reeducación conocidos como UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) que, desde 1965 se mantuvieron alrededor de tres años⁷. Allí se pretendió corregir mediante diferentes trabajos la conducta de testigos de Jehova, adventistas del Séptimo Día, homosexuales, jóvenes aficionados al rock, hippies y otros, y convertirlos en los “hombres” del “nacionalismo heteronormativo” del que habla otro investigador cubano, Alberto Abreu. Otros hechos referidos por estos autores son el cierre de *Lunes de Revolución*, un suplemento literario existente de 1959 a 1961, y la censura a libros como *Los Siete contra Tebas*, de Antón Arrufat y *Fuera del Juego*, de Heberto Padilla, cuyo “caso” comenzó en 1968 con el rechazo institucional al premio Julián del Casal, otorgado a este autor por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba

⁷ Según Moore (2006, p.151), otras medidas de “rehabilitación” asociadas a las UMAP fueron labores manuales en el campo, en la prisión o el traslado de hombres hacia Minas del Frío, una región de la Sierra Maestra.

(UNEAC) —la misma institución que ahora se oponía al galardón—, debido a un “compromiso insuficiente” con la Revolución y continuó con otros episodios, entre ellos, el arresto del escritor en 1971⁸ por “actividades contrarrevolucionarias”.

Para Borges Triana (2015, p.62), las medidas y exclusiones que conformaron el “quinquenio gris” eran también resultado de la adopción de una posición estalinista, que subordinaba la creación y la expresión a la ideología, y que igualmente dejaba en Cuba marcas en la historia de vida de muchos jóvenes y artistas, cuyas grietas se sentían y asentaban en el campo cultural, artístico y social cubanos.

El acercamiento a la Unión Soviética, que se intensifica a finales de los sesenta, fue igualmente resultado de la situación política y económica de la Isla y de un contexto internacional de “guerra fría”. Al bloqueo económico norteamericano, intalado desde esa nación como respuesta a las expropiaciones de compañías estadounidenses en Cuba, y a la Ofensiva Revolucionaria de 1968, con la que el Estado cubano continuaba su proceso de nacionalización y centralización, que incluyó hasta el cierre de pequeños negocios y otros espacios culturales, se sumaba la “crisis de los misiles” de 1962, y otros eventos relativos a la bipolaridad mundial, los cuales situaban a la Isla en un terreno de aislamiento global. En ese escenario, el diálogo con la URSS derivó en la etapa de mayor “sovietización” del socialismo cubano durante los setenta (Arango, 2007; Castellanos, 2008, Borges-Triana, 2015; Salazar, 2019).

Mientras el realismo socialista y los manuales de marxismo-leninismo se imponían en las esferas de la cultura y la educación —no sin conflictos y con el intento de contención de esta corriente prosoviética por una tercermundista y anticolonialista (Arango, 2007, p.22)—, en esos mismos centros artísticos y de enseñanza se llevaba a cabo un proceso de depuración, conocido como “parametración”, a partir del que fueron expulsados o reubicados quienes no eran considerados “heterosexuales y revolucionarios” (Fornet, 2007).

Aunque para algunos analistas y escritores, como el propio Fornet (2007), “en 1975 el pavonato, como proyecto de política cultural, estaba agonizante” (p.20), ello no significaba el fin de esa etapa. De acuerdo con Arango (2007), las resoluciones del I Congreso del Partido Comunista de Cuba establecían entre las reglas para el trabajo en torno a la cultura y el arte: “La nueva situación de nuestra cultura, tan rica en firmes perspectivas promisorias, reclama la fijación de normas orientadoras asentadas en los principios marxista-leninistas y arraigadas en nuestras realidades nacionales” (p.26).

Los decretos de la política cultural y las medidas que se implementaban en esas dos décadas influyeron en que el rock en Cuba se mantuviera en una condición de semiclandestinidad (Remón, 2013; Manduley, 2015a). Como este último autor refiere, a finales de los sesenta los Beatles eran “un secreto a voces”; los combos⁹ no recibían apoyo y, sobre todo aquellos que seguían la impronta de

⁸ Para profundizar en estos hechos recomiendo el libro *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia* (Premio Casa de las Américas, 2007).

⁹ Vale aclarar el significado de este término en Cuba: combos fueron llamados los primeros grupos de rock existentes en Cuba; en su mayoría realizaban versiones en inglés. Integraban a músicos profesionales o instrumentistas que recibían

Led Zeppelin y los Rolling Stones, sonoridades más estridentes y palpablemente foráneas, no podían profesionalizarse y, por tanto, tenían como lugares de presentación por excelencia las fiestas particulares. Algunos festivales, como el Festival de Varadero 70, que había contado con la participación de alineaciones de rock internacionales, resultó “el último contacto directo” con representantes del género de distintas zonas del mundo en esa época.

Durante ese contexto, no solo los músicos, sino también el público que se enrolaba en grupos sociales seguidores del rock, “los pepillos” y, tras la influencia del hippismo que se sintió en Cuba desde 1965, los hippies, recibieron las consecuencias de esas líneas sobre la cultura y la sociedad cubanas. Dentro de los hippies, que llegaron a hacer combos, entre ellos, Los Chicos de la Flor y Los Thugs, igualmente se encontraban “los trovadores”, quienes tuvieron un papel importante en el movimiento de la Nueva Trova cubana, aunque al principio fueron perseguidos por este vínculo con el rock y por ser percibidos como “conflictivos”.

Moore (2006) los describe con influencias indistintas, más marcadas por el filin, el jazz o el jazzzy al estilo Swingle Singers; el country o el folk, pero compartían la escucha del rock. Por ejemplo, señala que Noel Nicola y Vicente Feliú habían integrado combos que versionaban a Elvis Presley y los Beatles y “disputaban” con otras bandas del momento como Los Kent y Los Dada. A este último grupo había pertenecido Pedro Luis Ferrer; Alejandro “Virulo” García había conformado Los Sioux, de *rock and roll*; Pablo Milanés había pasado por Los Bucaneros; Silvio Rodríguez había incorporado a sus primeras canciones referencias a Bob Dylan y Paul McCartney. De acuerdo con Moore (2006, p.142): Al dejarse el pelo largo, llevar ropa ‘hippie’ rota, actuar en aceras u otros lugares no habituales y participar en manifestaciones de inconformismo además de escribir canciones, estos artistas desafiaban implícitamente las normas sociales y artísticas...

A partir de diferentes modos de control y censura¹⁰ relacionados con los procesos descritos antes y que recayeron sobre estos jóvenes, y de la posterior integración de varios de estos trovadores al proyecto social cubano como intérpretes de la “canción protesta” o Nueva Trova, en lo que me detendré brevemente más adelante, los hippies “fueron extirpados de la vida social del país” (Manduley, 2015a, p.61).

No obstante, esos sucesos también condujeron a una intransigencia por parte de algunos rockeros que seguían expresándose a través del sonido estridente y un estilo de vida considerado sospechoso por las autoridades. Como expresa Moore (2006), el exceso, la transgresión y el placer eran contrarios a la disciplina, el sacrificio y el sentimiento humanista que se exigía a la juventud. Las maneras que encontraron los seguidores de esta música para mantener sus gustos condujeron a una cohesión y rechazo en

clases de forma amateur. Los combos en general eran agrupaciones de diferentes géneros musicales en la Isla.

¹⁰ Es conocido que Pablo Milanés fue condenado a las UMAP, que similar suerte en un “campamento” sufrió Silvio Rodríguez a finales de los sesenta y que producto de su inclusión en el programa de televisión *Mientras tanto*, este proyecto fue cancelado.

cierto grado a otras tendencias musicales. El rock mantenía algunos de los rasgos que había exhibido a finales de los sesenta: proliferaba de forma subterránea mediante el intercambio de “placas” y revistas consideradas “banales” por la prensa, como la *16* (Manduley, 2015a, p.59); en La Habana, por ejemplo, se mantenían las reuniones en fiestas particulares donde era posible escuchar a los grupos del momento, entre ellos Los Kent, Dimensión Vertical, Almas Vertiginosas, que sobre todo hacían versiones de los extranjeros, así como los encuentros efímeros en lugares públicos en diferentes sitios del país.

Según Perna (2005), el hecho de que la música anglosajona fuera seguida por un 80% de la población joven en la Isla al final de los setenta —como decía arriba, esta siguió entrando al país y lo hizo fundamentalmente a través de los marineros, personas que viajaban y estaciones radiales mexicanas, norteamericanas y británicas que se sintonizaban desde Cuba— influyó en una apertura de la programación de estas sonoridades en los medios nacionales.

De esa manera, hubo una selección que abarcaba grupos de sonidos más suaves, entre ellos el cuarteto Los Zafiros que, reflejándose en los “black vocals” de Estados Unidos, integraba a sus piezas algunos componentes del rock; bandas mexicanas y españolas que versionaban o tenían repertorios más propios en la cuerda del pop anglosajón. A ello se añadía la “canción política” y determinadas alineaciones que se profesionalizaban. Atrapados entre las presiones políticas y la necesidad de complacer a sus audiencias, los medios de comunicación cubanos se encontraron en una situación difícil y respondieron emitiendo una mezcla de canción sentimental, canciones políticas y, una vez levantada la prohibición, pop angloamericano (Perna, 2005, p.20). Se mostraba así, según este autor, un paralelismo con los países de la Unión Soviética donde se difundía el pop sentimental mientras los rockeros amateurs eran neutralizados con represión y la falta de apoyo estatal.

La cercanía con la URSS referida antes también dejó como consecuencia en el modelo cultural y musical cubano que aspiraba a “un hombre nuevo”, la propia interpretación y puesta en práctica de la separación entre el “arte culto” y el arte “popular”, lo que impuso un límite a la manera en que eran aceptadas y podían mostrarse las expresiones populares en la Isla.

Si bien a principios de los sesenta tenían lugar en el país el proceso de alfabetización de la población, la apertura de escuelas, las facilidades de acceso cultural y artístico, la creación de empresas de espectáculos y otras oportunidades de empleo para los trabajadores de la esfera cultural y artística, y el movimiento de artistas aficionados, entre otras transformaciones, los sentidos “humanistas”¹¹ y propagandísticos de los valores revolucionarios que las envolvían llevaron a que la educación artística significaran la promoción de una “elevación cultural” o tendencia al arte culto o a la tecnicidad (Machado, 2020). Con ello, el reconocimiento de la cultura popular trazó una frontera hasta lo tradicional,

¹¹ Durante el Primer Congreso de Educación y Cultura, Fidel Castro subraya en su discurso: “valoramos más aquellas creaciones artísticas y culturales que tengan la función utilitaria de servir a la gente, a la humanidad, ese soporte de reivindicación y liberación de la humanidad” (Moore, 2006, p.14).

lo folclórico, quedando fuera o siendo controladas aquellas expresiones que frente a esa visión fueran percibidas como marginales, anticulturales, incultas.

Así, el apoyo dado a la canción romántica y a la Nueva Trova en los medios se relacionaba con esa postura, asumida en la política y en las academias cubanas; ambas eran músicas sobre todo para escuchar y menos para danzar o para liberar el cuerpo. Más aún, según Perna (2005), se imponía un modelo de escucha más a tono con la tradición de la audiencia blanca a partir de la seriedad de estos performances y de su distanciamiento del estilo carnavalesco que podía tener la música asociada a los negros y a la cultura de la calle, estigmatizada socialmente como violenta y criminal, y desde donde también se resistía tanto la folclorización como nociones neo-positivistas del progreso social (p.51).

La canción romántica y sobre todo la Nueva Trova permitieron que componentes del rock llegaran a públicos más masivos y, como decía antes, se legitimara una comprensión musicológica y artística de la relación del género con la identidad de la música cubana que se conformaba. Aunque, los cambios en la música popularailable durante los setenta tendrían también un rol en ese sentido.

Para entender el papel de la Nueva Trova en esa visión sobre el rock, es preciso detenerse brevemente en el tránsito de la censura de varios de estos trovadores “hippies” a su asimilación en el proceso cultural cubano.

En primer lugar, habría que tener en cuenta la cuestión musical, sonora y lírica. De acuerdo con el ensayo de Moore (2006), *Transformations in Nueva Trova*, aunque estos jóvenes tenían una mirada abierta a la música internacional, otras de sus influencias importantes eran folcloristas de América Latina como Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, intérpretes de la “nueva canción” en Suramérica que recuperaban lo autóctono, lo indígena, el folclor. De igual forma, la vieja trova y el son los inspiraban. En cuanto a las letras, afluía lo romántico al lado de inquietudes personales sobre el curso político y social del país, pero que dejaban ver una conciencia en torno a la realidad cubana y latinoamericana, cercana a los valores promovidos por el proyecto revolucionario.

En segundo lugar, estuvo el hecho político que fue el apoyo a estos cantautores —precisamente debido a esas motivaciones sociales y poéticas que evocaban sus canciones—, de personalidades políticas como Haydée Santamaría, quien abrió a la trova y con ella, al *filin*, la Casa de las Américas. Esa institución cultural sería la sede fundamental del movimiento de la Nueva Trova cubana y también de la cancionística latinoamericana, y gestora de encuentros y festivales relacionados con la “canción protesta”.

En tercer lugar, influyeron las funciones que comenzó a cumplir la trova dentro del proyecto revolucionario. La “intelectualización” de este movimiento permitía que deviniese un modo de expresión para públicos determinados, por ejemplo, el universitario; de igual modo, con el rescate del folclor, lo autóctono, lo latinoamericano y “tercermundista” de forma general, posibilitaba lazos con movimientos políticos, sociales y culturales de la región, lo que era también un interés gubernamental. Otorgaba un modo de poetizar y extender posiciones políticas de la Revolución. En ese sentido, no

son pocas las canciones que muestran relación con episodios de la política cubana. Asimismo, algunas bandas como Moncada, sin dejar atrás la canción política entregó un modo de recreación a través de mezclas de trova, son y rock con otros ritmos.

A partir de diferentes festivales, la grabación de discos y el soporte estatal, aun cuando hubo trovadores que fueron marginados por insistir en abordar abiertamente temáticas espinosas para las autoridades como el racismo, la homofobia, la intolerancia, se ha podido afirmar que la Nueva Trova (...) está más directamente ligada a la experiencia revolucionaria cubana que cualquier otra forma de música (Moore, 2006, p.147).

Proyectos representativos de este movimiento fueron el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (GESI), fundado bajo la dirección de Leo Brouwer, con el propósito de la realización de bandas sonoras para el cine cubano. El GESI resultó un laboratorio sonoro que entregó una concepción musical a jóvenes músicos y trovadores que se integraron al mismo. Su eclecticismo también influyó en los grupos que varios de estos jóvenes conformaron sobre corrientes diversas y en la manera en que abordaron el rock en Cuba.

La música popular bailable, otro género con innovaciones en los setenta, afrontó el rock de un modo similar, dejando ver cómo se relacionaban en ese momento las creaciones desde distintos universos con lazos con la academia de la música o la institucionalidad cubanas.

Sobre esto habría que decir, tal como he mencionado antes para el caso del arte, que desde los primeros años del proyecto social cubano se llevaron a cabo los llamados Seminarios de Música Popular, se crearon Escuelas de Superación profesional, se abrieron casas de cultura en comunidades del país, iniciativas que, junto al establecimiento de conservatorios e instituciones artísticas nacionales a las que me refería arriba, como la Escuela Nacional de Arte (ENA), para la enseñanza media, y el Instituto Superior de Arte (ISA), fundado en 1976, pretendían elevar el nivel técnico y conceptual de los músicos populares. La exposición al análisis de un repertorio clásico y la enseñanza de teoría e historia musical por maestros en música, intelectuales cubanos e instructores de Europa del Este que participaban en los programas de estudio, se enfocaban en una estilización de “la estética” y “el sonido cubano”.

No obstante, el poco conocimiento de los profesores europeos sobre cuestiones culturales del país, el reclamo estatal de que la música asumiera las líneas de la política cultural, ya fuera clásica o popular, y la adopción de estos principios en la enseñanza conducía a que como dice Moore (2006, p.94): Los grupos de sonido cubano (banda, conjunto de cámara, sinfonías) estaban en la posición más privilegiada con respecto al apoyo estatal, mientras que los más autóctonos (grupos de carnaval, folclore religioso, conjuntos de rumba) tendían a sufrir. En sentido general, no solo la música como el rock más estridente sufría la falta de apoyo institucional, sino también la música popular bailable, sobre todo procedente de las comunidades con diferentes problemáticas, percibida como más rudimentaria y con menos valores estéticos y artísticos, ya que no había conseguido alcanzar los niveles de la salida de la academia.

Es importante destacar esta cuestión porque los grupos que innovaron en la música popular bailable y en los que también influyó el rock internacional, asumieron un cambio frente a esa apreciación establecida. Aun cuando varios de sus miembros procedían de escuelas, también se preocuparon por cuestiones de la cultura popular menos atendidas o aceptadas por el pensamiento oficial.

Por un lado, desde la posición estatal “lo negro” se integraba a la nueva identidad musical cubana en formación, al “sonido cubano”, debido a una genealogía musical, pero también por causas políticas y demográficas, en un país donde esta población había sido discriminada política y socialmente antes de 1959 (Perna, 2005, p.28). De ahí la creación del Conjunto Folclórico Nacional (1962) y el apoyo a este ballet, a la superación de los aficionados a estas músicas, a ritmos como el mozambique de Pello el Afrokan, quien, con un largo set de percusión integrando la rumba, la conga, patrones de percusión abakuá, melodías de voces y trombones y coreografías, impuso en la década del sesenta su sello a la música cubana bailable. Por otro lado, en los setenta, algunos músicos académicos, varios de ellos negros, conocedores de elementos de la religión afrocubana —o imbricados en ella— y de las corrientes musicales extranjeras que llegaban a la Isla, así como de las situaciones de los barrios más marginales de Cuba, tenían otra mirada sobre lo negro y menos interés en la música clásica predominante en la academia que en reinventar la música popular bailable, como afirman autores revisados.

En ese sentido, este género vivió en los setenta un proceso de “modernización y reafricanización” (Perna, 2005, p.42) a través de dos grupos insignes. Uno de ellos, Van Van (1969), creado por el bajista y compositor Juan Formell, bajo las influencias del rock y del pop, mostró una modificación del formato de las charangas, orquestas típicas de la música bailable cubana, al incorporar instrumentos eléctricos y un kit de batería, así como vocalizaciones que remitían a Los Beatles. Además, introducía el *songo*, un tipo de *soul*¹² derivado del son, que resultaba también del trabajo de percusión de José Luis Quintana (Aka Changuito). La otra banda, Irakere (1973), dejaba escuchar una mezcla de son-batá con referencias a toques de rituales de santería, piano de jazz, guitarra típica de rock y el *wah wah* que recordaba las influencias de rockeros como Santana, en lo que coinciden varios analistas y críticos. Esta musicalidad, en una etapa en la que se afianzaban el Estado ateo —lo que no significó restricción de culto, aunque sí a determinadas manifestaciones públicas— y la escisión institucional de cualquier tipo de religión, con sus alusiones, además, a la cultura marginal negra en Cuba, era doblemente innovadora.

La idea en torno a la incorporación del rock en la música cubana que se adoptó a partir de estos proyectos era reflejada en un estudio confidencial sobre el género, realizado por el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música (CIDMUC, 1983), perteneciente al Instituto Cubano de la Música desde 1978. Allí, creadores como el compositor electroacústico Juan Blanco, el pianista Frank Fernández y

¹²Es importante recordar lo escrito por Frith (1981, p.36) sobre el *soul* y su integración al blues: “se refiere a una cualidad de sinceridad que sólo puede describirse en términos de sonido, en términos no de lo que se canta sino de cómo se canta: la prueba de la convicción del alma es la forma del cantante con las no palabras”.

otras voces legitimadas por el campo musical e intelectual exaltaban indistintamente la influencia del rock en la músicaailable cubana, en la Nueva Trova, en la música clásica, desde lo que se marcaban pautas para la selección de esta música y la producción artística, fundamentalmente aquella con horizontes de profesionalización.

La difusión del rock suave y el pop anglosajón en la radio, se amplió en esta etapa a grupos como Abba, Bonney M, Barry White, The Bee Gees, Miami Sound Machine around the clock, entre otros (Perna, 2005, p.33); algunos medios —aunque escasos—, como el suplemento cultural oficial *El Caimán Barbudo*, empezaron a ejercer la crítica en torno al rock y la producción hecha en Cuba. De igual modo, emergieron desde finales de los setenta rockeros intelectuales o grupos como Síntesis y Arte Vivo, inspirados en el eclecticismo del “sonido cubano” que se establecía y en seguir innovando bajo el influjo del rock y otras corrientes.

En ese nuevo panorama que fue conformándose entre los setenta y principios de los ochenta, las bandas que se conectaban con las tendencias más duras que exhibía el género a nivel internacional, encabezadas por el heavy metal, no se consideraban para ser difundidas en la Isla. Venus, uno de los precursores de este universo musical en Cuba, recibió diferentes prohibiciones para presentarse, hasta el punto de que esto influyera en su desintegración a finales de los ochenta. Así, en un momento reconocido por un menor cierre del país al mundo y un contexto musical que se había diversificado también con “un cóctel de funk, ritmos latinos, soul y disco” (Manduley, 2015a, p.76) y otras manifestaciones de la “música cubana alternativa”, algunos rockeros perseguían otro tipo de expresión. Trascendían el heavy metal y se internaban en la escucha de tendencias aún más duras, deviniendo precursores del metal extremo. Esta música inspiraba la conformación de sus proyectos musicales, con los que se hacía audible este sonido entre los finales de los ochenta y principios de los noventa en diferentes territorios del país. Rodeados del panorama musical descrito, escogían una experiencia musical aún más distante del “sonido cubano” e incluso del rock reconocido y hecho de modo subterráneo en Cuba.

Lo anterior concretiza y complejiza las preguntas referidas arriba: ¿Cuál es la relación del metal extremo con el contexto cubano de esos años, incluyendo el musical, que rodea al rock en la Isla? En ese sentido, ¿cómo se producen las transgresiones musicales del metal extremo en Cuba a finales de los ochenta y principios de los noventa teniendo en cuenta la participación de los adelantados del metal extremo en las redes globales y sus percepciones sobre el rock en el orden social cubano?

Una vez más, la condición extrema de esta música y su carácter subterráneo y aislado en el contexto social y musical cubano donde las tendencias musicales más extremas fueron menos escuchadas remite al interés por comprender la afección por esta música y, a partir de ello, el fenómeno de la transgresión. Teniendo en cuenta el propósito de esta tesis de contribuir con el campo de los estudios de metal a partir de las preguntas problematizadoras sobre la transgresión realizadas para el caso cubano, la interrogante central que guía esta investigación es la siguiente: **¿Cómo se produce la transgresión**

de los adelantados en la escucha del metal extremo en Cuba entre finales de los ochenta y principios de los noventa?

De ahí que el objetivo principal del estudio sea: Generar una explicación sobre la transgresión de los adelantados en la escucha del metal extremo en el período de finales de los ochenta y principios de los noventa. Esto lleva también a la intención de articular lo musical y lo social de acuerdo con lo descrito por estos precursores del metal extremo en las entrevistas indagatorias que mencioné antes y a dialogar con los estudios del metal a partir de este caso específico: ¿Es posible decir algo nuevo sobre la transgresión desde el caso cubano?

En ese sentido, la intención explicativa, sociológica, de la tesis asume la transgresión como una problemática empírico-teórica que lleva a una estrategia metodológica entre la etnografía y la teoría fundamentada, la cual denominamos aquí relato teórico, y cuya puesta en práctica también amplía la problematización descrita con anterioridad a partir de datos emergentes. El relato teórico que sustenta la tesis se trata de una metodología de construcción abierta, guiada por la codificación y el trabajo analítico sobre los datos.

El camino metodológico

Fase 1: Teoría fundamentada

En un primer momento, la teoría fundamentada fue la metodología propuesta para el estudio, teniendo en cuenta elementos explicados anteriormente, que se sintetizan en: a) la existencia de generalizaciones y particularizaciones sobre la transgresión musical en el campo de los estudios del metal que no contemplan el contexto cubano; b) la presencia de una dualidad entre lo musical y lo político; c) la escasez de bibliografía académica sobre el metal extremo en Cuba; d) la necesidad de búsquedas explicativas sobre los sentidos afectivos de los devotos cubanos sobre las transgresiones musicales del metal extremo en el contexto nacional; e) la identificación de esta inmersión de jóvenes de la Isla en el metal extremo como “área sustantiva” para la generación de teoría.

De esa manera, el proceso metodológico no se ajustó a categorías previas ni a un marco teórico existente. No obstante, es importante aclarar que aun cuando la teorización resultaba un horizonte del estudio, el camino metodológico construido deja ese alcance para un futuro. Si bien la investigación arribó a categorías, cuyas relaciones dieron lugar al “modelo de la emoción transgresora”, que permite una explicación sobre la transgresión del metal extremo en Cuba, el desarrollo de una teoría sobre este fenómeno a partir de los resultados es aún un proceso en ciernes. En ello influyó en gran medida el giro del trabajo hacia el relato teórico como estrategia metodológica, una alternativa a la teoría fundamentada, que encontramos frente a la coyuntura de la pandemia, y en la que profundizaré más adelante, en lo que llamo fase segunda del estudio.

En esta primera fase, antes de la pandemia, mi postura no fue asumir la teoría fundamentada desde un enfoque clásico¹³, sino abierto, lo que significó que el problema y la pregunta de investigación partieron tanto de un breve acercamiento teórico a la literatura sobre estas transgresiones musicales como de un trabajo inductivo durante mi tesis de maestría que arrojaba nuevas interrogantes, como expuse antes. Ello permitió que, sin dejar atrás la posición de apertura, el proceso inicial de aplicación de la teoría fundamentada siguiera dos grandes núcleos temáticos en las entrevistas del trabajo de campo exploratorio que realicé: la expresión, tomada como percepciones musicales y posibilidades creativas y expresivas a través del metal extremo, y la experiencia escénica, referida a prácticas relativas al metal extremo y los significados de las mismas en la década del noventa.

Esta construcción empírico-teórica del problema de investigación cruza una discusión sobre la teoría fundamentada y sus “momentos críticos” (Barrios, 2015), pero no se desentiende de los presupuestos que definen y sostienen esta metodología. De acuerdo con la autora referida, la postura glaseriana o clásica de la teoría fundamentada sostiene que la extensa revisión bibliográfica no es necesaria para la aplicación de este método, debido a que puede bloquear la emergencia del problema, que debe surgir de la recolección y codificación de los datos. No obstante, Barrios (2015) también señala que en la posición straussiana, es tan permitida la indagación teórica como la empírica:

Strauss y Corbin (2002) no plantean un límite tan claro con relación al uso de la literatura y más bien sugieren que cualquier tema o concepto de un estudio previo puede ser útil para identificar el problema a indagar. Llegan incluso a señalar que el investigador, antes de comenzar el estudio, debe recurrir a la literatura para formular preguntas que sirvan de punto de arranque de las primeras entrevistas y observaciones. (p.36)

Aunque algunas cuestiones fueron esbozadas antes de la entrada al campo, durante esta prevaleció la posición de apertura. Precisamente en esa primera inmersión, aunque no emergieron nuevas problemáticas o cuestionamientos por parte de los entrevistados, los códigos obtenidos motivaron va-

¹³ Para autores consultados (Charmaz, 2006; Barrios, 2015), las conceptualizaciones y acciones de la teoría fundamentada clásica radican en el libro de Barney G. Glaser y Anselm L. Strauss, *The Discovery of Grounded Theory* (1967), donde primero se sistematizan estas estrategias de investigación. El propósito de la teoría fundamentada ha sido generar teoría desde los datos recolectados por el propio investigador u otros. No obstante, la expansión de esta metodología y las posiciones asumidas tanto por sus precursores como por otros investigadores han conducido a dos tendencias fundamentales, reconocidas como glaseriana o clásica y straussiana. De igual modo, las corrientes se han clasificado como “objetivista o clásica” y “constructivista o posmoderna” (Palacios, 2021). Siguiendo a Charmaz (2006), la teoría fundamentada se basa más en principios heurísticos o interpretativos que en reglas para la formulación de categorías. De ahí que en los datos se encuentren los conceptos que se construyen. Los principales autores en los que me he basado para la aplicación de aspectos de la teoría fundamentada en esta investigación, Charmaz (2006); Saldaña (2009), coinciden en que las principales acciones que constituyen esta metodología, en diálogo con la postura clásica, son la recolección, codificación y análisis simultáneo de los datos; construcción de categorías a partir de los datos; utilización del método comparativo constante; el avance en el desarrollo de cuestiones explicativas o teóricas en el proceso de trabajo, a partir de la realización de memorias o memos; la definición de relaciones entre categorías e identificación de vacíos.

riaciones en los planteamientos iniciales, incluyendo los relativos a “la perspectiva” y “el pensamiento escénico” a los que también me acogía. Todo ello conducía a un cierre de esta etapa de problematización, en la que de igual modo influía el impacto en la investigación de la pandemia del coronavirus.

Con respecto a la revisión en torno a “la escena” y la incorporación de un pensamiento sobre la misma, realizada previamente al trabajo de campo influían varios factores: generales en primer lugar, la alusión a la “escena de los noventa” de los devotos del metal extremo en Cuba; en segundo lugar, en el área de los estudios de música popular, incluyendo los de heavy metal, la escena se ha asumido como un trazado teórico de mayor flexibilidad que otros conceptos utilizados para abordar fenómenos relacionados con la música. De esa forma, el estudio de la escena, aunque pueda entrar en diálogo con categorías como comunidad, subcultura, tribus urbanas, campo, mundos del arte y otras se sitúa en una perspectiva “postsubcultural”. Por último, su inclusión en las investigaciones ha permitido observar los vínculos de los fenómenos musicales con el espacio social más amplio (Irwin, 1977; Straw como se cita en Janotti, 2012).

Teniendo en cuenta esos y otros aportes (Straw, 1991, 2006; Shank, 1994; Bennett, 2004; Janotti, 2012; Woo et al, 2015; Pedro et al, 2018), asumir una “perspectiva de la escena” o un enfoque investigativo desde la escena, tiene que ver con un modo de mirar la realidad, donde la participación en espacios culturales y musicales no es estable: hay permanencias y también tránsitos, que son voluntarios y evidencian particularizaciones en la colectividad, lo que indica mayor apertura al poner atención a las pertenencias culturales y desbordar la usual mirada a los estilos juveniles, lo que se relaciona con el abordaje del arte musical en sí mismo.

En cuanto a aspectos estructurales, la perspectiva de la escena ha permitido hacer énfasis en desigualdades, asimetrías, encuentros y rupturas, atravesados por factores como el territorio, la clase, el género, la edad. En ese sentido, la escena permite dar cuenta de un dominio sociocultural en el modo como lo “hacen los miembros”, “comenzando desde la experiencia vivida a un complejo, pero coherente todo, y tratando de entender cómo ese todo ha llegado a ser” (Woo et al, 2015, p.289). Según los autores consultados, con la introducción de la escena en los estudios sobre música se asiste al desarrollo de una genealogía en la que están contenidos actores, espacios, productos, discursos, conocimientos tácitos, afectos, procesos y temporalidades.

El pensamiento sobre la escena desprendido de lo anterior apunta a la búsqueda de la creatividad en función de definir y delimitar los aspectos que la configuran y contribuyen a abordar un objeto de estudio.

La introducción del pensamiento sobre la escena en esta etapa de mi investigación se basaba en su aporte a la observación y a la definición del muestreo teórico. En ese sentido, no se trataría de asumir la escena como un espacio estructurado, sino como una configuración emergente a partir de la recolección y configuración de datos, un proceso en el que también se conformaría el muestreo teórico de la tesis.

Teniendo en cuenta lo expuesto, esta primera fase de la investigación la conduje a partir de la siguiente pregunta: ¿Cómo se produce la transgresión en la escena del metal extremo en Cuba, en la década del noventa del pasado siglo?

El trabajo de campo exploratorio, con el que comencé la aplicación de la teoría fundamentada, consistió en conversaciones indagatorias con referentes de dentro de la escena del metal extremo de la Isla residentes en Holguín, una de las principales plazas de la escucha y producción de esta música en los noventa. En el diseño inicial, estas primeras entrevistas continuarían con otras a realizarse en La Habana, Pinar del Río y Villa Clara, también territorios de importancia para esta música en la década.

En esta fase del estudio pudieron llevarse a cabo dos nuevas conversaciones de las propuestas. Con el villaclareño Abel Oliva, miembro de la banda Sectarium (1993), sostuve una primera comunicación a través de *messenger*, debido a su asentamiento en Suiza en el 2012. Otros referentes de la provincia central de Cuba, Jorge y Erick Domenech, habían aceptado ser entrevistados, pero esos intercambios no pudieron realizarse producto de la situación pandémica que sobrevino. Con José Mederos, “Kiko”, integrante del grupo Tendencia, de Pinar del Río, mantuve una conversación a lo largo de tres horas en la “Pista Rita” de ese territorio occidental (Ver Anexo 1. Cuadro de intercambios).

Este momento también comprendía la recolección intensiva de datos relacionados con fotografías y otros objetos culturales (discos, fanzines), producidos en el período de los noventa. De igual modo, la propuesta contemplaba la recogida y codificación de datos contextuales como parte del proceso de definición del muestreo teórico.

Sin embargo, como decía, este trabajo de campo se vio interrumpido por la pandemia, lo que dejaba sus propias incidencias en la investigación. En primer lugar, el tránsito de un trabajo de campo sustantivo y con una muestra amplia para desarrollar teoría fundamentada a un intercambio más estrecho y a distancia, es decir, mediado por la tecnología digital, con una muestra teórica reducida.

No obstante, los resultados de la primera codificación abierta, como ya refería antes, arrojaban variaciones importantes a la metodología de estudio, que debieron ponerse en diálogo con las nuevas condiciones en que era posible seguir el camino metodológico.

Si bien la construcción de los cuestionarios iniciales se asentaba en los aspectos mencionados (expresión, experiencia, escena de los noventa), la codificación de las entrevistas dio lugar a la construcción de códigos de distinta clasificación, como “escuchando metal extremo”, “adelantados”, “conflictos con el rock”, “deseo de lo fuerte”, “lecturas de terror”, entre otros, que situaban la escucha como una acción central en los procesos de conformación y mantenimiento de la escena, y vinculada a una experiencia musical y estética anterior a la experiencia escénica. Aún en medio del aislamiento cubano del resto del mundo, algunos se “adelantaban” en la escucha de estos sonidos extremos, lo que variaba el estudio hacia la necesidad de profundizar en esas experiencias que, además, tenían como similitud el interés o “deseo de lo fuerte” y la relación con una estética extrema, no solo musical.

También variaba el período de estudio contenido en la pregunta inicial de investigación. A partir de este “hallazgo” de la experiencia de “los adelantados” en la escucha del metal extremo, los primeros datos situaban otro marco epocal: los finales de los ochenta y principios de los noventa, es decir, lo que puede considerarse el preludio de una escena cubana de metal extremo.

A partir de las nuevas variaciones del proceso investigativo y del contexto del estudio, el proceso metodológico con base en la teoría fundamentada era reemplazado por una estrategia de trabajo sobre devenires de los adelantados del metal extremo, que hemos introducido aquí como “relato teórico”. Este último se concibe a caballo entre la etnografía y la teoría fundamentada y conforma la segunda y definitiva fase del camino metodológico, en la que la perspectiva teórica también se transforma hacia la explicación.

Otro cambio que se suma a los mencionados es el trabajo con los objetos culturales, utilizados como complemento visual y sonoro del relato teórico, aunque sin dejar de tenerlos en cuenta como datos para la construcción de categorías, a partir de la codificación y el trabajo analítico. Su uso también está controlado por el desarrollo de explicaciones emergentes de los datos.

Asimismo, la nueva situación obligó a la recuperación de entrevistas, en su mayoría inéditas, de mi archivo personal, en función del análisis y con vistas a la construcción del relato.

En resumen, en esta primera fase se pasa de la teoría fundamentada (Glaser & Strauss, 2010; Charmaz, 2006; Saldaña, 2009; Trinidad et al, 2008) al relato teórico; del pensamiento sobre la escena a devenires de los adelantados en la escucha del metal extremo; del período de los noventa a los finales de los ochenta y principios de la última década del siglo XX, de la teorización a la búsqueda de un modelo explicativo a partir de una muestra teórica reducida.

Fase 2: El relato teórico

A partir de los cambios en el diseño de investigación, la pregunta que guía el estudio en su segunda y definitiva fase es: ¿Cómo se produce la transgresión de los adelantados en la escucha del metal extremo en Cuba a finales de los ochenta y principios de los noventa?

En este caso, la inclusión de la transgresión en la pregunta no la determina como categoría central, sino como problemática. En ese sentido, la estrategia del relato teórico sirve al propósito de llegar a categorías inductivas sobre los sentidos de afección por el metal extremo, compartidos entre los adelantados en esta etapa de finales de los ochenta y principios de los noventa en Cuba, para generar un conocimiento sobre la transgresión con base en esta experiencia.

El desarrollo de la transgresión como categoría será un proceso *a posteriori*, es decir, la construcción teórica relacionada con este concepto desde el caso cubano, posible a partir de los resultados obtenidos, constituirá una tarea a más largo plazo. Por tanto, el objetivo general de este estudio es:

Generar una explicación sobre la transgresión del metal extremo, a partir del proceso de afección por esta música de los adelantados en la escucha en Cuba durante finales de los ochenta y principios de los noventa.

Los objetivos específicos trazados son:

Comprender la experiencia afectiva por el metal extremo de los adelantados en la escucha de esta música, a finales de los ochenta y principios de los noventa en Cuba.

Conceptualizar, jerarquizar y vincular las categorías emergentes relacionadas con la transgresión, para el caso de los adelantados en el metal extremo en esta etapa.

Proponer el modelo explicativo sobre la transgresión del metal extremo a partir del caso cubano en los estudios del metal, mediante el diálogo entre categorías emergentes y teorías o explicaciones previas sobre la transgresión en este campo.

Método

Como decía, el relato teórico es una estrategia metodológica introducida para continuar la orientación inductiva, abierta, y explicativa de la tesis, teniendo en cuenta la necesidad de contar con una comprensión apegada a los datos del proceso de afección por el metal extremo de los adelantados en la escucha de esta música en Cuba, y con una explicación situada, translocal, y con base en categorías propias, sobre la transgresión, lo que resulta un acercamiento nuevo a este fenómeno en los estudios del metal.

Al no ser posible el desarrollo de la etnografía en su versión más tradicional, cuyos métodos de recolección pueden asegurar la riqueza de los datos en la teoría fundamentada (Charmaz, 2006)¹⁴, ni contar con un amplio muestreo teórico, concebido por diferentes investigadores como sustento de un análisis más significativo sobre los procesos que se estudian, el relato teórico se presenta como una combinación entre la etnografía y la teoría fundamentada, en función de sortear algunas de las limitaciones planteadas.

Así, el relato teórico es una metodología alternativa que comienza a desarrollarse y tomar forma en este estudio. Proponemos que el relato teórico parte de la recolección de datos, lo cual aquí también está en función de revelar los puntos de vista, sentimientos, intenciones y acciones de los participantes,

¹⁴ Al mismo tiempo que esta autora destaca la relación de la etnografía con la teoría fundamentada, da cuenta de la manera en que la primera puede beneficiarse de la aplicación de esta metodología de análisis, cuyo fin es la teorización. En ese sentido, señala la comparación constante desde el principio de la investigación, no después de que se hayan recogido todos los datos; la comparación entre categorías emergentes y datos; la demostración de las relaciones entre los conceptos y las categorías (Charmaz, 2006, p.70). No obstante, también dentro de la disciplina existen debates inclinados a mostrar la dimensión teórica de la etnografía. Esas discusiones se encuentran con el tránsito de la sociología clásica a la producción teórico-etnográfica, donde se rescata la combinación de la sociología y la antropología y se trasciende la visión sobre la etnografía como mero método descriptivo o sin posibilidades de desarrollo teórico. Diversos autores (Bielh, 2016; Peirano, 2014; Auyero como se cita en Jaramillo y Del Cairo, 2013) coinciden en que las monografías o relatos etnográficos son esencialmente “formulaciones teórico-etnográficas”.

así como los contextos y estructuras de sus vidas (Charmaz, 2006, p.14). No obstante, al no ser posible una convivencia etnográfica, debido a las condiciones pandémicas, se acude para la recolección de datos a técnicas como entrevistas y conversaciones a distancia, búsquedas en “archivos personales” de los adelantados del metal extremo que son accesibles en redes digitales y otras fuentes, en paralelo a ciclos de codificación (abierta, estructural, descriptiva, etc.) y análisis de datos.

En ese sentido, también hay una diferencia con respecto al muestreo teórico de la teoría fundamentada. En el relato teórico, a partir de la combinación de métodos etnográficos y de la teoría fundamentada proponemos una muestra reducida, pero sustantiva desde el punto de vista analítico, es decir, para la construcción de categorías y la explicación que se pretende. Del trabajo de campo intensivo se pasa a un análisis enfocado en los datos de una muestra pequeña, aunque de espesor explicativo. Como expondré con mayor claridad más adelante, se trata de un grupo de adelantados en la escucha del metal extremo con quienes fue posible conversar y datos asociados a la codificación y análisis emergentes. Estos últimos pueden comprenderse en la comparación constante con otros datos e integrarse a las partes descriptivas y monográficas del relato teórico, en función del modelo explicativo que surge. Por tanto, en el relato teórico no hay una construcción a partir de lo que los entrevistados dicen, sino del análisis de sus experiencias.

En comparación con la etnografía, el relato teórico toma de la teoría fundamentada el propósito de trascender la descripción de un escenario y arribar a categorías de análisis de un fenómeno o proceso. De ahí que también adopta de la teoría fundamentada la búsqueda de datos, la descripción de eventos observados, la búsqueda de respuestas fundamentales sobre lo que pasa, para luego desarrollar categorías teóricas para comprender un fenómeno (Charmaz, 2006, p.25).

Teniendo en cuenta lo anterior, las descripciones o textos monográficos que también conforman el relato teórico son producto del análisis. Más que la comprobación o verificación empírica de un modelo, el fin de su inserción es servir o ser parte de la comprensión de las categorías y del proceso que se estudia, en este caso el modelo emergente en torno a la transgresión, a partir de la experiencia de afección por el metal extremo de los adelantados en la escucha de esta música en la etapa estudiada en Cuba.

En el relato teórico, el ajuste entre los datos y el concepto responden a un ciclo en el que los análisis van guiando las decisiones sobre qué nuevos datos recolectar, qué contar, qué comprender a partir de las comparaciones entre datos y cómo organizar esas capas de sentido, en función de la explicación del fenómeno para estas experiencias de los adelantados en la escucha del metal extremo entre finales de los ochenta y principios de los noventa. Los datos, con base en las formulaciones, preguntas y vacíos que surgen, conducen a nuevos cuestionarios o formas de recolección de datos que también se codifican, y pueden dar lugar a patrones, diferencias, procesos, etc. En sentido general, complejizan, a la vez que sustentan, la explicación emergente.

En esa dirección, proponemos que el relato teórico deje ver los datos, es decir, se conforme tanto por partes descriptivas como explicativas o de mayor construcción conceptual. Así, se construye un

relato que abarca el contexto, aspectos biográficos y un apartado explicativo, como un todo basado en las interpretaciones obtenidas de ciclos de codificaciones.

Aquí también se pone de manifiesto el referente etnográfico en el que nos inspiramos para construir el relato teórico. De acuerdo con Geertz (1997, p. 35), “las acciones sociales son comentarios sobre algo más que ellas mismas...Pequeños hechos hablan de grandes cuestiones...”—incluso, cuando se dicen otras cosas también se trata de acciones sociales desde donde es posible mirar cuestiones estructurales macroscópicas—. Asimismo, siguiendo a este autor, estas acciones pueden contrastar las “mayúsculas” de las historias, dada su pertenencia a las “profundidades del mundo” (p.33).

A partir de lo anterior, en síntesis, proponemos que el relato teórico como método resulte una dinámica analítica abierta-cerrada sobre una muestra reducida: la que es posible conformar en el escenario de la investigación en función de los objetivos y la temporalidad del estudio. Si bien en la teoría fundamentada los investigadores generan sólidas teorías fundamentadas al contar con una riqueza en los datos (Charmaz, 2006, p.14), en el relato teórico, en la medida en que se desarrolla el análisis sobre los datos, se delinea el contexto y la experiencia en relación con el camino interpretativo al que los datos conducen y hacia la explicación que las categorías emergentes configuran. Se trata de desarrollar un proceso inductivo, donde los análisis sustentan tanto las descripciones como el momento conceptual, en estrecha relación con las primeras.

Habría que puntualizar, además, que, al basarse en el análisis de los datos, la construcción contextual y de devenires también se relacionan. No solo implican la reconstrucción del punto de vista de los sujetos en un sentido etnográfico, sino que ponen de manifiesto la manera en que se afectan mutuamente en una temporalidad definida.

En consonancia con lo que Barrios (2015) señala en torno a la teoría fundamentada, puede decirse sobre el relato teórico:

Los pasos del investigador, entonces, están determinados teóricamente (...) por las categorías e hipótesis que van surgiendo que dirigen la recolección de datos, dónde (o en qué grupos) puede tener lugar un orden dado de acontecimientos o incidentes que puede ser relevante teóricamente al estudio que está realizando. (p.41)

Con respecto al apartado conceptual del relato teórico, proponemos un diálogo con teorías o modelos antecedentes de explicación del fenómeno. Esto también materializa la “sensibilidad teórica” o explicativa, que no se ciñe solo a la construcción de categorías, sino que se ensancha a la puesta en práctica de un análisis sobre conceptos establecidos previamente por otros investigadores, en función de discutir su ajuste a los datos recolectados y la propuesta emergente para el caso de estudio. Ello también es producto del análisis, es decir, el marco teórico es también producto de las construcciones emergentes que conducen a qué buscar dentro de los estudios del metal, en función de la comprensión

del modelo emergente. De esa forma, hay una integración de elementos teóricos de otras investigaciones a la narración del presente estudio, o sea, al relato teórico.

Además de concebirse como metodología analítica, el relato teórico es una estrategia de escritura. Esta última también responde al método de comparación constante entre los datos recopilados y, por tanto, a la comprensión de las categorías y del modelo explicativo emergente. En ese sentido, el relato teórico resulta una narración en la que se entrelazan la descripción y la conceptualización o lo que es lo mismo, segmentos explicativos, de una forma coherente con la codificación y el análisis de los datos recopilados.

Desde el punto de vista de la escritura, la combinación etnográfica y explicativa del relato teórico también tiene como propósito el apego a los datos y a las voces de los devotos del metal extremo, atendiendo al desafío planteado por Joao Bielh (2016) y otros, sobre intentar la búsqueda de caminos donde las personas que nos acompañan en los procesos investigativos se encuentren en los resultados y hallazgos con sus propias historias y conocimientos.

De esa forma, el relato teórico puede concebirse como una estrategia de escritura a caballo entre el periodismo o, siguiendo a Banchs (2016), el etnoperiodismo, donde es posible distinguir también un ordenamiento temporal y la discusión conceptual, que obedece a la jerarquización y las relaciones entre las categorías fundamentales y la configuración del devenir de los devotos del metal extremo.

Asimismo, el relato teórico como estrategia de escritura trabaja con los relatos naturales de los propios sujetos y datos proporcionados o no por ellos, pero que también emanan del análisis de estas experiencias. Aun cuando las conversaciones posibles son digitales, discontinuas, y menos duraderas, las evocaciones y visiones de los sujetos se mantienen situadas en códigos o categorías, con lo que puede sostenerse una “microhistoria”, la cual, como lo ha dejado ver la antropología visual, no esconde sus propias elipsis.

A diferencia de cómo se utilizan los objetos sonoros y visuales en la teoría fundamentada, aun cuando en el relato teórico estos no siempre se codifiquen, invariablemente derivan del trabajo analítico. Su inserción en las partes descriptivas del relato indica mayor apego a la postura etnográfica. No obstante, como advierte Charmaz (2006), en la construcción del relato teórico no debe perderse de vista que:

los registros de archivo y las narraciones escritas, las imágenes de vídeo y fotográficas, los mensajes de Internet y los gráficos pueden ofrecer una visión de las perspectivas, las prácticas y los acontecimientos que no es fácil obtener con otros métodos cualitativos. No obstante, todos estos textos son productos. (p.39)

Con esta estrategia de escritura se persigue la explicación de los procesos que determinan esos productos. Es por ello que puede decirse que la explicación del fenómeno de la transgresión no sucede estrictamente en el apartado final, aunque este se concibe como la parte conceptual y, por tanto, en el

que se presentan las categorías emergentes durante el proceso de trabajo. Por último, y como resultado de ese diálogo, las categorías definitivas están integradas al modelo explicativo, sostenidas también por evidencias empíricas.

Definición de la muestra del relato teórico

En el relato teórico la muestra también se concibe como una combinación entre el “muestreo teórico” de la teoría fundamentada y la representatividad de una población. En ese sentido, el proceso de su conformación puede resumirse en tres etapas:

1) Muestreo propositivo o intencional: Integrado por referentes del metal extremo en los noventa, en algunas plazas importantes de la escena cubana y reconocidos dentro de la población metalera de la época. El objetivo fue la recolección de los primeros datos y de la construcción empírico-teórica de la problematización en el trabajo de campo exploratorio, dada la posición de apertura que asumí en apego también a la teoría fundamentada.

2) Muestreo de avalancha: A partir de las primeras entrevistas se identificó que algunos de estos referentes del metal extremo se mencionaban mutuamente como adelantados en la escucha de esta música y, por tanto, precursores de la escena. De ahí que, al redefinirse el proyecto de investigación y su metodología, como planteé antes, estos entrevistados pudieron ser parte de la muestra del relato teórico, a partir de su voluntad de participación a lo largo del período de tesis.

3) Muestra del relato teórico: Aunque la categoría adelantados toma espesor en los diferentes ciclos de codificaciones, su emergencia posibilitó contar con dos grupos que evidenciaban experiencias distintas alrededor del metal extremo en la etapa de finales de los ochenta y principios de los noventa, aunque coincidían en haber sido precursores de la escucha de esta música en la escena cubana. En el primer grupo, se encuentran aquellos adelantados con los que trabajé su devenir más profundamente o de manera más etnográfica, a través de entrevistas y conversaciones, por lo que es el grupo que aporta la mayor “densidad explicativa”, al posibilitar análisis, la recolección de nuevos datos en los ciclos de codificación y la elaboración de una narrativa o relato de devenires en función de la comprensión de la afección por el metal extremo y del modelo de la transgresión en el contexto cubano de finales de los ochenta y principios de los noventa. Estos adelantados vivieron la etapa en diferentes territorios que el estudio enfoca, y al mismo tiempo que escucharon metal extremo, crearon proyectos o bandas. Este grupo se constituyó por Alex Jorge “Mole” (Holguín) y Abel Oliva (Villa Clara). Al mismo tiempo se integró José Ernesto Mederos “Kiko” (Pinar del Río).

El segundo grupo lo conformaron otros adelantados que también se involucraron tempranamente con el metal extremo. Sin embargo, aunque fueron precursores de la escucha, no todos devinieron metaleros. En ese sentido, en este grupo se integran coleccionistas, aquellos que se relacionaron con las primeras sectas o manifestaciones estéticas del metal extremo y también quienes optaron por hacer proyectos personales. En general, comparten entre ellos y con los primeros, la experiencia de escucha y

relación con las transgresiones musicales del metal en el ambiente rockero, al que pertenecían cuando el metal extremo era prácticamente desconocido. También provienen de los territorios mencionados y, aunque debido a las dificultades de la pandemia no se entrevistan a profundidad, las conversaciones con estos adelantados fueron codificadas. De ahí que hayan permitido la recolección de nuevos datos y la profundización y la complejidad analítica, a partir del método de comparación constante. Esos datos se integran al relato teórico y aportan al contexto y la comprensión de la génesis de los adelantados, así como a la definición de categorías, temas y explicación en torno a la afección y transgresión del metal extremo en Cuba en la etapa que se estudia.

Estos adelantados son: Dyango Pulido (La Habana), Juan Carlos Torrente (La Habana), Tino Díaz (Pinar del Río), Omar Vega (Holguín), Osney Cardoso (Holguín).

Contar con estos dos grupos permitió que los devenires que pudieron trabajarse a profundidad se compararan con las experiencias de otros, encontrando similitudes y diferencias, así como otros datos que conforman la muestra para desarrollar las propiedades, las condiciones y formas de funcionar de las categorías.

Es posible notar aquí una variación con respecto al proceso de la teoría fundamentada, en que “la muestra teórica adecuada es juzgada sobre la base de cuán amplia y diversamente el analista elige sus grupos para saturar categorías de acuerdo con el tipo de teoría que deseaba desarrollar” (Glaser & Strauss, 2010). En el relato teórico, aunque la muestra es reducida, es avalada por la posibilidad explicativa, teórica y narrativa de los datos que se analizan a partir de esta, en función del objetivo de investigación.

De ese modo también se afianza “la confianza empírica” o validez interna de la muestra, y además del relato teórico como estrategia de análisis y escritura. En ello también interviene la codificación intensiva realizada sobre los datos aportados y/o guiados por ambos grupos.

Límites

No obstante, son varias las limitaciones del estudio. La estrategia de análisis del relato teórico, si bien contribuye a la profundización en las experiencias de los adelantados, al conllevar concreción y condensación de la muestra, reduce el alcance del estudio hacia otros territorios y en torno a la escena y su constitución en el período de los noventa. Asimismo, el modelo explicativo resultante se ajusta a los adelantados, sin poder hacer generalizaciones más allá de esas experiencias. Con relación a lo anterior, el hecho de no aplicar teoría fundamentada limita el estudio a la explicación, sin poder arribar en este momento a teorizaciones más profundas sobre la transgresión y cada una de las categorías resultantes del análisis.

Debido a las condiciones de la pandemia y la necesidad de acortar la muestra, a esta última no se integraron mujeres que también fueron devotas del metal extremo en la época que abarca el estudio. De esa forma, existe una limitación con respecto a la profundización que podría derivar de entrevistas

y trabajos más a fondo con metaleras cubanas. En relación con lo anterior, está el hecho de que la tesis no se adentra en las relaciones de poder específicas o asociadas a la pertenencia a este grupo seguidor de la música extrema.

La recuperación de datos de fanzines fue una dificultad a la que se enfrentó el estudio, pues no siempre fue posible contar con números completos, lo que se vio reflejado en las referencias. Por la importancia de determinados datos no en todas las ocasiones se prescindió de estas fuentes, lo que llevó a presentar aquellos que permitían ser citados con una mayor exactitud.

Por otro lado, la tesis no se adentra en aspectos musicológicos, aunque, como ha quedado claro en los estudios de música popular, se trata de contribuir desde el análisis sociomusical a la ampliación y diversificación de la musicología, al arrojar nuevas comprensiones sobre la música desde otros enfoques.

También habría que decir, a tono con Biehl (2016), que asumir una posición de apertura en el estudio significa también la no llegada a “fines sintéticos” o “verdades absolutas” (p.229). En este intento de hacer un relato teórico, estaríamos otra vez de acuerdo con este autor en que respondemos a una temporalidad y, por tanto, todo estudio se enfrenta a un más allá inalcanzable o escurridizo, pues las experiencias se extienden y nos hacen conscientes de la fugacidad, la fragmentación y lo inacabado de la memoria, la teoría y la propia vida.

La siguiente figura (Ver Figura 5) sintetiza lo expuesto anteriormente sobre el relato teórico como metodología de la investigación:

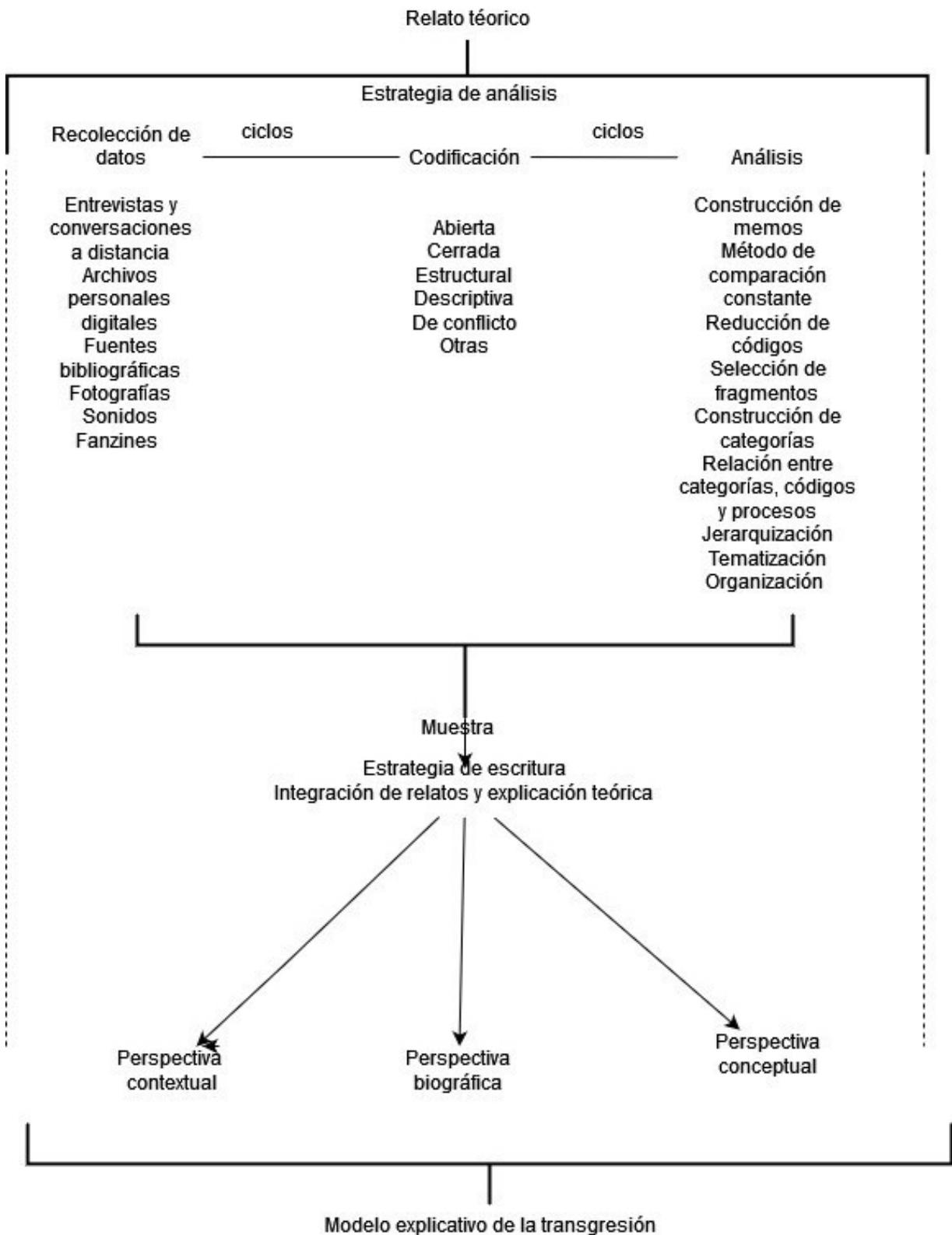


Figura 5. *El relato teórico.* El relato teórico es una metodología que comienza a desarrollarse en este estudio y que tiene su base en el trabajo empírico-explicativo constante. Elaboración propia.

CAPÍTULO II

Génesis de los adelantados en la escucha del metal extremo en Cuba

Crisis de espiritualidad de los jóvenes cubanos en el contexto de los ochenta y los noventa

Preámbulo

El contexto en el que surge la escucha del metal extremo en Cuba coincide con un clima social de tensión entre la institucionalidad y prácticas juveniles, que se venía sintiendo en la Isla con anterioridad y se intensificará a lo largo de los ochenta y durante los noventa, cuando el país vive un “Período Especial en tiempo de paz”, proclamado como consecuencia de la desintegración del bloque socialista europeo.

Por un lado, a pesar del discurso estatal y políticas de homogeneización social y cultural, la sociedad de los ochenta comenzó a experimentar una heterogeneidad sobre la base de un diálogo entre diversos sectores —juveniles entre ellos— y el resto del mundo. Este intercambio seguía teniendo lugar a través de medios como la radio¹ y la televisión, así como de productos que circulaban de modo no planificado por la institucionalidad; los desplazamientos fuera de la Isla en medio de restricciones y la búsqueda de contacto exterior por quienes se involucraban en manifestaciones artísticas, musicales, religiosas y de otra índole, menos o no legitimadas institucionalmente.

Asimismo, la juventud de los ochenta, más cosmopolita, desarrollaba una subjetividad crítica producto de acontecimientos anteriores, que repercutían en historias familiares y personales. Entre esos hechos tenía peso la “sovietización” de los setenta, cuyo modelo de institucionalización y planificación excesiva dejaba como saldo, según Borges Triana (2015, p.55), el acortamiento de los espacios de participación y decisión en las instituciones.

Sobre el grupo de los jóvenes influían los sentimientos de desilusión y frustración de trabajadores de diferentes esferas, debido a exigencias políticas y laborales, como movilizaciones a tareas productivas que no repercutían en un mejoramiento de sus condiciones de vida². Puede decirse que esas manifes-

¹ En la década del setenta se importaron al país desde la Unión Soviética radiotransmisores portátiles a gran escala, que dinamizaron la infraestructura radiofónica y permitieron captar señales internacionales como la de BBC, Radio France, Radio Netherland y otras de Puerto Rico, Jamaica, México, Venezuela y los Estados Unidos (Thomas, 2011).

² Al analizar las causas de la emigración de cubanos a Estados Unidos en los años posteriores a 1959, Susan Eckstein (2005) refiere, además de la idea que tenían estos migrantes de encontrar un empleo en el país del norte, las necesidades económicas y búsquedas de una distancia frente a la ideologización de las labores productivas en la Isla. En comparación con una “cohorte privilegiada”, conformada por “profesionales y miembros de la clase alta que emigraron antes de la revolución cubana” y pudieron integrarse al ámbito de la política y la empresa en Estados Unidos, la “cohorte proletarizada”, antítesis de esa primera oleada, estará integrada por una generación más reciente de inmigrantes que viviría en Norteamérica la “proletarización” de su mano de obra, pero compartía en su interior las motivaciones económicas y de

taciones eran parte de un panorama que ha hecho considerar a académicos que la crisis de los noventa no fue solo coyuntural, sino también estructural (Espina, 1997), y sus síntomas se venían haciendo patentes desde antes de ese decenio. Esto último guarda relación con los puntos ciegos detectados en las políticas sociales universales, aplicadas en Cuba durante la transición socialista. Si bien estas últimas transformaron la estructura clasista precedente a 1959 con la eliminación de la propiedad privada y el latifundio, su “lado oscuro”, dice Espina (2005):

Fue un modelo centrado en el Estado como mecanismo casi exclusivo de composición socioestructural, poca sensibilidad para incorporar diversidad y colocarla en la agenda de las reformas sociales, la excesiva uniformidad distributiva con el consiguiente efecto desmovilizador sobre el rendimiento productivo, el debilitamiento de la sostenibilidad económica, centralización y desaprovechamiento del potencial participativo. (p.88)

En ese sentido, en la época de los ochenta, catalogada por estudiosos como “la cúspide de la igualdad” en el proceso de la Revolución —lo que argumentan datos del período aportados recientemente por la socióloga cubana Mayra Espina (CLACSO, 2017), como un índice de Gini de 0,24 y de pobreza de alrededor de 6%—, el ascenso masivo de grupos preteridos en las dos décadas anteriores “conservó sus puntos de partida desventajosos”, es decir, se mantuvieron problemáticas asociadas a la territorialidad, el género, la racialidad, la edad. De acuerdo con esta investigadora, los ingresos igualitarios y bajos también frenaban el cumplimiento de demandas de poblaciones diferenciadas en Cuba, lo que a su vez generaba otras desigualdades y vulnerabilidades que se veían precisadas de políticas específicas.

Para Espina (2005), los ochenta mostraban otros rasgos como la burocratización en el sistema de organización de la sociedad; un sector no estatal débil, con baja presencia, aun cuando en los setenta se incrementó la propiedad cooperativa agropecuaria y se mantuvo un grupo de pequeños agricultores privados y trabajadores urbanos por cuenta propia; la clase obrera se había incrementado, mas con una disminución de su peso en la estructura socioclasista.

expresión antes mencionadas. Puede decirse que la migración de los setenta representa una transición, que comenzará a evidenciar los rasgos de la nueva migración cubana hacia Estados Unidos y sus problemáticas.

“La crisis migratoria” o “el éxodo” del Mariel³, que representó la salida de 125 000 cubanos hacia Estados Unidos, exponía estas y otras problemáticas de la realidad cubana del momento. De igual modo, la participación de jóvenes en misiones internacionalistas como la Guerra de Angola (1975-1991) tenía consecuencias en las percepciones construidas por quienes pertenecían a este grupo social en los ochenta.

Según María Isabel Domínguez (2005), especialista en temáticas de juventud, esta categoría en Cuba ha incluido edades de entre 14 y 30 años. No obstante, a partir de las diferencias expresadas al interior de este grupo en los ochenta, en sus análisis esta autora sustituye para hablar de los jóvenes en la etapa el rango etario establecido en el país por el de Naciones Unidas: de 14 a 25 años.

Este grupo generacional comenzó a beneficiarse de un crecimiento en el consumo familiar que derivaba de la entrada de Cuba desde los años setenta al Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME). Esa asociación significaba que en este bloque se concentraba el “80% del comercio cubano, el 95% de su ayuda al desarrollo, y prácticamente todos sus fondos de defensa” (Valdés, 2005, p.105). No obstante, como ya decía, estas condiciones aparentemente más favorables ocultaban el estancamiento económico que experimentaba la nación caribeña. En términos cotidianos, esa paralización se percibía en la vida laboral de quienes, por ejemplo, con una edad de 25 a 30 años, experimentaban un desaprovechamiento de sus capacidades educativas y productivas (Borges Triana, 2015, p.57).

De acuerdo con el autor citado, la elevación de las expectativas de desarrollo para los jóvenes, asociada a las posibilidades de acceso educativo y profesional, y fomentada a nivel familiar, educativo y por los medios de comunicación, chocaba en la práctica con una tendencia al estancamiento de la movilidad social y autorreproducción de las clases y las capas sociales, que marcaba una diferencia con los cambios vividos por las dos generaciones anteriores.

Teniendo en cuenta esos factores, la socialización juvenil ganaba terreno frente a la participación institucional, lo que daba cuenta de la existencia de otras demandas, de una juventud que realmente no se involucraba de conjunto en una estructura social donde, además, anidaba cierto paternalismo y preponderaba la homogeneización. Ello expuso un “relativo desfasaje entre aspiraciones de los jóvenes y las posibilidades sociales de satisfacción para todos, así como entre tales aspiraciones y los esfuerzos

³ La crisis del Mariel tuvo sus inicios en la irrupción de un grupo de cubanos en la embajada de Perú en La Habana. La muerte de un custodio cubano provocada por el suceso conllevó al retiro de la vigilancia por parte del gobierno nacional, lo que suscitó la entrada de otros cubanos en los días siguientes. La proclamación de la apertura del puerto del Mariel por las autoridades de la Isla dio lugar a un éxodo masivo hacia Estados Unidos que, de acuerdo con Eckstein (2005), incluyó un amplio espectro de cubanos desde intelectuales, artistas, homosexuales, y personas contrarias a la Revolución por largo tiempo, “hasta criminales y pacientes mentales que el gobierno cargó en los barcos que recogían a los cubanos” (p.211). Según Humberto Manduley (2015a), también muchos rockeros “eligieron emigrar” en este momento. Actos populares, apoyados por instituciones cubanas catalogaron a quienes dejaban el país como “escorias” y “desafectos”. Asimismo, algunos señalan que el punto de comienzo de esta ola migratoria estuvo en los diálogos de 1978 en Cuba, que flexibilizaron la distancia con la comunidad cubana en Miami, cuya diversidad fue mostrada en ese intento de acercamiento durante la presidencia de Carter (1977-1981), en medio de una coyuntura de conflicto con diferentes administraciones norteamericanas y grupos de exiliados cubanos desde 1959.

individuales desplegados para materializarlas. Como conjunto, el grupo juvenil desarrolló poco su identidad generacional” (Borges Triana, 2015, p.56).

Para algunos analistas todavía era posible hablar de la sociedad de los ochenta como una estructura compacta, caracterizada por la integración a la institucionalidad conformada por el Estado. De acuerdo con Valdés Paz (2005), la “sociedad civil” cubana en la época podría describirse de esta forma:

Esencialmente en torno a perfiles ocupacionales, una población predominantemente joven y un alto grado de equidad entre los grupos sociales. El sistema político altamente centralizado ofrecía una gran legitimidad, una enorme capacidad de movilización social, amplias posibilidades de participación y restricciones consensuadas a la democracia. El sistema cultural, prácticamente universal, aunque lastrado por las expresiones de la ideología oficial, estaba dotado de amplios recursos y mostraba un enorme potencial creativo. (p.104)

Sin embargo, en ese marco ofrecido por Valdés Paz no se logra identificar la heterogeneidad y la dispersión juvenil que comenzaba a emerger en la Isla, así como la inserción de una parte de la juventud en una Cuba distinta a la que promulgaban los discursos de dirigentes y los medios oficiales. En ese sentido, las prácticas autorreferenciales de estos jóvenes en sus socializaciones tanto en el campo institucional, sobre todo el artístico, como fuera de este, al mismo tiempo que dejaban ver la elección de un camino más propio en cuanto a la integración social, mostraban una creatividad expresiva erigida sobre el cuestionamiento al poder y la visibilización de determinadas problemáticas sociales. Esta efervescencia cultural y social, que tuvo un punto de manifestación importante en la propia institución, coincidió con un período de cambios políticos asociados a la coyuntura internacional de los ochenta, que trajo consigo una dinámica de apertura. No obstante, si bien existió una intención de acercamiento a estos artistas jóvenes por parte de las autoridades, esa voluntad era cerrada en la medida que estas prácticas y estéticas representaran una oposición a la política oficial sobre la práctica socialista y el arte en Cuba.

Por otro lado, las manifestaciones juveniles al margen de la institucionalidad y la academia no fueron tomadas en cuenta por los sectores institucionales, debido a su desconexión con normas sociales y al escepticismo que ya en los ochenta evidenciaban con respecto a la estructura establecida, aun cuando también incidían en una transformación de la fisonomía del arte, la cultura y la “sociedad civil” de la Isla, como se evidenciará con más fuerza en la década siguiente.

Rectificación de errores en los ochenta. Los jóvenes en la “perestroika”⁴ cubana

Avanzada la década del ochenta, Cuba vivirá el proceso conocido como Rectificación de Errores y Tendencias Negativas (1986-1990), a partir del que se pusieron en práctica diferentes reformas

⁴ En alusión a la reestructuración puesta en práctica en la Unión Soviética al unísono de la “glasnot” o reformas de apertura, bajo el liderazgo de Mijail Gorbachov luego de su elección como Secretario General del Partido Comunista soviético en 1985.

económicas, políticas, sociales y culturales. Aunque esto no significó el alejamiento total del modelo soviético, la coyuntura internacional —dentro de la que se encontraban las variaciones en las políticas regionales de Moscú desde 1981— y la situación interna, donde también se manifestaban el autoritarismo, la restricción de la libre circulación de personas hacia dentro y fuera de los límites nacionales, la falta de libertad de expresión y los problemas económicos (Borges Triana, 2015, p.60), condujeron a una rectificación en la construcción socialista, que motivó la búsqueda de “una combinación de lo mejor del modelo de socialismo internacional con lo mejor de lo autóctono” (Espina, 2008, p.124).

Bajo esos aires se llevaron a cabo nuevos foros y debates en los que se expuso una voluntad política de apertura. Se evidenció “la lucha del aparato cultural del Estado por poner de acuerdo las encontradas demandas de purismo ideológico y cosmopolitismo” (Thomas, 2011, p.67), en lo cual, sin embargo, se mantuvieron las visiones que ponderaban la correspondencia de las prácticas culturales y sociales con el proyecto socialista.

En ese contexto, por un lado, hubo una mayor tolerancia a la religión. Los conflictos religiosos posteriores a 1959 habían tenido su génesis en la implementación de la ideología marxista, así como en la asociación de la Iglesia Católica con la élite cubana que se oponía a la Revolución. Esos factores habían conducido a la discriminación religiosa y a la ocultación, en mayor o menor medida, de las distintas prácticas de fe. Por otro lado, como ocurrirá con relación a otras esferas, a esta liberalización en los ochenta también se le colocaban límites políticos.

Desde principios de la década este clima de mayor apertura religiosa se relacionó con la visita a la Isla de diversas autoridades religiosas y otros gestos. Según Moore (2006), en 1984 el reverendo bautista Jesse Jackson, perteneciente al Partido Demócrata de Estados Unidos, sostuvo diálogos con autoridades cubanas que conllevaron la liberación de presos políticos. En 1987, Fidel Castro respondió una serie de entrevistas del teólogo de la liberación y católico brasileño Frei Betto, en las que dejaba ver un cambio de posición de la institucionalidad con respecto al tema religioso. En ese mismo año, llegó a La Habana Alaiyeluwa Oba Okunade Sijuwade Olubuse II, máxima figura de la religión yoruba en Nigeria.

Esos sucesos tuvieron lugar en paralelo a publicaciones relacionadas con el folclor cubano y representaciones artísticas que incluyeron temáticas religiosas. Con respecto al plano musical, si en 1984 la empresa cubana de grabaciones EGREM se negaba a registrar un tema como “Papá Eleguá” de Elio Revé, exponente de la música popular bailable, porque en el mismo el músico develaba su vínculo con la religión afrocubana y sus conocimientos de la santería y del palo monte (Moore, 2006, p.217), tres años después esa misma productora oficial otorgaba un premio al grupo de rock Síntesis por su disco *Ancestros*, aplaudido por integrar sonoridades afrocubanas. La aprobación institucional motivó que salieran a la luz otros proyectos con esta hibridación de rock y ritmos afrocubanos, entre ellos, *Mezcla*, de Pablo Menéndez.

No obstante, como han señalado varios autores, tanto la apertura religiosa como la aceptación de la religión afrocubana mostraban contención. La explicación de la ambivalencia en las posturas con

respecto a la religión afrocubana en Cuba en esos años puede tener varias aristas. Con respecto a las prácticas religiosas, la asunción de la ideología marxista ha significado el predominio de una posición que identifica a estas acciones como de menor compromiso y conciencia revolucionaria, así como mera superstición (Moore, 2006, p.217). De acuerdo con este autor, los aspectos filosóficos y otras cuestiones culturales relativas a la religión afrocubana se han mantenido ausentes de distintos niveles de educación e, incluso, investigadores e intelectuales cubanos desconocen elementos de su historia y sus ritos.

En el campo musical, aunque desde los setenta los músicos vinculados a la academia, como mencioné en el primer capítulo, comenzaron a incorporar estas temáticas debido a sus propias historias de vida, lo que continuó en la década que ahora enfoco, la aceptación institucional de estas creaciones respondía más a la herencia, a una genealogía cultural que la folklorización continuaba, como parte del proceso de construcción de la identidad nacional en el proyecto socialista. Según lo expresado por Borges-Triana (2015), en el país, “como en casi todas las naciones fundadas por los nacionalismos románticos del siglo XIX, ha predominado siempre el criterio de que la mejor producción musical es aquella que dota de sentido la identidad nacional” (p24), a partir de lo que puede entenderse el tamiz con que la institucionalidad evaluaba esas creaciones. Para el caso específico del rock que incorporaba elementos afrocubanos, es posible concordar con Manduley (2015a) cuando afirma que la postura con respecto a Síntesis evidenciaba el intento de “autenticar una proyección ‘políticamente correcta’ para el rock hecho en casa” (p.25).

Lo anterior también puede explicar por qué determinados cantos no se hayan incluido en programas de arte en Cuba de manera consistente (Moore, 2006, p.223). Si bien en estos estudios aparecen referencias a la cultura afrocubana, se desmarcan de la religiosidad y una profundización en la misma, a no ser por voluntad personal de algunos interesados.

Igualmente, podría decirse que el interés de las autoridades cubanas por mostrar sus vínculos con el Tercer Mundo, en un momento de relectura de la soviétización y del modelo nacional, conducía a una mayor presencia en la Isla del arte y la cultura de América Latina, África y otras regiones, lo que también influía en este reconocimiento de las propias prácticas y creaciones afrocubanas, con las que cubanos de distintas esferas habían mantenido vínculos. No obstante, como decía, esto no significaba que las prácticas religiosas se desprendían de su carácter marginal en la estructura del país.

Por otro lado, en esta etapa la apertura se sintió de igual modo en los medios masivos, con la creación de espacios televisivos y radiales más diversificados —algunos de estos vinculados al rock como El Programa de Ramón, en el aire de 1986 a 1991, Melomanía y Disco Ciudad—. Sin embargo, habría que apuntar que, de forma general, la selección de los medios en cuanto a música estuvo condicionada por criterios como el nivel académico de los intérpretes, su prestigio internacional o su discurso ideológico, lo que también se derramaba hacia los eventos culturales. Esto influía en la creatividad, incluso de aquellos rockeros que pasaban al campo de la profesionalización.

El campo cultural y artístico, donde bajo los aires de la rectificación también se permitía un mayor diálogo de los artistas cubanos con el arte internacional, fue uno de los espacios de mayores contradicciones con la institucionalidad, ya que las aspiraciones de los jóvenes dieron un rumbo crítico al sentido del arte de vanguardia establecido por la Revolución y al llamado de las autoridades a los artistas para integrarse a distintos proyectos sociales.

De acuerdo a la visión oficial, el significado de la vanguardia artística dotaba al creador de un rol social, ético e ideológico en consonancia con la política cultural establecida. Como escribí en el primer capítulo, esto se traducía en la educación del pueblo como tarea fundamental del intelectual en la sociedad socialista. Sin embargo, diferentes factores incidían en que la adopción de esta orientación sobre la función social del artista y su obra, dentro de la que era educada esta generación de jóvenes, fuera redirigida por ellos a una crítica sobre su realidad.

En primer lugar, influía un sistema artístico distanciado de la lógica del mercado, que potenciaba la práctica artística como pedagogía social, lo que terminaba por configurar la actividad creativa “como una labor crítica a tiempo completo” (Machado, 2020). De igual modo, estaba el hecho de que el artista, una vez que terminaba sus estudios, era insertado en el “espacio dispuesto en las relaciones de producción” donde debía ejercer su rol como “trabajador revolucionario”. No obstante, el estancamiento a nivel artístico que ello podría significar, la burocratización en las instituciones culturales, así como el contacto con la realidad que propiciaba este servicio social influían también en una postura crítica, que incluso emanaba antes de esa integración.

Otro factor era el cuestionamiento tanto a la consagración del artista desde una apología a la Revolución, como a la exigencia por las autoridades culturales de un apego a la tradición intelectual de vanguardia defendida institucionalmente, en un momento en que esta juventud miraba, se conectaba a “otra Cuba”, de lo que afloraban sus propias búsquedas y proyecciones.

Asimismo, se producía una relación transnacional con el arte, lo que significaba la inclusión en las prácticas locales del exotismo y las disrupciones estéticas de las manifestaciones artísticas a nivel mundial, relacionadas con el conceptualismo y la incorporación de filosofías en torno al poder, igualmente provocadoras. Esto motivaba una renovación en el arte cubano y generaba un paradigma de autor basado, precisamente, en la conciencia crítica, en la idea de legitimar la obra como proceso social junto a otros sectores populares.

De esa forma, es posible distinguir en esa época dos visiones sobre el arte de vanguardia: por un lado, la perspectiva de una vanguardia artística “planificada”, más apegada a las líneas de la política cultural oficial; por otro lado, la que reinterpretaba la función del arte en la Isla y era promovida fundamentalmente por estudiantes de carreras de arte y humanidades, que concebían la vanguardia como acción expresiva y de cambio social. Este último enfoque se potenciaba en la relación de estos jóvenes con prácticas juveniles que emanaban de las calles cubanas, como los conciertos y la escucha de heavy metal, pero también las de otros países, como el baile callejero o el break dance de Estados Unidos.

La notoriedad social alcanzada por esta generación artística de los ochenta estuvo marcada, precisamente, por la propia condición de su arte. Por ejemplo, a diferencia, de la música de la academia, que mantuvo un lenguaje estético más abstracto frente a problemáticas sociales, en gran medida debido a las funciones dadas institucionalmente a esta creación como el entretenimiento, la elevación de la espiritualidad y del “sonido cubano”, los proyectos en el campo visual contenían un mensaje contestatario más directo. Asimismo, el hecho de que sus acciones se desarrollaran por lo general fuera del espacio académico influía en el impacto social de su trabajo.

No obstante, fue en la academia donde primero se dispusieron las condiciones para el surgimiento de este tipo de arte. Además de que las bibliotecas de las escuelas se mantenían actualizadas y en la Biblioteca Nacional los estudiantes podían consultar ediciones de *Art in America* y *Art News* (“Performance cubano en los ‘80”, 2000), a finales de los setenta ya impactaban los primeros performances artísticos y ocurrían transformaciones en planes de estudio, que asentaban las bases para estas intervenciones sociales desde el arte.

En ese sentido, la introducción de la teoría artística significaba un cambio con respecto a la visión entronizada de la ideología sobre la creación, así como lo era la inclusión del atelier en la experiencia académica. Jóvenes profesores como Flavio Garcíandía y Consuelo Castañeda impulsaban estas transformaciones. Fuera de la institución, algunos pintores como Antonia Eiriz, Raúl Martínez y Servando Cabrera, separados de su labor educativa durante el “quinquenio gris”, convertían sus casas en talleres de crítica.

El objetivo de los proyectos que comenzaron a salir de la academia fue internarse en la realidad social. En 1983, Garcíandía llevaba a cabo *Arte en la fábrica* junto a obreros y dirigentes de la industria metalúrgica Antillana de Acero. La iniciativa surgía como respuesta a una solicitud del Ministerio de Cultura, lo que evidenciaba la postura institucional en torno al arte: que deviniese catalizador de cambios sociales en diálogo con los preceptos de la Revolución. Sin embargo, el vínculo de los artistas con otros sectores y espacios populares los convertían en un actor social crítico ante las experiencias y discursos que se les presentaban.

Garcíandía había formado parte del grupo de jóvenes que dio vida en enero de 1981, en el Centro de Arte Internacional de La Habana, a la exposición *Volumen 1*, considerada la iniciadora de la efervescencia artística de los ochenta, por la ruptura estética que representaba y por la manera en que abordaba realidades de la Isla. Desde el nombre de la muestra, inspirada en el grupo de *rock and roll* Led Zeppelin (DíazCasas, 2016), una de las bandas más escuchadas en los espacios no institucionales que tenía el rock en la capital cubana, hasta la inclusión de fotografía, instalación y performances, evidenciaban otro estado del arte en Cuba. Esto atraería también las miradas de otros jóvenes cubanos y artistas internacionales⁵.

⁵ Entre los precursores del performance en Cuba se encuentran Aldo Menéndez, Leandro Soto y otros. También la literatura recoge el impulso de Luis Camnitzer y la cubana Ana Mendieta, quien llegó a Estados Unidos en 1961 como parte de

A mediados y finales de los ochenta, este impulso de renovación en el arte fue seguido por otro grupo de estudiantes y graduados de arte. Fue el momento en que se conformaron diferentes colectivos— en La Habana, Hexágono, Arte Calle, Puré, Provisional, Pílon, San Alejandro, la ENA, el ISA, la Escuela de Diseño, la Universidad y el taller René Portocarrero, entre otros—. Estas asociaciones independientes de jóvenes, en su mayoría entre 14 y 20 años, coincidían en su rechazo al control sobre el arte y a la necesidad de hacer un “arte útil”. De esa forma, sus recursos fueron desde la intervención en galerías y el arte callejero, actos más efímeros, a la acción comunitaria, un proceso más sostenido; desde la presencia urbana a la experiencia artística en áreas rurales y prácticamente desoladas del país.

Las visiones artísticas de estos colectivos partían de abordar problemáticas sociales, experiencias de vida y afectividades subterráneas. Con ello, creaban intervenciones controversiales que, tomadas como acciones directas en contra de lo establecido, suscitaban en algunos casos la censura y la represión.

La agrupación de Arte Calle fue uno de los primeros incentivos para que se unieran otros artistas. Dos años antes de la Segunda Bienal de La Habana (1986), Arte Calle había realizado su primera acción. En la Playita de 16, un lugar de la costa habanera frecuentado sobre todo por jóvenes, un grupo de amigos había colocado su primera pintura urbana: “No necesitamos bienales, nosotros tenemos el espacio”. El colectivo, que había estado inspirado en el grafiti y el arte callejero de Nueva York, se consolidó en 1986 con estudiantes de la Escuela Elemental de Artes Plásticas “20 de Octubre” de La Habana. Como ya es conocido, sus grafitis y happenings resultaron catalizadores de la opinión sobre aspectos relacionados con el arte y la sociedad.

Entre sus performances importantes estuvo “No queremos intoxicarnos”, realizado en 1987 en la Unión de Artistas y Escritores Cubanos, donde se debatía sobre el concepto de arte. En la medida en que el grupo dio muestras de un mayor radicalismo frente a los símbolos y la postura oficial, asumió la calle como su principal espacio de acción, lo que llevó a alianzas con otros grupos de jóvenes con actitudes similares y a la identificación con las estéticas y visiones de estos. Según cuenta Aldito Menéndez (2011), uno de los integrantes de Arte Calle:

[el grupo] tuvo fans, groupies y colaboradores de todo tipo. Compañeros de estudios, novias, amigos **punkies y frikis**⁶ (se les llamaba así a los rockeros, por una pandilla famosa que hubo en La Habana entre finales de los 70 y principios de los 80) de la calle nos seguían y nos ayudaban en todo lo que podían. Pero sobre todo debo señalar la estrecha relación con algunos colegas que, pese a ser artistas individuales conocidos, como es el caso de Nicolás Lara, Abdel Hernández, Nilo Castillo, Glexis Novoa y Carlos Cárdenas (Glexis y Carlos eran del grupo Provisional),

la Operación Peter Pan y tuvo vínculos más estables con el joven arte cubano a partir de los setenta. Para una profundización sobre esta etapa del arte cubano, consultar *New Art of Cuba* (University of Texas Press, 2013), de Luis Camnitzer.

⁶ El subrayado es mío.

entre otros, colaboraron con nosotros en muchos de nuestros trabajos, compartiendo muros, espacios y aventuras, por pura empatía, solidaridad y placer creativo.

Otra de sus intervenciones fue “Ojo Pinta”, en la sala teatral Thalía, en 1988. Aquí también se integró el grupo Provisional con un performance musical llamado “Rock Campesino”, en el que portaban guayaberas e instrumentos tradicionales de la música campesina. La acción era una parodia a “las galerías y espacios artísticos tradicionales y a la política cultural oficial que promovía la desfasada pintura de salón, heredada de la tradición burguesa, antes que al verdadero y nuevo arte revolucionario” (Menéndez, 2011).

Arte Calle fue gestor de encuentros para crear un movimiento artístico de enfrentamiento al poder oficial. En el “parque de los punkies” (23 y Paseo) se llevaron a cabo conversaciones antes de la Tercera Bienal de La Habana. Esta idea no germinó y Arte Calle terminó desintegrándose en ese momento. No obstante, en 1988 intentaron una reunificación con un giro hacia el performance musical, ya que uno de sus miembros, Ofill Hechevarría, había comenzado a utilizar esta variante en sus trabajos. La organización de un “concierto” resultaba otra muestra de la actitud “punk”, anarquista, que atravesó el colectivo. Pero otra vez se impuso la censura.

Otros artistas también indagaban en la metáfora afectiva como camino de experimentación para abordar la realidad cubana. En ese sentido, puede destacarse el performance y videoinstalación *No es lo que ves* (Ver Figura 6), de Glexis Novoa (Holguín, 1988), en la Universidad de La Habana. Un televisor acogía la atención del público, mientras del otro lado el artista simulaba abrirse la ropa con un cuchillo para que se vieran sus vísceras. Novoa recurría a la estética friki, al universo expresivo surgido en la Isla en torno al gusto por el rock para sostener sus cuestionamientos a través de esa acción artística.

A finales de la década, las acciones de otro colectivo, el proyecto Pílon, también llegaban a su fin. La intervención comunitaria de los artistas en la comunidad Pílon, en la provincia Granma, había trascendido los límites institucionales. A través del arte, las inconformidades de los pobladores habían salido al espacio público y, aun cuando en sus comienzos la iniciativa contó con el beneplácito de las autoridades locales y el auspicio del Ministerio de Cultura, esos sectores se resistieron a dar continuidad a la intervención artística.

El proceso de Rectificación de errores y tendencias negativas tuvo en el plano cultural la misma dinámica que en otros campos: un incentivo a la apertura, al que, sin embargo, se puso límites en función de la ideología estatal. En el caso del arte, varias de sus iniciativas y prácticas eran detenidas, debido a la exposición de problemas sociales y el “anarquismo antiinstitucional” de algunos artistas jóvenes, cuyas acciones fueron incluidas en algunos espacios de mayor control institucional únicamente como muestra de la experimentación en el arte cubano.

En ese sentido, por un lado, varios sucesos reflejaron el apoyo por parte de las instituciones a la creación de los ochenta. Se cuentan, por ejemplo, el inicio de los trabajos del taller de serigrafía

René Portocarrero; el incentivo a festivales; las renovaciones en el Ballet Nacional de Cuba; la inauguración del Proyecto Castillo de la Fuerza en 1989, un espacio concebido para las muestras del arte contemporáneo, incluyendo sus intervenciones menos complacientes. En 1988, el premio de narrativa del suplemento oficial *El Caimán Barbudo* era concedido a Sergio Cevedo, quien en su texto de ficción *Rapsodia bohemia*, se adentraba en las prácticas de los frikis de La Habana; en poesía, Norge Espinosa era premiado por *Las pequeñas tribulaciones*, donde tocaba tópicos tabús en Cuba como la homosexualidad y el homoerotismo. La perspectiva institucional de “tolerar a algunos artistas y teóricos” también condujo a la integración de algunos de estos exponentes a espacios establecidos.

Sin embargo, otros acontecimientos como los descritos antes, dejaron ver la perspectiva selectiva del Estado para el apoyo a las artes. En 1986, al crearse la Asociación Hermanos Saíz (AHS) con el objetivo de aglutinar el arte joven dentro de una or-



Figura 6. *No es lo que ves.* 1988. Performance de Glexis Novoa. Foto tomada de <https://namepublications.org/item/2022/exercises-to-be-happy-1980s-cuban-ephemeral-practices/>

ganización vinculada al Estado, asociaciones independientes quedaban relegadas del panorama cultural cubano⁷.

La Tercera Bienal de La Habana (1989) también fue una muestra de la postura oficial. Organizada bajo el auspicio del gobierno, el evento coincidió con la caída del muro de Berlín. La reposición mundial de la Isla, marcada por su solidaridad con el Tercer Mundo, se evidenció en la “vocación descolonizadora” de los trabajos artísticos presentados. Aunque varios de los artistas de esta ebullición creativa y social del arte contemporáneo cubano fueron incluidos, formaron parte de “un ghetto en una exposición llamada *La tradición del humor*, juntos con caricaturistas” (Díaz, 2014), lo que, según esta autora, incidía en una pérdida del peso político de sus acciones artísticas.

El cierre que a finales de los ochenta se imponía sobre la apertura vivida en los años previos, daba cuenta también de la entrada de Cuba en otra etapa. A partir del clima de la perestroika y la glasnot que invadió a la Unión Soviética, estudiantes cubanos regresaban del bloque socialista; la presencia de publicaciones soviéticas comenzaba a mermar en la Isla. La tensión que se cernía sobre el país en 1989 era intensificada por los juicios —que fueron televisados— al general Arnaldo Ochoa y otros militares⁸, acusados de narcotráfico y otros delitos.

Como metáfora del contexto nacional y las dificultades para las prácticas más críticas, varios artistas proclamaban durante un performance colectivo realizado en La Habana, el 24 de septiembre de 1989: “La plástica joven se dedica al béisbol”.

Crisis económica y crisis espiritual

En diciembre de 1990, Fidel Castro anunció la entrada del país al “Período especial en tiempo de paz”, que se extendería un poco más allá de la década. A la situación económica estructural con la que Cuba llegaba a los noventa, se sumaban nuevas condiciones: se consumaba entre 1990 y 1991 la desintegración del campo socialista, bloque fundamental para el sustento de la economía cubana; la recesión estremecía la economía mundial; el gobierno norteamericano intensificaba el bloqueo contra la Isla— en la etapa llegarán otras leyes dirigidas a obstaculizar el comercio con el país (Ley Torricelli o Ley para la Democracia en Cuba, de 1992; Ley Helms-Burton o Ley para la Solidaridad Democrática y Libertad Cubana) (Valdés, 2005; Perna, 2005, p.10)—. Desde el punto de vista social, Valdés (2005)

⁷ En el ámbito musical este fue el caso de la AMAR (Asociación de Músicos y Autores de Rock). Esta pretendió ser una asociación legal para la promoción del rock cubano, pero los encuentros realizados en *El Caimán Barbudo* y el intento de diálogo con el Ministerio de Cultura bajo ese propósito no fructificaron (Manduley, 2015a, p.92). “Así se reafirmó la postura de mantener la institucionalización y legitimación cultural desde las estructuras ya dispuestas. Es por ello que la AHS, conformada por jóvenes menores de treinta y cinco años y conectada a ese entramado, será el espacio al que acudirán los rockeros y metaleros como opción de representación institucional” (Fernández, 2017a, p.41).

⁸ Además de Ochoa, fueron fusilados, el coronel Antonio de La Guardia, el capitán Jorge Martínez Valdés y el mayor Amado Padrón Trujillo.

también señala la burocratización en la nación caribeña como otra causa que incidía en la llegada a esta etapa de crisis.

El abrupto cambio económico, que comenzó a hacerse más tangible en la vida cotidiana de los cubanos entre los años 1992 y 1993, trajo consigo un clima excepcional de frustración y dolor. La sociedad cubana se transformó a partir del impacto negativo del Período Especial, pero igualmente de las medidas que fueron tomadas para sortearlo, pues otras problemáticas sociales y la reconfiguración de clases afloraron en la Isla.

De acuerdo con la socióloga cubana Mayra Espina (2005, p.89), el paquete de reformas puesto en práctica desde 1993 con vistas a una paulatina recuperación económica incluía la apertura de la economía al capital extranjero; el incentivo de gratificación laboral en divisas; la legalización del dólar y de las remesas familiares; el desarrollo de sectores clave para la adquisición de divisas y la solución a problemas estratégicos —la autora señala la atención al turismo y al sistema de cambios estructurales, la investigación biotecnológica y la producción de petróleo—. Entre otras medidas implementadas destaca la entrega de tierras nacionales en usufructo a cooperativas y familias y la creación del mercado agrícola. La administración del Estado también inició una reorganización en función de la descentralización de las decisiones económicas relacionadas con la distribución basada en el mercado y la expansión del empleo por cuenta propia o independiente.

Los resultados principales de esos cambios fueron la emergencia de una nueva formación de clases sociales y la recomposición de las capas medias. Espina (2005) y otros autores (Molina & Rodríguez, 1998, p.65-73) coinciden en que en esos años se conformó una pequeña burguesía compuesta fundamentalmente por dueños de negocios; personas con cargos o labores en el ámbito del turismo; vinculados a sectores artísticos con entrada de divisas y quienes recibían remesas familiares con asiduidad. Por su parte, los sectores de clases sociales extendidas (clase obrera, intelectuales, campesinos) mostraron mayor diferenciación al establecerse una franja entre aquellos trabajadores asociados a ramas de la economía mixta y el capital extranjero, los que quedaban en la economía informal, y asalariados del Estado en labores tradicionales. En ese sentido, también se evidenció una división entre un sector económico emergente y un sector tradicional, cuyas consecuencias se visibilizaban en el ingreso familiar y, con ello, en el consumo y los bienes elementales de vida. De acuerdo con los autores revisados, en el nuevo sistema de estratificación las mayores desventajas se situaban en el ámbito de las necesidades básicas, teniendo en cuenta la imposibilidad de algunos grupos de satisfacerlas.

La configuración de una pirámide social invertida fue, según Espina (2005), “la expresión más extrema” de la crisis, pues mientras en la base de la pirámide se constataba la ampliación de la pobreza— el nivel de pobreza urbana se estimó en aproximadamente el 20% (Ferriol 2002 como se cita en Espina, 2005, p.92)—, en la cima se ubicaba un grupo más pequeño de personas.

A estos efectos se sumaron el aumento de la discriminación racial, del consumo de drogas y alcohol, del turismo sexual, de las afectaciones a la salud, dentro de las que la infección por SIDA, sobre

todo en la población joven⁹, dejó ver desventajas sociales y familiares negadas o no resueltas por el proteccionismo estatal (Pérez, 2018).

La dolarización de la economía dio paso a dos tipos de monedas y también de mercado: el formal y el informal o “mercado negro”. En este último se situaba la posibilidad de adquirir la divisa, así como bienes de primera necesidad que no se encontraban en las tiendas oficiales o que, al disponerse en las *chopin*¹⁰, no eran accesibles para la mayoría de los cubanos. Al mercado negro también recurrió un sector más vulnerable como los jubilados, lo que daba cuenta de las diferencias apreciables con los llamados “cuentapropistas”¹¹.

Asimismo, una parte de la sociedad se adentraba en una crisis de valores, de credibilidad en las autoridades y de mayor desconexión ideológica, a partir del incremento de la corrupción administrativa y policial, de conflictos familiares e institucionales, de la prostitución, la violencia, la búsqueda de salidas más individualizadas a la situación, la inserción en los espacios diversificados de trabajo que emergían (Perna, 2005, p.58; Borges-Triana, 2015, p.99).

Ante este panorama inevitable de apertura al mundo, el discurso estatal se proyectaba hacia el mantenimiento de la pureza, lo que indicaba también una posición de reproducción de los valores nacionales y la moral construida en la transición socialista: “Seremos todos más puros si somos capaces de preservar nuestras virtudes en medio de la contaminación que ciertas cosas pueden traer” (Castro, 1994 como se cita en Perna, 2005, p.4). El llamado de los estamentos de poder a la población fue paralelo a la puesta en vigor de dispositivos de control para la continuidad del socialismo, de lo que sus propios discursos eran una muestra. Así, según algunos investigadores se “volvía a cerrar cualquier espacio de alternatividad cultural, de expresión de diferencia o sencilla duda ideológica y ni siquiera imaginaban como posible la diferencia política” (Fowler Calzada, 2006 como se cita en Borges-Triana, 2015, p.67).

En ese sentido, si bien a los noventa llegaba una prolongación del espíritu crítico que había envuelto al arte de los ochenta, y se sucedían intervenciones como la de Williams Carmona en 1990 (Ver Figura 7), se realizaban coloquios como el llamado “Sobre nosotros mismos”, efectuado en 1991 en la Quinta de Los Molinos de La Habana, en el que persistía la reflexión y el cuestionamiento al arte institucional

⁹ El grupo más afectado por el VIH en Cuba en 1994 era el de 20 a 24 años, según un estudio realizado por especialistas del Sanatorio de Santiago de Las Vegas y el Ministerio de Salud Pública (Torres et al., 1995).

¹⁰ Como “chopin” o “shopping” se conocen en Cuba las tiendas en divisa. De acuerdo con Perna (2005, p.57), la tasa de cambio del dólar era de 120 pesos cubanos (1=120), mientras, según Espina (2005, p.92), en 1995, entre los rangos de ingresos identificados, los primeros tenían una media mensual de 40 pesos frente a una media de 6 000 pesos para el grupo más alto.

¹¹ Con ese término se designó a aquellos que legalizaban una actividad económica y tenían cierto capital para realizarla. También mostraban diferencias con otros trabajadores independientes como los llamados “merolicos”, por lo general, vendedores de mercancía que laboraban en el mercado negro.

y se abordaba el papel de los artistas desde una visión más autónoma, los actos que podían leerse como una contestación directa a la Revolución recibieron la represión y el ostracismo. Uno de los primeros acontecimientos que evidenciaron esa posición estatal fue la condena a seis meses de prisión al artista Ángel Delgado por su performance “La esperanza es lo último que se está perdiendo”, durante la inauguración de la muestra *El objeto esculpado* en el Centro de Artes Visuales de La Habana, en 1990. Su acción consistió en defecar sobre un ejemplar del *Granma*, periódico oficial de Cuba y órgano del Partido Comunista.

Sin embargo, las consecuencias de la crisis económica y social en la Isla, se evidenciaron hasta en el arte institucional. Aun asidas a metáforas y discursos poéticos y menos a la confrontación directa, las creaciones

en el campo cultural dieron cuenta del impacto de este período especial. De esa forma, hubo una tendencia a abordar la realidad cubana del momento. Incluso, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), que había mantenido entre sus rasgos la presencia de un cine dirigido a “la épica revolucionaria más tradicional” y basado en el “estilo realista-documental”, experimentará un “cambio de época” (Salazar, 2019, p.248). Si bien ya desde los años ochenta algunas películas se adentraban en temas preteridos, de acuerdo a este investigador, al inicio del último decenio del siglo XX, una nueva subjetividad era proyectada en el cine nacional¹². “Los sueños, la magia y la poesía” se utilizaban como recursos para explicar el mundo de personajes tradicionalmente marginados y con ellos, el desencanto que atravesaba a la sociedad cubana. Así, un sentimiento “contrapuesto a la fe revolucionaria en un futuro luminoso” se visibilizaba. El cine de autor respondía a la búsqueda de una expresión individual, un pensamiento desmarcado del colectivismo, lo que se delineaba tanto en los protagonistas de los filmes como en el proceso creativo.



Figura 7. “El arte de hoy es un culo”. 1990. Performance del artista Williams Carmona. Foto tomada de: <https://artishockrevista.com/2022/07/17/practicas-efimeras-cuba-anos-80>

¹² También en el despertar de los noventa se sintió la censura sobre el ICAIC. Una ola de críticas en los medios y por parte de organizaciones oficiales rodeó la proyección de *Alicia en el pueblo de Maravillas*, de Daniel Díaz-Torres, considerada una parábola sobre problemas del socialismo en Cuba.

La caracterización que hace Borges Triana (2015) sobre la Música Cubana Alternativa (MCA) — un tipo de creación que se gesta en los ochenta y eclosiona en los noventa—, al señalar que “la fuerza de la MCA radica en que no es solo un arte de texto sino de contexto”, podría ampliarse al arte general de los noventa, a sus manifestaciones diversas en la Isla. Las estéticas que emergían, sin embargo, no se limitaban a lo “cubano”, sino que el escenario expresivo, como en los ochenta, se vinculó también al mundo, trascendiendo las “contingencias epocales” y con ello, “coordenadas específicas de espacio y tiempo”. Ese proceso, que daba cuenta de una conexión con lo foráneo, se tradujo en una hibridación que dejaba atrás la homogeneización impuesta en la Isla y, al mismo tiempo, sus distintas propuestas cumplían una función identitaria de las diversas prácticas y modos de ser joven que brotaban en Cuba.

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible decir, además, que estas prácticas culturales y artísticas fueron parte de la “sociedad civil cubana” que empieza a delinarse con mayor claridad en los noventa, si se toma la perspectiva menos ortodoxa sobre este concepto sugerida por varios estudiosos¹³(Domínguez 2003 como se cita en Hernández, 2005; Armony, 2005), a partir de la heterogeneidad social en la Isla durante esa década. Los análisis de Borges-Triana (2005) sobre la música alternativa ilustran esa pertenencia al indicar cómo estas creaciones del rock, el metal, el punk, el pop, el hip hop, el jazz y la canción cubana contemporánea, mostraban un menor grado de autocensura frente a los discursos y estéticas oficiales y coinciden con la definición de alternatividad: “una manera de ser o manifestarse al margen del sistema imperante” (p.43).

Por otro lado, vale destacar que, si bien la emergencia no institucionalizada de la música cubana alternativa hizo que se ubicara en un espacio por lo general subterráneo y de amplia concurrencia, producto de la manera en que este quehacer musical, en sus disímiles variantes, ponía voz, sonido y actitud a inquietudes de los jóvenes, no es posible tomar esa condición como cohesión identitaria, aun cuando existieran cruces de escucha en la audiencia. La inmersión en determinados géneros o corrientes y no en otros, dio cuenta de esa diferenciación. Lo que sí quedaba claro era que estas propuestas independientes resultaban una ola que sobrepasaba los límites con los que la institucionalidad insistía en legitimar el arte y la música en esta etapa.

¹³Por un lado, esta perspectiva trasciende el enfoque liberal. La sociedad civil se entiende como un espacio que va más allá del que ocupan las organizaciones no gubernamentales (ONG). Por otro lado, al proponer que la sociedad civil incluye el espacio de interacciones entre actores, como los estatales y grupos, trasciende también miradas más reduccionistas como la de algunos académicos y políticos cubanos que han querido limitar la sociedad civil en Cuba a una “sociedad civil socialista” (Armony, 2005). Asimismo, se supera la visión de que este espacio se reduce a las prácticas de oposición política. Esta perspectiva da cuenta, por tanto, de una mayor complejidad social, al incluir las prácticas que evidencian posiciones distintas a la oficial, ya sea en la institucionalidad o fuera de esta. En ese sentido, evidencia, como indica Domínguez (2003 como se cita en Hernández, 2005), un pensamiento social que es “mucho más amplio, flexible y más sutil de lo que la visión foránea u oficialista quiere” (p.151).

Las variadas formas de identificación a las que daba lugar la música alternativa en los noventa se mostraban en la emergencia de diferentes universos y espacios. Entre ellos, se encuentra otra generación en el desarrollo de la trova cubana. A principios de la década, la peña de 13 y 8 en el Vedado, en La Habana, en la que confluían los exponentes de ese nuevo movimiento, había sido objeto de censuras institucionales y ahora estos cantautores, entre los que la presencia femenina era notable, se reunían en el proyecto vinculado a la Asociación Hermanos Saíz, “Te doy una canción”, la semilla de grupos y futuros reencuentros como Habana Oculta y Habana Abierta (Borges-Triana, 2015, p.74). De acuerdo con el análisis sobre la trova que hace este investigador (Borges-Triana, 2009) en *La luz, bróder, la luz*, estos exponentes compartían su relación con “la plástica de los ochenta y con las zonas frikis y épica de la literatura” joven cubana. Además, al mismo tiempo que en sus creaciones podía distinguirse la influencia sonora del rock, con guiños a las diferentes transformaciones del género, incluyendo algunas de sus actualizaciones en los noventa —el autor menciona la balada rock en Vanito Caballero, el grunge en Boris Larramendi, el country en las bandas Superávit y Hobby—, también resaltaba un “sonido cubano” asociado a la rumba, el son, la salsa, la timba y la música campesina. Independientemente de este diálogo sonoro con “lo cubano”, el discurso de estos creadores, afincado en la realidad contextual, era objeto de trabas institucionales, eventuales incomprensiones y censuras, por lo que la dispersión —incluso fonográfica— de muchas de estas producciones ha quedado como otro rasgo de ese movimiento, atravesado también a mediados de los noventa por la migración.

Sobre “los novísimos”, como fue denominado este conjunto de trovadores, recaían controversias similares a las que rodearon a intérpretes de los ochenta, quienes, por haber desarrollado su repertorio de forma subterránea, fueron conocidos como “generación de los topos”. No obstante, el hecho de que compartieran con los primeros el mismo eje creativo —un discurso crítico y poético—, hizo que su repertorio sirviera de expresión para una parte de la juventud en los noventa. No solo atraían a un amplio público, sino que sus conciertos constituían una suerte de manifestación, de protesta, por lo que podían terminar con la intervención policial, como lo fueron las presentaciones del trovador habanero Carlos Varela, censurado también por los medios y las discográficas cubanas en el decenio.

Los noventa vieron además el despertar del rap, a partir del impulso que significó para los break dancers de las calles cubanas y otros jóvenes, en su mayoría negros, las canciones del grupo norteamericano Public Enemy. También necesitados de expresarse ante problemáticas asociadas al racismo, la desigualdad, la migración, las consecuencias del turismo y actos de violencia, comenzaron a reunirse y hacer un rap que se distinguió por su conciencia social, aunque a finales de la década vivirá tanto su “nacionalización”¹⁴ o entrada a la institucionalidad como los comienzos de su comercialización, a partir de las mezclas con el reguetón que hicieron algunos de sus exponentes (Baker, 2011).

¹⁴ Para mayor información sobre el devenir del rap en Cuba, recomiendo el libro *Buena Vista in the Club*, de Geoffrey Baker (2011), las páginas que Perna (2005, pp. 270-275) dedica a este género, así como *Rapear una Cuba utópica*, de Alejandro Zamora (2017).

En comparación con el rap, cuyo discurso crítico también había incorporado valores que podrían vincularse a los del proceso socialista en Cuba, la timba¹⁵, que consolida su sonido en los noventa, resultaba un fenómeno más agresivo. La revitalización de la músicaailable en la Isla que se produjo en los setenta, como refería en el primer capítulo, también se había sentido en los ochenta, pero bajo otros factores, entre ellos, el influjo de la salsa internacional, que llegaba a Cuba través de voces como la del venezolano Oscar de León. Esto impulsó la emergencia de salseros cubanos.

No obstante, la timba fue también un resultado del contexto de los noventa, pues sus intérpretes se ocuparon de evidenciar sus influencias culturales foráneas al mismo tiempo que reivindicaban su conexión con la religión afrocubana, su pertenencia a la cultura negra desde sentidos compartidos en los barrios, en los que las prácticas y la identidad negra también podían mostrar su desintegración de ideales y estéticas revolucionarias. Esta música se nutrió de ritmos, melodías y tópicos de la rumba y la santería, al mismo tiempo que los estudios musicales de sus precursores y cultores le otorgaban como sello la complejidad compositiva, interpretativa y estilística (Perna, 2005). Como dice este autor:

Al relacionarse con el mundo de los negros de clase trabajadora a través de la música, el contenido de las canciones de la timba ha sacado a la luz aspectos anteriormente marginados de la cultura afrocubana, articulando cuestiones de raza, clase y género que rara vez aparecen en los discursos oficiales y reafirmando la identidad negra en oposición a una noción genérica de *cubanía*. (Perna, 2005, p.3)

En un país donde los negros representan un amplio sector de la población, son mayoría en las zonas más pobres y centro de prejuicios generalizados, (...) la expresión de la timba ha tenido un papel crucial en la reafirmación de la centralidad de los afrocubanos en la formación de la identidad nacional cubana(p.189)

La fuente de ingresos que resultó la esfera del turismo dirigió la timba a ese público, lo que no significó que sus exponentes se alejaran del todo de las plazas donde podían encontrarse con su audiencia principal: los pobladores de los barrios cubanos, en su mayoría negros. Tanto la necesidad de comercialización de las empresas cubanas como las medidas que permitían la existencia de pequeños negocios, hicieron posible que salseros y timberos hallaran una oportunidad de solvencia económica con sus presentaciones nacionales e internacionales en medio de la crisis. Esto influía en que, no sin conflictos institucionales, la timba se impusiera como “sonido cubano” de ese tiempo.

El fenómeno de la mercantilización no estuvo asociado exclusivamente a esta música ni a la cultura y la religión afrocubanas —se conoce que algunos babalaos¹⁶ iniciaron a extranjeros y nacionales

¹⁵ De acuerdo con Perna (2005), cristaliza como estilo de la música popularailable a finales de los ochenta, tomando elementos de la cultura negra de la calle, el jazz, el funk, el rap, la salsa, el dance-hall, la cumbia y elementos del rock, audibles en algunas bandas como NG La Banda (Nueva Generación), de José Luis Cortés.

¹⁶ Sacerdotes yorubas.

a cambio de divisas, como modo de suplir necesidades económicas (Perna, 2005)—, sino que, como indiqué arriba, el Período Especial dejó ver búsquedas más independientes e instantáneas frente a las opciones y medidas estatales, lo que indicaba que las soluciones económicas en la vida cotidiana se relacionaban con el impacto de la crisis a nivel subjetivo.

En ese sentido, puede decirse que además de la heterogeneidad social, afloraba una fragmentación en la sociedad cubana, pero esta última también trascendía la cuestión económica. Otro lado de la fragmentación fue la búsqueda de “templos”, que más allá de la terminología religiosa indica una suerte de refugio, de espacio donde dar cauce a la necesidad espiritual, a la expresión.

Si bien hubo un crecimiento de la afiliación a iglesias, ya fueran católicas, protestantes o de otras denominaciones, y de los devotos de la santería o regla de Ocha en una etapa de apertura religiosa —en 1991 el gobierno permitió la entrada de creyentes al Partido Comunista y prohibió constitucionalmente la discriminación por este tipo de fe en 1992—, este no fue el único camino o salida a la que se recurrió ante la crisis económica y espiritual. En ese momento, un considerable número de músicos y artistas, algunos pertenecientes a movimientos o grupos de los ochenta optaron por el exilio, mientras otros se exiliaron dentro de la Isla o seguían reuniéndose de forma independiente, dando muestras, precisamente, de esa heterogeneidad y emergencia de una sociedad civil más diversificada y también fragmentada en Cuba. Otro evento migratorio de envergadura lo constituyó la “crisis de los balseros”¹⁷ de 1994, de la que fueron parte varios seguidores del rock.

Algunos jóvenes tomaron otros caminos extremos, pues se inclinaron por la incorporación a pandillas callejeras (Suárez, 2018) o se inocularon SIDA, teniendo en cuenta las condiciones que el Estado dispuso para el cuidado de los enfermos en el sanatorio de Santiago de Las Vegas, “Los Cocos”, en La Habana¹⁸.

Según María Isabel Domínguez (2005, p.160), en los noventa aparece por primera vez la búsqueda de la espiritualidad como un aspecto de las aspiraciones expresadas por los jóvenes, lo que indica, precisamente, una necesidad de socialización que trascendía la centralidad de la institución estatal, fenómeno que ya se reflejaba en los ochenta. El ideal del “hombre nuevo” que propugnaba el aparato

¹⁷ La crisis de los balseros estuvo precedida por manifestaciones populares concentradas en calles aledañas al malecón habanero. El evento, que suscitó la intervención policial y de altos dirigentes como el propio Fidel Castro, fue conocido como “el maleconazo”. Otros sucesos como el hundimiento del remolcador “13 de Marzo” por guardacostas de la Isla y el secuestro de la “lanchita de Regla”, también estuvieron relacionados con la apertura de fronteras y las salidas por mar hacia Estados Unidos en ese año.

¹⁸ Según Pérez (2018), sobre las características de estos jóvenes, Jorge Pérez Ávila, director del sanatorio “Los Cocos” diría: “eran hijos de padres divorciados, con hogares disfuncionales, donde la figura paterna, en la mayoría de los casos, estaba ausente” o, “lo compartían todo [...] incluso las parejas sexuales” y “[e]ra común su adicción a las bebidas alcohólicas y tenían el hábito de tomar barbitúricos, psicotrópicos, y otros medicamentos”. Tanto en el trabajo citado como en Suárez (2018), se muestra que la autoinfección en estos jóvenes estuvo mediada por la creencia de que se encontraría una cura a la enfermedad en corto tiempo, lo que indicaba la legitimidad que entre ellos conservaban algunas zonas del proyecto socialista, como el sistema de salud cubano.

estatal se difuminaba frente a búsquedas más autónomas, entre las que las prácticas culturales y musicales, como decía, tenían un lugar importante, aun cuando las mismas alcanzaran menor legitimidad en el plano social¹⁹.

A partir de ello, puede afirmarse que los jóvenes vivieron un proceso de encuentro y desencuentro en la sociedad cubana de la época. Al decir de Domínguez (2005), en el Período Especial este grupo compartió la misma experiencia subjetiva, lo que, sin embargo, no deja de lado la distinción sobre la base de pertenencias diversas, es decir, de diferencias identitarias, como ya dejaba ver antes para el caso de quienes se encontraban en los espacios culturales de la música cubana alternativa. De acuerdo con la autora referida, esa diferenciación estaba atravesada también por cuestiones como la clase social el territorio geográfico, entre otros factores.

Bajo signos sentimentales parecidos —la inconformidad, el escepticismo, la frustración, el desencanto—, los jóvenes construyeron y se encontraban en sus propios refugios, aunque los “puntos de partida” de sus historias de vida incidían en el tipo de expresión, prácticas y percepciones que asumieron en esos años.

Cambios en el espacio del rock hacia el metal extremo

Los adelantados del metal extremo

Eran casi adolescentes. A finales de los ochenta, algunos tenían, a lo sumo, veinte años. Desde muy temprano se habían involucrado con el rock y habían seguido las ramificaciones experimentadas por el género a nivel internacional, aun en medio de las dificultades para conseguir esta música en Cuba, sobre todo en aquellos lugares más intrincados y aislados del país. Por eso, a esa altura del decenio, conocían las corrientes más fuertes que iban surgiendo y ya escuchaban el metal más duro.

¹⁹ Los noventa presentaron al Estado dificultades para ejercer el control sobre una sociedad aún más heterogénea. En ese sentido, se pusieron en práctica determinadas estrategias para mantener el consenso en el proyecto socialista, que grupos de oposición y las consecuencias de la propia crisis erosionaban. Si bien la coerción llegó a manifestarse, otros métodos fueron importantes, como la alianza con actores emergentes de la sociedad civil, por ejemplo, religiosos. Así, nuevas instituciones y asociaciones resultaban, en términos gramscianos, una extensión del Estado. A partir de esta alianza, también los nuevos actores se beneficiaban del poder simbólico del Estado, como indican análisis sobre la sociedad civil cubana de los noventa. Ver Armony (2005). Según varios estudiosos, ello de igual modo significaba un apoyo para justificar formas más represivas de acción contra la oposición, en lo que también influía “el miedo a la amenaza estadounidense”, base del “apoyo tácito de la población al proyecto defensivo” cubano.

Por otro lado, la actitud paternalista sobre otros actores como los jóvenes, “al considerar sus acciones resultado de modas extranjeras e inmadurez” (Pérez, 2018, p.9), devenía una estrategia de control social. Ello incidía también en la dispersión y en menores posibilidades para este grupo social de dar un cauce político a su malestar social, en una sociedad, además, cada vez más polarizada.

“Los adelantados”, como algunos de los devotos del metal extremo hoy se ven a sí mismos según dicen en las entrevistas realizadas, trascendieron en el ambiente del rock cubano lo más escuchado en materia rockera, y se adentraron como un grupo de arqueólogos solitarios en una cueva de sonidos desde el heavy metal hasta subgéneros como el speed, el thrash, el death, el grindcore, el doom, el black metal y otros.

Entre los rockeros de su tiempo se distinguían por la escucha que realizaron, con lo que me refiero al esfuerzo de búsqueda de este tipo de material sonoro, más subterráneo y extremo, y al hecho de haber perfeccionado esa práctica musical con la localización de copias de mayor calidad, pues no pocas veces los registros “caían” mal grabados y los originales quedaban para muchos a la altura de un sueño.

Como expuse antes, aunque en los ochenta las prohibiciones relacionadas con el rock se habían flexibilizado y el género había empezado a entrar en los medios oficiales —algunos entrevistados mencionan programas nacionales como Perspectiva de Radio Progreso—, la institucionalidad insistía en disciplinar la escucha y dirigirla hacia lo que consideraba un rock “serio” con elementos cubanos; con respecto al rock internacional, los subgéneros más extremos no figuraban.

En ese sentido, los coleccionistas de rock tuvieron notable importancia en el acceso al metal extremo. Por lo general, poseían condiciones económicas más favorables y posibilidades de conseguir casetes matrices, gracias a familiares o amigos en contacto con otros países. No obstante, a ese grupo también pertenecían otros que, aun con una situación diferente, tenían el mismo interés de resguardar lo nuevo en materia del género. Varios viajaban desde otras provincias, muchas veces a la capital, para conseguir estos álbumes. Al coleccionar trascendían gustos musicales impuestos y reglas culturales.

Los adelantados seguían a unos y otros bajo la motivación de estar al tanto de las transformaciones del metal y de poseer lo menos convencional asociado al rock. El cambio tecnológico y la aparición de las grabadoras —aunque igualmente escasas en ese momento— facilitaba la reproducción musical y, por tanto, la escucha y posesión de música más que en la era del “tocadisco”.

Los adelantados fueron quienes sintieron afección por las transgresiones musicales del metal; quienes disfrutaron “poner oído” a esas grabaciones, creando un parteaguas en el rock cubano, no solo con respecto al profesionalizado, sino al interior de la comunidad rockera “de la calle”. Los adelantados compartían, a pesar de su aislamiento en el país, un sentimiento que los distinguía de quienes no habían penetrado esa música o no estaban del todo al tanto de estas dinámicas. De esa forma, podía hablarse de dos vertientes: por un lado, la de los seguidores de lo extremo, a la que se integraban quienes paulatinamente se fueron identificando con esta música, deviniendo adelantados e impulsando el desarrollo de una nueva escena en Cuba; por otro, aquellos rockeros que no se involucraban con hondura en estos sonidos o no los conocían. A finales de los ochenta, esto generaba aun en el espacio rockero cubano “rareza”, incompreensión, a veces conflicto.

Aunque el coleccionismo se mantuvo y algunos adelantados también conformaron este grupo, una vez que comenzó la relación con el metal extremo se desarrollaron otras fuentes para conseguir

música, según cuentan en las entrevistas, lo que está a tono con las principales formas de búsqueda musical que recoge el estudio del CIDMUC (1983). Entre esos modos de conseguir material se encontraban familiares y amigos emigrados en ese tiempo, sobre todo a Estados Unidos, o aquellos que viajaban al extranjero por trabajo u otras cuestiones. También era posible tener este tipo de registro por contactos con extranjeros residentes en el país, fundamentalmente estudiantes latinoamericanos que se integraban al espacio del rock; por emisoras internacionales, por ejemplo, las que transmitían desde la Florida. La Habana fue uno de los primeros sitios donde se abrieron paso las corrientes extremas.

No obstante, la búsqueda musical llevó a intensificar la conexión internacional a través de cartas por las que se acrecentó el conocimiento sobre estas tendencias. Los adelantados fueron parte de la red global underground desde la que emergió y evolucionó el metal extremo en el mundo. Si bien en el país a lo largo de los ochenta hubo bandas que reflejaron ese espíritu e incorporaron a su repertorio algunos de los giros del rock hacia un metal duro, dando muestra de una sintonía con lo que acontecía mundialmente, en comparación con lo que se presentaba en vivo, la escucha o hiperescucha entre los adelantados iba más lejos.

En ello, tenía que ver esa conexión internacional, la cual influyó también en que no solo se experimentara en La Habana y surgieran allí las primeras bandas de metal extremo (Ver Figura 8).

Aunque en la capital a finales de los ochenta sonaba Metal Oscuro, considerada la precursora del speed y el thrash en la Isla, en la provincia central de Villa Clara, dos grupos, Cronos e Infestor, ubicaban el “oído” de los precursores de la escucha del metal extremo en un sonido death metalero y grind. En el conocimiento del black metal noruego en el país igualmente tuvo influencia la conexión con la escena global desde esa zona de Cuba, a través de los hermanos Jorge y Eric Domenech, realizadores del fanzine *Book of Condolence*, y el segundo, vocalista de Cronos. El impulso de los adelantados villaclareños se debió, asimismo, a la relación de emigrados cubanos de esa provincia con la ola de death metal de la Florida y el envío desde allí de casetes a amigos y familiares de la Isla.

Esto motivaba que los viajes y “guerrillas”²⁰ con el fin de conseguir música no se dirigieran solo a La Habana, sino a otras provincias del país.

De esa forma, mientras se conformaba una red nacional entre adelantados, sonidos más diversos e información sobre el metal extremo eran intercambiados en esa especie de “sectas”, integradas por unos pocos interesados en las tendencias más duras del metal a finales de los ochenta; la escucha de esta música en varios territorios del país parecía un “culto prohibido”.

No obstante, esa sensación empezó a quedar atrás cuando en los primeros años de la década del noventa se acortan las distancias, a partir de los esfuerzos de los adelantados por encontrarse y hacer sonar su música más allá de sus localidades. Al compartir percepciones similares sobre el rock y el metal, y un deseo de lo fuerte, materializaron un cambio en el rock que se escuchaba y en sus sentidos,

²⁰ Viajes locales o de una provincia a otra, que con sus propios medios económicos hacían los rockeros con el fin de ir a conciertos, conseguir música, descubrir lugares o simplemente por diversión entre amigos.

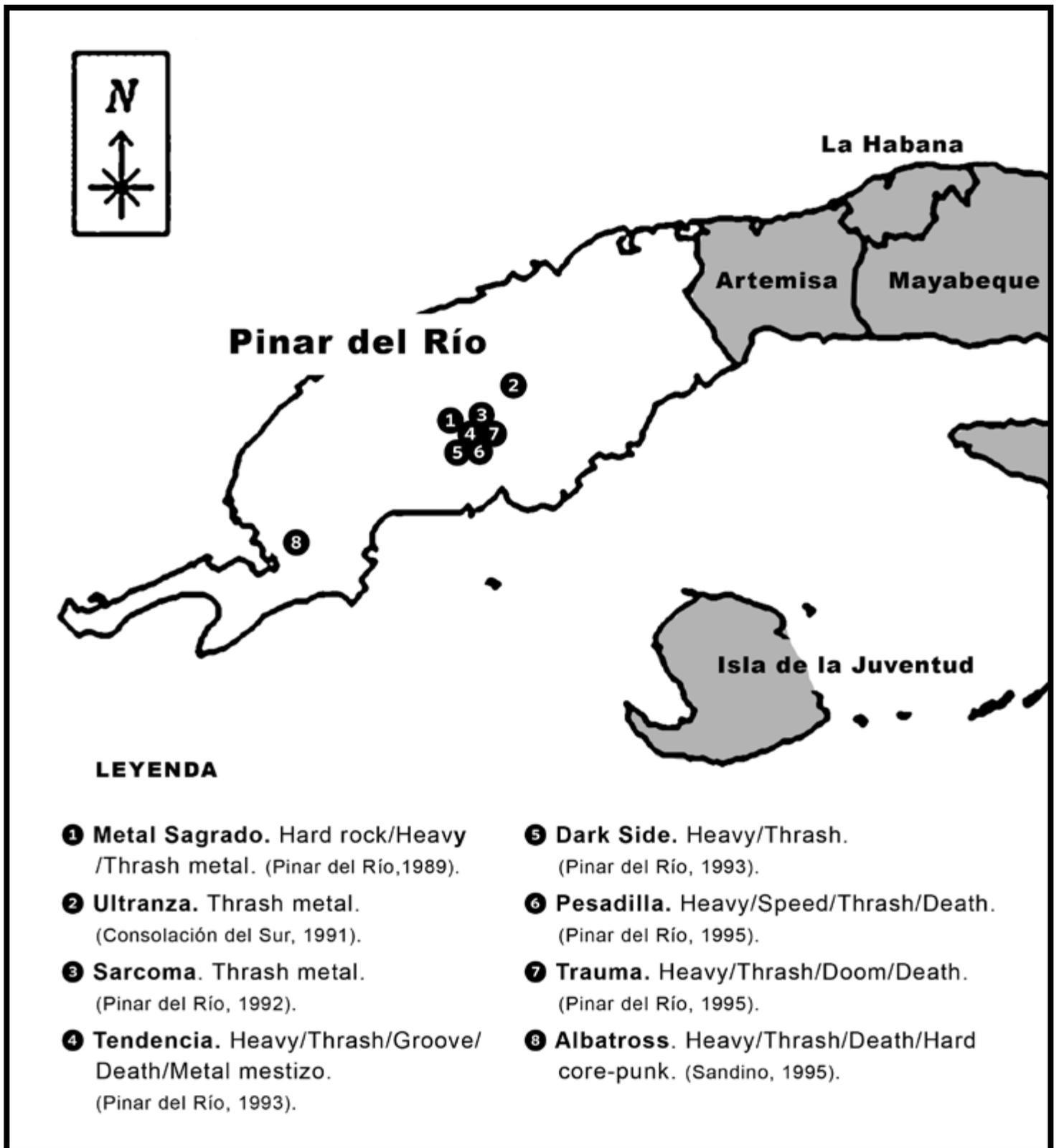
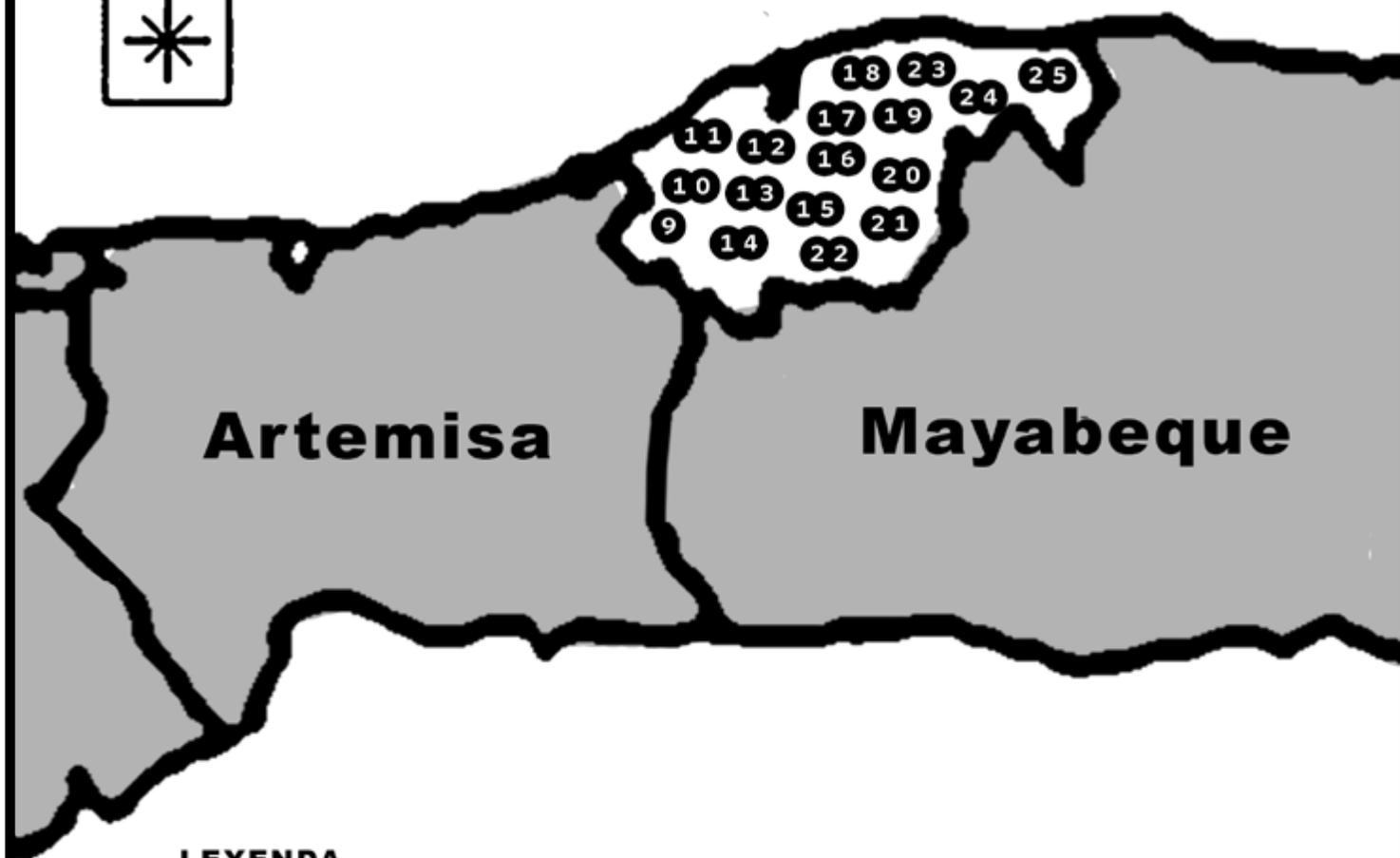


Figura 8. Territorios de escucha. En las siguientes imágenes se muestran algunas de las bandas emergentes en el período entre los ochenta y principios de los noventa (hasta 1996), que asumieron transformaciones del rock hacia el heavy metal y los subgéneros extremos. Esta producción en diferentes provincias del país dio cuenta de los territorios que fueron referencia en el cambio de escucha hacia el metal extremo que se trabajan en el estudio: La Habana, Pinar del Río, Villa Clara y Holguín. Fuente: Enciclopedia Metallum y Manduley (2015b).



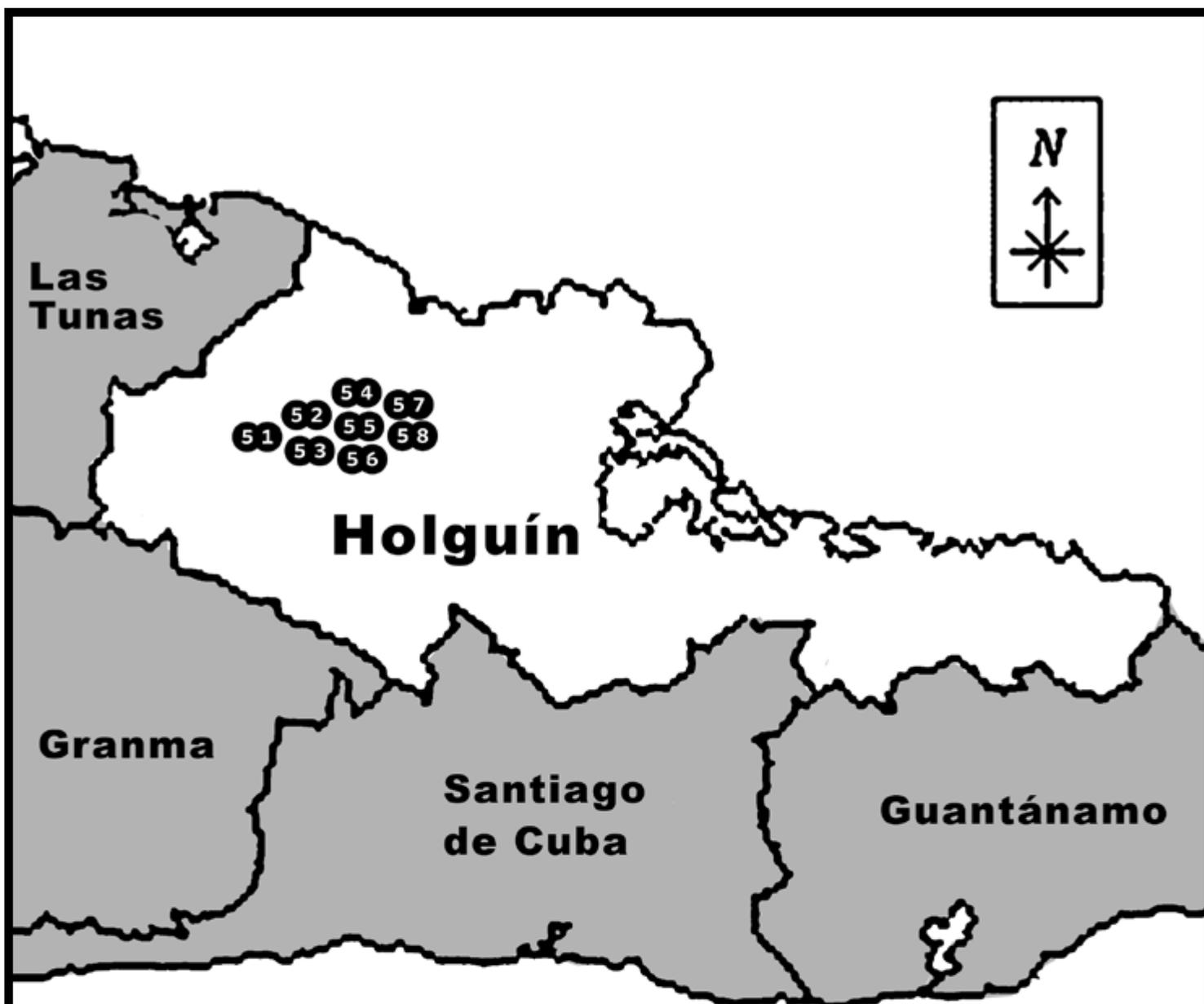
La Habana



LEYENDA

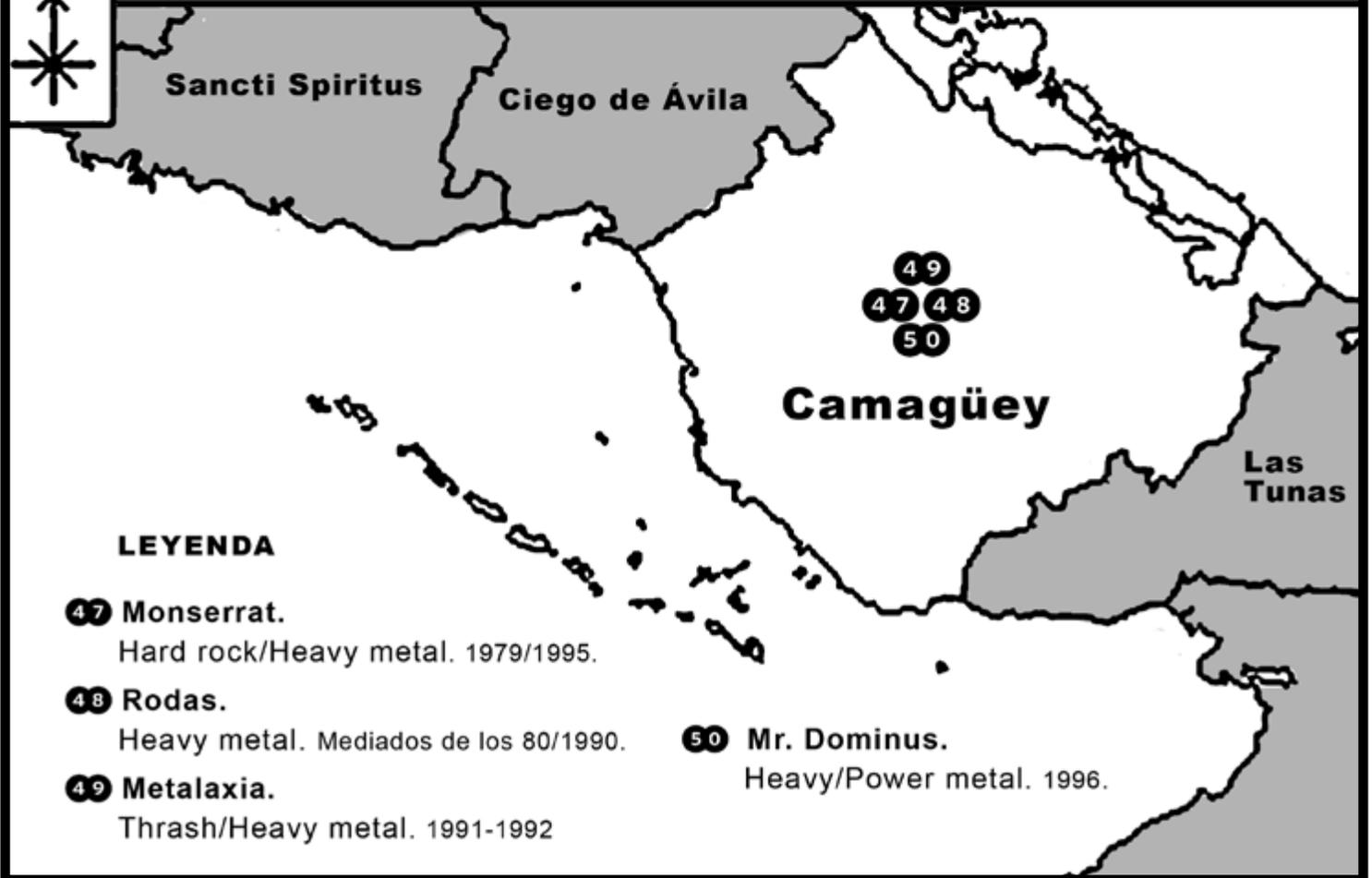
- | | |
|---|--|
| 9 Venus. Heavy metal. 1982. | 18 Onirismo.
Speed/Metal sinfónico.1991. |
| 10 Metal oscuro.
Thrash/Death metal. 1986. | 19 Madness. Thrash/Death.1991. |
| 11 Magnum.
Thrash metal. 1987-1989. | 20 Celhlow.
Noise/Death/Industrial.1991. |
| 12 Horus. Metal progresivo. 1987. | 21 Cosa Nostra.
Grunge/Hard rock mestizo.1992. |
| 13 Zeus. Heavy/Speed/Groove/
Trash/Power metal. 1988. | 22 Symphony of Doom
Doom/Death.1992. |
| 14 Mowal. Heavy/Thrash. 1988. | 23 Trance. Heavy metal.1992. |
| 15 Krudenta. Speed/Thrash. 1990. | 24 Deformity. Death metal.1994. |
| 16 Agonizer.
Thrash/Death metal. 1990. | 25 Combat Noise.
Death/Grind/Industrial.1995. |
| 17 Sacramento.
Thrash/Metal progresivo.1990. | |





LEYENDA

- | | |
|--|---|
| 51 Aries.
Hard rock/Heavy metal. 1987. | 55 Zona Obscura.
Grunge. 1993. |
| 52 Morbo.
Speed/Thrash. 1990. | 56 Dying Forest.
Gothic/Doom/Death Metal. 1995. |
| 53 Destrozer.
Thrash/Death/Grind. 1991-1992. | 57 Ley Urbana.
Power/Thrash/Groove metal. 1996. |
| 54 S.O.S.
Heavy metal/Thrash. 1993. | 58 Mephisto.
Gothic/Black Metal. 1996. |



pues permitieron que las tendencias más extremas intercaladas eventualmente por los coleccionistas en algunas fiestas, dejaran de ser un sonido distante o fundamentalmente habanero. Con ello también el rock “de la calle”, más allá del metal extremo, se impuso en Cuba.

Entre finales de los ochenta y justo al nacer el decenio del noventa, los grupos de sonidos más extremos hacían presentaciones fuera de su sitio de origen, sobre todo en las peñas de rock²¹ y en festivales que empezaron a gestarse, entre ellos, el de Alamar en 1990, en el cual el death metal se escuchó por primera vez en La Habana al estilo de Cronos.

Los adelantados del metal extremo, una música que “nacía culpable” en la Isla, y recordaba “la canción²² del grupo Gens en la arrancada de los ochenta” tuvieron eso: fueron quienes transformaron dinámicas y espacios institucionales a favor del rock cubano, a partir de roles y creaciones independientes. Como dice el coleccionista pinareño Jesús Alberto Díaz, “Tino”, en una de las conversaciones digitales que mantuve con él: “Antes todo era una idea. Aunque se hacían cosas, todo vino después” (Díaz, J.A., comunicación personal, octubre del 2021).

Transformaciones musicales en el rock de La Habana, Holguín, Villa Clara y Pinar del Río

En La Habana: Momento I. De Venus a los thrashers

En La Habana, el festival de rock Invierno Caliente, acontecido en la Casa de Cultura del municipio Plaza de la Revolución en 1981, donde se presentaron varias alineaciones habaneras, casi todas con un repertorio de “covers”, con excepciones como Gens, que integró algún tema de su autoría, fue el síntoma de un cambio en el ambiente rockero. Humberto Manduley (2015a) lo refleja en su libro *Hierba Mala. Una historia del rock en Cuba*, cuando habla de la sustitución de los hippies por los frikis como el grupo social que empieza a ser reconocido —y estigmatizado— tras este evento como seguidor del rock en la capital. Pero además, cuando afirma que los ochenta fueron años de mayor estridencia musical, ya que empieza a manifestarse también aquí “la caducidad del canon beat”, que era sentida desde finales de los setenta en el mundo, y a evidenciarse el gusto predominante por el rock progresivo y, sobre todo, el hard rock (Manduley, 2015a, p. 65).

Con más de cuatro décadas dedicadas al rock —casi su vida entera—, Dyango Pulido, quien se integró a este espacio justo en los ochenta, en uno de sus posts de facebook (Dyango, 2020), seguidos por rockeros de distintas generaciones, afirma que en la etapa una “onda vieja”, representada por los hippies y rockeros de corrientes sesenteras y setenteras, no sintonizaba del todo con una “onda nueva” motivada por los sonidos más actuales de aquel tiempo.

²¹ Encuentros organizados por rockeros en sus lugares de origen.

²² “Nací culpable”, canción de Gens, mencionada por Tino Díaz en una de nuestras conversaciones.

En los inicios ochenteros, de acuerdo con Manduley (2015a, p.72), corrientes como el blues-rock, el rock sureño, el funk, el pop melódico, el afro rock, el jazz rock, el rock sinfónico y el hard rock, coexistían. “Smoke on the water” devino himno de la “causa”²³ que unía a un distintivo grupo de jóvenes en los sitios del ambiente rockero y en las calles de la capital, dice Manduley (2015a, p.81). El estudio del CIDMUC (1983, p.113) referido antes, también deja ver el arco musical más escuchado por los rockeros habaneros en la época: el rock sinfónico; el hard rock; el rock clásico; el punk; el rock progresivo; el pop rock; la ópera rock y el heavy metal.

Las prohibiciones gubernamentales que habían intentado aislar a los cubanos del rock provocaron que el acceso a bandas como Black Sabbath, Led Zeppelin y Deep Purple, que desde finales de los sesenta habían tenido una fuerza inmanente a nivel internacional, fuera posible para muchos solo en este período. Con ello, al mismo tiempo que llegaban nuevas producciones, varios se adentraban en algo más de una década perdida de creación musical rockera en el mundo.

Jorge Luis Hoyos, “Satan”, quien se involucrará con los sonidos más extremos al final de la década, integrando el grupo de los adelantados en la capital, cuenta su experiencia de transición de la escucha del rock a las sonoridades heavy metaleras:

Yo venía de un amor por el rock a primera vista. Cuando lo escuché, me encantó. En mi casa se escuchaba mucha música tradicional, mucha música cubana. En la primera fiesta a la que fui en la secundaria, cuando estaba en séptimo grado, escuché aquellas placas de Los Beatles, Los Rolling Stones y me hipnotizaron. Fue en Nuevo Vedado (La Habana), en la casa del hijo de un piloto de origen inglés que había peleado en Playa Girón, [Douglas] Rudd. En aquella época no había grabadoras. Las fiestas eran con discos de acetato. Luego, el hard rock fue lo mío. Al inicio de los ochenta se empezó a escuchar mucho la música de Iron Maiden, Judas Priest (Entrevista inédita a Jorge Luis Hoyos, junio del 2017).

Habría que decir que en ese momento final que él ubica, el heavy metal no solo podía escucharse por la FM. Discos como *The Number of the Beast*, de Iron Maiden y *Defender of the Faith*, de Judas Priest, entre otros álbumes de heavy metal, se podían conseguir a través de los coleccionistas de La Habana, según afirma otro adelantado, Juan Carlos Torrente:

(...) entre 1983 – 1984 ya era factible conseguir dos o tres casetes e ir de municipio en municipio buscando a los coleccionistas que grababan por un “módico” precio, para después llegar a casa de un amigo que te dejaba escucharlos en su nuevo estéreo. Así fue como comenzaron a crearse los contactos entre los frikis de La Habana, a fundarse las bases para una futura escena capitalina, y después nacional. (Juan Carlos Torrente como se cita en Fernández, 2017a, p.123)

²³ Para estos jóvenes su “causa”, la que defendían y los congregaba, era el rock. Así lo asumían en el ambiente rockero de la capital en ese tiempo.

A lo largo de la Isla, la influencia del heavy metal se podía sentir también en algunas bandas que incorporaron elementos de ese “metal más duro” como Monserrat, formada en Camagüey en 1979 — aunque se consolida en 1980 (Manduley, 2015b, p.168)—, que dejó piezas precursoras y catalogadas de legendarias del metal hecho en Cuba como “Caballo de fuego”. Rhodas, también de esa provincia, alcanza su estabilidad en 1984 y deviene igualmente una alineación emblemática de la época, por sus producciones propias.

Como pulso del momento, en 1982, surgirá Venus en La Habana. A diferencia de grupos capitalinos anteriores, este quinteto asumirá el poder musical y visual del heavy metal. Fue el primer caballo salvaje entre los grupos no profesionales que desprendió totalmente sus fauces de las versiones a grupos extranjeros. Despertaba asombro y extrañeza por tener un repertorio original en español y al mismo tiempo mantener la estridencia a la que aspiraban los seguidores del heavy metal.

La fuerza de los instrumentistas —el bajista Roberto Armada (Skippy), los guitarristas Miguel Rodríguez y Julio Rojo, el baterista Héctor Volta— y la voz del cantante Dionisio Arce, quien utilizaba en las presentaciones pantalones de cuero ajustados, gruesos cintos y manillas también de ese material, así como camisetas alegóricas a bandas de rock y heavy metal, daban lugar a una proyección escénica inédita.

¿Qué pasa? / ¿Qué juegos de guerra pretendes ganar? / ¿Qué futuro le espera al mundo ante la amenaza nuclear? / Amenaza nuclear era una de las letras que estremecía hasta las gradas de piedra del Anfiteatro de La Habana Vieja, donde las peñas de Venus empezaron a reunir a miles de jóvenes. De igual modo, una pequeña horda de frikis que se movía autónomamente llegaba a los conciertos de la banda dondequiera que sucedieran. Algunos de sus temas como “Rock and roll de alta tensión” y “Somos del metal más duro”, grabados en casetes, pasaban de mano y en mano y todo ello empezaba a acortar la distancia nostálgica en la mirada a los *posters* de grupos internacionales, que algunos frikis tenían en paredes y rincones de sus casas:

Nosotros por aquí veíamos un concierto de Scorpions y estábamos enamorados y llegábamos allá (lugar de los conciertos de Venus), donde se oía horrible y tocaban, pero tampoco con el nivel de las bandas extranjeras porque era muy difícil aquí, y para nosotros era lo mismo; decíamos: mira, aquí hay heavy metal. Todo el mundo bailando. Los Venus tuvieron eso...” (Entrevista inédita a Iván Vera, guitarrista de Zeus, junio del 2017).

Pero el grupo fue desintegrado por las autoridades. Cuenta Juan Carlos Torrente: “(...) estaba en el clímax de su carrera artística y tenía una peña en el Anfiteatro de La Habana Vieja donde se reunían todos los frikis de la capital, hasta que la policía terminó el evento a golpe de porra” (Juan Carlos Torrente, como se cita en Fernández, 2017a, p.124).

La desarticulación de Venus por las autoridades cubanas ocurrió en 1988. En el documental *Ojo de Agua* (EICTV, 1988), sus integrantes dan cuenta del escaso apoyo institucional, la incomprensión de

su propuesta por las autoridades y la inexistencia de un contacto real de estas con el rock “de la calle”, lo que, junto a las intervenciones policiales, hizo que el grupo respirara solo un poco más en el ocaso de la década, hasta su completa desintegración en 1993. Con su última formación, que contó con el cantante Tomaide Cobas llegó a presentarse en el Festival de Alamar, en La Habana, en 1990.

No obstante, Venus había cambiado el panorama del rock. Desde sus inicios hasta 1988, la escucha del heavy metal se había hecho más intensa y entre los frikis, *rockers*, o simplemente rockeros, algunos seguidores del género o de esta “onda nueva” se autodenominaban “heavies”. En la definición también jugó un papel lo visual, ya que muchos de estos jóvenes comenzaron a portar elementos identitarios del heavy metal como parches, manillas de metal, pantalones de tubo que reemplazaron los acampanados, pullovers negros, camisetas con nombres de bandas —en su mayoría pintados por ellos mismos—, botas y cadenas. En las circunstancias de los ochenta, “la creatividad afloró en la construcción del andamiaje heavy o friki” (Yoss, 2012, p. 224).

La radicalidad musical de Venus la convirtió en “la bandera de los frikis”, un grupo social que aspiraba a escuchar una música cada vez más fuerte, que prefería lo más subterráneo del rock, asociado en ese momento a las transgresiones musicales del heavy metal, y al que Venus se ajustaba porque coincidía con los gustos no impuestos de estos jóvenes y al deseo expresivo que compartían.

Según Juan Carlos Torrente, los frikis estaban integrados a diferentes pandillas que se conformaban en los municipios de La Habana como los Wizards (Guanabacoa y Regla), Los Zombies (San Miguel del Padrón), Los New Powers (Cotorro), los Black Wolves (Lawton), entre otras, que se retaban en bailes que ellos mismos creaban como los denominados “destruction”, “champion”, “neway”, “punk”, “estilo”, por ejemplo.

Estos encuentros acontecían en lugares públicos que eran tomados por estos jóvenes en su andar nómada por la ciudad. De ahí que escucharan su música en parques, esquinas céntricas, zonas más solitarias o totalmente abandonadas. Aunque en esta etapa los teatros y otros establecimientos institucionales se habían abierto al rock y bajo gestión podía accederse a ellos, los hogares seguían siendo esenciales para el rock de la calle. Muchos de los ensayos de las bandas e intercambios entre devotos del heavy metal, incluso algunos toques, sucedían en estos espacios privados.

De acuerdo con fotografías y otros materiales de finales de los ochenta, esos encuentros dejaban percibir que otras corrientes musicales derivadas del heavy metal estaban siendo parte de la escucha de algunos en la capital. Un grupo había comenzado a indagar en nuevas corrientes como el speed y el thrash metal, pudiéndose reconocer como adelantados en ese momento.

En gran medida, ello fue posible por esa red capitalina de coleccionistas referida antes por Juan Carlos Torrente, quien en la entrevista citada relata que, entre ellos, se intercambiaban en ese tiempo casetes de un metal más duro, que ya podían conseguirse por el año 1986. Álbumens como *Ride the Lightning*, de Metallica; el *Reign in Blood*, de Slayer; *Doomsday for the Deceiver*, de Flotsam and Jetsam; *Bonded by Blood*, de Exodus; *Peace Sells... But Who's Buying*, de Megadeth; *Welcome to Hell*, de Ve-

nom, llegaban en esa etapa. Asimismo, mediante esa red se hacían de *The Legacy* (1987), de Testament; *Among the Living* (1987), de Anthrax; *Darkness Descends* (1986), de Dark Angel; *Taking Over* (1987), de Over Kill.

La escucha del “metal más pesado”, como se referían al speed y al thrash algunos de los primeros devotos de esta música, condujo al surgimiento de alineaciones que acogían estas sonoridades, como Metal Oscuro (1986), otra banda que rompía reglas de escucha por su conexión con tendencias internacionales más extremas: “Ya no bebe tanto de Venus, bebe como tal de ese metal oscuro que se empezaba a escuchar en los primeros casetes y discos que entraban aquí a La Habana” (Pulido, D., comunicación personal, octubre del 2021).

A Metal Oscuro, le seguirían otros grupos, como Zeus (1988), Magnum (1989), antecedente de Sacramento (1990), banda de thrash metal progresivo, y otros. Ello daba cuenta de un cambio en el espacio del rock capitalino hacia tendencias más extremas:

En el 85 y 86 fue la explosión de Venus, aunque empezaron por el 81. Era una cosa muy fresca. Era algo propio, tenía muy buena imagen, los números tenían pegada. En el 88 y 89 se oía Metálica, Megadeth, había mucha gente que hacía *covers*. La gente empezaba a hablar de metal: me gusta tal baterista, tal guitarrista. (Entrevista inédita a Aramis Hernández, fundador y baterista de Zeus, marzo del 2017).

En el 88 ya era así, la masa rockera que iba a conciertos era fundamentalmente metalera, creo que en el único momento que eso se interrumpió fue el momento de Havana y Cosa Nostra y Extraño Corazón, estos últimos tocaban *country* en aquel momento. (Entrevista inédita a Iván Vera, guitarrista de Zeus, junio del 2017)

El speed y el thrash empezaron a ser seguidos, recuerda Jorge Luis Hoyos, “Satan”, por “la gente de La Víbora”, jóvenes rockeros de esa localidad habanera perteneciente al municipio “10 de Octubre”:

En La Habana había una mezcla de heavy metal, hard core y punk también (estaban los conocidos punks de Playa²⁴), pero los speed, los thrashers de la Víbora empezaron a vestirse de negro, incorporaron las chaquetas, como a nivel internacional, que los thrashers habían tomado un poco del punk y de Motorhead” (Entrevista inédita a Jorge Luis Hoyos, junio del 2017).

El Parque Córdoba, en La Víbora, se convirtió en uno de los lugares de reunión de esos adelantados de las tendencias extremas que fueron los speeds o thrashers capitalinos. De ahí partían a alguna fiesta que podía ser, como muestran fotos de ese tiempo, en casa de Canek Sánchez Guevara, nieto de Ernesto Guevara (Ver Figura 9).

²⁴ Otro municipio habanero.

Momento II. Diferencias entre los frikis. El tiempo de la “cana”.

Mientras los speed seguían adentrándose en sonidos que consideraban “más duros y rápidos”, también aparecía en Cuba la fragmentación del heavy metal referida por la socióloga Deena Weinstein (2000), entre un metal “menos poderoso” y otro “más extremo”, como dejé ver en el primer capítulo de este estudio. No obstante, si a nivel internacional en ello tuvo un peso la entrada a la industria musical de grupos de metal con una apuesta por el glam metal, aquí, donde esta última corriente llegaba casi al mismo tiempo que el metal extremo —en algunos sitios de

la Isla algo después—, la disección referida se configuraba entre seguidores de diferentes tendencias y derivaciones del rock, incluyendo el hard rock, el heavy metal y hasta algo de *speed* y *crossover thrash*, y quienes también escuchaban esa música, pero perseguían los sonidos más fuertes y se internaban cada vez más en los componentes musicales transgresivos del metal: la oscuridad, la velocidad y/o caos, el imaginario apocalíptico y melancólico, que se intensificaban en estos subgéneros extremos. En una retrospectiva sobre cómo vivió ese momento en la capital, Juan Carlos Torrente dice:

Una parte de los rockeros siguió este camino y fueron llamados ‘radicales’ por sus detractores, mientras otros, que también escuchaban bandas como Van Halen, Men at Work, A-Ha, Police, se fueron por las vertientes más suaves, tocadas por agrupaciones de glam metal como Bon Jovi, Poison, Guns ‘n Roses, White Lion... (Entrevista a Juan Carlos Torrente, como se cita en Fernández, 2017a, p.129).



Figura 9. Thrashers. Finales de los ochenta. Post de Dyango Pulido [Dyango Pulido] Les cuento qué con una grabadora como esa que ven en la foto se daban tremendas fiestonas jajaja, si no me creen miren a Michell Arguiñano Suárez y Victor “Candelita”, en una fiesta en el año 89 en casa del desaparecido Kanec Guevara (EPD) [Publicación de Facebook] Recuperado de : <https://www.facebook.com/photo?fbid=172376597225865&set=t.100040375457579> Puede que algunas de estas escenas hayan quedado ficcionadas en el relato de Canek Sánchez Guevara “Los Frikis”, del libro *33 revoluciones* (Editorial Titivillus, 2016). Foto tomada del muro de facebook de Dyango Pulido. Autorizada.

La posición institucional de contar con líneas para la difusión en Cuba de “lo mejor del rock”, que condujo a un estudio como el del CIDMUC de 1983, también dejaba ver un interés por establecer un comportamiento socialmente adecuado para la relación con el género. En ese sentido, la investigación referida resaltaba la existencia en La Habana, a inicios de los ochenta, de una diferencia entre “los rockeros serios” y otros grupos: “los pepillos”, seguidores del rock solo por moda; “los frikis”, con actitudes sociales problemáticas y proyecciones extravagantes del gusto musical.

En el documento se caracterizaba a los serios como conocedores del rock, la música que exclusivamente escuchaban; se subrayaba su procedencia de familias obreras y su rechazo a los frikis, con quienes no se mezclaban. “Los serios” eran “jóvenes normales”, con una “conducta normal”; en los conciertos “algunos bailaban y otros permanecían como observadores en grupos pequeños o por parejas” (CIDMUC, 1983, pp.50-58).

Los frikis, por su parte, fueron descritos como “aficionados a los grupos de rock en los cuales lo más importante es lo espectacular, la apariencia externa y no la música en sí. Utilizan esta música como instrumento para incluirse en un movimiento que se caracteriza por darle importancia a los atributos externos como el vestir, la forma de bailar, etc.” (CIDMUC, 1983, pp.50-51)

La negación de las expresiones más transgresivas dentro del rock desde el punto de vista sónico, pero también visual y performático, evidente en este estudio, se unía al desconocimiento de la porosidad por donde se daban vínculos entre quienes no asumían un estilo de vida relacionado con el rock, llamados entre los rockeros, incluyendo los frikis, “rockeros intelectuales” o “enciclopédicos”, y quienes sí lo hacían, aunque también asumían entre sus prácticas sociales y culturales, la escucha a profundidad del rock. Pero, el estudio tampoco daba cuenta de la heterogeneidad entre los frikis, como se autodenominaban muchos de los rockeros, con conocimiento musical y actualizaciones permanentes en torno a esta música, lo que tiene doble importancia en la presente investigación: primero, porque a este grupo van a pertenecer en su mayoría los adelantados de la música extrema; segundo, porque los frikis (Ver figura 10) no solo dieron cabida a las tendencias más duras, sino que hicieron de estas su expresión a finales de los ochenta, pero fundamentalmente durante los noventa.

Esto lleva a enfocar con más detalle el grupo de los frikis y sus diferencias internas, relacionadas con aspectos más problemáticos de la sociedad cubana como desigualdades territoriales, económicas y también políticas, que el estudio citado no recoge y que, por su carácter estructural, se manifestaban en el momento del trabajo del CIDMUC y se harán sentir aún más a finales de la década, con la llegada del Período Especial. De ahí que si bien en el conflicto generacional entre rockeros y heavy metaleros, el speed y el thrash daban lugar a nuevas disecciones relacionadas con un metal pesado y uno menos extremo, lo que atravesaba al grupo de los frikis, en este último igualmente existían diferencias que influían en el desarrollo del metal extremo en la capital en los primeros años y en el sentido y el espacio social en el que se ubicó esta música.

Puede decirse que durante los ochenta, entre los rockeros estaban aquellos con un estatus económico más favorable a partir de la procedencia familiar: ligada a altas esferas de la política, el recibo de remesas del extranjero y otros factores. Entre ellos también había interesados en la música más extrema: frikis y al mismo tiempo adelantados por la música que escuchaban, por los artefactos culturales que perseguían. Como señalan algunos entrevistados teniendo en cuenta sus contactos con algunos de estos jóvenes, “vivían en otro mundo”, aunque también podían compartir con los frikis de la calle, aquellos que por lo general pertenecían a barrios más marginales de la capital, no a Miramar, el Vedado, Víbora Park u otras zonas. Al tener más posibilidades de conseguir música

no solo devinieron coleccionistas, sino que también apoyaron el metal extremo emergente en La Habana y otras provincias, primero con relación a la escucha y luego poniéndose en función de grabaciones de diferentes grupos. Todavía en los ochenta, algunos frikis escuchaban música y grababan metal en estas casas, lo que “era mejor que pagárselo a otros coleccionistas” que quizá lo habían conseguido por esta vía.

Aunque algunos renunciaban estéticamente a su estatus y se acercaban más al andamiaje que se portaba en la calle, podían distinguirse diferencias con los frikis de otros barrios a partir de la manera



Figura 10. *Frikis en el Capitolio.* 1987. Muchachas y muchachos integraron el grupo de los frikis en La Habana. En la foto: Sandy, Juan Carlos, José, Tony, Simón, Leonardo, Camila, Dyango y otros, según Dyango Pulido. Foto tomada del muro de facebook de Dyango Pulido. Autorizada.

de vestir, los lugares que frecuentaban, pero también, por la calidad de los álbumes y otros objetos musicales y del consumo más general de productos y sustancias. En los clubes y bares donde se escuchaba rock, eran visibles esas diferencias. De igual modo, en ocasiones surgían problemas con una parte de los frikis, lo que daba cuenta, precisamente, de la heterogeneidad que habitaba en este grupo, al que se integraban también muchachos que no tenían relación con el rock.

Estaban también aquellos frikis que se distinguían por su estatus universitario o estudiantil, más que por otros rasgos, aunque podían proceder de cualquiera de esos barrios menos céntricos de La Habana. Varios derivaron adelantados que compartían con otros la práctica de buscar la música más extrema, aunque no tenían una conexión diaria con los frikis que se reunían cotidianamente en las calles de la ciudad y, por tanto, se unían solo en ocasiones a las guerrillas, a los encuentros en las zonas aledañas a la heladería Coppelia o en la costa habanera que esos jóvenes frecuentaban.

Estos últimos tenían un estilo de vida más transgresor de las normas sociales, por lo que sus acciones se percibían como desmarcadas del resto de la sociedad. Muchos no trabajaban ni estudiaban. Algunos hacían alguna actividad laboral ocasional. Se caracterizaban por su escepticismo e inconformidad y por una expresión estética y en la práctica trascendente de la moral impuesta. De igual modo, se relacionaban con lo más radical del rock y con productos culturales y artísticos, marginados social y/o institucionalmente, aunque también disfrutaban tendencias creativas más establecidas. Su radicalización y al mismo tiempo su consumo cultural, como decía, atrajo a otros jóvenes desvinculados, con prácticas asociadas a la prostitución, el consumo y venta menor de drogas. Pero, también a quienes se interesaban en el rock y en prácticas menos convencionales y, de igual modo, según surge en las entrevistas realizadas, a jóvenes artistas y otros con un pensamiento más contestatario. Estos encontraron entre los frikis, en la música que ahí se escuchaba, en la estética más descontrolada, en la forma de pensar, en la actitud social y en las consecuencias de mantener ese estilo de vida que los enfrentaba con la autoridad, “el carácter” que pudo también alimentar el movimiento de contestación al que pertenecieron en la etapa y en el que varios se han mantenido hasta hoy²⁵.

La posibilidad de permanecer en esa situación nómada y hacer guerrillas, en gran medida, se debía a la situación de los ochenta, cuando era factible moverse a otros lugares y sustentarse con muy poco dinero. Asimismo, a pesar de las prohibiciones a las drogas, no era difícil el acceso a pastillas, la marihuana y “el paco”, hecho de residuo de cocaína. También frikis de otras provincias llegaban a La Habana y convivían en condiciones similares.

Estas diferencias que también atravesaron a la música extrema en La Habana, marcada de igual forma por las dificultades en el acceso al metal internacional, hicieron que en un primer momento la distinción que quisieron imprimir los speed o los thrashers a su escucha se relacionara con la práctica de localizar estos materiales, lo que a su vez indicaba la implicación con las corrientes más extremas. En

²⁵ En conversaciones con adelantados, se menciona a Deborah Bruguera, activista política y hermana de la artista Tania Bruguera. También aparecen nombres de artistas más jóvenes.

ese sentido, se estableció “la cana” o el compromiso de no pasar los primeros álbumes de metal extremo a quienes no estuvieran involucrados con estos subgéneros. “Meter cana” significaba no compartir la música y “estar un paso más allá” del resto de los frikis, por lo que mientras algunos desconocían o conocían muy poco, otros ya estaban inmersos en una mayor diversidad de lo que se movía de forma subterránea a nivel mundial. Esto, como refieren en las entrevistas, ralentizaba la relación en la capital con la música extrema:

Eso provocó que solo un sector de los frikis estuviera más o menos ‘en talla’ de lo que había caído, aunque esto era nada en comparación con lo que pasaba afuera, con tanta música que había y se creaba. Yo tuve la suerte de tener de todo por conocer a mucha gente desde los ochenta y conseguía lo último. Ya con 100 casetes tú tenías muchísimo porque al final de metal extremo no es que había caído tanto (Pulido, D., comunicación personal, octubre del 2021).

No obstante, la programación de más metal en las fiestas y otros lugares que surgían para la escucha a finales de los ochenta, la paulatina incorporación de algunos elementos de metal extremo en bandas del momento que interesaron a otros frikis en esas sonoridades, la escucha de emisoras internacionales de radio que ya integraba algunas de las bandas con éxito global y otras más underground, las iniciativas de conformación de proyectos musicales aún más extremos que los existentes, entre otros acontecimientos, permitieron que “la cana” se desactivara y el metal extremo empezara a tener nuevos devotos, quienes pueden llamarse en esa etapa adelantados, ya que todavía se trata del preludio de una escena que cristaliza en La Habana a mediados de los noventa.

Aunque las diferencias que he descrito se mantenían, los conflictos que podían existir entre frikis seguidores de las tendencias extremas se suavizaron y los intercambios musicales fueron más frecuentes, con independencia de pertenencias territoriales. Desde finales de los ochenta, había surgido el Patio de María, el lugar por excelencia del rock de los aficionados en la capital, y aun cuando los conciertos sucedían en otros sitios, no salieron de su condición underground. En ello incidían factores como la falta de apoyo institucional, la actitud independiente, la posición de corrección a los frikis y su música a nivel social y cultural. Pero, además, en un momento de crisis como la de los noventa cuando hubo una clausura de oportunidades recreativas para gran parte de la juventud que no tenía acceso al dólar, la escucha de esta música era otro motivo que mostraba la postura de los adelantados del metal extremo ante esa realidad.

La situación económica determinó una mayor desconexión social de una parte de los frikis; algunos se relacionaron con determinadas actividades condenadas socialmente y varios encontraron salida a sus problemáticas a partir del contagio del SIDA, que se inoculaban teniendo en cuenta las condiciones que proveía el gobierno para los enfermos, pero también por el miedo social a la pandemia; algunos devinieron parte de los que decidieron llegar a Estados Unidos en balsa, con la apertura migratoria de 1994; otros optaron por involucrarse con un consumo más sistemático de sustancias. Ese panorama

dejaba nuevas marcas entre quienes confluían en esos espacios. El metal que surgía en esas circunstancias reflejaba en canciones y sonidos una complicidad con las emociones de los frikis de los noventa. Mientras afuera de esos sitios donde se escuchaba esta música se construía una imagen de precariedad y prejuicios sobre estos muchachos, los adelantados, aun sin desconocer las zonas grises de esos espacios, absorbían los sentimientos de los frikis, que también eran los suyos, y destinaban sus presentaciones a este circuito, sin mostrar interés en las valoraciones del campo musical y artístico cubano, y manteniendo la actitud de hacer una música según sus propios gustos o como dicen en las entrevistas, para la autodegustación.

Otro rasgo de la experiencia de los adelantados del metal extremo, como mismo lo vivieron otros rockeros, tuvo que ver con los enfrentamientos con “los guapos”, también denominados “cheos” o “la rufa”, una “minoría históricamente asociada o dominada por la raza negra...” (Yoss, 2012, p.34), aunque, como surge de las entrevistas, fotografías de la época y de la integración de jóvenes negros a bandas y espacios de rock, de por sí esos conflictos no son evidencia de discriminación racial en el grupo de los rockeros, sino que rondan el rechazo a la violencia de la mayoría de los frikis y su disposición a otro gusto musical, pues por lo general, “los guapos” exponían un temperamento distinto y estaban más relacionados con la salsa o la timba.

En 1987, ante la orfandad institucional que mostraban los grupos musicales de estas tendencias surgidas “en la calle”, por voluntad de María Gattorno, historiadora de arte y jefa de actividades de la casa comunitaria Roberto Branly, el lugar comenzó a ser frecuentado por rockeros, heavies, thrashers, frikis en general, hasta ser llamado por ellos Patio de María, espacio reconocido en toda la Isla como meca de estos géneros, sobre todo del metal más extremo.

Asistir a conciertos en sitios como el Patio significaba la confluencia allí de jóvenes de diferentes estratos sociales, motivada por la búsqueda de esta música y también intercambios y vivencias particulares atravesadas por esa devoción al rock. De ahí que los rockeros, entre ellos, los adelantados, también construían sus percepciones sociales de acuerdo con sus experiencias en estos lugares de la sociedad cubana, donde unos vivían y otros se exponían a diferentes problemáticas, como expuse antes.

En el concierto inaugural del Patio de María, del 17 de diciembre de 1988, precisamente cuando tenía lugar uno de esos desencuentros entre seguidores del hard rock y los del speed y el thrash, habitantes del barrio La Timba, considerados “guapos” por quienes vivieron el suceso, irrumpieron en las afueras del sitio donde se aglomeraban jóvenes rockeros y, con sus armas blancas y a golpes, parecían decididos a poner fin a la presencia de los devotos del rock en ese territorio.

Canek Sánchez (2016), en su cuento “Frikis” parece abordar ese suceso. Sus personajes también reflejan las diferencias entre frikis, que se acrecientan durante el Período Especial. “La Cobra” es “una

mulata de pelo rojizo” que vive en un solar²⁶, y “el Micrófono”, un chico indio de piel y con cabello afro, que habita en uno de los barrios céntricos de La Habana:

—Ay, esta niña —estalla la Cobra encabroná—. Tú porque vives en un barrio bueno y vives solita con tu abuelita enferma y todo eso. Pero yo vivo con una retahíla de hermanos y primos y cuñados que no te puedes ni imaginar. Si nosotros en la casa nos tenemos que colgar del techo pa’ dormir, niña. Tú no sabes lo que es defender tu territorio. (Sánchez, 2016, p.129).

Luego, Canek da voz al “Micrófono”:

—No sé— duda el Micrófono, en cuyo barrio las cosas son de otro modo. ¿Y por qué son distintas las cosas en su barrio?, se pregunta, y comienza a enumerar en su cabeza: Bueno, en primer lugar, en mi barrio no hay solares, punto número uno. Punto número dos, en mi barrio no hay negros pobres viviendo en casuchas (los únicos negros que hay tienen lada²⁷ y uniforme del Minín²⁸); y punto número tres, mi barrio no es un barrio, sino un reparto, que no es lo mismo, piensa, sonriendo. De todas formas hay algo que no le cuadra, porque piensa que si en su cuadra intentaran abrir un local para cóncers²⁹ de jevi³⁰, todos esos venerables pinchos³¹ que viven por ahí se alborotarían enseguida y en dos minutos ya habrían decretado estado de sitio en el reparto entero ante la contingencia de una invasión de frikis desafectos y antisociales...—. (Sánchez, 2016, p.129).

Desde el intento inaugural del Patio de María como sitio para el rock, Juan Carlos Torrente tiene la marca de una herida sobre un pulmón, provocada por el ataque referido. Sin embargo, el fin de semana siguiente no estaba en algún teatro de La Habana, sino en el barrio La Timba, donde el Patio constituía uno de los escasos establecimientos de la capital para escuchar grupos que hacían rock, heavy metal, y, sobre todo, a los poquísimos que integraban speed y thrash en su creación. Esos eran los subgéneros que entonces seguía, antes de ser un convencido devoto del death metal hasta hoy, cuando ya ha cruzado la línea de los cincuenta años.

El Patio volvió a programar bandas rockeras y fue fundamental, como el Anfiteatro de Marianao, el de Alamar, la Casa de Cultura de Playa, y otros espacios en la escucha de nuevos subgéneros extremos que llegaban a La Habana en la arrancada de los noventa.

²⁶ Edificaciones de barrios periféricos, en mal estado constructivo y donde habitan familias aglomeradas.

²⁷ Carro soviético habitual en Cuba.

²⁸ Ministerio del Interior (seguridad cubana).

²⁹ Escrito como se pronuncia concierto en el argot popular, traído del inglés.

³⁰ Heavy metal.

³¹ Dirigentes, autoridades cubanas en el argot popular.

Momento III: El death metal y otros subgéneros extremos.

Entre finales de los ochenta y el despertar de los noventa, el desenfreno total llegaba con bandas como Zeus y Metal Oscuro —el grupo³² del bajista René Ferrer, “El Liebre”; el guitarrista Agustín La O, el baterista Nelson Nieves, cuya maquinaria metálica y la voz furiosa de Carlos Garcell podían reconocerse cuando las guitarras distorsionadas respondían al llamado “*Es la hora de la música prohibida*” —.

En el momento en que quienes seguían el rock se preocupaban por escuchar Metallica, Slayer, Megadeth, Anthrax y otras alineaciones internacionales que habían influenciado a los thrashers y speeds de la capital, estos últimos mantenían la posición de los crucifijos que habían invertido con grupos como los mencionados (Ver Figura 11) y ahondaban en ese tipo de escucha. Ya habían indagado en el thrash alemán, la música de Kreator, Sodom, Destruction, con características distintas al norteamericano; habían escuchado bandas latinoamericanas como Sepultura y estaban inmersos en las primeras referencias de otro subgénero extremo: el death metal.

Para ese tiempo, dentro del espacio del metal los retos de bailes desaparecían. En los comienzos de la década del noventa, los adelantados se reunían principalmente en conciertos o rockotecas³³. Según Juan Carlos Torrente, este momento representó la llegada de fanzines de Latinoamérica, Estados Unidos, Europa y, por primera vez, se recibía material e información como parte de esa red independiente y underground que se creaba entre los devotos de los subgéneros más extremos en todo el mundo a través del correo internacional, lo que permitió que el death metal se conociera aún más en la capital:

Cada fanzine llegaba en un sobre con flyers, promocionando otros zines y bandas con sus contactos. Estos flyers se distribuían entre los metaleros, que escribían y recibían casetes, posters, fotos, desde lugares tan disímiles como Suecia, México, Polonia, Brasil, España, Japón, Noruega... Así fue como llegaron nuevas grabaciones: Napalm Death, Carcass, Morbid Angel, Entombed, Death, Obituary, etcétera. (Juan Carlos Torrente como se cita en Fernández, 2017a, p. 130)

Dyango Pulido recuerda que, entre los precursores de la escucha del metal extremo de la capital, el sonido death metalero sonó por primera vez en directo con la banda Cronos, de Villa Clara:

Aquí nos enteramos que ese sonido existía a mediados de los ochenta cuando empezaron a entrar algunos primeros discos y sobre todo había un programa de radio que ponía metal extremo (...) Se regaron siete u ocho casetes de esa emisora y ahí se regó el death metal (...) [entre los frikis] quien tenía conocimiento de esos grupos, pues le puso nombre y así. Pero por donde entra el death metal y el black es por Santa Clara. También aquí había, pero en lo que aquí surgía el death metal ellos ya estaban tocando death metal; estaban más adelantados que nosotros en cuanto a

³² Aquí solo menciono a los primeros integrantes. Desde su conformación en 1986 hasta su disolución en 1993, la banda agrupó a diferentes músicos (Manduley, 2015b, p.161).

³³ Sitios para conciertos de rock u otros que gestionaban los rockeros donde se programaba la escucha de metal internacional, amplificado en bafles potentes.

eso por lo que conseguían por allá. Esa gente en el noventa estaba ya tocando grindore y death metal en Alamar. En La Habana ni se soñaba con el grind (Pulido, D., comunicación personal, octubre del 2021).

De esa forma, los noventa sonaban a death metal. La arrancada del decenio en la capital coincidía con un impulso a la creación death metalera y otros subgéneros extremos, que habían comenzado a escucharse en ensayos. Sacramento, ya mencionada antes; Celhlow (1990) de grind-noise, llamada primero Delirium Tremens; Krudenta (1990), de death metal, organizada por el propio Juan Carlos Torrente; Lignum Crucis (1991), Madness (1991), antecedente del grupo de death-thrash Agonizer (1993), serán algunas de las primeras alineaciones de este subgénero extremo. Igualmente surgen Onirismo (1991), de speed metal sinfónico; Trance, antecedente de Congregation (1999), Symphony of Doom (1992), de doom metal, entre otras que se sumaron a la lista del metal extremo en estos años en La Habana. Asimismo, nació en 1992 el primer fanzine habanero, el *Death Through your Veins*, realizado por Jorge Luis Hoyos, con la colaboración de Canek Sánchez.



Figura 11. Adelantados del metal extremo en La Habana. 1987. En el Capitolio de La Habana, Tony Piedra, coleccionista, y Juan Carlos Torrente, precursor del metal extremo, primero a través de la banda Krudenta y luego con Combat Noise.

—¿Por qué era usual para los speed y thrashers encontrarse en el Capitolio y tomarse fotos allí?

—Había un tipo tirando fotos con su cámara de cajón (Kodak, de principios del siglo XX). Tirarte una en una fiesta por tu cumpleaños o algo así era caro. Entonces la gente aprovechaba porque no tenía dinero ni cámaras ni nada y ahí en el Capitolio les quedaba un recuerdo. (Pulido, D., comunicación personal, marzo del 2021).

Foto tomada del muro de facebook de Dyango Pulido. Autorizada.

En Holguín

Los sonidos más extremos de la época se diseminaban también por otros territorios de la Isla. El Patio de María era un lugar exclusivo en La Habana, un sitio inédito en el espacio del rock cubano, pero lo que allí sucedía, y el intercambio de música que se producía de manera general en la capital, tenían eco en diferentes provincias del país.

En Holguín, en esa región del Oriente de Cuba que incluye hasta las costas a las que llegara el almirante Colón y su tripulación en el siglo XV; en su ciudad cabecera del mismo nombre, esa donde antaño se instalaron los peninsulares e intentaron descarnar la zona de la stirpe indígena, en esa tierra caliente a unas doce horas de La Habana si se viaja en ómnibus, también los rockeros “traficaron” música extrema y asumieron su búsqueda, ya fuese a nivel local, moviéndose hacia la capital cubana y otros lugares o igualmente a través del correo internacional. Aunque a principios de los noventa el mayor deslumbramiento en el ambiente rockero holguinero lo generaba la escucha de bandas como Barón Rojo, Ángeles del Infierno, Iron Maiden, Accept, Helloween, y los temas de Metallica, algunos ya habían pasado desde finales de los ochenta por el heavy metal y el thrash y en ese tiempo se adentraban en el death metal. Dice Alex Jorge, “Mole”:

Comencé escuchando hard rock, después heavy metal. Cuando ya estaba en el thrash todavía en Holguín no se salía del heavy metal, por lo que Omar Vega, Marcel Soca y yo, entre otros, éramos marginados por escuchar esa ‘bullá’. Cuando ya estaba en el death metal era que en Holguín comenzaban a descubrir Metallica. Unos pocos siempre estuvimos adelantados a los demás (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

En la entrevista, Mole deja ver que en Holguín hubo adelantados también en otras generaciones. Su propia iniciación en el rock estuvo vinculada a un primo de más edad, “fanático a Scorpions” y perteneciente al grupo de los rockeros en períodos aún más difíciles, por lo que en el pueblo lo consideraban un “apestado”. No obstante, como agradeciéndole a él y a otros que, a pesar de las doctrinas y, conscientes o no, colaron el rock en Holguín, dice: “Menos mal que las personas son seres racionales, que piensan por sí mismos...y poco a poco sucedió lo inevitable” (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Se refiere al comienzo de lo que llama “la pandemia” rockera en esta provincia oriental: de la escucha de Elvis Presley y Los Beatles hasta los “verdaderos demonios”, y entre ellos, menciona a Kiss, Led Zeppelin, Black Sabbath, Yes, Pink Floyd.

Siendo prácticamente un niño oyó Kiss cuando el primo y sus amigos escuchaban esa banda. Pero a Mole le pareció demasiado fuerte, quizá porque tenía “los oídos amelcochados de tanto pop”, que era la música con la que se había relacionado desde pequeño, según dice. Sin embargo, unos años después sí cruzaría el puente... en los ochenta.

Ese decenio fue también en Holguín una época de mayor acceso a la música internacional. Mole tenía unos dieciocho años cuando tomó con seriedad el rock. Cuenta que en ese momento podía escuchar programas como el radial Perspectiva y en la televisión comenzaban a pasar alineaciones de rock, entre ellas varias de las que ya tenía referencias. Algunos de su edad, aunque fueran pocos, se interesaban en este género y empezaban a vincularse con este espacio, al que él también se integraba tratando de explorar esta música “de frente” y a fondo. En sus búsquedas de lo viejo y lo nuevo en materia rockera, el heavy metal resultó un impacto. Junto a un amigo escuchó Iron Maiden, Def Leppard, Judas Priest, Kiss, Accept, Scorpions y otros, y empezó a coleccionar esos discos. Con ello, entraba “justo adonde quería llegar”; tomaba un camino que lo llevaría a tendencias más fuertes, al thrash, y poco después al death metal; “un sendero sin retorno”, deviniendo él mismo un adelantado de la música extrema:

[El thrash] lo escuché por un grupo de amigos cerca de mi casa, que hicieron como un bastión en torno al género. También escuchaban heavy, pero ellos se centraron en eso. ¿De dónde venía la música? No tengo la menor idea, y venía mal grabada en casetes, la meta era investigar y lograr conseguir copias de mejor calidad. (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Entre Annihilator, Metallica, Anthrax, Overkill, Forbidden y Sepultura, esta última, dice en la entrevista referida, lo había hechizado más: “Por lo menos en los primeros discos, antes de caer en el *Chaos A.D.*, que me decepcionó. Ahora lo asimilo un poco más, pero en esa época fue un golpe duro” (...) Todavía no había llegado el horror total con el death metal, pero me estaba acercando”.

Aun cuando desde finales de los ochenta y a principios de los noventa, Holguín vivió la presencia de varias bandas de hard rock y pop rock de Europa del Este, una creación no anglosajona, programada por la “política gubernamental cubana hacia el rock” y presentada junto a la de otros intérpretes de América Latina como una muestra de lo mejor del género mundialmente, Mole y otros adelantados de esa ciudad se sentían distantes de estas propuestas. La escucha del heavy metal y el thrash los dirigía hacia búsquedas de materiales del metal más pesado, que consiguieron a través de amigos y por los propios viajes que emprendieron a La Habana y otras provincias:

Nadie en Holguín sabía nada del rock hecho en Cuba. El difunto Mundy [Raimundo, uno de los frikis holguineros más conocidos en este ambiente, sobre todo, por esa generación juvenil de los ochenta] y yo trajimos de La Habana la noticia de grupos nacionales haciendo rock de verdad y por un amigo de Puerto Padre³⁴ me enteré de la escena en el centro del país. (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Como escribí arriba, en La Habana, Metal Oscuro y Zeus iban más allá del heavy metal. Incorporaban el speed y el thrash, sonoridades que aún no eran audibles en Holguín, más allá de “las sectas” de los adelantados:

³⁴ Municipio de Las Tunas, otra provincia del Oriente cubano, colindante con Holguín.

La escena holguinera comenzó con grupos tan tímidos... al extremo que les bajaban la distorsión a los pedales. Un grupo llamado E.P.D se adelantó un poquito más. Comenzaron a romper el hielo y con el tiempo se reagrupó una de esas alineaciones tímidas llamada Aries, pero esta vez sí arrancaban con fuerza al punto de llegar casi al heavy metal (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Por la época, entre las alineaciones más fuertes que podían escucharse en esa provincia oriental se encontraban las creadas a finales de los ochenta como Aries (1987), que en su etapa fundacional era considerada hard rock; E.P.D. (1989), impregnada del heavy metal de la nueva ola británica como Iron Maiden (Manduley, 2015b, p.87), y luego aparecería Cuerpo y Alma (1990), también de heavy metal. El propio Mole perteneció a esta última, pero por un corto tiempo, pues buscaba algo aún más pesado musicalmente, sobre todo cuando, además del thrash, ya a él y otros los hipnotizaban las grabaciones de death metal que, a principios de los noventa, habían “caído” en esas “sectas” donde escuchaban e intercambiaban grabaciones de metal extremo:

Conocí a otro piquete³⁵ más al centro de la ciudad que tenían conexión con alguien que venía de La Habana en las vacaciones y traía novedades. Ahí fue cuando escuché más grupos del género (thrash) y donde años después comencé a escuchar death metal [...]. Siempre quise más, parece que mi destino era llegar al metal extremo. Consumí lo más radical que pude de ese género, aborrecí el glam, que llegó después, yo quería más velocidad, más violencia. Llegó un momento en que ya me parecía poco.(Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020)

Escuchó death metal y ese fue el subgénero que realmente le llegó, dice. Junto a un grupo de amigos persiguió esos sonidos. De esa forma, los adelantados encontraban otros universos extremos como el grind y álbumes de bandas internacionales de death metal, grabadas con mayor calidad, que colocaron a la cabecera de su escucha:

El death metal y el grind me llegaron al mismo tiempo, ya sabes, los productos de la Earache Records de UK. [...]. Death, Obituary, Morbid Angel, Terrorizer, Napalm Death, Carcass. Fíjate, ya esto está cogiendo peso. Te menciono esos nombres y ya sabes que llegaron los jinetes del apocalipsis. La reacción de nosotros fue de asombro y deslumbramiento. (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020)

El principio de los noventa significó el contacto con el death metal para quienes en su experiencia musical alrededor del rock compartían deseos similares: música más extrema. Sin embargo, aunque los adelantados llegaban a esos sonidos en este tiempo, que ello ocurriese dependía, en gran medida, de la búsqueda musical y de las influencias en los encuentros que se daban entre rockeros de una misma provincia, mediante lo que se lograba vencer las limitaciones existentes para la escucha. En ese sentido,

³⁵ Grupo de amigos

en la escucha en Holguín, también incidía la cercanía con Santiago de Cuba, fuente para hallar sonidos más radicales para los holguineros: “En Santiago los gustos musicales sí eran extremos. Fue la segunda fuente para conseguir música. Muchos de los santiagueros recorrían el país buscando Lps.” (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

En Villa Clara

Las condiciones de aislamiento también influían en la escucha de la música extrema en Villa Clara. Como en otros lugares de Cuba, existían adelantados en sus diferentes municipios. Sin embargo, era posible que algunos sintieran afección por sonidos potentes y menos seguidos en su lugar de origen, pero sus indagaciones tenían como límite el marco de lo que podían conseguir través de las redes del rock allí. A veces no era posible llegar a algo más allá del heavy metal, del thrash u otras variantes del metal, cuando ya en otros sitios de la misma provincia se escuchaba death metal. Aun así, en cada lugar, los adelantados tenían como rasgo el gusto por lo menos convencional dentro de lo que circulaba.

Más que la distancia geográfica, la manera en que varios territorios del país han sido islas dentro de la Isla, debido a las dificultades de transportación y esquemas de vida autorreproductivos y menos cosmopolitas, impedía en un período de crisis como el de los noventa sostener interconexiones entre adelantados de sitios colindantes. Así, por ejemplo, si en Sagua la Grande, en Villa Clara, algunos rockeros ya se involucraban con el death metal, debido a los contactos que tenían con cubanos emigrados a la Florida, Estados Unidos, en un municipio como Caibarién, a unos cien kilómetros de distancia del primero, aunque existían adelantados que indagaban en sonidos más subterráneos, las dinámicas de búsqueda resultaban más difíciles. El hecho de que la Universidad de Villa Clara reuniera a estudiantes de procedencias diversas, que traían rock y metal en los oídos, permitió que esta deviniera un sitio de encuentro entre adelantados y de influencia mutua entre estos. Si eran devotos del metal, como cuerpos magnéticos, se iban a encontrar.

Abel Oliva cuenta que fue allí, uno de esos días en que los rockeros se adueñaban de un pasillo u otro local de la universidad para escuchar rock y metal, en presencia de alguna botella de ron —evidencia, además, de un trasiego exitoso—, que un amigo le presentó a Franto Paul Hernández. Venía de Sagua la Grande a estudiar Ingeniería Industrial. Era “un tipo silencioso y raro, quizás para los que no lo conocían”, “un lector empedernido y un conocedor del metal increíble”, dice Abel en una de las entrevistas realizadas: “Me llevó por el camino del metal aún más extremo. Pero yo ya era un raro cuando lo conocí. Quizás en ese punto nos autoinfluenciamos... Te debo recordar que ya por aquel entonces yo estaba desarrollando la semilla de un proyecto de doom industrial...” (Primera entrevista a Abel Oliva, septiembre del 2020).

A finales de los ochenta Oliva comenzó a escuchar metal extremo. Fue un proceso que inició cuando terminaban los setenta, a partir de “bandas de hard rock, pasando por el heavy metal y el thrash metal a principios de los ochenta” (Oliva, A., comunicación personal, marzo del 2020).

Él venía de Caibarién. Como había estudiado el preuniversitario en Santa Clara tenía conexiones tanto con los rockeros de la capital villaclareña como con quienes seguían el género en Caibarién, aquella zona de mar donde había nacido. En el primer sitio, se reunía con muchachos mayores que él para subir a una azotea de la escuela y captar la FM, a riesgo de ser expulsado. En el otro, tras una rutina de mucho mar, escuchaba música siendo parte de uno de esos distintos grupos de amigos que tenía, el de los interesados en el rock y el heavy metal. No obstante, el encuentro con metalheads como Franto Paulen la etapa universitaria le entregaba nuevos sonidos y vivencias, que lo hacían también precursor en la escucha del metal extremo en esa provincia, y lo motivaban a localizar nuevos álbumes internacionales aun en medio de un aislamiento que describe de la siguiente manera: “Aunque teníamos referencias, no eran tan fuertes y marcadas como en el mundo real, fuera de la Isla. No MTV, no magazines, apenas fanzines, no radio especializada. Nada.” (Primera entrevista a Abel Oliva, septiembre del 2020).

En la universidad y en los contactos en el ambiente rockero a principios de los noventa era posible encontrar ya algunos fanzines, revistas, y el intercambio de metal de diferentes vertientes. La efervescencia por los sonidos más extremos se hacía notar en Santa Clara, donde se ubicaba ese centro de estudios, con la aparición de grupos como Alto Mando (1989), de heavy metal, Vértigo (1990), bajo el influjo del speed y el power thrash y Azazel (1991), de heavy metal-thrash, entre otros.

Todo ello incentivaba que aquella instalación alejada de la ciudad y rodeada de árboles y pasto, que parecía una fábrica escondida en el fin del mundo, se convirtiera también en un sitio de creación o impulso a nuevos proyectos dentro del metal local. Algunos ya habían dado pasos en ese sentido como el propio Franto, al crear en Sagua La Grande Infestor (1990), que antes fue Khaos, Phobia, y que hoy es reconocido como el primer sonido de death metal en la Isla (Leyva, 2000). Erick Domenech, otro precursor del death, daba vida a Cronos (1990), que además se distinguía por incluir el grind. Nekrobiosis, un proyecto que involucrarían a Abel Oliva, Franto y otros, nacería en 1991. En general, en el territorio villaclareño, surgían alineaciones como Funeral (1991), de grind-noise, conformada en Placetás, así como otras bandas que incursionaban en las sonoridades más extremas de la época.

Asimismo, se empezaba a tener noción del black metal. En conversaciones con algunos adelantados, estos relataban, aun con sorpresa y orgullo, cómo Jorge Domenech, involucrado en el movimiento de bandas y fanzines de Santa Clara, se carteó con integrantes de la ola de black metal noruego, a inicios de los noventa.

En Pinar del Río

En el comienzo de los noventa, en Pinar del Río, la cercanía a La Habana permitía que algunos rockeros hicieran “guerrillas” al Patio de María y otros sitios de la capital, donde se escuchaban los sonidos más extremos del metal. Son solo dos horas de camino y aun en el período de crisis como el que enfoco se buscaron vías para llegar a la música. Por las afueras de la provincia más occidental de Cuba, una vieja maquinaria ha continuado surcando hacia la capital las plantas espinosas y otros arbustos que

cubren los rieles. En la etapa, el tren fue un medio que los devotos del rock en Pinar del Río no solo utilizaron para moverse fuera de ese territorio, sino también para asistir a conciertos y llegar a lugares locales donde podían conseguir material sonoro extremo, acomodando la impaciencia juvenil a horarios irregulares, viajes prolongados y a la habitual multitud que también utilizaba esta transportación para actividades rutinarias, comercializar y llegar al mar. Estos viajes entre municipios y hacia La Habana fueron la vía fundamental para desarrollar la escucha y la creación del metal extremo que “erupcionó como un volcán a principios de los noventa”.

En la entrada de la década el intercambio de álbumes de speed, thrash y death metal y otros subgéneros extremos dejó ver el rol fundamental del coleccionismo en el desarrollo de las tendencias más fuertes del rock. En Pinar del Río, la red de coleccionistas de rock y metal era fuerte a principios de los ochenta. Varios rockeros de esta provincia, por estudiar en la capital cubana o simplemente por ser devotos del género, siendo apenas adolescentes llegaban a conciertos de Venus y otros espacios. Estaban al tanto, desde esos años, de lo nuevo en materia de rock y heavy metal.

Por ello, tuvieron en sus manos primero que muchos lo que se movía sigilosamente en encuentros clandestinos, donde se escuchaba rock y metal durante los ochenta en Pinar del Río. En esa zona del país el rock había padecido las mismas censuras y prejuicios que en otros territorios, y aun en esta década pesaba sobre los frikis el control de la oficialidad que, en ocasiones, pedía cuentas sobre esas reuniones privadas ambientadas con música anglosajona.

La actualización constante de los coleccionistas permitió que no les tomara por sorpresa el cambio sonoro de los noventa hacia un metal más duro. Los hermanos Marcos y Miguel Ángel Romeu, Manuel Santín, Jesús Alberto Díaz, “Tino”, entre otros, habían comenzado a recopilar música desde los ochenta.

Los coleccionistas habían ayudado a promover esa transformación sónica al intercalar esta música en fiestas o festivales, como también se les llamaba a esas presentaciones privadas de rock, y al resguardar esos materiales. Devenían, por tanto, precursores de la escucha del metal y referencias para otros que buscaban esas tendencias. La conexión con estudiantes extranjeros y la llegada de revistas con información sobre la música más extrema, igualmente transformaban el panorama del rock en Pinar.

A finales de los ochenta, en la provincia se sentía el impacto de las “hair bands” o los grupos de glam; el sonido de las alineaciones de “covers” como Los Brutos y Los Astros. Esta última, inclinada más hacia el hard rock o rock melódico, según recuerda Tino Díaz, se escuchaba en sitios frecuentados por rockeros; en las fiestas caseras, primeramente, de una manera discreta, y después con más frecuencia, bandas como Iron Maiden, AC/DC, Black Sabbath, Scorpions, Alcatraz, Quiet Riot, Judas Priest, Motley Crue, Saxon, Motorhead y luego Metallica, se hacían predominantes, y “significaba ya otro tipo de rock”. El metal extremo, por tanto, era seguido por un público más selecto. Pertenecía a un intercambio más subterráneo. Las fiestas, así como otros eventos mencionados, daban solo la idea de que el movimiento realmente estridente era aún más silencioso:

Las fiestas caseras fueron una buena meca para el metal. Yo mismo, de los cuatros festivales de rock o fiestas que hice en mi casa, la última, cuando terminé el pre en 1989, fue de puro metal, pero más bien el metal de finales de los setenta y el metal ochentero. Ya después llegaron otras bandas como Annihilator, Savatage, Imperitelli, y el mismo Yngwie Malmsteen que ya se oía a finales de los ochenta, como fue también el caso de Megadeth u Overkill [...]. Creo que el despertar del metal en la provincia de Pinar del Río deriva más bien de las reuniones clandestinas. (Díaz, J.A., comunicación personal, octubre del 2021).

Los coleccionistas también fueron impactados por este cambio, pues no todos lograron afección por determinadas bandas y subgéneros. Sin embargo, por su relación casi enciclopédica con la música también incorporaron algo de los nuevos subgéneros extremos. La apertura de lugares para presentaciones como el Centro Cuba URSS y la discoteca Pista Rita, así como el impulso que daban las propias bandas cubanas desde Venus, Metal Oscuro, Zeus, entre otras, que eran seguidas por devotos pinareños, incidían en que también en Pinar los grupos que surgían se propusieran la incorporación de sonoridades más extremas.

Otro de los entrevistados para este estudio, José Ernesto Mederos, “Kiko”, coincide en que a finales de los ochenta, el movimiento de las alineaciones, sobre todo de versiones, había alcanzado cierta preponderancia en Pinar del Río a través de conciertos y festivales. En ese momento, Súnesis, una banda de “covers” del rock internacional empezaba a ser conocida por el público del género más allá del municipio Consolación del Sur, su lugar de origen. La salida de uno de sus miembros, Frank Isidro Márquez, para integrarse al cuarteto de saxofones Arsis, significó el acercamiento de Kiko al grupo, cuya contribución respondía a un llamado del propio Márquez, ya que compartían la carrera de Pedagogía en Inglés y además el interés por el rock. No obstante, en 1989, a partir de lo que Mederos y otros escuchaban en el ambiente subterráneo del rock, surgió la idea de un proyecto más actualizado:

Metal Sagrado, que conformé con varios amigos, todos de Consolación del Sur, fue una de las primeras bandas de rock y heavy metal de la provincia. Con el propio Frank, que estaba en mi cuarto de la beca, había empezado a estudiar guitarra. Además, cantaba y escribía canciones. El grupo se convirtió en una novedad. Acaparábamos la atención tanto de la gente de la universidad como la de la calle, que se sabía nuestros temas. Teníamos un público amplio, que lo mismo pedía una balada, un blues que algo más fuerte. (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020)

De acuerdo con la transformación en la escucha, el rock primigenio de Metal Sagrado se había permeado de heavy metal bajo la influencia de grupos internacionales como Iron Maiden:

(...) las cosas que yo escribí entonces estaban en la vena del heavy metal de Maiden. (...) Yo estaba escuchando Black Sabbath, Deep Purple, Led Zeppelin, Queen, los clásicos, pero la balanza

cuando escuché esto (el heavy) se me fue hacia ese lado y empecé a buscar cosas más fuertes. (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020).

Como otros adelantados de la provincia, la llegada a la escucha de lo fuerte contenía una larga experiencia musical, cuyos inicios eran el pop anglosajón y la práctica de localizar materiales actualizados y más subterráneos:

A mí el Inglés me llevó a la música. Estaba en la secundaria cuando empecé a estudiar Inglés y me fui moviendo hacia la escucha musical en idioma anglosajón; lo que podía consumirse en la época: Michael Jackson, Madonna, en general música pop. Poco a poco, choqué con el rock, con bandas como Los Rolling Stones, Deep Purple. Eso fue posible a través de amistades y por mi hermana que estudiaba en la Unión Soviética y en sus primeras vacaciones me trajo un *long play* de Los Rolling y otro de Deep Purple.

En la escuela vocacional Federico Engels (preuniversitario), mis amigos y yo escuchábamos cosas por la radio y desenvolvíamos lo que cada uno había podido traer de sus municipios. Así intercambiábamos discos y conseguíamos cosas nuevas, pero todo aún muy pop. Me interesé por buscar más entre las personas de la calle a las que le caía algo de rock. De hecho, me convertí prácticamente en un coleccionista de vinilos del género. Empecé a comprarles discos a los coleccionistas. Esto, apenas sin salir de la ciudad donde estudiaba y en la que pasaba los fines de semana porque, aunque era de Guane, me quedaba con mis abuelos.

En Pinar del Río había un movimiento underground y, como suele suceder, uno termina compartiendo con gente a la que le interesan las mismas cosas, como la música. Conocí a personas solo porque sentía el rock saliendo de un baffle y ahí mismo me quedaba. De ese modo hice amigos de mi edad interesados en el rock como Lile, Kiko Lemus, Oscar Santana.

En la universidad, la mayoría de los estudiantes de esa carrera eran rockeros. En mi cuarto todos eran seguidores del rock. Teníamos una radio Selena (modelo ruso) que nunca se apagaba. (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020).

En cada municipio, el espacio del rock parecía tener una vida propia, a partir de lo que los rockeros lograban organizar, escuchar e intercambiar. Por ejemplo, en Candelaria³⁶, a menos de cien kilómetros por carretera de La Habana, acontecía una peña en la que, en 1989, se presentó en directo la banda habanera de speed y thrash, Metal Oscuro.

Esos sucesos, que también impulsaban la búsqueda de la música extrema que se hacía en la época, permitían que en los conciertos y festivales de rock de principios de la década del noventa —algunos programados desde espacios universitarios de la ciudad de Pinar del Río por la presencia allí de frikis,

³⁶En ese momento perteneciente a la provincia Pinar del Río. En 2010, pasa a ser parte de la provincia Artemisa.

aunque también ocurrían en Viñales, Consolación del Sur y otras zonas— se sintiese un empuje desde abajo; una energía, concentrada todavía en unos pocos dentro del público, pero con una fuerza imponente, de que se tocara “un metal más duro”.

Además de Metal Sagrado, se había creado en ese tiempo Ultranza (1991). Algunos rockeros que habían pasado por Sínesis y otros conformaron en Consolación del Sur esta banda de thrash metal. Los adelantados, entre los que estaban también aquellos que llegaban de municipios más distantes a esos conciertos y festivales, desataban su aficción por el metal extremo durante algún tema que ya evidenciaba una comunión metalera entre músicos y público. Esos rockeros traían una imagen “más brutal” incluso que la de miembros de las alineaciones según cuenta Kiko Mederos:

Nosotros comenzábamos a dejarnos el pelo largo y venía gente de La Palma, Candelaria, de lugares más recónditos a conciertos de nosotros aquí y tenían el pelo más largo que nosotros. Parecíamos unos niños de teta al lado de esos frikis. Frikis de verdad, los de la calle, que eran tipos que se ponían el pelo dentro de la gorra y se ponían a trabajar en cualquier cosa, pero para ellos lo más importante era esta música. (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020)

Kiko fue impulsor de otro proyecto, Tendencia, bajo la influencia de esos encuentros donde se compartía la música extrema del momento. “Nosotros empezamos a escuchar Metallica, Anthrax; apareció Slayer, Suicidal Tendencies”, cuenta. Esa última banda, la de Mike Muir, que desde los ochenta había esparcido como un coctel de explosión emocional el hard core, el thrash y el crossover thrash — todo esto junto— por los suburbios de Los Ángeles, Estados Unidos, inspiró el nombre de Tendencia. Asimismo, en ese tiempo de búsquedas permanentes, en el que también llegaron al Patio de María, siguiendo el curso de otros frikis pinareños que antes habían tomado la vieja maquinaria metálica que los movía a La Habana o cualquier medio hasta llegar a la meca del metal a principios de los noventa, vivieron lo que estaba significando allí el death metal. Eso lo cambió casi todo, pues Tendencia devino una banda de thrash-death: “Nos volvimos locos con el death. Oíamos los clásicos, Obituary, Malevolent Creation, y nos enredamos ahí a tiempo completo”. (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020).

Ideas finales

Desde estos primeros años de génesis de los adelantados y hasta 1996, puede hablarse del preludeo de una escena del metal extremo en Cuba. Puede decirse que estos jóvenes fueron quienes introdujeron, localizaron e intercambiaron registros de metal extremo y, a partir de la escucha de estas producciones, profundizaron en su búsqueda, al mismo tiempo que creaban alineaciones que incorporaban elementos de los subgéneros que siguieron al heavy metal. Al tener una experiencia musical en torno al rock conocían los hitos del género y persiguieron sus transformaciones hacia “lo más duro”, no solo en un sentido de actualización, sino sobre todo debido a la aficción que les provocaban esas sonoridades más potentes, las cuales aun cuando se hacían audibles en el ambiente rockero, seguían siendo transformadas interna-

cionalmente, lo que era celebrado por estos muchachos y ampliaba su experiencia musical. Como refiere Juan Carlos Torrente: “En mi caso, siempre, desde los ochenta, buscaba lo que sonara más fuerte, agresivo y ruidoso, desechando lo más bonito o meloso, y lo hacía por instinto, me maravillaba y me emocionaba más al escuchar algo ¡más fuerte!” (Torrente, J.C., comunicación personal, febrero del 2021).

En su mayoría integrados a “sectas” de escucha en cada territorio, desde las que empiezan a cambiar el panorama rockero, “los adelantados” estaban más conectados a lo que sucedía internacionalmente con estos subgéneros, y entre sí, que a toda la efervescente diversidad musical que llegaba y podía confluir en la música cubana alternativa y en el “sonido cubano” que incluía algo de rock.

Mudrian (2004) señala en su libro *Choosing Death* que grupos como Napalm Death, Death, Morbid Angel, Carcass, Obituary, Deicide, Entombed y Cannibal Corpse han sido descritos miles de veces en los zines de todo el mundo como los pesos pesados de su género, y eso es exactamente así: son y fueron las bandas que dieron el pistoletazo de salida a la locura de atracción masiva del death metal (p.32). Pero además, destaca otros progenitores más escondidos como Siege, Repulsion, Terrorizer. Según las entrevistas realizadas, la hiperescucha del metal extremo en el país en esa etapa significó una profundización que, a pesar del aislamiento, llegó a las producciones internacionales más subterráneas, como esas mencionadas.

Ello indica una trayectoria de los adelantados con la música extrema similar a la experiencia de otros fuera de la Isla, y por tanto su pertenencia a un fragmento generacional que desde finales de los ochenta se expresó a través del metal extremo. De acuerdo con Juan Carlos Torrente:

No estuvimos mucho tiempo involucrados con el thrash y el speed. Te explico mi evolución: años 1982-83, hard rock; 1984-86 heavy metal; 1987-88 thrash/speed americano; 1989-90, thrash/speed alemán; 1991 en adelante death metal...1998, black metal, etc. Por eso Krudenta era tipo *Beneath the Remains*, de Sepultura, que era lo más fuerte que se escuchaba en esa época en La Habana. Te puse la línea evolutiva para que vieras el camino que tomamos la mayoría de los ahora veteranos que escuchamos música extrema. Eso fue así a nivel mundial (Torrente, J.C., comunicación personal, febrero del 2021).

Esta experiencia musical entre los adelantados cubanos y otros de fuera de la Isla siguió siendo similar con la incorporación de los primeros a esa red underground, independiente y global mediante el correo internacional tradicional, por donde se intercambiaban creaciones en torno a estas sonoridades y las transformaciones que iban teniendo a nivel mundial. Los adelantados cubanos en la escucha del metal extremo tomaron un camino distinto, no solo frente a la propuesta de un rock nacional, que programó la institucionalidad para dirigir la escucha del género, sino dentro del propio ambiente rockero. Buscaron y siguieron componentes musicales y estéticos que representaban la afección por otro tipo de rock, más duro, y la necesidad de aprender a escuchar esta música. Por tanto, promovieron a través del intercambio entre ellos y con otros un cambio, que fue paulatinamente más aceptado y seguido a lo largo de los noventa.

CAPÍTULO III

La experiencia de los adelantados en la escucha del metal extremo en Cuba

La escucha de un sonido “no cubano”. Relación con transgresiones sonoras

Mi trabajo de campo empezaría en febrero del 2020, en Holguín. Tenía la intención de permanecer allí durante un par de meses, pero el primer viaje solo sería de días, ya que en esa fecha varios adelantados del metal extremo en la provincia oriental, entre ellos Omar Vega, Osney Cardoso y Alex Jorge “Mole”, activos en la escena e integrados a la banda Mephisto, surgida en 1996 como referente del black metal en Cuba, saldrían a Nicaragua, donde habían conseguido un nuevo contrato durante una gira reciente. No obstante, mi planificación también tuvo que cambiar debido a la pandemia del coronavirus. Un mes más tarde todo se transformaría en la Isla con el cierre de las fronteras nacionales e interprovinciales, y otras restricciones.

El sol estaba en su punto más alto cuando llegué a Holguín. Mientras el ómnibus se detenía, recibí el saludo de Omar Vega tras un cristal. Aun si nos viéramos por primera vez no sería difícil distinguirlo. El pelo negro casi por la cintura; pulóver con el nombre de una banda latinoamericana; un short sobre el que pendía en forma de sonrisa una cadena de metal. Su imagen proyectaba la de su adolescencia, aunque ya esté cumpliendo más de cincuenta años.

Dejamos la terminal y buscamos otra vez la carretera. Tomábamos dirección a Piedra Blanca, el último reparto de Holguín, donde él vive. Solo dos ómnibus locales llegan hasta el lugar; sin horarios y, con la crisis de combustible, la onda expansiva de personas crece por segundos. Finalmente, una guagua aparece y nos lleva hasta el fondo de la Ciudad de los Parques, como es conocida la capital holguinera.

Mientras me adentro en la zona, Piedra Blanca va surgiendo como un barrio cubano muy común. El mismo módulo de instalaciones colocadas por el Estado (farmacia, bodega, quiosco de venta de productos alimenticios y aseo en CUC¹), con determinadas incorporaciones de los nuevos tiempos, dígame los negocios de los “emprendedores”, que se reducen a un sitio para comer, alguna barbería o una chapistería por cuenta propia.

El pequeño ómnibus estaciona en un punto de la carretera que resulta el centro del caserío. En una parada sin señales ni bancos de espera, ya hay personas aguardando bajo el sol para ir a la ciudad. Caminamos por aquellos recovecos y el polvo parecía jugar a dar saltos contra las piernas. El ruido de prueba de motores anunciaba que habíamos llegado. Justo al lado de la casa de Omar, su hermano mayor instaló un taller de reparación de automóviles y motos.

¹ Peso cubano convertible puesto en circulación durante las reformas de los años noventa y retirado en 2021.

Los trabajos de ambos han sido disímiles. Cuando Omar y su hermano mayor tenían cuatro y cinco años respectivamente, su padre murió. “Esta casa era de madera y guano”², dice, apuntando a su hogar, desde donde ya nos divisaba su madre. “La levantamos nosotros”, y moviendo la cabeza como empujada por el recuerdo hacia el cemento fresco, reafirma la frase. Él dejó la carrera de Comunicación Social en quinto año para trabajar, pero no ha dejado la realización de fanzines ni la promoción a grupos de la escena metalera, lo que empezó siendo un adolescente. Es representante de Mephisto, la banda en la que su hermano menor, Osney Cardoso, es el vocalista, y Alex Jorge, otro de los adelantados de Holguín con los que voy a conversar, bajista y fundador.

La tarde cae y el rugir de autos y motos enjaulados empieza a ceder ante el metal extremo. Contacto con Alex Jorge. Al día siguiente, lo espero en la Asociación Hermanos Saíz (AHS), una de las empresas en las que trabaja en logística de eventos, aunque es graduado de Bibliotecología por la Universidad de Holguín y reconocido como escritor. Por ello, también colabora con la editorial holguinera Ediciones La Luz.

Sobre la espalda trae su bajo, protegido en un estuche negro. Viste jeans y pulóver verde casi eléctrico, sin letras, sin imágenes, sin analogías a su música. Hace tiempo que ya no puede portar el pelo largo como a la usanza de los veinte años. La caída del cabello es una señal irrefutable de que ha pasado el tiempo. Cuando entra al lugar donde lo espero causa risas, porque “Mole siempre bromea”, dicen los muchachos que trabajan ahí. Sin embargo, desde que colocó a Holguín en el mapa metalero con la banda Destrozer, conformada en 1991, sus propuestas en la escena han sido reconocidas por su oscuridad, por el gore, por el horror gótico. Pienso en que Nietzsche escribió que el hombre sufre tan profundamente en el mundo que ha inventado la risa. Y más que en cuentos humorísticos, pienso en acordes, en la música, en la potencia del metal extremo, en la expulsión de adrenalina como un desnudo espiritual.

—Si te das cuenta, por el día somos gente común, de la calle. Ya nos metemos en la piel del personaje cuando vamos a tocar (...).

Es algo que me repite en la segunda entrevista que tuvimos poco después a este primer encuentro: “Me gustaría llevar una vida con ese personaje montado todo el tiempo, pero es un poco problemático llevarlo a cabo en este país con tantos prejuicios y un clima horrendo, sin contar con lo cara que es la ropa rockera. Aplaudo a quienes lo hacen, pero descubrí que era más factible pasar desapercibido en mi horario laboral y montarme en el personaje en el momento de la actuación o en encuentros metaleros (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Mole creció en Alcides Pino, otra zona suburbana de Holguín, que también semeja un laberinto de caminos de suelo seco y, como cualquier barrio de Cuba, es una bocina al aire libre: los volúmenes de la música suelen traspasar las paredes de las casas; los baffles suelen ponerse en un portal o en una

² Hoja de palmas.

acera como una catapulta de sonidos; las fiestas y los carnavales suelen ser frecuentes; los cantos y los tambores de los bailes religiosos suelen retumbar en la cotidianidad. La música no tiene un lugar aparte; no está detrás de una vitrina académica. Por eso, la relación con la música y la elección sobre qué escuchar empezó para él temprano en el ambiente del barrio, mientras atravesaba una variedad de formas sonoras a lo largo del día.

En los setenta, dice en una de las entrevistas realizadas sobre lo que podía escucharse en su barrio en ese tiempo: intérpretes de la década prodigiosa³; los románticos como Camilo Sesto; el dúo Pimpinela; el venezolano José Luis Rodríguez (El Puma); rancheras mexicanas; la salsa del momento, los Van Van y Oscar de León, que fue “una explosión”. Y añade:

Curiosamente en esa época abundaba también la música anglosajona. Recuerdo a Kool and the Gang, Bonnie M, Donna Summer, Dary Hall & John Oates, Jackson Five, etc. Todo eso por la radio. No fue hasta que mi padre viajó a la Unión Soviética a estudiar que pude tener un tocadiscos y comencé a comprar discos en la tienda de la EGREM⁴. Creo que el primero que compré fue Stevie Wonder; no se me olvida aquel tema: “Don’t drive drunk”. Me hice también de discos de Donna Summer, Paul McCartney y mi ídolo de la infancia: Michael Jackson. El rock como tal era inalcanzable, no se conocía, de los Beatles no pasaba. (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020)

Desde temprano, Alex Jorge empezó la relación con la música, pero sus gustos sobre la misma se fueron conformando a partir de un distanciamiento paulatino de los altavoces del barrio, lo que significaba deslizarse hacia otro universo musical: la música anglosajona, como el pop. Sobre la música tradicional y bailable cubana, dice:

Nunca me gustó, me trae un mal sabor a la boca. De hecho, me es más agradable al oído la salsa puertorriqueña que la cubana. No la soporto, y de paso no sé bailar [...]. Esos ritmos sincopados, las letras de sabrosura y esas cosas, demasiada percusión para mi gusto, el hecho de ser una música meramente para bailar y que no te genera una atmósfera para contarte una historia, aunque antes en la salsa se contaban historias [...]. En mi cosmovisión, la música bailable solo me traía a la mente sudor y carnaval. (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020)

En cambio, la música anglosajona, sobre todo el pop y otros ritmos accesibles hasta que pudo escuchar a Los Beatles en casas a donde iba como a descubrir un misterio, era lo que le resonaba, atraía, afectaba, marcaba su interés por nuevas búsquedas, y al mismo tiempo, le generaba una percepción sobre valores musicales y la vivencia de emociones más fuertes: “Llegó un momento en que el pop ya

³ Durante los años setenta, la música beat y pop internacional, fundamentalmente proveniente de España, se enmarcó en lo que en Cuba se considera década prodigiosa.

⁴ Compañía discográfica cubana, fundada por el gobierno cubano en los años sesenta. También tiene una red de tiendas de discos, sobre todo, de “música cubana”.

no me llegaba, me sonaba a música infantil, y cuando escuché rock dije: aquí está lo que ando buscando, emociones fuertes”(Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

El rock en Holguín “era una cosa prohibida, una cosa rara”, pero él encontraba en esa música:

Sonidos modernos, sintetizadores; ritmos con energía, canciones inolvidables que se te quedaban grabadas en la mente y te hacen experimentar emociones. A muchos debe haberle pasado con los Beatles. Y qué decir de los gloriosos solos de guitarra, eso no está en la salsa, aunque lo hayan querido incorporar. Es una música con swing, que genera frescura, juventud. (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020)

En los ochenta, su percepción sobre el rock como un género que musicalmente trascendía al pop, a partir de “una mayor fuerza”, “potencia”, “energía”, “experimentación” y “anticonvencionalismo” en sus técnicas y actitud de los músicos, lo hizo involucrarse aún más en el ambiente rockero y buscar esos sonidos.

No obstante, ello lo separaba de propuestas rockeras que en ese momento circulaban en la Isla y no concordaban con sus percepciones musicales, las que empezaba a conformar en torno al rock y se desarrollaban con subgéneros como el hard rock y el heavy metal que escuchaba en esa época:

No me va lo suave. Yo siempre quería algo más fuerte y rápido que lo que estaba escuchando (...) El rock socialista y el pseudo rock latinoamericano y los que coqueteaban con el género en el país como Síntesis, Mezcla y Edesio Alejandro me seguían pareciendo de una timidez desesperante.[...]. En mi idioma llamo música pamplinosa a la que comenzaron a hacer muchos creadores que no se atrevían a cultivar el género de forma frontal y lo diluyen con otras influencias que, al final, dan una imagen errónea de la verdadera esencia del género, aunque eso no implica poner en tela de juicio su talento. En esa época llegué a odiar a todos aquellos que no se atrevían a sonar el género como debe ser. Para mí el rock es fuerza, energía, o actitud y experimentación a lo Pink Floyd, no un engaño a lo Santana, Síntesis y el mismo Fito Páez. No cuestiono su talento, sino su forma de asumir el género. ¿Para qué escuchar Síntesis? Para eso escucho pura música afrocubana. No soy un radical. Me gustan las mezclas...pero cuando poseen los elementos y el empuje del rock, sin pamplinas. También rechacé géneros como el glam (...) porque sentí que me estaban estafando...Es como cuando me topo con una película erótica, ¿para qué la voy a ver si existe el porno? Al grano, a la esencia, para qué tanta pamplina (...) pero, esos engendros de Los Fabulosos Cadillac, Caifanes, Caramelos de Cianuro, etc., no es lo que considero verdadero rock. Son músicos que se han apropiado de lo mejor del género para la mezcla que hacen, pero no es rock para mí, no es lo que busco en esa música.(Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020)

Si bien el rock se ramificaba hacia muchos lados, esas percepciones relacionadas con lo fuerte, lo potente, lo no convencional lo hacían seguir, casi sin desviación, las transformaciones musicales del género que iban en esa dirección. Por ello, como otros adelantados de las vertientes más extremas en la Isla, estando en el ambiente del rock encontró en los discos de heavy metal, que “llegaron mezclados con el hard rock a Holguín” y pudieron escucharse en los ochenta, valores musicales que le creaban un gusto, una afección.

El heavy metal era una música donde “todo comenzaba a descontrolarse”, dice. Si bien se mantenía la potencia musical y el virtuosismo de los guitarristas —ese talento en la ejecución técnica que también podía reconocer y considerar un valor—, aparecían nuevos elementos que engrandecían la fuerza musical que buscaba:

Mayor velocidad y virtuosismo que el hard rock. Voces increíbles, y ya se estaban perfilando letras oscuras y esotéricas. Los guitarristas del subgénero se convirtieron en héroes, leyendas. [...]. Maiden con su *The number of the beast*, sus referencias de Lovecraft; Helloween con su “Dr. Stein”; King Diamond y sus letras de horror. Te dabas cuenta que ya todo comenzaba a descontrolarse. Démosle gracias a Black Sabbath por eso. (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020)

La escucha de una música como esta seguía potenciando y llevando más lejos en sus variaciones el sentido primario de conexión o afección con el rock, e incluso, con algunas creaciones del pop que Mole había escuchado antes.

Precisamente, en su libro *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, el musicólogo Robert Walser (1993) deja ver cómo músicos internacionales de pop, interesados en la agresividad musical, se aliaban al heavy metal, una música que, además ganaba terreno en la industria de los ochenta. En ese sentido, coloca el ejemplo de Michael Jackson, quien incluía en el pop temáticas más oscuras como el horror, la mafia, la violencia entre pandillas, y para su canción “Beat it”, había convocado al guitarrista Eddi Van Halen. Tal como escribí en el capítulo 1, el sonido de las guitarras del heavy metal, identificado en esta década por evocar el peligro, la intensidad y la excitación, podía generar emociones menos tranquilas en la audiencia. Como señala Walser (1993, p.15): Al igual que Jackson y Jones utilizaron la voz de Vincent Price en “Thriller”, en el mismo álbum, para invocar las espeluznantes emociones de las películas de terror, el ruidoso y virtuoso solo de Van Halen encaja bien en una canción sobre el peligro y la transgresión.

En los componentes sónicos del heavy metal que Mole escuchaba, podía identificar transgresiones sónicas o “mayor descontrol” de las técnicas y el lenguaje sonoro que conocía, y ello producía emociones relacionadas también con un sentido de lo distinto en materia musical.

Si bien para Mole el heavy metal era también un lenguaje musical virtuoso, incorporaba como novedad lo estridente y lo distorsionado y la recreación de emociones alusivas al peligro, la violencia,

el horror, la tensión, más difíciles de hallar y experimentar en otras músicas. Varias composiciones que llegaban a Cuba contenían esos elementos. El propio Mole era un devoto de Iron Maiden. Los sonidos de la banda lo excitaban. En una canción como “Trooper”, compuesta por el guitarrista Steve Harris, basándose en un poema de Lord Alfred Tennyson⁵, podían escucharse “caballos”. Los riffs de guitarra reproducían la cabalgata de los ingleses frente a los rusos en la batalla de Balaclava, durante la guerra de Crimea en el siglo XIX; la instrumentación, incluyendo la voz, generaba un dramatismo, una expectación o intensidad emotiva relacionada con estos enfrentamientos y sus resultados para Inglaterra.

Los adelantados del metal extremo, durante lo que pudiera llamar —ellos mismos lo reconocen—, su etapa heavy, coleccionaban esta música épica. De acuerdo con las entrevistas, entre ellos era común encontrar otro grupo de cabecera, Judas Priest.

Siguiendo esos intercambios que tuve con estos jóvenes, el heavy metal significaba creatividad en términos de técnicas musicales y de recreación sonora de mundos o historias fantasiosas o menos conocidas, lo que llevaba a una inmersión no solo para identificar estos modos de experimentación, sino para poder develar la inclusión de determinados componentes sonoros y emocionales dentro de “un tema” o canción. Traspasar lo simbólico generaba un conocimiento, una competencia musical y un placer en la escucha. Además, motivaba, en una etapa como la adolescencia o la temprana juventud, el desarrollo de los mundos imaginativos particulares de estos muchachos de la Isla:

Escuchando a mis grupos favoritos se me ocurrían cosas y me imaginaba arriba del escenario... Yo tengo que llegar a eso. Un día me acerqué a mi hermano, que tocaba guitarra y había sido parte de un grupo de salsa mientras estuvo becado, y le dije: quiero que me enseñes a tocar guitarra (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Para Mole el estudio de la guitarra venía aparejado a búsquedas musicales en Holguín, para escuchar ese “descontrol” del heavy metal, lo que lo llevó a integrarse, junto a otros con quienes compartía la misma predisposición a perseguir esas transgresiones, en “sectas” por las que circulaba la música más extrema del momento. Allí escucharía el thrash metal a finales de los ochenta, un subgénero que musicalmente percibió como aún más disruptivo que el heavy metal: “Fue un paso de avance. Un auto que avanzaba más rápido. Llevaba años a 50 km/h y quería pisar más fuerte el acelerador, ya no me bastaba el heavy, y el thrash llegó a llenar ese vacío” (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Por un lado, dice en la entrevista citada, el thrash se nutrió del heavy metal y “por eso tiene tan buenos solos de guitarra”; por otro lado, Mole distinguía componentes como la velocidad, que alejaban este subgénero del antecesor, proporcionándole a la escucha nuevas percepciones sobre lo extremo a nivel sonoro.

⁵ “La carga de la Brigada Ligera”

Entre otros componentes sónicos que lo impactaban refiere la voz, que se hacía casi gutural, por ejemplo, en los primeros álbumes de la banda brasileña Sepultura. Este “era un thrash más alejado del heavy que las demás bandas y con letras de muerte y destrucción, por lo menos en los primeros discos” (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Estas nuevas rupturas creaban una satisfacción que se intensificaría al escuchar los primeros discos de death metal que circularon en Holguín. De ahí que no resulte extraño que refiera: “con el death metal encontré el amor de mi vida” (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

En los grupos de death metal que escuchó en el despertar de los noventa, entre los que menciona Obituary, Death, Morbid Angel, Autopsy, Benediction, Carcass (*Symphony of Sickness*), Napalm Death (*Scum, From Enslavement to Obliteration*), hallaba que se transgredía más la estructura de la canción tradicional. El death metal era “la ausencia de baladas, el alejamiento de la timidez musical y lírica”, dice (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

La velocidad de los riffs, que lo había impactado en grupos de thrash, estaba también en el death, pero produciendo una mayor desorientación a partir de los modos de componer; las voces guturales se hacían más extremas, una vez que “se acabaron las voces limpias”; el sonido denso de guitarras “pasadas de distorsión” y “afinadas por debajo de la norma internacional”, con lo que además se conseguían “acordes tétricos”, eran componentes sonoros que materializaban a nivel más extremo “la estética apocalíptica” que “ya tenía en la cabeza”, y con ello, la recreación de emociones de miedo y otras relacionadas con el peligro, la tensión, etc. Todo ello llevaba más lejos la experiencia musical de haber perseguido “lo fuerte” y anticonvencional desde el pop, el rock, el heavy, hasta el thrash de grupos como Sepultura.

A lo anterior también aportaban las baterías, que cambiaban a una velocidad sónica asombrosa, mientras se hacían profusos los ritmos salidos del drum y otros instrumentos percutivos, lo que igualmente era percibido por Mole como virtuosismo: “aquellas baterías ametrallantes, los dobles bombos al extremo (...) se revolucionó la percusión que hoy día ha alcanzado un nivel extraordinario”(Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Estas técnicas musicales producían “la explotación de los instrumentos al límite”. Al mismo tiempo que la ejecución técnica se transformaba, la tecnología se ponía en función de la producción musical del death metal, como ya había pasado en el thrash. En las consolas y computadoras se experimentaba, y cobraba vida “el sonido creado por Scott Burns en los Morrisound Studios” (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020), lo que también alimentaba durante la escucha la percepción de esta música como “artística” y, al mismo tiempo, “bien hecha” o conceptual⁶.

Con esta tecnología, lo “artístico” desde lo sonoro emergía también en las atmósferas: “En cuanto a lo artístico eran las atmósferas que se creaban” (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del

⁶ En el sentido de que la técnica se ponía en función de la calidad, pero también de la recreación del ambiente musical y la emoción que se quiere lograr.

2020), las cuales producían sónicamente la entrada a una historia “fantasiosa”, según dice igualmente en la primera entrevista.

La transgresión sónica percibida durante la escucha también era desarrollada por la manera en que las bandas internacionales que se escuchaban en Cuba buscaban trascenderse unas a otras, a partir de los trabajos musicales y la ejecución técnica o virtuosismo, lo que aportaba al proceso creativo y artístico alrededor del metal extremo:

Había sus piezas maestras, pero también sus bazofias. La gente se desenfrenó con este género, llegó un momento en que era una competencia para ver quién era al vocal más extremo, el tema más veloz, el solo más loco, el sonido más extremo. Por supuesto, solo sobrevivieron los mejores (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Los adelantados identificaron juegos más desorientadores, complejos y disruptivos dentro del death metal que en subgéneros precedentes. Esa creatividad y búsqueda de estilos o experimentaciones se conformaban como un valor reconocido entre esta emergente audiencia cubana. Durante la primera entrevista realizada a Mole, en la que estaban otros de aquellos devotos del metal extremo que se integraban a las “sectas” de escucha en Holguín, como Omar Vega y Osney Cardoso, este último afirmó: “Cada alineación tenía su cosa. Si volvemos al thrash, por ejemplo, y comparas a la gente de California, Metallica, con Kreator (Alemania) no suenan igual (...). La gente de cada agrupación trataba, trata, de expresarse a su forma” (Entrevista a Osney Cardoso, febrero del 2020).

De esa manera, la transgresión sónica que portaba el metal extremo, con respecto al heavy metal y otras variantes del rock, potenciaba entre los adelantados percepciones y valores musicales distintos, lo que iba más allá de ideas sobre la creatividad con respecto a nuevas técnicas y composiciones virtuosas y anticonvencionales, para llegar al terreno de las emociones menos apreciables en la música que podía escucharse en Cuba en esta etapa de finales de los ochenta y principios de los noventa. El metal extremo empezaba a concebirse también en la Isla como una música de transgresiones sónicas, virtuosa, anticonvencional, y de “emociones fuertes”. Mediante la inmersión y el conocimiento sobre sus componentes sonoros simbólicos se conseguía aún más conocimiento y placer durante la escucha.

La “vibrante diversidad” que acompañaba a las transgresiones sónicas de las bandas internacionales también influenciaba la particularización de la escucha y la afección por determinados componentes, según la experiencia personal de los adelantados del metal extremo en Cuba, aun cuando muchos se encontraran en “el mismo camino”.

Esta particularización de la escucha podría ejemplificarse a través de los relatos de los adelantados en las entrevistas realizadas. Para un devoto del thrash y del death en la época, como el pinareño José Ernesto Mederos “Kiko”, había valor y afección en los “juegos de voces oscuras” a la usanza de la deathmetalera Obituary —un componente sónico que ya aparecía en el thrash (Slayer, Sepultura, etc.) y que se desarrolló en el death metal, lo que atrajo a no pocos a lo largo de la Isla—. Sin embargo,

mientras este seguidor del metal también podía destacar en la entrevista la fusión de componentes extremos con ritmos brasileños hecha por Sepultura a partir del *Chaos A.D.* (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020), para un adelantado como Mole este tipo de mezcla, que asimiló mejor con el tiempo como escribí antes, se alejaba de su experiencia musical, centrada en la “velocidad” y la “violencia”. Un metal con demasiado ritmo y percusión de este tipo quebraba las emociones de “rabia”, “peligrosidad”, “miedo”, que le interesaba hallar en la música⁷, como indica en la segunda entrevista realizada.

Las sectas eran un espacio de encuentro de gustos y experiencias diversas que, sin embargo, unían a quienes compartían una escucha “no cubana” y más extrema que la del resto de los rockeros de los diferentes territorios del país. También con esos rockeros podía existir intercambio musical y de otra índole, pero en las sectas se reunían quienes perseguían una estética musical más descontrolada. Allí aprendían de otros, se actualizaban o desenvolvían lo que conocían sobre sonidos de bandas a las que llegaban por “pura intuición”.

En una provincia como Holguín, donde en el ambiente rockero el heavy metal había imantado a los seguidores del rock de tal modo que el thrash había pasado prácticamente desapercibido, aun cuando Metallica había “comenzado a romper el hielo”, grupos como Forbidden, Destruction, Sodom, etc., fueron pasados por alto. Así, para los adelantados de ese territorio la escucha y la inmersión en las rupturas sónicas del metal extremo, y sobre todo del death metal, iban en el sentido de recuperar el rock como “una cosa rara” (Primera entrevista a Alex Jorge, febrero del 2020). De esa manera, la música extrema, aunque para otros se tratase de “bullia”, para los adelantados, vistos a su vez como “ovejas negras”, mantenía y desarrollaba las percepciones musicales que construían, lo que evidenciaba una fidelidad móvil hacia lo más fuerte que los distinguía en el espacio del rock:

Nos sentíamos privilegiados. Vivíamos encerrados en nuestro sectarismo y cuando intentábamos compartir con alguien lo que teníamos, que era algo así como tecnología extraterrestre, ¡ja!, y recibíamos el rechazo, entonces volvíamos a nuestro culto Osney y Omar Vega, Marcel Soca, Francesco Martínez, y luego se unió el puertopadrense [de Puerto Padre, Las Tunas] Yodelín Leyva, hoy guitarrista de Dark Mill, pero este sí viajaba a otras provincias, sabía más. (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020)

En las personas ajenas al ambiente rockero, el impacto de los componentes sonoros del metal extremo era aún mayor: “sí causaba cierto temor auditivo” (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020). Y ello también repercutía en la escucha del metal extremo y un poco después en la conformación de un sonido que mantuviese esos elementos sónico-disruptivos o transgresiones sónicas.

Habría que tener en cuenta, además de todo lo anteriormente expuesto, que la escucha del metal extremo coincidía con una etapa de búsquedas personales en jóvenes rockeros y casi adolescentes.

⁷ Aún cuando en otro o en el mismo contexto, otros y otras oyentes sí podían encontrar a través de esos sonidos emociones como las mencionadas.

Según relata Mole en una de las entrevistas realizadas, su “carácter de lobo solitario” y que esta fuese para él una “etapa existencialista” “en la que no sabía qué iba a ser de mi vida” y en la que, dice, “no quería juntarme con la gente común con sus temas de conversación dispares y sus gustos musicales” (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020), eran cuestiones que lo conducían a encontrar en esas interrupciones sónicas una distinción frente a otras personas incluso más allá del espacio del rock. De esa forma, en esta música distinta, no “cubana”, anticonvencional y de emociones menos gratas al oído y al cuerpo —de acuerdo a como se percibían fuera de las sectas de escucha—, colocaba la posibilidad de sentir sus emociones reales y sentimientos experimentados en ese momento de su vida.

Puede decirse que esas transgresiones sónicas permitían el encuentro con el mundo personal, no solo desde la perspectiva musical como referí arriba, sino desde la posibilidad de escuchar a través de esos componentes sonoros la acústica del ser, su voz interior o “inner voice”. En los sonidos estaban sus emociones.

Esa escucha de emociones propias y la energía sónica de lo extremo, surgida de técnicas que como dice Mole llevaban “los instrumentos al límite” y permitían mediante el *thrash* y otros movimientos corporales liberar adrenalina, contribuía con que para los adelantados el metal extremo también tuviese una función catártica o de liberación de ese mundo perceptivo y sensorial interior.

De ahí que, en las transgresiones sónicas, a partir de las que cobraba vida o podía identificarse el universo del metal extremo, así como subgéneros específicos, estos muchachos encontraban la manera de conformar una experiencia emocional propia y al mismo tiempo distinta a la de otros jóvenes en sus territorios, lo que ya experimentaban desde su involucramiento en el espacio del rock:

No me gustaban las baladas, no quería tocar algo correcto, quería que cuando me subiera al escenario me cogieran miedo. Arrasar con todo, como hice en esa época. [...]. Cuando lograra hacer un grupo iba a ser intransigente y radical, lo más fuerte que pudiera lograr, estaba harto de tanta cobardía, y sin querer me convertí en pionero de la música extrema en toda la región oriental. (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

A través de la escucha del metal extremo, también era posible trascender el aislamiento a que los confinaba la búsqueda de una experiencia más acorde al mundo personal en sus territorios, al crear vínculos con quienes compartían percepciones musicales y emocionales similares. Dice Mole: Vivía las 24 horas a ritmo del metal, no quería trabajar (...) También era una época de hermandad en la que andábamos en manadas y allí estaba todo lo que necesitábamos (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

A partir de esta funcionó sentidos de las transgresiones sónicas que puede hallarse entre los adelantados, la escucha del metal extremo, que en ese momento empezaba a ampliarse a las bandas cubanas, se convertía en un impulso para producir ese tipo de sonidos. Cronos, de la provincia Villa Clara, fue la primera banda de death metal de la Isla que Mole escuchó: “Cronos fue el primer grupo

cubano de quien escuché un sonido internacional *pro*⁸, como se dice, al nivel de las bandas foráneas. Me impactó muchísimo, eran una buena banda... Con Destrozer traté de emular eso, no sé si lo logré” (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Siguiendo alineaciones como esta buscó en su proyecto un estilo más agresivo. Su banda Morbo, surgida en 1990, “era más bien thrash con algunos toques perfilados de death y ya estaba hablando de la extinción de la raza humana, etc.”, dice en la entrevista. Ese grupo resultó la antesala de Destrozer, la banda con la que realmente logró subir a un escenario en esta etapa entre finales de los ochenta y principios de los noventa. Esta vez las composiciones alcanzaron más desarrollo y podían clasificarse como death metal “satánico” con influencias del grind. Mole debutó con Destrozer en el espacio del rock como cultor y precursor del metal extremo en Holguín y toda la región oriental: “A nadie le gustaba en Holguín lo que hacía Destrozer, pero era tan raro y extremo que la gente iba a vernos como si fuéramos fenómenos de circo” (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Al principio, eran fundamentalmente quienes estaban integrados a sectas de escucha —es decir, quienes ya estaban escuchando metal extremo—, los que lograban trascender la incomprensión que generaba una banda como Destrozer, incluso entre rockeros de la región oriental: “En eso se llevaron el cetro los rockeros de Santiago [de Cuba] que eran los que de verdad valoraban lo que uno estaba haciendo. Todavía en Holguín estaban alucinados con el heavy metal y estaban descubriendo *Metallica*”(Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Independientemente de las particularidades afectivas con determinados componentes del metal extremo, como decía antes, esta música dejaba ver similitudes en la experiencia de los adelantados, como lo era el hecho del distanciamiento temprano de la música cubana más difundida o presente en la cotidianidad de la Isla en ese momento.

Al igual que Mole en Holguín, Abel Oliva, quien había crecido en Caibarién, en Villa Clara, dice en una de las entrevistas realizadas que desde pequeño no le gustaba el sonido de la salsa ni tampoco bailar, por lo que desarmonizaba con la mayoría de los de su edad mientras iba pasando por diferentes etapas. En el preuniversitario de Santa Clara donde estudiaba, se unía a los rockeros como hacía en su natal Caibarién. En esos grupos encontraba un espacio para compartir sus percepciones musicales y también las que construía sobre sí mismo:

Desde pequeño no me gustaba la música cubana, quizás porque no me gusta bailar. Yo vine a comprender (y a apreciar) la música cubana mucho después de ya estar militando en bandas de metal (Primera entrevista a Abel Oliva, septiembre del 2020).

⁸ En el lenguaje de los adelantados, alude a alta calidad, profesionalidad, que se distinguen las construcciones sonoras y, por tanto, se consigue el ambiente musical ideal. En una conversación posterior, Mole agrega: “Lo digo desde el punto de vista compositivo, y porque logró captar el sonido internacional de las bandas de la época” (Jorge, A., comunicación personal, marzo del 2021)

El ambiente del rock remarcó lo que pensaba sobre mí mismo: era diferente porque no bailaba ni escuchaba música cubana (Oliva, A., comunicación personal, marzo del 2020).

El rock resultaba un género en el que hallaba una concepción sobre la música que ampliaba al arte en general: “el verdadero es sobre todo anticonvencional y revolucionario” (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020), lo cual también halló un poco después en los álbumes del heavy metal, del que fue un devoto.

Durante su “etapa heavy” o de escucha de este género musical comenzó a estudiar guitarra de forma autodidacta, primero por un método de guitarra clásica producido por el profesor e instrumentista cubano Isaac Nicola a mediados del siglo XX y, más adelante, a través de clases impartidas por un amigo graduado en la Escuela Nacional de Arte. Para ese momento, ya estudiaba Arquitectura en la universidad y comenzaba a entrar al universo de un metal más extremo. Mientras esos elementos sonoros lo “deslumbraban” durante la escucha por su novedad acústica, Abel también hallaba en ellos posibilidad creativa o les daba un sentido de experimentación, como forma expresiva personal acorde a sus percepciones en torno a la música.

Con el metal extremo continuaba una experiencia musical desde los ochenta hasta principios de los noventa, en la que a Pink Floyd y Black Sabbath se unían otros “dioses del mal”, pertenecientes al universo del metal extremo como Celtic Frost, Carcass, Slayer, Death, Bolt Thrower, Pungent Stench, Morbid Angel, Obituary, Entombed, Sodom, Coroner, Destruction, Venom, Hellhammer, Deicide, Broken Hope, ya que, para él, coincidían en producir una “música única, profunda, música para removerte las entrañas y la psiquis” (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020). Sobre todo, el death metal materializaba, según lo percibía, “un mix extremo”, que implicaba además de guitarras densas y tocadas más rápidamente, cambios de ritmo en las composiciones y el uso de técnicas más extremas o virtuosas en instrumentos como las baterías y las voces. Los grupos de death metal “cerraban el círculo”. De esa forma, para los adelantados el metal extremo era concebido como una música que desorientaba y al mismo tiempo coincidía con lo deseado. No era casual que también empezaran a crearla:

Era lo que teníamos y la música que nos gustaba hacer y la utilizamos para decir lo que queríamos contar. ¿Hubiese funcionado de otra manera? Quizás, pero el sonido denso de guitarras, los ritmos lentos y el *double bass* (...) tanta distorsión y drums tocados rápidamente”, sin duda, ayudaron a cerrar más el círculo (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

En los noventa, entrevistado por el fanzine internacional *Ab Erebo*, que comenzó a circular en ese decenio, se constata lo que Oliva refiere para el presente estudio. Allí habla sobre su afición por las melodías de Morbid Angel y Slayer, grupos de death y thrash metal respectivamente: I love the leads of bands like Black Sabbath (old), Morbid Angel, Slayer. Además de los componentes melódicos que lo impactaban de esas composiciones, en ellas encontraba guitarras rítmicas oscuras y *riffs* pesa-

dos, lo que constituía una revitalización del “viejo espíritu” del rock de grupos que escuchaba como Black Sabbath, con lo que su caso también argumenta una fidelidad móvil hacia lo extremo.

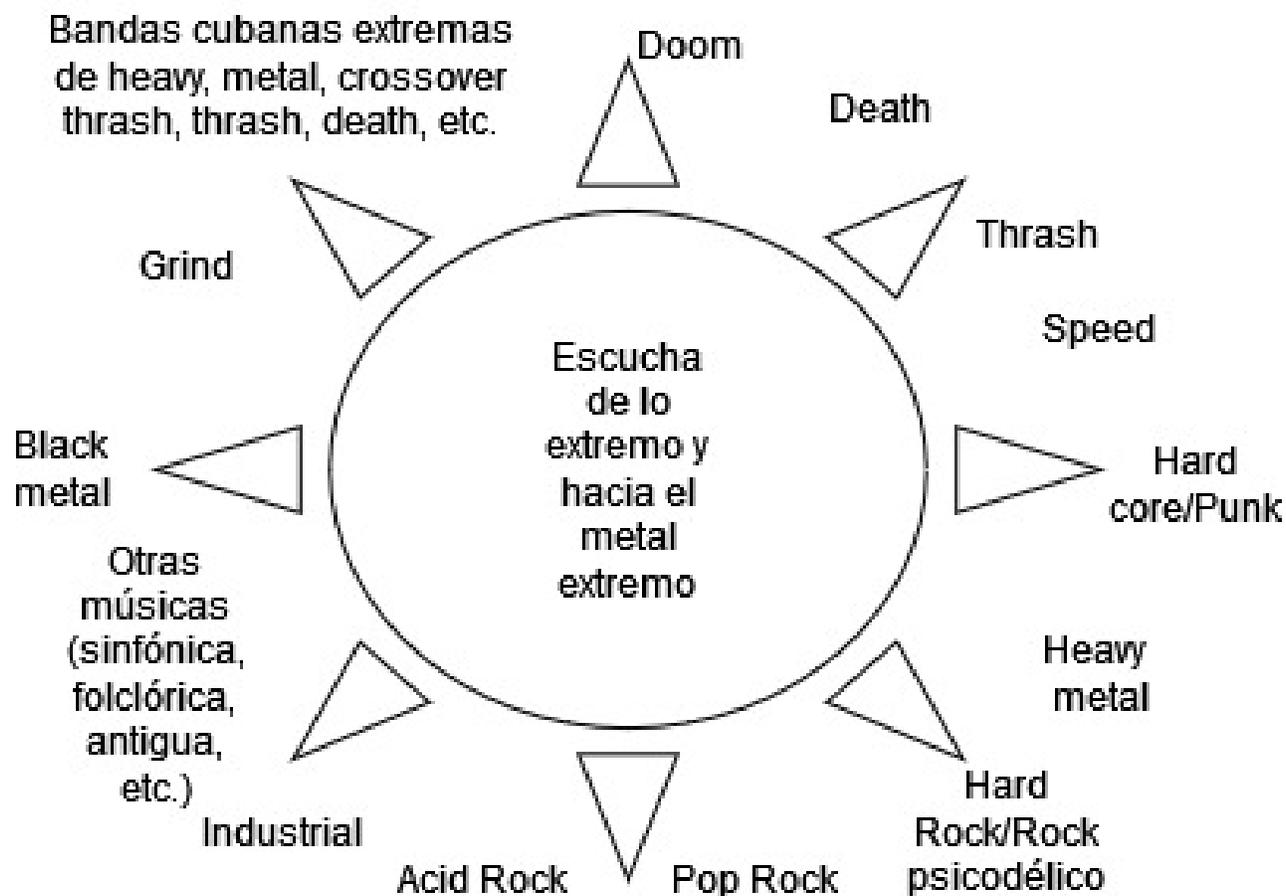
Al igual que para Mole, Osney Cardoso y otros metaleros del período investigado, Abel señala la manera en que la transgresión sónica del metal extremo se ampliaba mediante las rupturas que las alineaciones establecían en sus creaciones dentro de ese universo. En los registros que llegaban a la Isla, identificaba cómo las bandas se trascendían unas a otras a través de experimentaciones sonoras y conformación de estilos. Dice Abel Oliva: “Elegíamos qué escuchar y de quién aprender por pura intuición, fue una época donde las bandas tenían sonido personal y trataban de ser diferentes unas de otras...” (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

Ello también llevaba a una inmersión para identificar sentidos y significaciones de esas rupturas sónicas o de los componentes simbólicos del sonido, lo que llevaba a nuevas escuchas, no solo en el metal extremo. Abel Oliva, devoto del doom, el death, el industrial y otros subgéneros extremos en la etapa refiere: “No escuchábamos solo metal extremo, sino cuanto proyecto nos resultara interesante dentro del rock” (Primera entrevista a Abel Oliva, septiembre del 2020).

De esa forma, desde el metal extremo y debido a la función creativa que los adelantados identificaban durante la escucha, teniendo en cuenta la ilusión que les proporcionaba a ellos mismos, procedían a ampliar la perspectiva de lo extremo más allá de este universo, hallando —o recordando— fuentes de transgresión sónica en otras músicas como el rock. Ello respondía a percepciones musicales a las que, como decía, estos jóvenes rockeros integraban lo anticonvencional, disruptivo y también el caos, la velocidad, la oscuridad o un ritmo lento en extremo, en diálogo, precisamente, con una materialidad sonora que recreaba “emociones fuertes” y alcanzaba: “nuevos niveles de lo oscuro, lo perverso e incierto, que tiene una atracción extremadamente fuerte a cualquier edad para ciertas personas” (Primera entrevista a Abel Oliva, septiembre del 2020).

Puede decirse que quienes buscaron sonidos más fuertes o transgresivos no organizaban la escucha de lo extremo según una supuesta genealogía “evolutiva” del metal, sino a partir de sus percepciones (intuiciones) para conseguir la vivencia musical y emocional deseada. De ahí que, para el caso de estos jóvenes, la escucha de lo extremo, desde donde podrían potenciarse e identificarse las transgresiones del metal extremo a finales de los ochenta y principios de los noventa (Ver Figura 12).

Vale recordar, como ya se ha ido indicando antes, que el metal extremo tuvo en Cuba una genealogía distinta a la de otros países, si se tiene en cuenta que el punk, por ejemplo, no fue una influencia directa ni potente para estos primeros grupos de muchachos que escucharon metal extremo, a pesar de la existencia de seguidores y seguidoras del punk en La Habana, Santa Clara y otras regiones, quienes constituirían las bandas debutantes y el público del punk en Cuba, y compartirían escena con el metal, aunque solo a la altura de los noventa.



Si bien a nivel internacional el punk fue esencial para la conformación del heavy metal y los subgéneros extremos, como dejó ver en el capítulo primero, en la Isla su materialidad expresiva no impactaría poderosamente en “los oídos” de los *metalheads* o adelantados. No obstante, ello no significó desvaloración o distanciamiento del punk, tanto del desarrollado afuera como el cubano en la etapa de estudio. También debe tenerse en cuenta la dificultad para conseguir esa música en el país, sobre todo en el momento de su emergencia global durante los años setenta y ochenta, así como su manifestación aislada en Cuba, en lo que de igual modo incidieron las prohibiciones en torno al rock en la Isla y el proceso endógeno de desarrollo de la escucha aquí.

Figura 12. *Experiencia de escucha de los adelantados.* Representación de la escucha en la experiencia musical de los adelantados ligada al metal extremo, sobre la que también comenzaron a producir su música. Este no es esquema cerrado porque se pueden integrar otros componentes musicales, de acuerdo con las particularidades y estilos de los proyectos que fueron surgiendo en Cuba entre finales de los ochenta y principios de los noventa, hasta 1996, año que se toma aquí, de acuerdo con los datos recopilados, como el de la existencia de una escena de carácter nacional. Elaboración propia.

Asimismo, sucedió con el *glam*, pues no puede hablarse de una ola cubana de esa corriente ni en ese tiempo ni posteriormente, aun cuando el *glam*, como el *soft rock*, tuvo también seguidores entre los rockeros.

En consonancia con lo descrito por Mole y otros adelantados, Abel Oliva refiere que la práctica de buscar música giraba en torno al desarrollo de una escucha informada. Por ello, además de que se fijaban en técnicas musicales, aprender a escuchar significaba captar, apreciar, las estructuras y detalles sónicos diversos del metal extremo, lo que conducía a adquirir una competencia musical. Como resultado de este proceso, en esas sectas de escucha tenía un valor lo que otros podían considerar como ser “raro”, es decir, un saber musical vasto y al mismo tiempo distintivo dentro del rock. De ahí que ello también afianzara vínculos entre los adelantados.

Pero, además, el hecho de que las transgresiones sónicas del metal extremo tuvieran que ver con la recreación musical de emociones menos perceptibles en otras músicas, también en el caso de Abel Oliva, lo conectaba a su mundo subjetivo. Durante la escucha no solo encontraba sus percepciones musicales, sino también síntesis sónicas y artísticas de sus propias emociones y búsquedas estéticas, filosóficas, existenciales, lo que creaba afección por esta música, pues permitía una reimaginación sónica de esas cuestiones. Ello evidenciaba una experiencia distinta, marcada por el distanciamiento de la escucha de la salsa y otras prácticas más comunes a nivel territorial o local, así como por la integración temprana al ambiente rockero, donde se confirmaba la “rareza” o “diferencia” con otros.

En ese sentido, dice Abel Oliva sobre su afección por estos componentes sonoros que recreaban emociones o sensaciones con las que se identificaba previamente: “Yo tiendo hacia lo *dark* y no lo puedo explicar, aunque trate de hacer algo “bello” el resultado será quizás hermoso pero oscuro” (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

También en el fanzine *Ad Erebo*, mencionado arriba, deja ver elementos similares cuando expresa: I am dark, so dark inside that you can't imagine and at the same time sad.

Estas emociones reales, contenidas en las emociones recreadas por los componentes del metal extremo, permiten hablar de una función expresiva del mundo personal a través de esta música compartida entre los adelantados, como ya he venido indicando. Otra de las respuestas de Abel Oliva al fanzine *Ad Erebo* da cuenta, precisamente, de que tanto su afección como inmersión en la escucha de esta materialidad sónica extrema y alejada de otras estéticas sonoras y prácticas más convencionales en la Isla, tenían como base la posibilidad de recrear su mundo o voz interior: I live in my inner world much richer and populated of fantastic beings, so it is natural if I talk about them instead of average human facts.⁹ En una de las entrevistas realizadas para este estudio, dice Abel Oliva: “En ese mundo puedes refugiarte siempre, y para mí fue la válvula de escape a otros pesares y desdichas” (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

⁹ “Yo vivo en mi mundo interior rico y poblado de seres fantásticos, por tanto, es natural que hable más de ellos que de hechos humanos convencionales.”

Lo anterior deja ver también la función catártica o de liberación de su mundo perceptivo y sensorial, a través de los componentes sónicos y técnicas musicales del metal extremo. Esta materialidad que lo conectaba con emociones de angustia, tristeza, frustración, furia, miedo y otras, también creaba una energía o adrenalina, liberada mediante la implicación corporal en la escucha descrita como “catarsis”, lo que devino otra forma de conexión con esta música en el período. En ese sentido, el metal extremo y más aún el death metal, coincidía con un momento de búsquedas y por sus transgresiones sónicas constituían entre los adelantados, dice Abel Oliva, “el futuro/presente”, “la movida de nuestra generación metalera”.

Aquí es importante decir, aun cuando será un aspecto a profundizar más adelante, que para los adelantados la relación entre escucha del metal extremo y el contexto social de finales de los ochenta y principios de los noventa no fue directa. La posición ante ese período de crisis se asentaba en tomar en serio el mundo subjetivo, imaginativo y perceptivo interior y potenciarlo. A medida que esto ocurría, se desarrollaban búsquedas emocionales, creativas y de carácter o actitud en ese sentido, que constituían una experiencia distinta en la etapa. Las emociones en sus prácticas estaban sostenidas por un sentimiento sobre sus circunstancias y daban cuenta de la elección sentida y consciente de estos jóvenes, de trascender el orden emocional y social que percibían en la cotidianidad cubana. El hecho de que la llegada del metal extremo coincidiera con un momento de crisis económica, hacía que los adelantados le dieran un rumbo a su escucha y creación más centrado en las emociones de ese contexto, compartidas con otros frikis que vivían también las consecuencias de un clima emocional de desencanto sin precedentes en Cuba. Todo ello permitió que el prelude de la escena de esta música en la Isla tuviera una continuidad explosiva a lo largo de los noventa, su primera década.

La función expresiva del metal extremo llevaba a crear, a investigar y explorar transgresiones sónicas, de liberación emocional y fuerza espiritual entre los adelantados, es decir, la manera en que la creatividad podía seguir potenciando ese “mix extremo” de esta zona del metal. En el caso de Abel Oliva, aunque seguía consumiendo rock, heavy metal y otras sonoridades, dice sobre sus intereses a partir de su escucha del metal extremo:

(...) estaba más interesado en el acercamiento clásico y su contraste con la distorsión y el *double bass*. [...]. Es como si tuvieses un camino por el que todos se desplazan y descubres un pequeño, intrigante y poderoso sendero, desierto y oculto en la maleza. Hay algo poderoso e irreproducible en la música clásica tocada por una sinfónica, hay una fuerza vital que te puede provocar multitud de sensaciones. Eso contrasta con el sonido áspero del thrash, death, doom, con la simple y directa belleza del rock (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

De ahí que, en el prelude de la primera década del metal extremo en Cuba, conformara dos proyectos: Nekrobiosis, de death metal, en 1991, y en 1994 Godes Yrre, donde precisamente tomaron

presencia componentes del doom, el death, el industrial y la música sinfónica. La fuente del nombre puede ubicarse en el poema épico inglés Beowulf.

Transgresión textual y visual: otra experiencia cultural y estética

Precisamente, la relación entre componentes transgresivos del metal extremo y percepciones musicales se ampliaba, más allá de lo sonoro, a elementos textuales o líricos y visuales que los adelantados identificaban en el metal extremo, como pudo observarse en alguna medida en lo descrito con anterioridad. Para ellos, en el metal extremo tenía valor la integración de elementos estéticos en los que podían estar interesados, incluso previamente. Por tanto, esta estética transgresiva o descontrolada a nivel sónico, pero también en cuanto a lo lírico y visual, no resultaba totalmente ajena. Aunque podían desconocer determinados símbolos, en sus prácticas estéticas anteriores al metal extremo también perseguían este tipo de creaciones, por lo que esta música también les producía afección.

Por un lado, lo textual —letras y nombres de bandas, por ejemplo—, pero también lo visual—símbolos, portadas y contracaras de los álbumes e indumentarias, así como personajes asumidos por los músicos apreciaban los registros sonoros o materiales como revistas y fanzines internacionales que llegaban desde finales de los ochenta y principios de los noventa—, coincidían con su experiencia estética. Si bien esta última tenía que ver con la relación con la música y sus rupturas hacia lo fuerte como he descrito arriba, abarcaba otras prácticas culturales, entre ellas, la lectura sobre temáticas de historia, literatura antigua, terror, satanismo, ciencia ficción, arte clásico y sus corrientes más controversiales o generadoras de emociones menos tranquilas en los espectadores, debido a estéticas grotescas, románticas, existencialistas. De acuerdo con las entrevistas, entre esas prácticas de los adelantados, se encontraba la escritura, el dibujo y la pintura sobre tópicos como los mencionados; la temprana afición por el cine de horror y la ciencia ficción, y el coleccionismo de este tipo de estética en su versión musical, visual o lírica. Todo ello marcó el devenir de varios adelantados del metal extremo en la Isla desde la niñez.

De igual modo esta estética influía en que se autopercibieran como “raros”, porque los alejaba de la experiencia más común y los situaba en grupos distintos, entre los que se hallaban los rockeros.

En noviembre del 2020, cuando le envió el segundo cuestionario a Abel Oliva, quien en el 2012 emigró de su natal Villa Clara para instalarse en Suiza, me responde desde Grecia. Al principio de la pandemia, las medidas en Europa no eran drásticas. Me manda una foto de la Acrópolis de Atenas. Por el cielo, capturado sobre las ruinas como una metáfora del paso continuo del tiempo, lo que me hace pensar en su proyecto Godes Yrre, de doom industrial y sinfónico, y en cómo emana la temporalidad en su música al combinar lo visual y lo sonoro, sé que la fotografía fue tomada por él. Recuerdo el libro de K. F. B. Fletcher y Osman Umurhan, *Classical Antiquity in Heavy Metal Music* (Bloomsbury, 2020) y le paso la portada: “Así es, mucho se ha hecho basado en historias clásicas”, escribe de vuelta.

Como el nombre Godes Yrre, extraído de sus lecturas de la literatura antigua anglosajona, el de Nekrobiosis, su primera banda, también remite a temáticas menos comunes. En latín alude a los misterios de la vida y la muerte. Desde pequeño, circunstancias familiares y su pasión por las obras clásicas y la historia le permitían vivir en el destino de otras civilizaciones que pudieran considerarse solo fósiles, mundos enterrados, muertos.

Los comienzos de esa experiencia literaria fueron de la mano de su abuela paterna, quien solía llevarlo a la librería: “(...) me llevaba a la librería y compraba el libro que me gustara. Imagínate que me compró las obras completas de (José) Martí¹⁰ en los setenta, las cuales fueron enviadas libro a libro y eran caras para la época” (Primera entrevista a Abel Oliva, septiembre del 2020).

También creció cerca de la iglesia presbiteriana donde el hermano de su abuela era pastor. Allí presencié cultos y fiestas. Iba con frecuencia, ya que ella se esforzaba en que “fuera un buen cristiano”. Esa experiencia trajo consigo conocimientos bíblicos y religiosos, que formaron parte de un mundo subjetivo en el que, al mismo tiempo, incidía una fascinación por la historia y los dioses paganos, dice Abel. Muchos de sus pensamientos, visiones, sentimientos y emociones sobre estos temas comenzó a reproducirlos en solitario: “Dibujaba mucho de pequeño, escribía cuentos cortos, me interesaba el cine... Un poco de todo esto me iría formando gustos” (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

A lo largo de la adolescencia y en la universidad, junto a otros adelantados como Franto Paul —“un intelectual”, como lo describe José Mederos, “Kiko”, en la entrevista realizada—, también alimentaba a ese “monstruo” que habitaba en su psiquis, quizá “por haber leído muchas novelas y cuentos de horror cuasi niño”, dice Oliva. Cuando se reunían, hablar de música también conducía a hablar de ese tipo de temas: “Leíamos mucho horror, fantasía, en mi caso también ciencia ficción. Esoterismo, historia de los clásicos, cultos paganos, en fin, una mezcla debió influenciar nuestra manera de pensar y afrontar la música que hacíamos” (Primera entrevista a Abel Oliva, septiembre del 2020).

En ese sentido, los adelantados o quienes buscaron una música más extrema conectaban entre ellos mediante su experiencia musical y también, debido a otras prácticas culturales y estéticas. El metal extremo dejaba ver la fidelidad móvil de estos muchachos hacia un tipo de música que potenciaba su mundo subjetivo, un mundo de conocimientos, ensueños, emociones, desde el que buscaban estéticas oscuras. Habría que decir, además, que en algunos casos eran esas experiencias previas las que llevaron o influían en su involucramiento con el rock, y luego con el metal extremo, lo que a su vez da una medida de las búsquedas particulares que trascienden la exclusividad de un lugar, así como el aislamiento y la distancia, deviniendo una posibilidad de intercambio perceptivo, sensorial, estético

¹⁰ Las obras completas de José Martí, uno de los precursores del modernismo en América Latina, no recogen solo sus escritos políticos sobre Cuba, sino una literatura vasta y de condición universal acerca de distintos movimientos artísticos y civilizaciones.

y cultural activo entre lo local y lo global y, por tanto, de encuentro entre experiencias sensibles parecidas en un mismo país y diversos sitios del mundo.

Desde Holguín, Mole cuenta una experiencia similar a la de Abel Oliva en la que, además de la literatura y el cine de temáticas apocalípticas, se integraban a su experiencia desde la infancia el dibujo y la caricatura, como se puede distinguir en estos fragmentos codificados sobre sus prácticas culturales y el tipo de estética predominante en ellas:

De pequeño siempre leí y mi género favorito era la ciencia ficción, antes de entrar en la alta literatura, y las películas de horror, misterio, y de ciencia ficción. A mí siempre me gustaron las temáticas extremas, incluso antes de escuchar death metal, por lo que siempre me fascinaron los temas apocalípticos, los monstruos, la muerte, la destrucción, esas cosas [...]. Yo era dibujante y caricaturista. Todo el mundo pensaba que iba a ser pintor, pero no... (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Además de los componentes sónicos del metal extremo que recreaban estas temáticas, estos jóvenes identificaban que las letras de las canciones que les sorprendían constituían también transgresiones de los tópicos comunes y de otras músicas, lo que conducía a que a través de estas encontraran sus percepciones musicales y, en general, un mundo estético y emocional que consideraban propio.

Trayendo una de las primeras alineaciones internacionales de metal extremo seguida en Cuba a finales de los ochenta y principios de los noventa, la brasileña Sepultura, catalogada como “una de las más extremas del momento” por “un thrash más alejado del heavy” y abordar temas de destrucción como mencionan varios de los entrevistados, entre ellos Alex Jorge y Juan Carlos Torrente, puede notarse la alusión en sus canciones a lo satánico, antirreligioso, blasfemo, siniestro, distópico, apocalíptico y al mismo tiempo “clásico”, en consonancia con la creación de otros grupos escuchados por la época. A partir de ese tipo de producción, el death metal, que incorporaba otros elementos y modos de componer, extendía ese universo lírico anticonvencional a lo místico o filosófico, al horror, la ciencia ficción y tópicos similares. A manera de ejemplificación, coloco la letra de la canción “Morbid Visions”, del disco homónimo de 1986, integrado a esos primeros álbumes impactantes para los adelantados:

The Roman empire has crucified the messiah/The bestial power has sacrificed your Gods/Feared by this power, the cross he'll carry/And visions of destruction, this night you'll see/Crucified, killed, buried/Sacrificed messiah/Knelled down, blood stained/The Christians, today they still cry/But the bastards adore images/Remembrances from the past, from the crucifixion/Rotting Christ, nailed to the cross/From the semen of the mankind/We'll spread our seed/And we'll show to the

*devoted/The truth, painful truth/Cry preachers/Because your Gods has forgotten/The Antichrist there is to prove/ Death and destruction will still reign*¹¹.

Como en el metal extremo segmentos o líricas completas podían hacerse ininteligibles durante la escucha, debido a la guturalidad y otras técnicas de la voz según expuse en el capítulo primero — aunque algunas palabras evocadoras de esas emociones anticonvencionales y el estado catártico, se captaban en el *growl* (grito) o coros— la inmersión o la búsqueda de esas letras en álbumes, revistas, fanzines u otros medios al alcance de los adelantados devenía una práctica, que algunos ya tenían, como puede identificarse en su experiencia musical relacionada con el rock y el heavy metal.

En medio del aislamiento cubano, este era un modo de inmersión que complementaba el desarrollo de las técnicas auditivas para acercarse al trabajo compositivo de las bandas y a la manera en que lo lírico se impregnaba en la composición y en las técnicas musicales, así como en la estética del performance para crear tensión, miedo, fuerza dramática, y al mismo tiempo conexión con la audiencia. Al buscar la letra era posible encontrar también en los álbumes que circulaban una suerte de transcripción no tradicional (sin partituras) de la estructura de la canción, lo que podía servir como base compositiva. “Vision From The Dark Side”, del “clásico” o “icónico” *Altar of Madness*, de Morbid Angel, una de las alineaciones de death metal de la Florida más seguidas en la Isla de acuerdo con los devotos del metal extremo, deja ver esa estructura musical que portaban algunos casetes que circulaban en la Isla y, como la canción de Sepultura referida antes, evidenciaba esa conexión entre los componentes líricos y el tipo de estética en la que los adelantados se sumergían, incluso con antelación al metal extremo:

[Music: Azagthoth, Vincent] [Lyrics: Vincent] *Dark eyes, shadows grim/They come for me/Midnight chimes, blackened earth /The evils rise/Pits of hate open wide /Chasm of my dreams/Last of chimes - monks arrive /And take my mind again /Waste polluted memories/Acid rivers flow/Vigil for this land's decay /Sounding from below /Dogs of war, satan's own /Plotting all their sins /Weapons aimed at liberty /My vision - no one win [Chorus:] Take my mind All the way The darkside calls I shan't resist [Solo: Brunelle]*¹².

¹¹ El imperio romano ha crucificado al mesías/El poder bestial ha sacrificado a tus dioses/Por este poder, la cruz que él llevará/Y visiones de destrucción, esta noche verás/Crucificado, asesinado, enterrado/Mesías sacrificado/Derribado, manchado de sangre/Los cristianos, hoy todavía lloran/Pero los bastardos adoran imágenes/Recuerdos del pasado, de la crucifixión/Rotando a Cristo, clavado en la cruz/Desde el semen de la humanidad/Esparciremos nuestra semilla/Y mostraremos a los devotos/La verdad, la dolorosa verdad/Lloran los predicadores/Porque vuestros dioses han olvidado/ El Anticristo está aquí para probarse/La muerte y la destrucción seguirán reinando.

¹² [Música: Azagthoth, Vincent] [Letra: Vincent] Ojos oscuros, sombras lúgubres/ Vienen por mí/ Campanadas de medianoche, tierra ennegrecida /Los males se levantan/ Fosas de odio se abren de par en par/ Abismo de mis sueños/ Última de las campanadas - los monjes llegan /Y toman mi mente de nuevo/ Desperdicia recuerdos contaminados/ Ríos ácidos fluyen/ Vigilan la decadencia de esta tierra/ Suenan desde abajo/ Perros de guerra, los propios de satanás/ Planean todos sus pecados/ Armas apuntan a la libertad/ Mi visión - nadie gana [Estribillo: [] Toma mi mente Todo el camino El lado oscuro llama No resistiré [Solo: Brunelle].

Otro de los componentes textuales identificado además de las letras eran los nombres de las propias bandas. La transgresión textual radicaba en que, con estos subgéneros, sobre todo con el death y el grind, como lo dice Mole, “se acabó la timidez”: “(...) nos llegaban variados extremos que contenían verdaderos zoológicos, con nombres bizarros como: Defecation, Mamut, Hitler (grindcore), Cáncer, y mil locuras más. Era ya la apoteosis, el fin del mundo. Ahí sí nos convertimos en unos apestados, unos escandalosos. Escuchar eso en nuestras casas era una batalla, ni los propios rockeros entendían eso” (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Los adelantados percibían en los componentes sonoros, líricos y visuales un lenguaje artístico “sin pamplinas” o artificios, lo que dejaba ver también determinadas concepciones morales relativas a los productos culturales: “(...) el metal no es hipócrita, en sus canciones se dicen las cosas como son, de manera cruda, no hay por qué edulcorar nada” (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

De esa forma, si los sonidos constituían rupturas con respecto a otras músicas, los componentes líricos y visuales desvirtuaban el automatismo y la adopción acrítica de los estándares y normas sociales, para proseguir en búsquedas filosóficas y existenciales en las que se enrolaban estos muchachos, asumiendo también una postura desafiante. Esto sintonizaba con ese deseo de escucha de “algo cada vez más fuerte”, extremo, anticonvencional.

En ese sentido, dice Abel Oliva: “Había un interés de adentrarse en caminos ocultos, desafiar lo establecido y quizás explorar el mundo del “más allá” (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

Las prácticas que mantenía junto a otros adelantados hacen que en sus memorias sobre esa etapa se describa a él y otros amigos como niños que jugaban con cuestiones prohibidas o marginales a nivel social. No obstante, además de la adrenalina del involucramiento con manifestaciones más ocultas, estaba el conocimiento, y la creencia, lo que entregaba emociones fuertes.

Lo anterior también indica que la afección por el metal extremo en la Isla y la inmersión en componentes simbólicos y misteriosos o crípticos dentro del metal extremo, no respondían solo a sentidos establecidos por bandas precursoras del metal extremo y aquellas que dieron lugar a olas posteriores enmarcadas en la etapa y siguieron desarrollando temáticas filosóficas y esotéricas, de ocultismo o satanismo, sino a las propias prácticas culturales, con la que estos muchachos cubanos se relacionaban:

Lo de leer textos de Eliphaz Levi, Anton Lavey, Nietzsche... fue una búsqueda personal hacia el yo interno, creo de manera fortuita al poder acceder a estos escritos. [...]. Cuando llegamos hasta allí ya teníamos esos gustos. En medio de las limitaciones para acceder a textos de este tipo, ya habíamos leído todo lo que habíamos podido acaparar. Estábamos en el camino cuando comenzamos a andar.(Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

Para algunos adelantados, como el propio Abel Oliva, la continuidad de la conexión con estas prácticas estéticas y culturales era posible a través de los componentes sonoros, visuales y líricos del metal extremo, un universo amplio en ese sentido, que seguían potenciando ese tipo de búsquedas y al mismo tiempo permitía a estos jóvenes el distanciamiento de la realidad institucional y del sistema filosófico, ético, político e ideológico que se establecía como parte del proyecto de construcción socialista cubano: “Por otro lado, nunca me gustó la idea marxista y tuve que sufrir por dos años el adoctrinamiento en la universidad. Hubiera podido vomitar en cada clase...” (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

Los adelantados se internaron en otros mundos filosóficos, literarios, líricos. En esas historias, además de aquellas que desenvolvían las canciones del metal extremo, se inspiraban para dar forma a sus propios mundos subjetivos. Desde aquí puede entenderse que tanto Alex Jorge como Abel Oliva hayan devenido escritores anclados en temáticas épicas y “frikis”, como las relacionadas con el horror e incluso, la experiencia de rockeros cubanos. De Mole son los libros *Morir con las botas puestas* (Ediciones La Luz, 2009) y *Escaleras a ninguna parte* (El barco ebrio, 2014). De Abel Oliva, *Cuarto vacío* (Editorial Capiro, 2002), por ejemplo. Escritores también fueron otros adelantados, entre ellos, Franto Paul Hernández y Canek Sánchez.

Más sobre la escucha “visual”

Estrechamente relacionados con las transgresiones sónicas y textuales, se encuentran los componentes visuales identificados por los adelantados como disruptivos, en gran medida, por la conexión de estos con la estética predominante en la sonoridad extrema, así como con las prácticas culturales que desarrollaban a lo largo de sus devenires, muchas de las que mantuvieron al unísono de la escucha del rock, el heavy metal y el metal extremo.

Este último universo, que les permitía el desarrollo de la creatividad, también potenciaba, según refieren los adelantados en las entrevistas realizadas, lo que se podría llamar aquí imaginación visual. Según Abel Oliva, quien venía de leer sin descanso y, como dice, siempre imaginó lo más vívidamente posible esas lecturas: “Toda la música lleva a imágenes. Claro, si hablas de ángeles, demonios, dioses y monstruos, el desenlace visual será aterrador o al menos conjugador de depresiones...” (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

Con la vivencia imaginativa desde el “lado oscuro” producida por el metal extremo, complemento o también ensamblaje de lo sónico y lo textual, estos muchachos potenciaban la estética y emociones que permitían expresar su forma de sentir, su personalidad y carácter. Puede decirse que era el ejercicio creativo previo o la relación con la imaginación, con los sueños y las pesadillas, lo que posibilitaba que fueran afectados por esta música, lo que no ocurría con otras sonoridades como la salsa, la canción política cubana u otras, que no portaban la estética buscada por ellos.

Para Mole, la visualidad que generaba el metal extremo los hacía sentir “como que estábamos viendo o contando una película de horror, de la misma manera que lo haría un grupo de power metal hablando de reyes y castillos y el *frontman* empuñando una espada” (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Abel Oliva, quien además de estudiar arquitectura, como Alex Jorge se interesó por la literatura, la pintura y el dibujo y ha devenido también diseñador gráfico, dice sobre la función estimuladora del metal extremo en el plano visual, en un momento en que transitaba de la universidad al campo laboral y que se encuentra en el marco del período de estudio:

En esos años no tenía mucho que hacer en la oficina en la que trabajaba, así que me permití re-dirigir mi creatividad en otra dirección. También lo visual y su comprensión hizo que lo llevara de alguna manera a la música. Aun hoy digo que sueño imágenes para recrearlas con música... (Primera entrevista a Abel Oliva, septiembre del 2020).

Otro tipo de componente visual que distinguían eran los dibujos, las fotografías de las bandas y las formas gráficas para presentar el material musical como logos, todo ello distinto también al de otras músicas. Sobre las portadas y contraportadas, entendidas como las cubiertas o envolturas de los álbumes, cuyos dibujos podían incrustarse en vinilos, casetes, fanzines y cualquier otro producto, dice Mole: “Y las portadas, ¡ah, las portadas!, eran un poema. Las portadas eran obras maestras, hoy en día no se hacen así”. (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Si bien logos, portadas y otros componentes visuales reflejaban las temáticas sonoras de las bandas, también tenían vida propia, es decir, respondían a conceptos filosóficos, estéticos y técnicas de realización que coincidían con las percepciones musicales y artísticas de los adelantados, lo que también los llevaba a la inmersión asociada a esos elementos, a indagar en ese sistema simbólico y a buscar en su realidad, como ya lo hacían, creaciones que contuvieran ese aspecto. En ese sentido, el metal extremo incentivaba las búsquedas sobre autores, símbolos —muchas veces crípticos al pertenecer a culturas antiguas, determinada literatura o a creaciones de integrantes de los grupos escuchados—, y estimulaba prácticas culturales como la literatura, la pintura, y una producción musical que expandiera ese universo conceptual y emotivo. Desde ese punto de vista, el metal extremo a nivel local, nacional y global resultaba además de un movimiento musical, un movimiento de intercambio cultural y filosófico (Ver imagen 13).

Aun cuando hubiese diferencias o particularidades en el gusto visual, pues, por ejemplo, algunos podían estar más afectados por la visualidad del gore y otros por el dibujo de acontecimientos épicos ficticios o históricos, esta estética más universalista o cosmopolita, y a la vez subterránea y desconocida para algunos, también les otorgaba distinción en el espacio del rock. En ese sentido, dice Mole: “A Holguín llegaban revistas del extranjero y la gente las desarmaba y vendían los posters y las fotos, un verdadero negocio. A mí me regalaban todo lo extremo, nadie quería eso, así que me salvé”. (Segunda

entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Siguiendo lo anterior, puede decirse que la escucha del metal extremo significaba un ensamblaje de componentes visuales, líricos, sónicos, y, por tanto, también una imbricación de percepciones más allá del oído, lo que generaba un mayor placer y una afección más profunda por esta música.

La corporalización de los elementos visuales del metal extremo era en sí misma otro componente de la música que identifican los adelantados (Ver Figura 14). La posibilidad que músicos y público devotos del metal extremo portaran en el cuerpo símbolos no convencionales, al mismo tiempo que respondía al gusto o afección musical, desafiaba lo común o lo establecido. A través de las portadas y contraportadas de los registros sonoros, y en revistas, videos y otros materiales que llegaban a la Isla, los seguidores cubanos del metal

accedían a esas imágenes que en las entrevistas y conversaciones pueden identificar como “estilo metalhead” o “de metalero”. Al coincidir con la estética que los adelantados buscaban en sus prácticas, esos componentes visuales, que se percibían como transgresores, rebeldes, funcionaban como un



Figura 13. Logo de *Sectarium*. 1993. Los elementos textuales y visuales de la banda de death/doom/black villaclareña *Sectarium*, conformada a principios de los noventa por Abel Oliva y Franto Paul muestran los conceptos filosóficos y estéticos en los que sus creados inscribieron esta música. Dice Abel Oliva: La A está encerrada en Omega, el Alfa y la Omega, “Yo soy el Alfa y la Omega”. *Mortem Tenebris Fatum Sectae*: La Secta Condenada de la Muerte Oscura, parafraseando a *Sectarium Death/Doom/Black*. El círculo, donde no hay principio ni fin. Figura mágica, el *inner circle*. El triángulo como referencia al número mágico 3 y estructura perfecta. De los egipcios a los masones y ritos esotéricos secretos. La estrella invertida como ecuación del pentagrama o Cabra de Mendes, el Sello de Baphomet. El mar y sus abismos, fuente de vida (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020). Tomada del archivo de *Sectarium*. Autorizada.



Figura 14. Contraportada de *Morbid Visions*. 1985, 1986. Parte posterior de la cubierta de *Morbid Visions* de la banda brasileña Sepultura, con su primera formación (Igor Cavalera, drum; Jairo Guedz, guitarra; Max Cavalera, voz y guitarra; Paulo Jr., bajo). Este tipo de fotografías de los miembros de bandas internacionales inspiraban a los devotos del metal extremo en Cuba. Edición de Roadrunner Productions.

puente entre lo artístico y lo social y, por tanto, también empezaron a ser llevados en la Isla. Con ello, se trascendía la estética heavy que este género impuso entre los frikis cubanos.

Estos componentes, al hacerse visibles en la cotidianidad cubana, dentro y fuera del ambiente del rock, generaban una sensación de rareza para quienes no estaban relacionados con este universo, mientras que para los adelantados resultaba un modo de distinción que remitía a lo cultural, con relación a la escucha musical y otras prácticas culturales como decía, pero también en un sentido identitario o de expresión de sí mismos.

Por otro lado, los adelantados identifican en las entrevistas componentes visuales que denominan indistintamente “indumentaria” o “personaje”, lo que amplía el sentido de la corporalización al performance escénico. Dice Mole:

Para un artista es importante creer en la historia que está contando. Es parecido a un actor que en su acto histriónico padece el momento que está representando y llora de verdad. El que no trabaje bajo esa premisa no se puede considerar artista. En el caso de estilos más conceptuales en el metal como el gótico y el black, es necesario creerse la historia para dar una imagen más orgánica en el espectáculo (...) no es solo subirse a escena a hacer ruido, sino pensar en un despliegue escénico convincente, y para eso debes meterte en la piel del personaje que has creado, creerte la historia.

Esto es con respecto a la posición del músico. En cuanto al fan, seguidor o aficionado, como le quieras llamar, es también importante. A manera personal me es difícil llevar el personaje a diario, pero admiro a los que sí lo hacen y andan todo el tiempo bajo la indumentaria. También vas a casa de ellos y tienen el cuarto adornado según el estilo del metal que defienden, con posters, cráneo, etc., yo también tuve esa etapa y hasta me gustaría retomarla. (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020)

Aludiendo a un plano más subjetivo de la representación y, en general, de la creación musical alrededor del metal extremo, dice Abel Oliva: “Quizás para algunos representa la manera de regodearse en el destino de otras vidas” (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020),

De ahí que pueda decirse que si bien este personaje se ajustaba a la historia o puesta en escena y generaba o potenciaba concepciones artísticas relacionadas con el metal extremo, también exponía creencias, prácticas, sentimientos particulares de estos muchachos y su relación con otro tipo de estética. En ese sentido, la escucha y la inmersión de los adelantados en el metal extremo, de lo que es parte la participación en sectas, ensayos y conciertos, mostraban emociones y formas más distintivas, pero reales, de conexión con el mundo circundante, con la sociedad. Por ello, puede decirse que la construcción de un personaje artístico involucra a la persona real: hay un involucramiento “en serio con la música”, que muestra cómo esta música trascendía la actuación, la teatralidad.

Esto evidencia que la corporalización del “personaje” o del estilo metalero, para estos jóvenes reflejaba que la función creativa dada al metal extremo también resulta expresiva del yo. A partir de ello puede comprenderse por qué ya en la primera conversación que tuve con Alex Jorge, en febrero del 2020, dejaba ver un deseo tácito de llevar el “personaje” de metalero. La corporalización de los elementos visuales que veían en diferentes soportes y que tempranamente también realizaron (Ver figura 15) no solo representaba una influencia musical, sino la expresión de un mundo subjetivo más profundo a través de esta música, o sea, que emerge o puede hacerse público junto a otros con la escucha del me-

tal extremo. Por ello, corporalizar el personaje, la indumentaria, el estilo *metalhead* resultaba un performance de la propia persona, de su “inner voice” o mundo interior.

La percepción sobre estos componentes visuales como transgresores, no surgía para los adelantados exactamente a partir de otros devotos del metal extremo fuera de la Isla, sino en función de ellos mismos y su posición y relación con el mundo. La afición por esa visualidad recaía sobre ese deseo de búsquedas trascendentes entre estos jóvenes.

Pero había más. Aun cuando varios de estos elementos se repetían y se establecían como identitarios de la cultura del metal extremo —lo que no significaba que no se incorporaran componentes novedosos, muchas veces emergentes de la imaginación visual—, ante el hecho de que, como decía, fueran parte de un sistema simbólico distinto al local, su coporalización se percibía más allá de los adelantados como “rebelión social”. Esto provocó la emergencia de prejuicios so-



Figura 15. *Destrozer. Años noventa.* En la foto, Alex Jorge, creador de Destrozer, banda holguinera de death metal, junto a Frank Martínez (izquierda) y Marcel Soca (centro). En la foto se ha insertado el logo del grupo, que contiene el nombre, el cual alude a la destrucción, lo blasfemo e infernal; una cruz invertida y serpientes. Los integrantes aparecen en un plano medio y miran de frente con sus pelos largos. Al fondo hay un muro o una bóveda grisácea, por ello hace pensar que posan en un cementerio. El blanco predominante parece niebla. Los miembros de la alineación llevan colgantes; una cruz invertida; Mole, una estrella, es decir, un pentagrama que refiere la religión satánica. Todos los logos de los pulóveres son de bandas internacionales de metal extremo: Profanática (Estados Unidos), Sepultura (Brasil). El de Mole es de The Chasm, banda mexicana de death metal fundada en 1992, y relacionada con otra alineación insigne del death metal mexicano, Cenotaph, ya que uno de sus integrantes, Daniel Corchado, fue parte de esta última. Foto del archivo personal de Alex Jorge, “Mole”.

bre quienes escuchaban esta música, como dejaré ver también más adelante. Se repetía la historia de incompreensión vivida por los rockeros, aun cuando el contexto del país era distinto a épocas previas: “(...) pelos largos, tshirts negros y jeans ajustados no eran bien vistos” (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

De ahí que teniendo en cuenta lo anterior, la corporalización de la visualidad del metal extremo para los adelantados se adecuaba simbólicamente a la de una experiencia transgresiva en la Isla. Esto muestra, además, cómo la transgresión en esta música es un proceso que se va construyendo a nivel local-global desde lo perceptivo y no mimético, desde lo emocional y funcional más que desde la adopción discursiva, desde un deseo expresivo propio y la necesidad de distinción o identidad, que esta materialidad musical extrema permitía exteriorizar.

Entre los componentes visuales del metal extremo que los entrevistados identifican, también se halla el propio ambiente de los conciertos y presentaciones de metal extremo en este período. La percepción transgresiva de este ambiente no solo tenía que ver con la posibilidad de asistir a la ejecución musical de las bandas. Instrumentos al límite, *thrash*, *mosh* o *hardcore* y “la adrenalina que todo eso desprende”, ofrecían una imagen anticonvencional y una vivencia de liberación emotiva y corporal única en comparación con otras músicas, según lo veían los adelantados. Ello también influía a algunos que conocían componentes visuales, textuales y sonoros del metal, así como relativos a la corporalización, pero no se habían relacionado aún con el ambiente que producía el metal extremo y que, una vez salido de las sectas y las “fiestas”, llegaba a ser el sonido más transgresivo del espacio rockero, sobre todo con subgéneros como el death metal, debido al ensamblaje de los componentes abordados. Dice Kiko, de Tendencia, sobre la primera actuación de la banda pinareña en el Patio de María, en La Habana, en 1995:

Conocimos a un promotor, Jorge Luis Hoyos, que conversó con la gente de Agonizer (thrash/death) y el primer concierto de nosotros allí fue con Agonizer. Cuando viramos de La Habana, dijimos: nosotros vamos a tocar ahora más fuerte que antes y los temas de *Negra Manzana* empezamos a tocarlos más duro, y ya quisimos rajar la voz. El Patio de María para nosotros fue una inyección. Viramos para Pinar y dijimos: nosotros somos una banda de death metal. [...]. El Patio de María era una locura, allí no podía entrar ni un policía (...) a quien fuera por primera vez le daba miedo hasta entrar. Aquello se ponía feo y buenísimo. Era una escena que cuando no estás habituado a eso te llega a impresionar (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020).

“Actitud” en la experiencia de escucha del metal extremo

A partir del intercambio y la escucha de registros de metal extremo, la afección por esta música en los adelantados se basó también en lo que reconocen como actitud. Con este componente refieren el carácter “sagrado” de la relación con la música, es decir, la manera en que esta es vinculada a la expe-

riencia subjetiva y las prácticas de sus devotos en diversos lugares del mundo. Por tanto, este elemento era identificado como otro recurso desafiante o transgresivo en el ámbito musical, ya que, a diferencia de otras músicas producidas en la industria, incluyendo el heavy metal, hacer música metal aludía a un carácter autónomo o de representación propia.

Teniendo en cuenta lo anterior, la actitud ratificaba para estos muchachos el valor de la autenticidad, la honestidad, la no hipocresía o doble moral, la posibilidad de expresión directa, sin mediaciones extramusicales.

Aunque estas características pueden subrayarse en las entrevistas, también se pone de manifiesto que la actitud asumida por los adelantados no significó imitación, sino que conectaba con ese modo de asumir lo musical a partir de su propio devenir. Para los adelantados, la actitud en el metal extremo respondía a su propia experiencia desde la que podían compartir prácticas y discursos musicales con otros a nivel local e internacional, pero, de igual modo, discordar en determinados aspectos.

En los álbumes, revistas, fanzines que circulaban entre los adelantados, así como en cartas y otros materiales intercambiados a nivel local y global como parte del proceso de inmersión que muchos realizaron, conocían los discursos y las prácticas de seguidores de esta música, lo que les permitía identificar esta “actitud” del metal extremo como referí arriba. Dice Abel Oliva con respecto a estéticas y prácticas antirreligiosas, antimonoteístas y satánicas que marcaron desde Noruega la segunda ola del black metal —sobre la que se empezaba a profundizar en la Isla a principios y mediados de los noventa— y que fueron percibidas como la actitud ligada al metal extremo en esas tierras: “Había y hay mucho fetichismo, solíamos bromear sobre todo acerca de las bandas de black metal formadas por cuasi niños y con actitudes de tipos duros. El tiempo nos diría que algunos noruegos no estaban jugando a ser posers...”. (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

No obstante, esto no significaba una posición acrítica con respecto a lo que pasaba en otros sitios. Sobre acontecimientos aislados —pero ampliamente difundidos— como suicidios, asesinatos, quema de iglesias en Noruega, que involucraron a metaleros, señaló Abel Oliva en el segundo número del fanzine holguinero Evilness, creado por el propio Alex Jorge, “Mole”:

Ni los apoyo ni los critico, admiro su valor para demostrarle al mundo entero que este reino no es solo de Dios... Ya bastante daño ha hecho la Iglesia Católica este es el momento de ajustar cuentas. Solo una cosa, me opongo al asesinato de inocentes, si quieren guerra que se la hagan al Papa. Tampoco estoy de acuerdo con quemar iglesias patrimonio de la humanidad y de la cultura de sus propios países (Evilness, 1996, p.35).

En el segundo número del fanzine *Death Through Your Veins*, primera publicación de este tipo creada en Cuba por Canek Sánchez y Jorge Luis Hoyos, Alex Jorge también deja ver esta identificación de la actitud como conexión entre experiencia subjetiva y práctica musical, al referirse a una creación

verdadera o “de corazón” en bandas internacionales. Al mismo tiempo, en este fragmento de entrevista es posible reconocer su propia actitud, potenciada por la de algunos grupos internacionales:

(...) no es mi culpa, toda la vida he sido antirreligioso; nunca me gustó el cristianismo; es un odio casi enfermizo y por eso quiero luchar en su contra. Si alguna banda se dedica a escribir letras satánicas, espero que lo haga de corazón y no para llamar la atención. Me jode saber que Carcass, Obituary y Malevolent Creation son de este tipo de grupos que solo lo toman con carácter estilístico. Con la maldad no se juega. Menos mal que Deicide, Beherit y Dark Throne no son así (Death Through your Veins, 1994).

Para los adelantados del metal extremo en Cuba, la actitud de *metalhead* permitía que sus mundos interiores siguieran teniendo cabida en sus territorios. Esto se relaciona con lo que afirma Omar Vega en una entrevista realizada: “A los jóvenes de la época que comenzaban a escuchar el metal, época algo rebelde, les atrajo siempre esta rebeldía que se manifestaba en cada agrupación metalera. Teníamos nuestros ideales y visiones, esta música y su cultura nos permitían ser de un modo más contestatarios”. (Entrevista a Omar Vega como se cita en Fernández, 2017b).

Esta actitud venía conformándose en el devenir de estos jóvenes a partir de un proceso de percepciones sociales y sobre ellos mismos, que influía en sus comportamientos y en la manera en que se habían acercado y conectado con el rock.

La actitud relacionada con el rock indicaba la elección de una práctica de escucha prohibida en un momento en Cuba y luego excluida institucionalmente en sus variantes más estridentes. Por tanto, los adelantados veían en el acto de seguir la afección por esta música honestidad y desafío. Dice Kiko Mederos en la entrevista realizada: “Yo veía la onda del metal en esa postura que no se oxida, que siempre será así, entonces la parte de lo sagrado es la pasión” (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020).

La actitud de los adelantados del metal extremo se nutrió también de los sentidos de la relación con el rock que mantuvieron integrantes de sus propias familias y amigos¹³. Al igual que ellos, asumían que eran mirados o se hacían objetivables para otros como “distintos” en sus territorios.

En el caso de Mole, en su propio ambiente familiar había podido distinguir esta actitud de no renunciar a la afección por el rock a pesar de censuras, incomprensiones, represiones. Del rock se hablaba en su ciudad “como si fuera una mafia, una enfermedad, un movimiento terrorista, un culto prohibido”. Sin embargo, al acercarse a ese mundo siendo apenas un niño, Mole recuerda haber encontrado conocimiento musical y literario entre los primeros rockeros de Holguín, como su primo:

¹³ En una de las conversaciones mantenida con Tino Díaz, coleccionista y precursor de la escucha del metal extremo en Pinar del Río, aunque no se considera un *metalhead*, cuenta que sus primeras referencias del rock le llegaron por la tía que lo crió, a quien “le gustaba Paul Anka y Elvis Presley, y la música americana de los años cincuenta. El vecino de mi papá era marinero mercante y traía mucha música, bandas como Rare Earth, Three Dog Night, Barrabas, entre otras cosas” (Díaz, J.A., comunicación personal, octubre del 2021).

(...) en esa época el rock era muy intelectual y estaba imbricado con la poesía, así que al mismo tiempo que conocía verbalmente a Led Zeppelin —que nunca me gustó—, a Black Sabbath o a Deep Purple —mis favoritos—, también conocía de referencia a William Blake, Yeats o a su ídolo J. L. Borges, que era de quien [el primo de Alex Jorge] más me hablaba (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Para Mole, el rock también estaba cargado simbólicamente de resistencia y desafío a lo que se establecía discursiva y prácticamente en otros sitios del orbe, pero sobre todo en su territorio, según lo vivía allí. Por tal razón, no resultaba extraño que la afección por el rock se profundizara en una “etapa rebelde” y “existencial” como la adolescencia.

De igual modo, percibía el rock como un ambiente que podía alejar a los jóvenes de la violencia y fenómenos similares que anidaban en los barrios de su ciudad:

El rock (...) fue la tabla de salvación para apartar a muchos jóvenes de algo más oscuro y peligroso: el ambiente de los carnavales, los bailables, todo ese conglomerado que se gesta en lugares donde se expende cerveza a granel bajo el influjo de la música popularailable y que termina en pendencia, muertos y heridos. Si lo llevas a estadísticas, el verdadero peligro para la juventud está ahí y no en el ambiente rockero, pero como es la idiosincrasia del cubano, se respeta. (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020)

Asimismo, en el propio espacio del rock era posible identificar patrones —“intelectuales de la música o coleccionistas”, “posers”, “fresas”, “inadaptados o casos sociales”, “delincuentes”— que no alejaban de este ambiente a los adelantados, aunque influían en la actitud hacia la música. Dice Mole:

Estaban igualmente los posers, que eran vistos como ‘personas incomprendidas o frustradas’ que, aprovechándose de la hermandad del ambiente, donde nadie te juzga, resaltaban con su papel negativo (...) Son los más problemáticos, los más extravagantes, los más visibles...y, con el transcurso de los años, sale a relucir su verdadera personalidad y terminan en otro lugar. [...]. Y ocurría una cosa peligrosa, se colaba algún que otro delincuente atraído por el ambiente familiar donde casi nadie se conocía, pero en el que se compartía todo, hasta las novias (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

En relación con lo anterior, estaban también las percepciones sobre otros ambientes sociales, como los institucionales y los que para estos jóvenes indicaban comportamientos burgueses, alejados de la “vida libre y desenfrenada de los rockeros” de la calle o de “los frikis”. Ese espacio subterráneo del rock donde se empezó a escuchar metal extremo se asociaba a valores como la irreverencia y la libertad moral y creativa. Por ello, la actitud vinculada al rock para estos muchachos se enmarcaba fundamentalmente en lo subterráneo, donde incluso anidaban otras manifestaciones expresivas que,

aunque no coincidían del todo con las percepciones musicales que portaban los adelantados, como es el caso del punk, sí lo hacían desde el punto de vista social.

Según cuentan en las entrevistas, no fueron pocas las experiencias de persecución y discriminación vividas por este vínculo con el rock. En ese tránsito del hard rock al heavy metal en el devenir de los adelantados, la identificación con grupos como Led Zeppelin, Kiss y otros, dice Mole, los condenaba a recibir agravios y represiones, provenientes no solo de la policía. Jorge Luis Hoyos, el “Satan” cuenta: “Nos gritaban maricones, drogadictos, las ‘pelúas’ esas...” (Entrevista inédita a Jorge Luis Hoyos, junio del 2017). Así mismo sucedía con los rockeros negros y con las mujeres que se integraban a este espacio: sobre ellos recaían nuevos prejuicios, según las preconcepciones o roles que se les otorgaban más extensivamente en la vida social y que con la escucha de esta música y la pertenencia a ese espacio social “incumplían” o “denigraban”.

Los rockeros, entre ellos estos adelantados del metal extremo, percibían que eran mirados como desintegrados de la vida social o “raros”, por no encajar en los moldes de la sociedad:

(...) Te pelaban, podían cortarte los pantalones si estaban muy apretados o mandarte a una escuela de corrección de menores. Surgieron los ‘guapos’, amantes de la salsa [música popularailable] que enseguida comprendieron que su imperio se tambaleaba con este género extraño raptándole adeptos y quisieron demostrar su hombría tropical haciéndoles verdaderas redadas callejeras a los rockeros, con su cuota de heridos (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

La transformación musical del rock hacia el metal extremo, de la que los adelantados conocían a finales de los ochenta, también se percibía como una radicalización a nivel global de la creación y la actitud rockera. El hecho de que en estos años unos pocos entre los rockeros conectaran con la estética más disruptiva de esta música a raíz de búsquedas y prácticas menos convencionales, potenciaba, como referí antes, que empezaran a hacerse más públicos intereses artísticos, musicales y emocionales que tenían estos jóvenes y que no estaban estrictamente ligados a la escucha del rock. Estas posibilidades de mantenerse en un espacio con el que se identificaban, pero expandiendo su mundo subjetivo, también incidían en una radicalización de la actitud rockera por parte de estos muchachos. A partir de esa actitud se diferenciaban de otros, aunque en algunos espacios musicales eran condenados por la música que escuchaban. Dice Abel Oliva:

Raros sobre todo por los pelos largos y jeans ajustados. No había muchos en la universidad así, eran más los que escuchaban metal pero no con “pinta” de metalheads...Burlas y comentarios por la espalda a diario que en mi caso no hacían mella, pues yo siempre estaba (estoy) soñando con los ojos abiertos. También está claro que no escuchábamos música tradicional, ni íbamos a nada político. (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020)

La actitud indicaba la expresión de un mundo más personal, en el sentido de exponer lo que tomaban en serio desde lo musical y otras prácticas y compartían hasta ese momento mayormente en lo privado o en las sectas de escucha. Así, la actitud que asumían apuntaba a una predisposición, a una fidelidad móvil, y no a un evento converso a raíz de la escucha del metal extremo.

En ese sentido, también se identificaban con discursos de afección por el metal extremo y con prácticas más autónomas y desprendidas de la industria. En las entrevistas realizadas surgen comentarios que asemejan las posturas de bandas internacionales que irrumpieron en esa red global de metal extremo: “mi música”, “I live my life for myself”, “hacer metal al pecho, con corazón”, entre otros. Si bien se parapetaban en actitudes de bandas internacionales, en lo fundamental esos discursos respondían a una búsqueda de exacerbación de la verdad de su experiencia. Ello potenciaba emociones, sentimientos y antidisposiciones sociales de estos muchachos y, por tanto, permitía la paulatina presentación cotidiana vinculada al metal extremo, sonoridad desde la que se distinguían.

La afección por el metal extremo y el encuentro entre mutualidades o mundos personales similares que esta música permitió, trajo consigo la potenciación de prácticas que los adelantados ya tenían y la incorporación de otras. Pueden mencionarse las “incursiones en los cementerios” y la continuidad de búsquedas filosóficas y literarias, cuyos principios tomaban en cuenta para su música y sus vidas. En ese sentido, Abel Oliva menciona en las entrevistas sus lecturas en la Logia Masónica de Sagua La Grande, Villa Clara, “que tenía una biblioteca muy bien surtida y para suerte de nosotros el bibliotecario era amigo y metalhead” y los envíos, por otros amigos de Europa “de Noruega e Italia fundamentalmente”, de libros y folletos fotocopiados sobre satanismo, ocultismo y otras corrientes filosóficas, así como textos existencialistas y del alemán Friedrich Nietzsche. Este tipo de indagaciones, en las que él y otros identificaban cuestiones como “la visión del hombre como centro y dueño de sí mismo”, aunque se relacionaban con inquietudes que habían cultivado con anterioridad, en ese momento de la adolescencia y primera juventud adquirían una significación que remarcaba una actitud inconforme e independiente. Dice Abel sobre lo que arrojaban para sí esas introspecciones filosóficas: “Cuestionarlo todo es también cuestionar el origen divino de la creación y por consiguiente de Dios como creador y centro”. (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

De esa forma, la escucha del metal extremo afianzaba un pensamiento de liberación personal o libertad individual, contra la concentración del poder y la actitud servil y traía consigo la reconfiguración o la reorganización del mundo de estos muchachos desde sentimientos más propios. Como resultado, intentaban una conexión con lo social desde esos sentidos, donde la música jugaba un rol fundamental. Otras prácticas, además de las referidas, como las de iniciación en mundos sociales y culturales también subterráneos de su realidad territorial, evidenciaban esa postura:

Teníamos interés en el conocimiento y eso nos movía a investigar. Iniciar es armarte del conocimiento teórico/filosofal para entender (o tratar de hacerlo) el fenómeno físico (...) siempre

estaba dispuesto a adentrarme en algún toque de tambor o sesión espiritista, muchos bien underground y en barrios, digamos, complicados (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

A ello se sumaban la entrada a “ofrendas de animales, ceremonias de iniciación de santos” y conversaciones “con iluminados y profetas locales”. De esa forma, los misterios de la religión afrocubana, que pervivían también en zonas subterráneas de la sociedad cubana podían atraer a los adelantados en sus descubrimientos filosóficos y con vistas a su producción musical. En esas motivaciones coincidían con artistas visuales del país de ese momento.

Puede decirse que la actitud alrededor del metal extremo se conformaba como una expresión transgresiva desde lo estético y las prácticas en las que se involucraban, a partir de la indagación y producción mediante imágenes y símbolos sobre los que recaían prejuicios. Precisamente a través de la trascendencia de límites sociales, llegaban a mundos que se ocultaban, apartaban o sobre los que se construían imágenes de peligrosidad, abyección y otras calificaciones en la realidad cubana. Su actitud dejaba ver una individualidad reflexiva y autónoma que resultaba irreverente y provocativa en la Isla. En ese sentido, la actitud refería la no aceptación de dicotomías sociales a priori, sino mediante este tipo de prácticas y las percepciones que creaban, lo que, dice Abel Oliva, “fue formando nuestra opinión personal y espiritual” (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

Las prácticas de los adelantados del metal extremo resultaban una inmersión en la realidad humana circundante, en la imaginación y las subjetivaciones de otros, pero también propias, que seguían estetizando el mundo independientemente de prejuicios y restricciones sociales. La intencionalidad artística, y también filosófica o existencial que estos muchachos tenían, los llevaba de esos “viajes” de los que volvían con conocimientos y vivencias emocionales, a la materialidad del metal extremo, a su escucha, y a la producción sonora que varios comenzaban a realizar en paralelo a esas otras prácticas.

Estas últimas los colocaban en la realidad cubana como una suerte de outsiders, al igual que lo eran en ese momento de finales de los ochenta y principios de los noventa muchos de quienes hacían, seguían y esparcían desde otros lugares el metal extremo y, con ello, la posibilidad de sentir las “emociones fuertes” que estos jóvenes cubanos buscaban.

El metal extremo dejaba expresar un conflicto con lo social ante la predestinación de lo que se debe sentir, hacer y ser en un espacio social y territorial determinado.

A principios de los noventa, cuando algunos de estos muchachos descubrían subgéneros extremos como el death metal y dentro de este el brutal death y el war metal, identificaban a través del abordaje de fenómenos o hechos relativos a la violencia, las guerras, conflictos sociales, masacres y la corporalización de elementos alegóricos, otras emociones distintas a las que formaban parte de discursos oficiales sobre estos eventos, y comportamientos que quedaban en el marco de lo privado. Por tanto, en la actitud de esos metaleros podían reconocerse. En ese momento vivían —varios en sus

propias familias y amistades— las consecuencias de la participación cubana en la Guerra de Angola; ellos mismos, con apenas veinte años cumplían, habían cumplido o se habían opuesto al servicio militar obligatorio. Además, en el despertar de ese decenio el XX seguía asomando como un “siglo del terror”, a partir de conflagraciones y disturbios alrededor del orbe.

En el segundo número del fanzine cubano Scriptorium, Juan Carlos Torrente, quien no era solo un adelantado en la Isla en la escucha del death metal, sino también de corrientes como el brutal y el war metal, deja ver la relación entre su mundo subjetivo y la actitud de atravesar con sonidos y otros componentes musicales este tipo de acontecimientos. Así lo haría desde el principio en su banda Combat Noise, creada en 1994:

Tengo un socio que regresó completamente loco de allá¹⁴. Él me contó sus vivencias de la guerra. Todo el horror que vivió en el campo de batalla (...) Tengo hasta pesadillas con un ataque armado por parte de las tropas norteamericanas, y toda la muerte y destrucción que esto conllevaría. Pero paradójicamente me atrae el tema de la guerra y lo disfruto mucho. (Scriptorium, s/f, p.12).

Más adelante en la entrevista citada, dice sobre la desintegración de Yugoslavia y la caída del socialismo en la región balcánica al principio de los noventa, un acontecimiento televisado también en la Isla mientras sucedía: “Muchas personas ven tan terrible este hecho que prefieren no comentarlo seriamente y olvidar la masacre”.

La elección por estos muchachos de la escucha —y en algunos casos la producción sonora— del metal extremo, una materialidad musical que introducía sonidos alegóricos a emociones y estéticas menos tranquilizadoras y “políticamente correctas”, mostraba la actitud como trascendencia desde la creación de una respuesta moral y emocional preestablecida.

Lo anterior también se evidencia en sus percepciones en torno al contexto del Período Especial de los noventa, las cuales se ubican, aun en su diversidad, en el disenso producido en la cotidianidad cubana durante la etapa. La integración de la situación social en el mundo asociado al metal extremo en Cuba significaba la continuidad de una búsqueda donde canalizar sentimientos de frustración, rabia, inconformidad y tristeza que, a partir del rechazo a determinados comportamientos y prácticas cotidianas, mantenía la elección de una experiencia menos convencional, como mismo había sido en el devenir de estos muchachos. Así, la escucha de la sonoridad extrema, como dicen en las entrevistas, constituía un “refugio” de las emociones, los sentimientos y subjetivizaciones personales. Ello igualmente remarcaba la actitud de distinción conformada alrededor del metal extremo.

En las entrevistas, el orden cubano en ese momento tiene como rasgos “la saturación en los medios de los discursos políticos”; el ser una nación en la que “casi todo estaba prohibido”; donde “todo se caía a pedazos”; y donde era cotidiana la búsqueda de maneras de “llegar a USA”. El efecto del

¹⁴Se refiere a la Guerra de Angola.

Período Especial en el espacio del rock, cuyo público se ampliaba a raíz de la creación musical sostenida e independiente, las dificultades para hallar esparcimiento en otros lugares y un clima emocional “excepcional”, se evidenció también con el contagio del SIDA. Todas estas realidades que, además, otorgaban una estética de oscuridad y penuria al panorama de los noventa, llevaban a estos muchachos a mantener su actitud asociada a esta música, y colocar ese “mix extremo” en el centro de su experiencia musical y creativa. Dicen Abel Oliva, Alex Jorge y Kiko Mederos, respectivamente, sobre sus percepciones de la realidad cubana en ese tiempo:

Los noventa fueron crueles en Cuba, y muchos sacaron lo peor de sí (otros lo mejor, algunos se rindieron) (...) El exilio, la familia, los desaparecidos en el mar, la falta de alimentos, la represión, los conflictos familiares (...) Todos éramos ángeles caídos, solo tratábamos de levantarnos una y otra vez... Creo que en ese momento (como hoy) la musa de la furia me trataba con dureza. Desilusión tras desilusión y hastío, el alma se vuelve dura y rebelde (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

Lo único que me estresaba era la sociedad atrasada y totalitaria en la que vivía (...) A lo mejor las frustraciones del momento amoldaron mi carácter... (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Como la moda era andar con pantalones ripiados y demás, como había gente con poco nivel adquisitivo se agrega al fenómeno, como que la moda es también la forma en que yo me puedo vestir (...) hubo quienes encontraron sus grupos en esto donde también influía el factor económico (...) Estábamos viviendo tiempos muy difíciles en Cuba porque estábamos en pleno período especial. (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020)

La escucha del metal extremo dejaba ver la afección por esta música que devino, como dicen, un refugio donde expresar las emociones que sentían. En las entrevistas, Alex Jorge, Kiko Mederos y Abel Oliva, señalan respectivamente:

La música me ayudó a olvidar el hambre, las carencias, las necesidades, era mi refugio. Me pasaba horas escuchando música y lo olvidaba todo, era feliz (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020)

(...) Cuando la música tiene que ver con lo que tú estás sintiendo, te lleva a ese camino. Y a mí la gente me preguntaba: pero por qué la música tan fuerte y yo decía ‘pero es que la vida está tan dura, tan difícil, tan fuerte para nosotros que tenemos deseos de gritar (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020).

Imbuidos de deseos de crear, de hacer, de conocer, haciendo catarsis y sudando adrenalina mientras el país se caía (se cae) a pedazos y la mayoría soñaba (sueña) con irse a los USA (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

La actitud de los adelantados alrededor del metal extremo se fue conformando también a partir de la conexión global implícita en esta música y las posibilidades de trascendencia del aislamiento y los límites locales y mentales en torno a lo extranjero, que volvían a hacerse nítidos en las decisiones y discursos oficiales en un momento de desintegración del socialismo a nivel mundial. En el devenir cosmopolita de estos muchachos, a pesar de las dificultades para potenciar ese vínculo con el mundo, la escucha del metal extremo propiciaba el encuentro con componentes que simbolizaban una reacción al contexto y el acceso a otras culturas, pensamientos y modos de estar en el mundo. Dice Abel Oliva con respecto a la actitud sobre la escucha y la producción del metal extremo que compartían algunos: “No estábamos pensando en Cuba. Pensábamos en Europa y USA. ¿Para qué perder tiempo haciéndonos ilusiones en un país donde casi todo está prohibido?” (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

Si bien algunos consideraban el metal apolítico, “pues hablando de cementerios y muerte” no le hablaba directamente a la realidad, los elementos descritos muestran una actitud crítica o anticonvencional que, aunque no significaba dejar de reflexionar o emocionarse por cuestiones relativas al contexto como se ha visto, priorizaba la experiencia sensible propia, lo que llevaba a actos en que actitud social y creativa se imbricaban. Poner la emoción en primer plano resultaba una transgresión frente al régimen emocional y artístico de ese momento. Así, el metal extremo permitía una escucha expresiva, por lo que varios decidieron comenzar sus propias bandas en distintos subgéneros —sobre todo, en el death metal—, y seguir a quienes desde finales de los ochenta ya incursionaban en la música extrema. En ese sentido, dicen Abel Oliva y Kiko Mederos:

Hacer death metal en medio de un país en crisis gobernado por un dictador era ya más que suficiente. La llama estaba allí, prendida, y solo la muerte pudo apagarla. Caímos y nos levantamos una y otra vez, y aun hoy yo lo sigo haciendo (...) con ese proyecto podíamos desatar nuestras frustraciones y angustias sin ningún freno. (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

El período especial trajo eso de que no sentíamos hacer una canción de amor, que antes sí lo hacíamos en la primera época. En primer año las baladas de nosotros eran canciones de amor. Y eso se nos fue quedando a medida que nos identificamos con lo social. (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020).

Valdría aclarar que ello no determinaba *per se* una postura de oposición gubernamental en todos los casos. Más bien mostraba una actitud más autónoma de involucramiento con el mundo circundante.

El clima de los noventa unió aún más a los devotos del metal extremo. Fue una época en que pusieron la inventiva a “galopar salvajemente” bajo percepciones similares sobre la realidad, independientemente de determinadas diferencias estéticas, musicales e incluso sociales. Compartían la necesidad de tomar en serio lo que sentían y en ello también incidía la actitud y las percepciones sociales y musicales local-globales, aportadas por la escucha del metal extremo. No obstante, esto no significaba que esa mayor cohesión emocional lograda en los noventa se expusiera de la misma forma más allá de la década.

Actitud musical

Otro componente del metal extremo asociado a la actitud, que puede distinguirse en la experiencia de escucha de esta música por los adelantados es la actitud musical. A partir del trabajo escuchado podían identificarse con la postura artística de bandas internacionales y las que empezaron a surgir en Cuba. La materialidad del metal extremo, como se ha visto, hacía sentido en la experiencia de estos muchachos y ello repercutía en producir una música que se mantuviera en los cánones extremos.

La actitud musical aflora de frases similares de los adelantados, que se encuentran en las entrevistas y fanzines: “no asumir la moda”, “seguir nuestro gusto”, “no cambiar demasiado”—lo que indica no salirse del universo del metal extremo—, “no importa la aceptación”, “no interesa si tienes público o no”, “hacer una música para nuestra autodegustación”.

La actitud musical marca la permanencia en la búsqueda de lo extremo, a través de prácticas culturales como las mencionadas, con el objetivo de la creación. Esta actitud también fue defendida por aquellos adelantados que, aunque no se integraron a bandas, asumieron otros roles en función de la producción musical local e internacional, como la creación de fanzines para promover y dar a conocer proyectos, técnicas y valores vinculados a esta música.

Los adelantados buscaban y profundizaban más allá de los marcos artísticos territoriales, para dar curso a sus propias percepciones e imaginación. Esto se evidenciaba en su involucramiento en el espacio del rock, como quedó descrito antes, y en el movimiento hacia la escucha del metal extremo, pasando por el heavy metal, lo que en general dejaba ver una postura de autonomía o independencia creativa, cuya reafirmación en la producción sonora que realizaban alrededor del metal extremo es lo que se refiere aquí como actitud musical.

Ello se desdoblaba en la identificación y profundización en valores musicales como el virtuosismo o “profesionalismo” técnico y en la composición que habían asimilado a través del “oído” o mediante el estudio y la escucha de géneros que relacionaban con el metal extremo. El aprendizaje de música también les permitía construir rupturas en función de la expresividad personal y de recrear las estéticas e historias que les interesaban.

Sobre la actitud musical en torno al metal extremo, dicen Abel Oliva y Kiko Mederos, respectivamente:

Quería hacerlo de la manera más profesional posible, que sonara perfecto. Una constante auto-crítica me movía a hacerlo. Conocer las limitaciones propias y tensar al límite las posibilidades técnicas de ejecución, eso hasta el día de hoy (...) Fui autodidacta, aunque por métodos clásicos. Creo que más que el autoestudio fue mi pasión, hasta el presente, por la grandiosidad y compleja (sencillez) de las composiciones clásicas. (Tercera entrevista a Abel Oliva, septiembre del 2021).

Es que lo tomamos tan en serio que nos pusimos a estudiar música y ahí es cuando yo me meto a estudiar música profesional, porque ya necesitábamos conocimientos musicales. Sergio (Ernesto Puente, guitarrista líder de Tendencia), al haber estudiado en la escuela de arte, los tenía, pero yo pensé que como yo soy el otro compositor más importante de la banda necesitaba estudiar (...) fue tan en serio que entre nosotros empezamos a hablar de solfeo, de cosas de música que hace falta estudiar. (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020)

La experiencia musical de los adelantados no quedaba afuera de una tradición de la música occidental donde el nivel técnico, la competencia musical y el uso de la teoría se han establecido como valores en ese campo. Sin embargo, los adelantados no eran disciplinados por el campo, sino que priorizaron en la exposición sónica, visual, textual y actitudinal a través de la estética asociada al metal extremo su conflictividad subjetiva. En ello, el conocimiento musical, desarrollado a partir de la escucha y la inmersión tempranas en la música, era entre estos jóvenes un valor relacionado a la capacidad para conseguir un trabajo musical poderoso. Así, valorar la música desde las intenciones expresivas, de acuerdo con sus maneras de conectar con el mundo, no dejaba de lado la cuestión musical y espiritual que debía sostenerla. Dicen en las entrevistas:

Nunca me interesó hacer grind en su estado puro, que además es más cercano al punk, me interesó más mezclarlo con el death metal, como hizo Morbid Angel (...) Recuerdo que las bandas punk de aquella época, Detenidos, Rotura... luego Joker, hacían una música bien tocada, afinada (...) Detenidos podía ser parte de cualquier festival de metal, sonaban duros y divertidos. (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020)

Joker tenía una fusión del pensamiento punk que tenía Gilito (Plá), que era el cantante, y el movimiento grunge que había en ese momento (...) y a la gente le gustaba. Nosotros tocamos juntos varias veces también. Pero tenía el espíritu este underground (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020).

Mantener en la creación la fuerza experimentada en la escucha traía consigo el desarrollo de los adelantados como músicos, pero sin esconder, medir o renunciar en la creación a los conflictos subjetivos y maneras propias de asumirlos.

Pero, además, la actitud creativa como expresión de un mundo espiritual basada en elecciones propias, trascendía si no la “naturalización” de la cultura y la música cubana —ya que también luego del *Chaos A.D.* de Sepultura, y a partir de otros acontecimientos, algunos se imbrican con “el sonido cubano”—, sí las disposiciones sobre las inscripciones culturales en la música hecha en el territorio cubano. De esa forma, al tomar los componentes sonoros del metal extremo en el desarrollo de sus propias percepciones musicales, también quebraban desde la actitud musical las limitaciones al rock que se imponían en los ochenta y noventa en Cuba, a partir de los discursos y prácticas institucionales legitimadores de un rock nacional.

Lo anterior no indicaba un total desentendimiento del rock que por entonces se reconocía en la Isla. Si bien algunas de esas producciones no llegaron a afectar y a influir a todos los adelantados, como lo ejemplifica la postura de Mole sobre la obra de Síntesis que cité antes, otros se detuvieron en esa creación, según explican, en sintonía con su experiencia social y musical. Dice Kiko Mederos, de Tendencia:

Ese fue un fenómeno que se dio de forma natural en nosotros. Los cambios se dieron casi siempre por cuestiones que nos rodeaban y el tema de la fusión nos vino cayendo sola. Escuchábamos Síntesis. *Los Ancestros* de Síntesis fue algo que impactó al país entero (...) fue algo que vino a nosotros, por lo televisión, los medios, por otra gente que no consumía rock. (...) yo comencé a estudiar por el 94, 95, empecé a estudiar en la escuela de superación profesional, empecé a estudiar música, ahí conocí a percussionistas, me empezó a gustar también esa música, a ver la rumba y eso del sincretismo cubano que ya lo tenemos desde la casa. (...) ya vi a los muchachos estudiando batá, el sonido es una sonoridad que nos gustaba mucho (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020).

La actitud musical se asentaba sobre la radicalidad musical, en el sentido de mantener una creación en los cánones del metal extremo, y también en la inclusión de cuestiones locales, que en algunos proyectos significaba la incorporación de elementos musicales, así como sus significados en ritos de la religión afrocubana menos conocidos y escuchados (*Spiritus*, de Franto Paul). Se trataba de búsquedas profundas en la realidad circundante con las que conectaban estos jóvenes, con lo que intentaban trascender lo que consideraban banal o mero entretenimiento, como la música del carnaval, las fiestas populares, los bailables, para internarse en otras emociones. Dice Abel Oliva sobre el punto experiencial y conceptual desde donde partía su creación en *Nekrobiosis*, pero sobre todo en *Sectarium*: “de un convencimiento en mundos apagados y dioses malvados, creíamos en lo que decíamos y deseábamos que otros sintieran lo mismo” (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

Esto indicaba una conexión entre actitud social y musical a través de la audibilidad de mundos subterráneos, lo que aportaba herejía a la expresión de los adelantados alrededor del metal extremo. En ese sentido, la incorporación de elementos locales potenciaba lo extremo, la distorsión, la suciedad

de los sonidos, y no en todos los casos el trabajo musical giraba a encontrar lo típicamente “cubano”. Dice Abel Oliva: “nosotros decíamos ‘suena cubano’ (y no para bien) cuando no seguía patrones internacionales” (Primera entrevista a Abel Oliva, septiembre del 2020).

La cuestión de alejarse de un “sonido cubano” validaba la estética extrema y, por tanto, los proyectos nacionales que comenzaban a ser escuchados entre finales de los ochenta y principios de los noventa. Producir un sonido internacional estaba conectado para muchos, por un lado, a la experiencia musical en torno a la música anglosajona y de estéticas más oscuras; por otro, a la experiencia perceptiva, pues significaba alejarse, trascender el contexto y emprender a través de esos componentes y símbolos un viaje hacia lo interno.

Lo anterior indicaba que no interesaba ser escuchado por otros, sino honesto, partir de los sentidos propios. Por ello, aunque podían comulgar con otros relatos y trabajos musicales del mismo espacio rockero, por ejemplo, los relacionados con “la música cubana alternativa” en el sentido de las fusiones que observa Borges Triana (2015), los adelantados mantenían lo transgresor, también emocionalmente y buscaban ser más crípticos con su música. La actitud musical respondía también a la idea de hacer “lo que sienta es correcto para mí. Las críticas (buenas o malas) se las dejo a los críticos y a los que escuchen mi música”, como dice Abel Oliva en la entrevista citada anteriormente.

No obstante, como va quedando claro, la actitud musical se correspondía con una manera distinta de expresar el cuerpo, a tono con las percepciones de estos muchachos sobre la música y también sobre ellos mismos y su espiritualidad. La actitud musical también definía la creación en función de las posibilidades de “descontrol” corporal que ellos mismos vivenciaban a partir de los álbumes que les llegaban. Ello conducía a hacer una música que permitiera la liberación corporal y emotiva de manera más directa, lo que significaba, al mismo tiempo, escuchar concentradamente y “sudar adrenalina”.

El hecho de hacer una música con otra actitud musical, dirigida a la “auto-degustación” y anclada en un espacio más autónomo, cuyo público principal eran los mismos frikis, seguía excluyendo este tipo de creación del campo institucional. Dicen Kiko Mederos y Alex Jorge:

Para los directivos nosotros éramos un grupo de muchachos inspirados y más nada (...) nunca nadie se metió a escuchar lo que nosotros estábamos diciendo (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020).

Para las personas normales éramos unos adolescentes con un *hobbie* o simplemente perdiendo el tiempo. En el ambiente rockero éramos una revelación y tiempo después el baluarte del género en Oriente (Segunda entrevista a Alex Jorge, noviembre del 2020).

Las versiones a bandas extranjeras también jugaron un papel en el aprendizaje musical y el desarrollo de este tipo de trabajo, así como en el establecimiento de este tipo de escucha en el ambiente rockero. Esto profundizaba la identificación de técnicas y rupturas a la hora de componer los propios repertorios:

Había bandas que hacían cosas bastante sencillas, pero eran pegajosas (...) nos dimos cuenta de que nosotros podíamos repetir y reproducir cosas, entonces ya escuchábamos la música de forma diferente como diciendo: esto yo lo puedo hacer (...) recuerdo que Tendencia incorporó en su primer año una canción de Slayer, 'Blood Red', y eso era de los temas que más le gustaba a la gente (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020).

Al inicio uno tocaba versiones y había grupos que se dedicaban a eso y nunca me gustó. Yo siempre opté por un repertorio original (Jorge, A.comunicación personal, septiembre del 2021).

Aunque la realización de versiones constituía una posibilidad expresiva, la producción de un repertorio era percibida como la manera de materializar la creatividad propia, incluyendo la intencionalidad artística que compartían estos jóvenes, lo cual significaba la recreación de la imaginación, la ilusión creativa y concepciones y elecciones estéticas particulares. De ese modo, la actitud musical también significaba la trascendencia de los discursos de pureza ("el metal no se mezcla") para dar paso a la experimentación, lo cual será un rasgo del preludio de la escena del metal extremo en la Isla, como de la totalidad de la década del noventa en que surge una cantidad considerable de bandas en este universo musical.

Al basarse en experiencias con algunos puntos coincidentes, pero en última instancia particulares, los proyectos emergentes podían diferenciarse unos de otros. En esa primera etapa, por ejemplo, eran notables las diferencias estéticas entre Destrozer, la banda de Alex Jorge; Nekrobiosis, Sectarium, Spiritus, Godes Yrre, de las autorías indistintas de Abel Oliva y Franto Paul; Tendencia, de Kiko Mederos y Combat Noise, de Juan Carlos Torrente, aun cuando en todas se identificaban componentes del death metal.

La elección estética se anclaba en la experiencia de relación con el mundo social y musical, lo que incluía las vivencias artísticas, estéticas, culturales e intercambios con las de otros. Dice Abel Oliva sobre este tipo de trabajo en uno de los proyectos que realizó en esa etapa, Sectarium, de conjunto con Franto Paul: "Creo que la pasión por el cine, la música clásica (y la ópera) y la literatura, esa mezcla de intereses, dieron como resultado el universo sonoro de Sectarium (Tercera entrevista a Abel Oliva, septiembre del 2021).

Esto permite decir que, aunque el metal extremo potenciaba una actitud musical vinculada a los componentes extremos, esta era constituida por los adelantados desde una noción artística más abarcadora, aunque con coincidencias, en algunos aspectos, con los metaleros de otras partes del mundo y su manera de acercarse a la música y al arte. De igual modo, un elemento a tener en cuenta es que esa relación con el arte no respondía a una jerarquización establecida en ese campo, sino a cómo las formas estéticas expresaban cuestiones relativas a la experiencia, búsquedas, deseos de estos jóvenes:

Creo que más que banda, el binomio Franto-Abel tenía (yo aún) intereses de hacer arte más allá del modo de expresar ese arte. Pero sobre todo de autoconmovernos y quizás hacer catarsis con nuestras pesadillas (...) Quería seguir (al igual que yo) su propio camino sin importarle lo que dirían los demás. En esa época, al igual que hoy, todos querían “sonar a” y nosotros queríamos sonar a Sectarium (Primera entrevista a Abel Oliva, septiembre del 2020).

Por ello, en la creación de Sectarium y otros proyectos de Abel y Franto, al trabajar musicalmente en torno a cuentos como los de Lovecraft —lo hicieron en el demo *God's Wrath* (1993), que también versó sobre temas bíblicos—, no se trataba de versionar con puntos de audición estas narraciones, como podría suceder, por ejemplo, en la ópera, sino de recrear la vivencia emocional propia de entrar a ese mundo. Como dice Abel Oliva en una de las entrevistas realizadas: “Quizás queríamos provocar en la gente las mismas emociones que sentíamos al leer, por ejemplo, a Poe” (Primera entrevista a Abel Oliva, septiembre del 2020).

Pero la búsqueda de esas emociones también se relacionaba con sus emociones personales ante el mundo, que quedaban ensambladas y recreadas en el trabajo musical (Ver figura 16), reflejo de esas vivencias, que podían captarse sentimentalmente a través de la escucha: “con ese proyecto podíamos desatar nuestras frustraciones y angustias sin ningún freno (...) cuando eres joven los sueños (o las pesadillas) te mantienen vivo” (Primera entrevista a Abel Oliva, septiembre del 2020).

Esta actitud musical era similar en otros grupos, pero, como decía, se particularizaba según las experiencias propias de sus músicos. Podía cambiar, incluso, a partir del idioma que integraban. En el caso de Tendencia, las composiciones se inspiraban en lo que escuchaban en ese momento, que según referí en el apartado de transgresión sónica y en este, mostraban diferencias con respecto a la escucha de otros adelantados a lo largo de la Isla. De igual modo, optaron por la inclusión del idioma español en la medida que fueron desarrollando su trabajo musical. Dice Kiko Mederos sobre algunas composiciones que realizaron en el período y que formaron parte de los demos *Brutal Reality* y *Apocalipsis*:

“(...) eran el reflejo de los años noventa (...) en *Apocalipsis* cambiamos y la maqueta fue en español. Hay un tema nada más en inglés (...) que incluso le hicimos también una letra en español que se llamó *Celda 666*, pero eran el reflejo de lo que estábamos viviendo aquí. ‘Miedo interno’ fue un tema que le escribimos al SIDA, por cierto, un himno para nosotros, la cantidad de amigos nuestros que murieron de SIDA...Era el temor ese a que te peguen eso (...) El SIDA acabó con los rockeros en La Habana, Santa Clara, Pinar del Río...” (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020).

Aun cuando, como se ha visto, la actitud musical de los adelantados alrededor del metal extremo se constituía desde la elección personal de conocimientos artísticos y musicales, el trabajo musical reafirmaba el vínculo con los cánones extremos, la pertenencia al mismo espacio cultural y la necesidad de

una expresión más autónoma que diversificó roles para hacerla posible, promocionarla e intercambiarla en un movimiento cultural nacional y global. Dicen Abel Oliva y Kiko Mederos, respectivamente:

Sentíamos claro el estar exiliados artísticamente por las instituciones y medios de comunicación, así que tomábamos lo que nos daban y seguíamos adelante, siempre de manera independiente (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

Había grupos de rock que decían yo toco en el Salón Rosado o en el Karl Marx o en el Club del Teatro Nacional (...) y si no, entonces no lo hacían. Lo de nosotros era la frikandá, no importaba el lugar, sino tocar como fuera (Entrevista a Kiko Mederos, marzo del 2020).

La actitud musical, de acuerdo con los adelantados, también tuvo que ver con la colaboración con otros rockeros y músicos. No todos los integrantes de una banda eran *metalheads* y ello significó interrelación de conocimientos musicales y, al mismo tiempo, la inmersión de otros en el metal extremo para la realización de trabajo más colectivo. Era preciso conocer de rock, pero también de este universo diverso que constituía la música extrema.

A la actitud musical se integraba también el desarrollo de la imaginación, para buscar y producir instrumentos en un territorio en medio de una crisis económica, en el que hasta hoy no existen tiendas de instrumentos musicales y donde la especialización técnica en efectos sónicos y trabajo computarizado para crear música, sigue siendo con pocos recursos. A pesar de ello, la inventiva no dejó de galopar, como escribí antes haciendo referencia a una frase de Abel Oliva. Todo ello influía en el sonido de las bandas, debido a la importancia de la tecnología en la creación del metal extremo. Algunos compraron instrumentos a otros músicos o recibieron el apoyo de amigos. De esa forma, Alex Jorge se hizo de una Musima Deluxe que luego cambió a Lead Star copia Fender. Algunos tuvieron que armar por piezas sus baterías, como el drummer de Sectarium, Duviel Quirots. Cuando se escuchaba un sonido “pro” era diana de sorpresas y de discursos sobre un trabajo musical más profesional.

De ahí que un componente importante de la actitud musical haya sido la búsqueda constante de seriedad y profesionalismo de los adelantados, lo que partía de una relación profunda con la música y su función expresiva e identitaria y no comercial. Por ello, el intercambio para la creación musical no se limitó a las fronteras nacionales, sino que abarcó esa red global underground por la que fundamentalmente se expandían las producciones de metal entre finales de los ochenta y principios de los noventa. Dice Abel Oliva:

Nuestra idea siempre fue autosuficiente, buscar quien hiciera copias físicas de nuestras grabaciones y nos hiciera llegar un por ciento para venderlas/intercambiarlas por nuestra cuenta, al más puro espíritu underground. Así más o menos estaban muchas bandas *around the world* en ese momento de la movida deathmetalera (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).



Figura 16. Trabajo musical

en *Sectarium*. Años noventa. Abel Oliva y Manuel

Varela en las guitarras (izquierda, derecha) y Duvier Quirots, en el drums. De acuerdo con Oliva:

La foto la tomó Ramoncito (que era nuestro roaddie) o el hermano de Duvier.

Franto no estaba ese día, al menos que yo recuerde. La foto fue tomada en Caibarién, en la casa de Duvier, en ese cuarto era nuestra sala de ensayos. Las imágenes de las paredes eran cosa de Duvier, que además era muy bueno trabajando con metales, ese cuarto estaba lleno de monstruos de metal de diversa escala, más cruces invertidas, cráneos de animales, no apto para visitantes inesperados o débiles... (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020). Foto del archivo de *Sectarium*. Autorizada

“Aunque los diarios no digan cómo mantenemos, configuramos y —en la medida de lo posible— dirigimos el sentimiento, quizá sea esta la noticia que realmente importa”.

Hochschild (2008, p. 153)

CAPÍTULO IV

Revisión de la transgresión en los estudios de metal. Hacia el modelo de la emoción transgresora

El mundo de los adelantados, como el nuestro, está hecho de emociones. No obstante, lo interesante aquí es que pudieran crear afección por un “mix extremo”, un ensamblaje musical con una estética musical descontrolada incluso para quienes eran seguidores del rock en el mismo período de finales de los ochenta y principios de los noventa en Cuba.

La escucha no es estrictamente un análisis musical. Antes de escuchar no hemos abierto una partitura y comparamos desde allí las precisiones musicales de lo que oímos. La escucha es un acto de sentir emociones, aunque esto tampoco significa ausencia de razón; es un acto (auto) perceptivo en el que, sin embargo, se comparten sentidos con otros. Por tanto, la escucha es también un acto colectivo. Se puede hablar de transgresión en la escucha y para este caso de los adelantados, precisamente, al manifestarse afección por una estética descontrolada del orden cultural simbólico de la Isla, a la que se vincula la experiencia de estos jóvenes. La emoción que sustenta la relación entre necesidad expresiva y experiencia, y se materializa a través del metal extremo es lo que aquí llamo emoción transgresora.

Basándome en Arlie Hochschild (2008, p.111), para quien la emoción es “la conciencia de la cooperación corporal con una idea”, puedo decir que la emoción transgresora o excepcional de los adelantados no es la mera contribución emocional con la estética del metal extremo, sino la emoción ensamblada a la estética como expresión de una experiencia constituida por sentimientos acumulados y contextuales, deseos que no habían podido emerger del todo en las socializaciones del orden cultural y en la comunidad del rock, y que se relacionaban con valores, creencias, convicciones, conocimientos, antidisposiciones estéticas y sociales, así como con búsquedas identitarias en la realidad territorial.

De esa manera, la emoción transgresora es la excitación por la estética que permite la expresión. La escucha del metal extremo es expresiva y transgresora; el acto que evidencia que esta estética musical desarticulada de la realidad común —pero no de estas trayectorias particulares— “comunica”, resuena, “dice algo” a la manera en que estos casi adolescentes percibían el mundo circundante y se percibía en el mismo según sus devenires.

La emoción transgresora es la manifestación corporal de la expresión propia, a partir de la conciencia del cuerpo de que ha habido una “emoción estética”, y el encuentro simbólico con la posibilidad de recreación de sentimientos y pensamientos que estos muchachos comparten. Ello da cuenta de una transgresión sensible.

Enfocar el proceso de producción de la transgresión del metal extremo a partir de la emoción transgresora permite contextualizar en el espacio social cubano la afección por esta música y su esté-

tica del descontrol. La emoción transgresora es experiencial y toma forma estética, cultural, política en el metal extremo como modo de expresión. A partir de esta categoría central puede estructurarse un modelo explicativo de la transgresión sensible para el caso de los adelantados cubanos, que da cuenta de la relación entre experiencia y expresión.

Esta explicación contiene diferencias con algunas perspectivas presentadas en el campo de los estudios del metal, así como coincidencias con determinados análisis.

Precisamente, con el fin de profundizar en el modelo emergente de la emoción transgresora, que surge de la codificación para el caso de los adelantados de la escucha del metal extremo en Cuba a finales de los ochenta y principios de los noventa, en este capítulo entablo una discusión con diferentes autores del campo del metal sobre la manera en que ha sido presentada la transgresión en construcciones precedentes. Para ello, expongo que existen dos grandes enfoques sobre la transgresión en las investigaciones revisadas: la experiencia de transgresión de “violencia trascendente” o asociada al capital subcultural transgresivo; la transgresión como transformación cultural y su relación con una escucha sensible. Con esta última, los resultados del presente estudio tienen las mayores coincidencias.

Transgresión de “violencia trascendente” o asociada al capital subcultural transgresivo

En la literatura del metal extremo es posible distinguir una construcción de la transgresión basada en lo que diferentes autores (Keith Kahn-Harris, 2007; Phillippov, 2011; Radovanovic, 2016, entre otros) han considerado como sus aspectos más controversiales: la música y los discursos ligados a ideologías extremas y actos violentos, que han generado discusión mediática y la acción de la ley, como los acontecimientos vinculados a la ola de black metal noruego de los noventa, al que me he referido en capítulos precedentes.

Para Khan-Harris (2007), la configuración de este tipo de transgresión se produce a partir del fundamentalismo y la obsesión con el control de lo abyecto, lo que, según refiere, se asocia a la “debilidad humana, la mortalidad y la voluptuosidad del cuerpo humano” (p.43). La fascinación por esta construcción de lo extremo caracteriza la producción musical y los discursos escénicos, que se distancian del origen fantástico que pudieron tener en el heavy metal. Al mismo tiempo, esos discursos tienen implicación o influyen lo que llama “prácticas corporales transgresivas”. Aun señalando la ambivalencia que atraviesan estas prácticas, debido al empeño en el control del cuerpo para algunos seguidores del metal extremo, sobre todo del black metal, para este investigador es posible observar una reacción espectacularmente transgresiva frente a la música —por ejemplo, en el *mosh*; determinadas posturas asumidas en el performance musical; el uso de algunas drogas— y también en actividades violentas de miembros de la escena enrolados en el satanismo, el fascismo, el racismo y otras ideologías.

Kahn-Harris traza una línea entre esta transgresión o experiencia transgresiva y lo que denomina mundanidad o experiencia mundana. La primera es minoritaria. La segunda representa a una colectividad. Como lo ha sintetizado Phillipov (2011) siguiendo a este investigador: Puede que los músicos y

los fans del metal extremo jueguen con imágenes violentas, pero aparte de unos pocos casos anómalos de crímenes violentos, las actividades de la escena del metal extremo se orientan en general no hacia la transgresión y la violencia, sino hacia lo que él llama una “lógica de la mundanidad” (p.152).

Sin embargo, la significación mítica de la experiencia transgresora en la escena global del metal extremo es, en última instancia, lo que preocupa a estos autores. De acuerdo con Phillipov (2011), la cuestión para no dejar esta transgresión como fenómeno aislado radica en que la articulación entre música y violencia indica la compleja función que esta última tiene en el metal extremo, pues puede ser aún más poderosa que otros aspectos para garantizar la perdurabilidad de una escena y, por tanto, sus discursos y prácticas transgresivas. En ese sentido, refiere el caso del black metal noruego de los noventa que, para la autora, ganó y ha conservado su estatus y prestigio por haber conectado música y transgresión real, por construir un metal desde donde “lógicamente” las acciones violentas pudieran emerger (Phillipov, 2011, p.152). También señalando esa posibilidad a partir del black metal, aunque con el enfoque sobre la escena serbia que estudia, Radovanovic (2016, p.58) afirma: Los discursos artísticos y musicales pueden (...) indicar perturbaciones y problemas más profundos que merecen ser considerados.

De ahí que, a través del análisis musical, elementos históricos de la escena y otros discursos ofrecidos por las bandas que se investigan en estos últimos trabajos, se intente desentrañar la relación entre música e ideología extrema. Estos estudios muestran que las posibilidades de transgresión real desde el metal extremo, y sobre todo del black metal, no constituyen una invención del “pánico moral”, sino un peligro latente, y que los discursos extremos en la práctica dan lugar a la represión, marginalización e invalidación de las diferencias (Radovanovic, 2016, p. 52).

En su caso, Phillipov (2011) estudia los inicios de la trayectoria del grupo noruego Emperor, vinculado a acontecimientos violentos en la década del noventa. A través de dos discos, *In the Night-side Eclipse*, de 1994, y *Anthems to the Welkin at Dusk*, de 1996, demuestra que el cambio ideológico de la banda relacionado con la decisión de sus integrantes de mantenerse fuera de acciones violentas también se expresó en las diferencias estéticas entre esas producciones, sin que ello significara dejar atrás los elementos de poder que conformaron el imaginario transgresivo del primer Emperor¹.

¹ La autora ilustra cómo se combinaron aspiraciones de “sabiduría y poder” de los miembros de la banda con patrones de teclados (Amenor-Bmenor-Cmayor) en canciones como “Cosmic Keys to my Creation” del primer disco referido; al transmitir sonoramente majestuosidad invocaban la relación que mantenían con lo satánico y la creación de un aura alusiva al involucramiento en actos transgresivos que, aunque pudieran considerarse crueles o de maldad, se justificaban en la búsqueda de la individualidad y en dejar atrás identidades cotidianas para ser “alguien más” (“becoming else other”). El dramatismo de las fotografías que acompañaron al álbum también reflejó esa “violencia trascendente”, según lo describe Phillipov al detenerse en los elementos iconográficos: el *corpse paint*, armas como espadas y hachas, cinturones de balas y otros. Sobre el *Anthems to the Welkin at Dust*, refiere “los impulsos expansivos y trascendentes de la música”, aunque parecen complicar su potencial para promover directamente el mal y la violencia dando forma a una producción más sofisticada, se heredan del *In the Nightside Eclipse* (Phillipov, 2011, p.161).

Al identificar la permanencia de esa “violencia trascendente”, independientemente del giro de la banda hacia lo que Kahn-Harris denomina “lógica mundana”, se busca mostrar a su vez la reiteración de una narrativa mediante la que se consolida el eje violento como sentido y mitología de este subgénero extremo (Ver Figura 17). Pero, la autora matiza: no siempre esa majestuosidad y poder sirve de trampolín para actos de violencia, sino que puede ofrecer experiencias de escucha que no requieren que músicos y oyentes conecten estos sonidos a sus propias prácticas y valores (Phillipov, 2011, p.161). En todo caso, lo que señala su análisis es la existencia de un tipo de ideología como característica de este subgénero, y que se mantiene aún con la entrada del black metal noruego a la industria musical.

Por su parte, Radanovic (2016) estudia “los ecos ideológicos del black metal noruego en la escena serbia”

a partir de la llegada de esa música en los noventa por la red global underground que fue gestándose en la época. De acuerdo con la autora, la fascinación de músicos y oyentes por este subgénero llevó a que estos adaptaran ese zeitgeist misantrópico a sus propios temas, pensamientos, cuestionamientos



Figura 17. *Emperor*. Años noventa. Una de las fotografías que acompañó al álbum *In the Nightside Eclipse*, de 1994. Foto tomada de: <http://www.death-metal.org/article/the-imperial-reign-of-emperor/>

políticos y sociales lo que, aunque con un carácter minoritario, según especifica Radanovic, significó la expresión escénica en ese territorio de ideologías extremas. A partir de las temáticas y las líricas que analiza deja ver un coctel de elementos nacionalistas, racistas y antisemitistas, que considera “un avance de las ideas orientadas a la extrema derecha, junto con la mitología eslava y la historia de Serbia” (Radanovic, 2016, p57).

Independientemente de las distancias que puedan encontrarse en estos trabajos, al asumirse en ambos la incrustación de un tipo de ideología en un subgénero, así como la limitación de diferencias escénicas asociadas a la misma variante musical, se corre el peligro de terminar reproduciendo la significación mítica de la experiencia transgresora que analizan.

La existencia de otros proyectos y bandas de Bélgica, Checoslovaquia, Japón y otras partes del mundo también fundantes del black metal (Ulrey, 2016; Rubio, 2012, p.32) que aportaron significados diversos al subgénero muestran una escena más descentrada de lo que las clasificaciones imponen. Lo problemático no es solo que, como la industria musical, los discursos públicos puedan vincular categorías de música con categorías de personas, y traer consigo una confusión basada en estereotipos que no deja ver la diversidad de comunidades de oyentes reales (Johnson, 2018), sino que lo que queda menos investigado, precisamente, es la conexión de la experiencia y la expresión a través del metal extremo, incluyendo el black metal, desde otros sentidos afectivos y transgresivos.

En la experiencia que me ocupa en este estudio —la de los adelantados del metal extremo en Cuba—, su pertenencia a la red global por donde se compartía esta música; su inmersión en el rock y el metal y lo que llamo de acuerdo con la codificación realizada prácticas de iniciación, aquellas prácticas culturales, estéticas, cognoscitivas y emocionales previas al metal extremo, indican búsquedas espirituales que permiten dar cuenta de una afección por el metal extremo y conceptualizar la transgresión desde significados más particulares y contextuales.

No obstante, la preocupación en torno a la “transgresión real” y el supuesto de su valor simbólico en la escena global, ha llevado a explicar la manera en que esta ideología, transgresora del límite de contención de pensamientos y emociones extremas, rige el habitus en la escena global del metal extremo. En ese sentido, el trabajo de Kahn-Harris (2007), al plantearse un acercamiento sociológico a esta construcción de la transgresión resulta de especial atención para este estudio.

Desde una perspectiva crítica sobre las prácticas de dominación y poder en la escena global, Keith Kahn-Harris (2007) se basa en la teoría de los campos de Pierre Bourdieu y la categoría de capital subcultural desarrollada por Sarah Thornton (1995) para comprender cómo los discursos y prácticas de corte racista, homofóbico, sexista, violento, como la transgresión que analiza, se incorporan al metal extremo y son admitidos por sus miembros en ese espacio sociomusical.

Siguiendo la construcción de Thornton sobre el capital subcultural en las escenas de la música dance, asume la escena del metal extremo como un campo donde la lucha por la acumulación de este tipo de capital, de conocimiento, de saber hacer, se manifiesta a través de los discursos y performances

de identidad de sus integrantes. Al indicar que el capital subcultural es aportado por unos miembros de la escena en forma de prestigio y poder, y reclamado por otros para sí mismos en el modo en que interpretan sus identidades, este autor muestra la existencia de un grupo dominante, aquellos que refractan capitales de otros campos y del poder general en términos de distinción: Dentro de las escenas de metal haber nacido dentro del sexo, grupo étnico o nacionalidad correctas no hace un destino, pero ciertamente ayuda (Kahn-Harris, 2007, p.121). Asimismo, son aquellos que ponen en juego las diferencias inherentes a la escena del metal y que este investigador identifica a partir de dos tipos de capital subcultural: el capital subcultural transgresivo y capital subcultural mundano. De esa forma, los agentes que poseen el capital subcultural transgresivo configuran la cultura, el habitus dominante del metal extremo que “ilumina” la experiencia musical mundana y es reproducido en la infraestructura escénica a nivel global.

Según Kahn-Harris (2007), el capital subcultural transgresivo envuelve el deseo de ser diferente, de cambiar y transgredir normas dentro y fuera de la escena. La posesión de este capital subcultural indica un involucramiento pragmático con ese espacio, pues al mismo tiempo que esta experiencia se vincula a la escena, sus miembros manifiestan desentendimiento con esa colectividad como forma de ganar capital a partir de la construcción de una individualidad radical y de un arte diferenciador, innovador, elitista. Para Kahn-Harris, este no es un capital subcultural del todo, sino que se produce cuando artistas buscan atacar el mainstream y determinados tabús —lo que acerca la idea de una “revolución simbólica” en términos de Bourdieu (2017)— y producir formas de capital que pueden ser transferibles también a otras escenas.

La ambigüedad o “debilidad” que el autor apunta en la potencia de esta transgresión es que, esta última, al basarse en una preocupación por el control de lo “abyecto”, que termina materializándose en la sexualidad femenina, la homosexualidad y la negritud, se traduce en las prácticas y los discursos “más virulentos” de racismo, sexismo y homofobia y otras ideologías que, en última instancia, constituyen formas de opresión producidas por estructuras de poder arraigadas y a gran escala (Kahn-Harris, 2007, p.167).

Por su parte, el capital subcultural mundano es producido por discursos críticos en la escena, que se orientan a la colocación de bandas en esta, al desarrollo de “carreras”. Se traduce en la inversión sustantiva en una multiplicidad de prácticas, precisamente, para producir un potencial colectivo y la escena. De ahí que, de acuerdo con este autor, ello implica sacrificio personal, compromiso escénico y trabajo duro. Aunque a diferencia del capital subcultural transgresivo no deriva de prácticas amenazantes de exceso, y sí entraña posibilidades y alegrías de la actividad colectiva, puede encauzarse hacia la rutinización y el aburrimiento: el capital subcultural mundano se orienta a contribuir y sustentar la escena y no exactamente a innovar dentro de esta (Kahn-Harris, 2007, p.126).

Tanto la modulación de la experiencia mundana a partir de la vida cotidiana como las disposiciones y exclusiones propias frente a pensamientos y prácticas dominantes que funcionan en la escena, devuel-

ven la participación de quienes compiten por demostrar —acumular— el capital subcultural mundano, mientras intentan retener la transgresión de otros debido al compromiso escénico, como una actuación pragmática. Para Kahn-Harris (2007), la experiencia mundana se trata de adecuar el involucramiento en este espacio con las responsabilidades y actuaciones en la vida cotidiana evitando la conflictividad, de forma tal que exista una integración, un equilibrio. De ahí que, las disposiciones provienen de sopesar responsabilidades estructurales y el menor costo posible de esta relación con la escena.

Esa lógica consciente también se expresa en otro de los términos explicativos utilizados por este autor, el de “antirreflexividad reflexiva”. De acuerdo con Kahn-Harris, este resulta el mecanismo a través del que se establece un balance entre el capital subcultural mundano y el capital subcultural transgresivo al exponer la necesidad tácita entre ambos. La antirreflexividad reflexiva permite experimentar el placer de la transgresión al mostrar una suerte de coraza social o función defensiva sobre lo que el metal extremo debe ser, lo que indica conocimiento y asunción de los principios culturales de otros en pos del compromiso con la escena. A través de este mecanismo, dice, es posible llegar a otro de los mayores placeres de la escena: recurrir a los discursos más transgresores presentes en la cultura occidental —incluido el racismo— con un riesgo “insignificante”, o sea, sin que sea problemático fuera de este momento escénico (Kahn-Harris, 2007, p.157). En ese sentido, el placer se relaciona con dramatizar el habitus dominante, los discursos vinculados al capital subcultural transgresivo, sin asumir su práctica, lo que evidencia un conocimiento y, por tanto, la maximización del prestigio dentro de la escena.

Aun cuando mi estudio no se centra en las prácticas de poder y dominación en el metal extremo como el de Kahn-Harris, aunque sí refiere la dominación simbólica en el orden cubano percibida por los adelantados de la escucha del metal extremo en la Isla, ¿en qué aspectos me siento lejos de este autor cuando su explicación se cruza con prácticas que no indican el tipo de transgresión holística que analiza en la escena global del metal extremo? ¿En qué medida la teoría de Kahn-Harris deja de coincidir con el caso de los adelantados en la escucha del metal extremo en Cuba a finales de los ochenta y principios de los noventa?

La perspectiva de Kahn-Harris da cuenta de una reproducción cultural y no de la producción activa de una cultura expresiva, limitada en su trabajo a grupos dominantes transgresivos, los agentes que hacen, o mejor, pueden hacer la cultura del metal extremo. No obstante, para el caso de los adelantados podría hablarse, siguiendo a Hochschild (2008, p.27), de cultura en términos de un conjunto de prácticas, creencias que se mantienen, practican y evidencian lo que estos muchachos también eran—y todavía hoy siguen siendo—.

En ese sentido, la cultura del metal extremo para el caso de los adelantados no es algo que se asume y dramatiza, sino que guarda relación con un devenir. En su explicación Kahn-Harris muestra un yo pragmático que reclama para sí el capital subcultural transgresivo como compromiso con la escena, pero manteniendo el equilibrio cotidiano, sin ofrecer otros elementos sobre las trayectorias más allá de las variables que enfoca para abordar una desigualdad de origen que repercute en la escena. Aunque

deja ver que hay una experiencia musical previa al metal extremo (Kahn-Harris, 2007, p.51), su interés en el poder y la dominación escénica lo llevan por otros caminos de observación. De esa forma, hay un distanciamiento con el presente estudio.

En el caso de los adelantados, como escribí arriba, es posible dar cuenta de una disposición a la estética del descontrol a través de prácticas de iniciación o anteriores al metal extremo desde donde se producen conexiones emocionales con la estética de esta música o, de acuerdo con la codificación realizada, con esta estética del descontrol, la cual no está enmarcada en mi caso de estudio en un “control de lo abyecto”, sino en una construcción más amplia de acuerdo a la experiencia de estos jóvenes cubanos. Según los resultados de la codificación realizada, la afición por el metal extremo de los devotos de la Isla enseña otra perspectiva, pues la emoción en la escucha del metal extremo no responde a otra experiencia asociada a la violencia o la “transgresión real”, sino al simbolismo estético y las posibilidades de expresión en su contexto.

La potenciación de ese sentido también queda constreñida en la transgresión de Kahn-Harris a partir de un habitus dominante y demandas estructurales escénicas que incluyen ideas y comportamientos culturales preestablecidos.

Según el investigador, la experiencia del metal extremo no puede separarse de la experiencia de la escena del metal extremo (Kahn-Harris, 2007, p.80). Sin introducirme a cuestionar esta afirmación, pero teniendo en cuenta lo referido arriba, podría decir que la experiencia del metal extremo no podría desvincularse de la experiencia personal y compartida local de quienes escuchan esta música. Así, en la experiencia radican las posibilidades de comprender la transgresión como capacidad de sentir placer en la escucha de lo extremo y de materialización de la emoción transgresora.

Precisamente, otro punto de lejanía es que Kahn-Harris (2007) encuentra problemático en la escena la entrada a las emociones de quienes escuchan:

Los miembros de la escena parecen a menudo “inarticulados” cuando hablan de su relación con la música. Mientras que la música se construye como energizante, catártica y placentera, los miembros son reacios a profundizar en sus reacciones a la música que escuchan. Los miembros se resisten a entrar en discusiones detalladas y casi psicoanalíticas sobre la música, la emoción y el sentimiento. Esto revela una ambivalencia sobre la relación entre la música, el yo y el cuerpo. Se reconoce que la relación existe, pero más allá de eso la mayoría de los miembros de la escena prefieren dejarla en paz. (p.53)

Como la cita lo enuncia, en su trabajo, este investigador explora el placer en la escucha. Este último lo relaciona con el manejo de “emociones negativas”—rabia, frustración, agresión, entre otras— ante determinadas situaciones de la vida cotidiana que menciona, lo que es posible a partir de la energía creada por el metal extremo y la función catártica que se le otorga. Sin embargo, la acotación de vida cotidiana a situaciones del presente experiencial que indican el “carácter ocasional” de ese placer, se

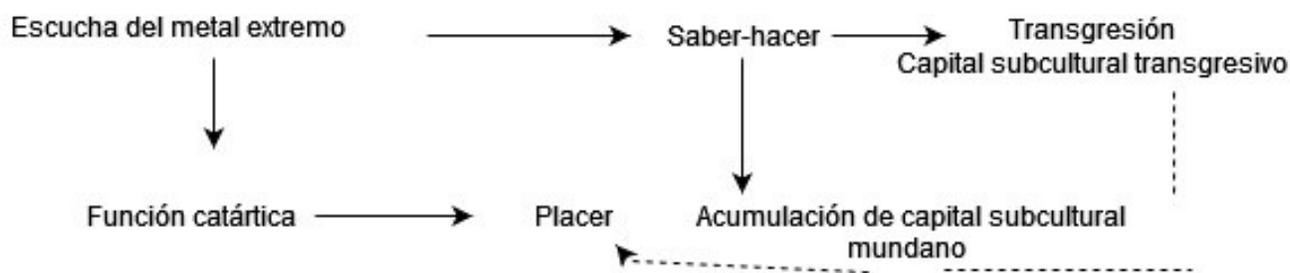


Figura 18. Propuesta de esquema de interpretación personal sobre la perspectiva de la transgresión de Khan-Harris. Relación entre afección (placer), emociones y experiencia escénica pragmática, de acuerdo con el trabajo de Kahn-Harris (2007). Elaboración propia.

distancia de una necesidad expresiva, sustentada por emociones y sentimientos experienciales, acumulados en un devenir, que no excluye el contexto más inmediato, como surge para el caso de los adelantados.

De igual modo, a partir de la preocupación por las prácticas que son posibles en la escena y la explicación de ello desde un “pragmatismo cultural”², la posibilidad de ahondar en la relación entre la experiencia personal, el desarrollo del self, emociones, escucha musical y mutualidades vinculadas a la música, se limita.

En el modelo que puede surgir sobre la perspectiva de la transgresión de este investigador (Ver figura 18), es notable una relación de dominación que conlleva a la asunción de la experiencia mundana como lineal, donde la acción transgresora se vincula a prácticas discriminatorias y violentas sobre otros grupos, que pueden ser permitidas en el espacio escénico. No se percibe la escucha del metal extremo para esta experiencia como transgresora en el sentido de superación de órdenes, ni una relación entre expresión y experiencia que trascienda la búsqueda de un capital subcultural transgresivo en el sentido que otros metaleros lo han creado.

Para el caso de los adelantados, el metal extremo no se percibe como un escenario de limitación o control cultural a pesar de las desigualdades escénicas que puedan manifestarse en el plano local y global³, sino como cultura expresiva, como decía arriba. Así, lo que se objetiviza en mi caso como placer de la escucha no es un capital cultural o subcultural, utilizado para catalizar “emociones negativas”, sino la emoción transgresora desde la que es posible captar el fenómeno de la transgresión sensible. No se trata aquí de asumir prácticas y discursos para ganar capital cultural⁴ con respecto a la experiencia transgresiva global, sino de inmersión para intensificar la expresión sensible personal y colectiva, lo

² Con ello me refiero tanto al hecho de la explicación cognitiva como a su carácter institucionalista y reificador.

³ Abordar las desigualdades en el metal extremo desde el plano local cubano ameritaría otra investigación, cuyos resultados también podrían ponerse en diálogo con la perspectiva de Kahn-Harris (2007) y otros autores que han profundizado en el tema.

⁴ Incluso lo contrario según lo establecido por el orden cubano.

que significa aumentar el capital simbólico y estético expresivo. Esto tiene que ver tanto con apreciar los detalles estéticos con los que ha habido colaboración corporal como vivenciar las formas de recreación experiencial desde la estética del descontrol en la producción cubana.

Es en la medida en que hay una experiencia sensible desde lo extremo que se va construyendo un capital cultural valorado por su simbolismo expresivo en Cuba; por tanto, no se trata de algo exterior por lo que se compete, sino de un capital que se produce en la práctica de la escucha y la producción musical y estética o estetización, según denomino a este proceso. Esto aporta una distinción expresiva a la experiencia social, musical, e incluso, hacia adentro del metal extremo, teniendo en cuenta los estilos que emergen y que en mi caso de estudio se relacionan con la particularización de la escucha.

En ese sentido, podría argumentarse la intuición de Skadiang (2017, p.68) cuando en su trabajo sobre el black metal señala una integración entre la experiencia mundana y la transgresiva y concluye “especulando” que esa conexión radica en la transformación, por los devotos de este subgénero, de lo mundano en algo novedoso, al modelar sus mundos en algo que perciben como significativo para ellos.

Lo anterior me conduce a detenerme en un último punto en esta discusión en torno a la transgresión presentada por Kahn-Harris, y tiene que ver con la relación entre las emociones, lo experiencial y lo estructural u órdenes sociales que trascienden la escena.

Si, por un lado, en el trabajo de este autor quienes poseen el capital subcultural transgresivo pueden exponer una individualidad, cuyo radicalismo, sin embargo, se acoge a ideologías que, en última instancia, hacen su transgresión accesible y asimilable para grupos conservadores, lo que indica una coincidencia entre un orden o estructura determinada; por otro lado, quienes tienen el capital subcultural mundano viven emociones como efectos de la música —el efecto catártico, por ejemplo—, pero estas no indican una trascendencia del orden social como tampoco lo es el hecho de la retención de la posibilidad de involucramiento escénico por quienes no se perciben en el habitus dominante, con lo que Kahn-Harris también explica la escasa presencia de mujeres, grupos étnicos, homosexuales en la escena global. En ambos sentidos la emoción puede identificarse como práctica en términos estructurales o institucionalistas.

Esta perspectiva de la emoción relacionada con la reproducción de un orden establecido se distancia de lo que para el caso de los adelantados surge como transgresión sensible, a partir de la emoción transgresora. Los análisis de Kahn-Harris (2007) coinciden más con los aportes de Bourdieu a la sociología de las emociones que, de acuerdo con Scheer (2012, p.208) dejan ver “la contribución de los dominados a su propia dominación”. El pasaje de Bourdieu sobre la producción de la “agorafobia” o el terror al espacio público que esta autora trae a su texto como ejemplo de lo anterior, da cuenta de emociones socialmente impuestas, que llevan a las mujeres a reproducir el hábito de mantenerse en lo privado, o sea, a una autoexclusión en sociedades donde se les prohíbe el contacto social cotidiano.

Sin embargo, la emoción transgresora y el modelo que emerge a partir de esta categoría en el caso cubano no indican un individualismo radical o la asunción del capital transgresivo asociado al

mismo, sino la construcción de sentidos expresivos personales y colectivos de acuerdo con el devenir de estos jóvenes en orden cubano y en el contexto de finales de los ochenta y principios de los noventa que mi investigación enmarca. Esta es una perspectiva distinta, que se relaciona con las posibilidades de acción y cambio experiencial en una estructura. Si bien este enfoque entraña una discusión —más profunda y aún pendiente— sobre la función del simbolismo estético y la estetización en el cambio social, la emoción transgresora significa rompimiento con la normalización de comportamientos y estéticas en la Isla y la búsqueda de una manera más “poderosa” de exponer los sentimientos y modos de ver el mundo de estos jóvenes.

La emoción transgresora de los adelantados al escuchar metal extremo muestra la materialización o espiritualización de un deseo transgresor o trascendente, que ellos desarrollaron a partir de sus propios intereses. Por tanto, en “las facultades estéticas” de lo que estos muchachos cubanos denominan “dioses del mal”, que posibilitan a través de su música la concreción de la transgresión sensible —como mismo ellos hicieron, por lo que también varios fueron calificados de “leyenda”⁵—, radica ese sentido de mutualidad con metaleros de otras partes del mundo, lo que, sin embargo, no significaría per se conexión ideológica⁶.

De esa forma, puede decirse que la expresión de la emoción transgresora no es asimilable estructuralmente, sino que pone de manifiesto búsquedas y relaciones emocionales más independientes, autónomas y contextualizadas. Tampoco la transgresión sensible resulta algo que se conquista a partir de otros en el metal extremo. La emoción transgresora muestra una continuidad de un cambio perceptivo de los adelantados a través de la música y otras prácticas culturales. El metal extremo devino la forma de seguir haciendo prácticas emociones o estados sensibles entre los devotos de estas sonoridades en Cuba por las que no todos podían mostrar afección fácilmente.

Transgresión como transformación cultural y su relación con la escucha sensible

Una parte sustantiva de los estudios de metal extremo ha presentado la transgresión relacionada con la transformación social, cultural, política, expresiva, corporal, emocional, simbólica. Puede de-

⁵ Me refiero a Sectarium, Spiritus, Symphony of Doom, y otras bandas del período de estudio.

⁶ Aquí podría comprenderse el hecho de la separación que a veces se observa en la escena metalera entre gusto musical y conexión ideológica que, sin embargo, Kahn-Harris (2007, p.143) expone como preocupación cuando no hay una explícita toma de posición frente a fundamentalismos. En una entrevista para la revista digital *Jot Down*, realizada por el periodista Corazón Rural (Rural, 2022), el crítico de arte, enciclopedista e investigador de metal extremo, Salva Rubio, deja ver una postura que pudiera estar en sintonía con lo que llamo emoción transgresora y móvil de transgresión: “Este señor (Varg Vikernes) ha matado a otra persona cuando era muy joven, tiene una ideología nacionalsocialista probada y comprobada deleznable, pero, dicho esto, que yo sepa nunca ha escrito una sola canción de temática nazi. A él lo que le gusta es *El Señor de los Anillos*, era fan de los juegos de rol, y creó una ensalada de referencias de Tolkien, fantasía heroica, pulp y tal que se llamó Burzum, que musicalmente ha sido insuperable. La cima para mí quizá sea el *Filosofem*. Y ahora es youtuber, te sale ahí en el coche conduciendo haciendo comentarios sobre cómo tiene que ser la mujer que debe elegir un verdadero ario y temas así”.

cirse que esta perspectiva incluiría también a autores como Kahn-Harris, aun cuando su interés radica en argumentar, según su análisis, el carácter paradójico y complejo de esa agencialidad en la escena global como se ha visto antes. Si, por un lado, señala una delgada línea a partir de la cual el metal extremo puede ser también una “mala parodia” de lo que el mundo es; por otro, reconoce el potencial de transformación cultural relacionado con esta música (Kahn-Harris, 2007, p. 177).

La reconceptualización de la transgresión desde esta perspectiva ha llevado a dialogar con aportes más allá del campo del metal —me refiero a los de Bakhtin, Mary Douglas, Sttalybrass y White, George Bataille, entre otros autores, revisados indistintamente en varios de estos trabajos (Tulonen, 2018; Unger, 2016; Riches et al, 2014; Faye, 2010; Kahn-Harris, 2007; Bettez, 2006, por ejemplo)—. De esa manera, esta transgresión se relaciona con prácticas disruptivas de límites teniendo en cuenta la producción de órdenes y oposiciones binarias en la estructura social. Aquí el potencial transformador o transgresivo del metal extremo se enfoca desde la contradicción con las normas dominantes y con las que se pudieran reproducir en las escenas y con la construcción identitaria y expresiva a partir de la experiencia de escucha.

En ese sentido, me atrevería a decir que este tipo de transgresión ha sido la más tratada teniendo en cuenta los diversos escenarios y formas en que se expresan estos conflictos. De acuerdo con lo referido por Kahn-Harris (2007), en consonancia con investigaciones precedentes como las de Jeremy Wallach (2003), “la escena proporciona varias formas localmente específicas de escapar a una ‘modernidad’ más amplia y abarcadora que a cualquiera de las manifestaciones específicas de la modernidad” (Kahn-Harris, 2007, p. 157). Esto enfoca lo local y los órdenes que toman forma a nivel territorial.

Alrededor de esta transgresión es posible distinguir dos posiciones de acuerdo con los énfasis de los estudios revisados. Por un lado, se encuentra un enfoque que pudiera denominarse político, debido a que en el abordaje de la aficción por el metal extremo sobresale la función de esta música como contestación a contextos y fenómenos sociales que atraviesan la experiencia de los individuos —fundamentalmente jóvenes, según también se advierte en estos trabajos— en un espacio y período delimitados. Es decir, se destaca lo que esta música permite hacer, el simbolismo transgresivo objetivado en las prácticas agenciales que se vinculan a la pertenencia a esta colectividad del metal extremo.

Por otro lado, estaría la perspectiva musical, centrada en la transformación de la experiencia y la creación de identidades individuales y colectivas a partir de la escucha de esta música. Aquí tienen relevancia las características musicales, estéticas del metal extremo y la manera en que la música produce placer y sentimientos, lo que resulta una fuente de acoplamiento personal y/o afiliación colectiva (Faye, 2010, p.52). Desde esta posición, se trata de ampliar las explicaciones sobre la función de transformación de la música: Al investigar las identidades musicales, los escritos se han centrado en gran medida en la rebelión colectiva; o en los fans solitarios con sus deseos puestos en una celebridad en particular, no en la relación colectiva y de los fans con la música per se (Faye, 2010, p.52).

A partir de estos enfoques, la revisión sobre la transgresión de la que doy cuenta a continuación enmarca la relación entre experiencia—social y musical— y la expresión desde el metal extremo, así como el lugar que se le ha dado a las emociones en ese par, teniendo en cuenta la centralidad de estas en el modelo emergente en mi caso de estudio. Lo anterior significa también abordar más detenidamente cómo se ha presentado en esta transformación lo personal y lo colectivo y su vínculo con órdenes simbólicos, en busca de posibles complejizaciones sobre “la experiencia subjetiva” y “la estructura” o las dimensiones “interior” y “exterior” de la transgresión que pudieran derivarse de estos estudios.

Transgresión política

En los textos de Deena Weinstein (1991, 2000) y Robert Walser (1993) pudieran hallarse los antecedentes de “la transgresión política”. La socióloga norteamericana da cuenta de la confrontación entre la subcultura del heavy metal y el discurso político tanto “de izquierda como de derecha”, que identifica como parte de las normas de control juvenil en la sociedad estadounidense, el espacio fundamental que estudia. Aun cuando Weinstein afirma que el metal no tuvo un único significado, y refiere la creación y la apreciación musical como los procesos básicos de conformación de la subcultura en torno al género, señala que esta última puede identificarse como “contracultura” en su expresión de poder, ya que a través de componentes profanos y prácticas que le dan identidad, sus seguidores pudieron reconfigurar lo establecido socialmente como sagrado. De esa manera, en este análisis, en los valores estéticos compartidos prevalece la posibilidad de confrontar la “incuestionable autoridad”, así como escapar a las normativas relacionadas con la masculinidad en términos de organización de la experiencia adulta. En estos sentidos, para Weinstein, la subcultura del metal resultó una alternativa para los jóvenes de la clase trabajadora, lo que también otorgó a la misma como rasgo la predominancia masculina⁷.

Para Faye (2010), una de las cuestiones problemáticas del abordaje de Weinstein radica, precisamente, en la manera en que la escucha musical y la creación de identidades a partir de esta práctica pierden relevancia ante lo que considera el principal foco de la autora: los aspectos espectaculares del heavy metal, como la moda subcultural, el espectáculo de la performance y las “prácticas” de los miembros, y los temas visibles que surgen de las letras del heavy metal y del arte de los álbumes (p.57).

Podría decirse en ese sentido que en el trabajo de Weinstein la estética se aborda como posibilidad de construcción de un estilo de vida disruptivo, o que en los componentes subculturales se halla la expresión de “un arte vivo” homólogo a la forma musical (Weinstein, 2000, p.98), lo que, a tono con la observación de Faye, pareciera trascender o perder de vista la potencialidad afectiva de la escucha a partir de estructuras sonoras.

⁷Teniendo en cuenta los fines investigativos de este trabajo, no abordé directamente las discusiones sobre la transgresión de la dominación masculina en la escena del metal, aunque considero que esos textos dan cuenta de la “transgresión política” revisada en este estudio. Dentro de esos aportes se hallan los de Robert Walser (1993) y otros más recientes como los de Riches et al (2014) sobre la transgresión corporal femenina a través del mosh.

No obstante, la escucha musical no está ausente en el texto de Weinstein. Faye (2010) también reconoce que la experiencia de escucha es referida como “éxtasis” en los conciertos, producido por prácticas como el moshing⁸ y el headbanging⁹, aunque según este autor no se arrojan luces sobre la experiencia de escucha como práctica cotidiana.

Aunque coincido con Faye en que esta profundización no se encuentra en el análisis de Weinstein, hay aportes que se adicionan al hecho de señalar esta experiencia física, corporal vinculada a los sonidos. La autora también evidencia la relación con las emociones o el “impacto” emocional de pasar por el cuerpo el ensamblaje sónico del heavy metal. Menciona que ello es parte de una “escucha activa”, o sea, deja ver un vínculo entre manifestaciones corporales, físicas y emoción.

En cuanto a esta escucha sensible, hay otros aspectos a destacar como la relación entre la estética musical “fuerte” y la posibilidad de crear desde ahí una identidad como “parias orgullosos”—“en el sentido de George Simmel”—, tal como pudieron hacerlo antes los creadores de la cultura del blues (Weinstein, 2000, p.274). Para Weinstein, el heavy metal expone el sentimiento de pertenencia a la clase trabajadora vinculado a la frustración, el dolor y otros, y también el de rechazo a la música *mainstream*, sobre todo al pop y al glam desde las que estos jóvenes no encontraban una posibilidad de rehacerse. El concepto de “paria orgulloso” significa la incorporación a la música de esos sentimientos como cultura expresiva, reafirmando la marginalidad social y la construcción de una identidad propia. De ahí que, Weinstein también señale que la reproducción de la subcultura del heavy metal se base en el mantenimiento de esa complejidad cultural a través de la creatividad y la búsqueda de “artificio”, lo que no solo estaría en consonancia con mantener el estilo subcultural, sino en conformarlo como experiencia artística o arte, aunque esta es una idea que solo esboza.

A diferencia de Weinstein, Robert Walser (1993) se adentra aún más en el análisis musicológico del heavy metal, complementado con técnicas rigurosas de contextualización histórica y etnográficas. Su trabajo también conecta la transgresión musical —conformada por sonidos y performances sobre “el lado oscuro” de la vida— con la insatisfacción juvenil con respecto a identidades dominantes e institucionales, lo que expone el involucramiento y la fascinación por una música y prácticas más creíbles para ellos. La explicación en ese sentido deja ver la transgresión política en este texto, lo que, según Faye (2010, p.61), limita la profundización en la experiencia musical o en el impacto de la escucha: se centra en el impacto social de la música más que en la experiencia afectiva personal y concreta que pueda ofrecer al oyente.

Si bien pudiera decirse que Walser prioriza el análisis de las líricas y del performance musical hay elementos que constituyen aportes relacionados con la experiencia musical y “el carácter emocional” del heavy metal. Al traer a Bakhtjin para dar cuenta de la manera en que gestos, el cuerpo, el

⁸ Un tipo de baile extremo que puede formar parte de la escena del rock, el metal, el punk y otras, y consiste en empujarse y golpearse violenta y fraternalmente mientras la música suena.

⁹ Cabeceo al ritmo de la música.

mundo físico se enmarcan en el discurso, permite la comprensión de la escucha como una experiencia a través del performance y de las percepciones que esos símbolos generan, y que posibilitan la polisemia o, como también Faye (2010) reconoce, que otros significados se integren a los ya conocidos.

Esa idea se relaciona también con el postulado de Walser de que el heavy metal es una cultura popular, lo que significa que en sí mismo no es marginal ni elitista, e integra a su estética la cultura masiva o *mainstream*, en la que los jóvenes encuentran “entretenimiento e información” sobre clasificaciones dominantes y alternativas. Por tanto, en “lo popular” puede reconstituirse la cultura expresiva, es decir, la elección de acuerdo con intereses personales, como ocurre según este autor en el heavy metal, en su estética y en los componentes que incorpora también de la música clásica, conformando con todo ello un “coro poderoso” y un performance virtuoso que indica poder. Para Walser, además de la intensidad emocional y física de los sonidos, en el placer corporal, la danza, el cuerpo, el poder reflejado en el performance, el heavy metal como música popular muestra con más efectividad su carga política. Ello se opone a la “categoría ideológica” de juventud que coloca a los jóvenes “fuera de la sociedad y la historia”, es decir, a aquella que les otorga una posición de consumidores pasivos y a los que es preciso proteger a través de la censura.

El sentimiento de dolor de la devastación causada por la desindustrialización y el fracaso de desastrosas políticas sociales que les afectan, así como el de ir en contra de la deshumanización a la que se adscribe la cultura popular muestra a los jóvenes como actores activos, la agencia y la política del heavy metal. Vale destacar que con deshumanización Walser se refiere a cómo esas funciones de la música son removidas de la industria, quedando exclusivamente en manos de los ejecutivos de estos conglomerados —aunque como decía antes ese proceso es algo que los actores “leen”, perciben—. Aun con sus distancias contextuales, ello guarda relación con las categorías de canonización y asimilación emergentes para el caso de los adelantados de la escucha del metal extremo.

En este texto, la pertenencia a la “comunidad del heavy metal” y la construcción de significados y formas culturales relacionadas con esta música muestra “rebelión y escapismo”:

La rebelión es crítica; sea aparentemente eficaz o no, es política. Pero aún más importante es que lo que parece rechazo, alienación o nihilismo suele ser mejor visto como un intento de crear una identidad alternativa que se basa en una visión o en la experiencia real de una comunidad alternative. (Walser, 1993, p.18)

Entre los primeros trabajos que abordaron el metal extremo, el de Harrell (1994) tiene puntos coincidentes con estos antecedentes, insertándose al debate sobre la transgresión en el metal extremo también desde un enfoque político. Para este autor las “expresiones no oficiales”, aquellas relacionadas con las emociones de soledad, las derivadas de la violencia de la industrialización y del “espíritu sombrío” (doom) que subyace en una compleja comunidad global, se exponen en el death metal, y muestran una oposición a las autorizadas o relativas al poder. Entre “el ellos” y “el nosotros”, el empo-

deramiento en el “death metal” radica para el autor en la confrontación de los “atrincherados valores de la sociedad” como inversión de la jerarquía primaria de la autoridad política y moral. Las “poéticas de destrucción” o expresiones relegadas exponen esa experiencia social de contestación, debido a que permiten la construcción de un significado relacionado con las circunstancias sociales.

Para Harrell esta contestación social también se expresa a través de los símbolos del cristianismo y precristianismo, la mitología nórdica, lo diabólico, entre otros componentes de la imaginaria utilizada en el “death metal”, pues en la disposición al “secreto”—o lo oculto—, se evidencia la desarticulación de la ética del protestantismo o del racionalismo de la ciencia como estructuras expresivas del poder. Un aporte interesante es que como los autores anteriores también destaca la relación entre el cuerpo y la construcción de significados cuando indica que las características sónicas del death metal, como el caos y la agresión, permiten sensaciones asociadas que apuntan a la reflexión sobre la experiencia social propia y a la construcción a partir de ello de una identidad “no autorizada”: El pensamiento sólo es válido cuando lo ratifica la sensación (Harrell, 1994, p.98).

La manera en que esta transgresión ha sido investigada en América Latina y el Caribe tiene particular importancia para el presente estudio, debido a que el mismo se desarrolla en esta área. Aunque los trabajos mencionados arriba han sido discutidos y ampliados en producciones en otras partes del mundo —que muestran incluso la organización territorial que también puede tomar el campo del metal extremo en su evolución—, mi interés en centrarme en esta región, y sobre todo en los textos cuyos análisis coinciden con el período de mi investigación, además de basarse en el criterio anteriormente expuesto, radica en que este no es un estudio holístico, es decir, no enfoca la escena global del metal extremo, por lo que la presente revisión también puede constituir una selección panorámica de cómo la transgresión política o la transformación en diferentes órdenes a través del metal y su universo más extremo se ha venido trabajando en los estudios del metal alrededor del mundo.

De acuerdo con Varas-Díaz, Nevárez & Rivera-Segarra (2021), el metal ha sido consumido y también transformado en la región. Para estos autores esa transformación no implica solo cambios sonoros, sino que da cuenta de un complejo proceso en el que estos últimos responden a identidades previas que portan los devotos del metal en relación con sus experiencias locales. De esa manera, consideran que la transformación del metal en el área es parte de la reflexión sobre las circunstancias y contextos que se viven, por lo que los artefactos musicales creados, además de ofrecer distinción en la escena del metal al indicar la pertenencia social y geográfica latinoamericana y caribeña, permiten exponer la confrontación de normas sociales, culturales e históricas dominantes en varios de estos países.

Según estos autores, la categoría “experiencia latinoamericana” responde a los conocimientos sobre la región que pueden ser reconocidos y compartidos en las escenas del metal de esta parte del mundo y que tienen que ver con la “opresión social”, “el reconocimiento de lo inconcebible” o “lo real maravilloso” y “la esperanza de futuro”. Ese proceso reflexivo y cuestionador, que el sonido y el

performance musical develan, identifica lo que llaman “diálogos decoloniales extremos” (Varas-Díaz, Nevárez & Rivera-Segarra, 2021, p.22-25)

Los “diálogos decoloniales extremos” evidencian la transformación del metal extremo en esta región como oposición a la continuidad de la “colonialidad” en las prácticas y valores de la vida cotidiana, es decir, a la permanencia y la reproducción del legado de la colonización en el contexto regional (Varas-Díaz, Nevárez & Rivera-Segarra, 2021, p.22-25). En estos trabajos, la colonialidad también se conceptualiza (Pack, 2018, p.39), siguiendo aportes de Heidegger, como un “marco dominante” de ideologías y realidades que imponen de forma violenta una manera moderna de “ser en el mundo”, naturalizada a partir del funcionamiento de los Estados-nación, la democracia y el capitalismo sobre el marco de la colonización.

Teniendo en cuenta lo anterior, la transformación del metal extremo representa una transgresión al vehiculizar el sentimiento de inconformidad social y la reflexión sobre la experiencia latinoamericana, no solo pasada, sino actual. En ese caso, pueden mencionarse los textos que dan cuenta de la relación entre el metal extremo y los pueblos y comunidades indígenas de la región (Calvo, 2018; Pack, 2018; Castañeda, 2021, entre otros).

Para Pack (2018), “el metal tribal” de El Salvador, que incorpora elementos indígenas y de la cosmovisión de los pueblos maya-pipil¹⁰, en su teatralidad y “fantasía” escénica permite la conexión con un pensamiento ancestral que ha estado presente en las comunidades y en la experiencia de quienes hacen esta música. De acuerdo con el autor, a diferencia de los contactos que puedan existir con el “black metal y el satanismo”, tan ajeno como el cristianismo y el pensamiento occidental (Pack, 2021, p.195), “el metal tribal” posibilita la identificación de audiencias más amplias debido a “un pasado común” y al potenciar la protesta local contra el “marco moderno” que se les impone.

Sin embargo, sería preciso señalar que el énfasis del análisis en la validez del carácter oposicional a nivel social del metal tribal basado en el pensamiento y la pertenencia indígenas podría dejar fuera otras formas de construcción de la experiencia en esas comunidades, relacionadas con socializaciones y prácticas múltiples que también conectan y potencian los mundos personales, de lo que, de hecho, la escucha del metal extremo es una muestra.

Por su parte, Mario Castañeda (2021), al fundamentar la conexión de la banda guatemalteca The Maximes con diferentes modos de lucha en comunidades del país según lo exponen las líricas, la visualidad y los elementos sónicos del thrash, que también varían en el trabajo compositivo del grupo, se centra en la experiencia social como un concepto explicativo de esa relación. Para ello, se basa en el de “estructura del sentimiento”, de Raymond Williams (1977) y en los aportes hechos a este por Jorge Cáceres (2014 como se cita en Castañeda, 2021).

Según Williams (1977 como se cita en Castañeda, 2021), “la estructura de sentimientos” se refiere a:

¹⁰ De acuerdo con este autor, el término maya-pipil puede referir las dos mayores poblaciones indígenas precolombinas en ese territorio.

significados y valores tal y como se viven y sienten activamente, y las relaciones entre estos y las creencias formales o sistemáticas son en la práctica variables (incluso históricamente variables), en una gama que va desde el asentimiento formal con el disentimiento privado a la interacción más matizada entre creencias seleccionadas e interpretadas y experiencias actuadas y justificadas. . . Pero también estamos definiendo una experiencia social que aún está en proceso, y que a menudo todavía no se reconoce como social (p.228).

En el texto, a partir de esa conceptualización, se refiere la ampliación de Cáceres, quien señala que la creación artística como comprensión del mundo resulta una relación entre la conciencia y la realidad que es total, es decir, no existe la dualidad entre sujeto/objeto. Así, la estructura del sentimiento es la comprensión de la cultura de una época y en su totalidad, sin dualismos, es expresada en la actividad artística. Ello, le permite a Castañeda dar cuenta de cómo la experiencia social, vinculada a un espacio geográfico determinado, con una situación nacional marcada no solo por el pasado indígena, sino por gobiernos militares, y las consecuencias de una guerra civil de larga duración (1960-1996); a la recuperación de componentes culturales que son parte de prácticas cotidianas y que se intertextualizan desde la literatura, el trabajo y la vida estudiantil; así como al activismo social de algunos integrantes de The Maximon, conforma una comprensión del mundo que incluye a la música.

De ahí que, para este autor la experiencia social se extiende a la creación musical, al arte, al trabajo compositivo, teniendo en cuenta que esta consiste en percepciones individuales y colectivas de interpretaciones desde las que es resignificada, y también experimentada en la actividad artística. Por tanto, en este texto se considera que es en ese proceso vivencial, en el que convergen lo racional y lo emocional, donde se halla la posibilidad de cambiar las reglas de la experiencia y de experimentar en el arte (Castañeda, 2021, p.230).

En estos trabajos realizados en América Latina y el Caribe, también la transgresión política se ha presentado a partir de la reflexión sobre las culturas locales propiciada por el género metal, lo que ha conllevado a resignificar e integrar algunos de los símbolos locales a la creación musical con un carácter de contestación frente a las prácticas sociales cotidianas. En ese sentido, también se ha trascendido la inclusión “celebrativa” en géneros musicales como el rock y el metal, es decir, la intención de mostrar la riqueza cultural del área (Rivera-Segarra et al, 2018, p.167).

Los sentimientos de la experiencia social, como el dolor de vivencias cotidianas atravesadas por fenómenos políticos, económicos, religiosos, culturales, de igual modo aparecen aquí. De ahí que, la elección de lo morboso, lo destructivo, lo cruel responda a la construcción de un significado de irreverencia social, como la utilización del vejigante (Ver Figura 19), símbolo de la cultura popular local en Puerto Rico. La estructuración social y moral representada en el vejigante, que también es la figuración de la estructuración de los miedos a traspasar límites establecidos, es trasgredida en la incorporación de este al metal extremo, al permitir “hablar” y revelar “sentimientos” más ocultos, así como “aspectos

sociales en Puerto Rico, que la mayoría de la población mantendría ocultos” (Rivera-Segarra et al, 2018, p.119).

En varios de los textos revisados sobre la transgresión política, la relación entre la expresión desde el metal extremo y su emergencia y producción en los países del área está atravesada por los contextos dictatoriales, de violencia y crisis políticas, económicas y sociales (Avelar, 2003; Núñez y Rivas, 2018; Pack, 2021; Sánchez, 2021; Lagos, 2021, entre otros) de los años ochenta y noventa. A los efectos de este estudio, entre los aportes que pueden subrayarse en estos trabajos se encuentra un mayor detenimiento en la experiencia musical. Ello coloca la música y su diversidad, incluyendo el rock, el punk, el hardcore, el metal y otras tendencias subterráneas en ese “marco perceptivo” de la experiencia social a partir de lo que no solo es posible “razonar”, “visualizar”, sino también escuchar, sentir, vivenciar sensaciones y emociones corporales. Por esa razón, hay nuevas complejizaciones en torno a la interacción social a través de la que se “comprende el mundo” y el ser que parten, precisamente, de enfocar el cuerpo, las sensaciones, lo que no significa anular la reflexión, sino profundizar en “lo emocional” o sentimental de la experiencia social.



Figura 19. Reinterpretación del vejigante, de Daniel López, artista de black metal. Foto tomada de Rivera-Segarra, E, Vázquez-Díaz, N, Mendoza, S y Díaz, X (2018). Morbo ancestral: Reformulando la cultura local a través de la música metal en Puerto Rico. MS 4 (1).

Tanto en el texto de Avelar (2003) sobre la banda brasileña Sepultura como en el de Núñez y Rivas (2018) que enfoca la creación metalera peruana de los años ochenta, hay un acercamiento al metal desde la filosofía nihilista nietzscheana que, para el primero, permite comprender esta música como una “fuerza” que expone una crítica genealógica de valores, mientras los segundos lo presentan como “la respuesta emocional activa” de “una dinámica transvaloradora”. En el caso de Avelar (2003):

si el nihilismo nos lleva, negativamente, a tratar todos los valores como caídos, la música metálica invariablemente contrarresta esta caída en la impotencia con una afirmación de fuerza, expresada no sólo en las letras o la iconografía, sino sobre todo en su música, organizada en torno al tropo del poder. (p.2)

Para Núñez y Rivas (2018), el metal expresó en sus temáticas y en las portadas los valores que lo “motivaron” en medio del conflicto y la crisis social peruana: los de lo injusto, el malestar, y no los relacionados con el bienestar y lo noble, “preferidos por la sociedad”, lo que evidenció una subversión de la jerarquía de valores sociales. Estos autores, utilizando además conceptos fenomenológicos de Husserl y Scheler, así como entrevistas a integrantes de bandas de metal peruano durante los años ochenta demuestran que lo anterior significó una “reacción emocional de respuesta” activa al contexto a través de la música.

De acuerdo con Scheler (Núñez y Rivas, 2018), la reacción emocional de respuesta significa el modo de expresión y actuación a partir de estados de sentimientos que emergen de manera no controlable en la captación de valores. Para los autores, la creación artística es un modo en que la reacción de respuesta emocional puede manifestarse. De ahí, que evidencien cómo, aun en medio del clima social de represión que impediría que el “impulso activo” motivado por “la captación de la injusticia” se reflejara en una respuesta o actuación —lo que determinaría un “impulso reactivo”, de “intoxicación psicológica”, “venganza”—, el metal significara una respuesta emocional activa que evitó el resentimiento y la impotencia a través de la expresión mediante componentes estéticos como los referidos antes.

Teniendo en cuenta que para Avelar (2003) en la música rock subyace la negación, la búsqueda del “verdadero espíritu del rock” que el metal persigue como “pérdida de la capacidad de evaluar y discernir” y “celebración de la intensidad y el poder de la vida se halla” para este autor en la jerarquización de los sonidos. Es ahí donde, afirma, se materializa el deseo de ruptura y negación y emerge un vocabulario musical que enfatiza la negatividad y lo superlativo, además de juicios de valor en torno a bandas y otros géneros musicales que circundan a quienes siguen el metal. Ello es también lo que conduce a una dinámica de “negación y radicalización sónica” como la que analiza en la banda Sepultura.

Por su parte, Núñez y Rivas señalan que a diferencia del punk y otras músicas que podían ser escuchadas en la década del ochenta en Perú, el metal permitió acceder a un plano representacional de cuestionamiento distinto de la realidad, menos directo. Dentro del panorama musical y artístico, el

metal no pretendió escindir las valoraciones de carácter negativista, que también constituye el marco en el que se actúa, sino que mostró en su estética lo que la sociedad normalmente niega (Núñez y Rivas, 2018, p. 119).

De esa forma, para estos autores la genealogía puede interpretarse también en el ámbito de la “representación pura” o de la creación que manifiesta la libertad imaginativa y la sensibilidad más íntima del artista sin determinaciones teóricas o morales. Esto les permite dar cuenta, desde la fenomenología de Husserl que siguen, de una relación entre la sensibilidad básica, corporal y la liberación de la fantasía:

Es en el terreno de la imaginación y la fantasía donde se encuentra propiamente la actitud estética que consideramos en la base de la creación y la recepción artísticas: su objeto no es ya mero dato de la sensación, sino una fantasía del mismo; es un objeto mentado de un modo distinto, cuya característica es esa puesta en suspenso (*epoché*) de la realidad hecha con fines estéticos y no cognitivos (Núñez y Rivas, 2018, p.119).

En ese sentido, es posible reconocer la manera en que la transgresión toma forma. Para ellos, es el terreno de la *epoché* estética facilitado por el arte donde se recrean aquellos aspectos en torno a los que existen reglas morales y, además, se rechazan u ocultan en la realidad.

A partir de las fases que Scheler distingue para la creación, dan cuenta de la manera en la que es posible que la reacción de respuesta emocional activa a través del metal tenga lugar: la concepción donde ocurre la captación de una estructura de valores; la puesta de la expresión y la representación en función de la formación de una idea alrededor de las cualidades de valor; y “la representación en una materia sensible” (Núñez y Rivas, 2018, p.119), lo que es significativo al mostrar el metal más que como acto para la cognición como una extensión de la experiencia sensible.

Como se ha visto hasta el momento, en su conjunto estos trabajos revelan cómo la relación con el metal, y más específicamente, con el metal extremo en la época de su emergencia, es resultado de una experiencia social transgresiva. La expresión a través del metal extremo en una estructuración social basada en la jerarquización de valores morales y normas y reconstituida sistemáticamente en fenómenos y procesos culturales y políticos particulares, constituye también una experiencia sensible, la cual, a través de un mecanismo fenomenológico como el que puede encontrarse en estos textos, es mantenida en el metal extremo a partir de una nueva composición de la realidad sentida.

“La fantasía”, la imaginación o liberación de valores negados que reordena la estética musical de los sonidos; la visualidad; las líricas; el performance en el metal, produce una materia que es sensible porque encarna o está dirigida a la sensibilidad corporal con la que se capta, se recuerda y se siente el mundo. Por tanto, la sensibilidad no responde solo a lo individual, sino que tiene un basamento social. Puede decirse, a partir de estos trabajos, que la sensibilidad que se manifiesta en la relación con el metal extremo es resultado de la experiencia social (incluyendo la relativa a la creación artística). La

materia sensible del metal extremo constituye una reorganización estética de valores que desarticulan las normas sociales desde las que se limita la expresión. De ahí que, la sensibilidad en torno a esta música signifique también estructuración de los sentimientos vinculada a la ideología personal o “íntima” y sentidos colectivos.

Las aportaciones de estos textos en los que la creación artística, estética, musical metalera surge como una posibilidad de cambiar las reglas de la experiencia y “estructurar el sentimiento” indican, incluso frente a determinadas creencias políticas que se explicitan como se ha podido ver, que no se trata de una “fuerza de indiferencia social”. Por tanto, puede irse más allá de las primeras formas de entender la emoción durante la escucha del metal. Si bien como apunta Deena Weinstein la emoción en la escucha activa del metal está hecha de sensaciones corporales, físicas, puede decirse que la emoción es también política. Aun cuando, según lo referido antes, se puede coincidir con Robert Walser en que la danza, los performances del metal evidencian su fuerza política, la emoción de la escucha, no siempre objetivable, de igual modo expone esa condición relacionada con la sensibilidad.

En ese sentido, un aspecto importante de estos textos es que a diferencia de aquellos que apuntan a la creación artística dirigida a la cognición, es decir, al conocimiento de un tipo de arte, aquí se trata de experiencia vital, de un vínculo más directo con la sensibilidad y la propia comprensión del mundo.

A partir de lo expuesto anteriormente y la integración a la discusión sobre la “transgresión política” en el metal de categorías y conceptos como “estructura de los sentimientos”, “respuesta emocional activa”, “experiencia racional y emocional” y otras referencias a los sentimientos y las emociones, así como a la sensibilidad con relación a determinados procesos sociales, “lo emocional” o la experiencia social como experiencia sensible aquí dan cuenta de un “yo sensible” en el sentido de Hochschild¹¹, es decir, “consciente de sus sentimientos, así como de las numerosas directrices culturales que los configuran” (Hochschild, 2008, p.114).

Metal extremo y comunidad de escucha

¹¹ A partir de su crítica a la “cultura racionalista” a la que pertenecemos, que “separa el pensamiento del sentimiento y define a aquel —la cognición, el intelecto— como algo superior al sentimiento” (Hochschild, 2008, p.112), la autora citada también evidencia cómo esta postura ha permeado los estudios sociológicos. Al revisar esos trabajos ubica dos modos de asumir el yo: el primero, “el yo consciente”, el cual explica a partir de Goffman. La presentación de la persona en el mundo de los análisis goffmanianos, dice Hochschild, muestra más “cálculos racionales”, “medios”, “fines” que sentimientos. El segundo, el *yo emocional inconsciente*, que emerge en las proposiciones de Freud y Slater, es guiado por “motivaciones inconscientes”, “movido o empujado por “instintos”, “impulsos” o “necesidades” para alcanzar determinados fines. “(...) el pensamiento consciente, como propone Goffman, o en los impulsos inconscientes (...) abandonan los sentimientos conscientes en una tierra de nadie que se extiende entre ambos enfoques” (Hochschild, 2008, p.114). Como resultado de ese análisis, propone el yo sensible, un yo que tiene *capacidad de sentir y conciencia de tal característica* (Hochschild, 2008, p.114).

La perspectiva sobre la transgresión como transformación¹² remite también a los análisis dentro de los estudios del metal que se han centrado en la afección a partir de la experiencia de escucha. En estos textos la relación entre componentes estéticos del género musical y pertenencias identitarias dan cuenta de lo que los primeros producen a nivel emocional y sentimental. Estos trabajos no dejan de lado cuestiones sociales y, desde ahí, permiten también entender el fenómeno de la transgresión.

En su análisis sobre cómo se adopta la identidad del metal extremo —lo que se podría equiparar a la pregunta sobre cómo se produce esa transformación objetivable a nivel social y la conformación de una subcultura, comunidad, escena—, Faye (2010, p.326) identifica en el metal extremo una “estructura de sentimientos” distintiva relacionada con “lo extremo”, que permite experimentar lo que denomina “sentimiento extremo”. Es, por tanto, sobre la base de esa experiencia sensible o, en palabras de Faye, “sentimiento emocional”, propiciado por la música, y también a partir de su nominación e intercambio con otros a través de prácticas estructuradas desde el “sentimiento extremo”, que se asienta la relación entre “la experiencia de fanáticos del metal extremo” y la expresión, asumida como un “proceso de transformación del ser” (“becoming”) que es, sobre todo, afectivo.

El “sentimiento emocional” integra tanto el “sentimiento extremo” físico como el “romance extremo”, es decir, un lenguaje afectivo centrado en el poder y el amor en torno a esta música (Faye, 2010). Para el autor, lo anterior posibilita hablar de una “transferencia sentimental” en la escucha del metal extremo que da cuenta de cómo esta última permite experimentar sentimientos distintos a los de otros géneros musicales y, al ofrecerle una estructura espiritual y un vocabulario a ese “sentimiento extremo”, también permite la reflexión y su comprensión, lo que conduce a una identificación o lo que, en términos de Tía DeNora (2000 como se cita en Faye, 2010, p.291), significa “conocer cómo uno siente”, aprender sobre el yo, conocerse a sí mismo. Con ello, además de resaltarse “la relación entre música y sentimiento, la música es posicionada como sentimiento” (Faye, 2010, p.296).

A partir de la adopción de las “estructuras de sentimientos”, o sea, del lenguaje similar y la expresión que articula el sentimiento extremo se conforma, según Faye, la “comunidad sentimental” de esta música. La conceptualización extendida a “comunidad sentimental performativa” da cuenta, precisamente, del involucramiento en un proceso de transformación del ser como parte de esa “estructura de sentimientos”, identificable en el “trabajo por el metal”, “el aprendizaje de la escucha”, “la defensa

¹² La “transgresión musical” del metal extremo ha dado lugar a una perspectiva musicológica (Walser, 1993; Berger, 1999a; Smialek, 2015, entre otros). Desde el punto de vista musicológico, la transgresión se refiere a la complejidad compositiva, lírica, estilística del metal extremo y las normas de creación en ese sentido, mediante rupturas de estructuras tradicionales de la música y de empujar sus propios límites musicales. Aunque, este enfoque musicológico ha sido un aspecto de tratamiento obligatorio en los estudios del metal, su profundización ha sido parte de una disciplina y un tipo de conocimiento o especialización. Los trabajos que aquí reviso tienen que ver con fenómenos sociales relacionados con la transgresión musical y no con lo estrictamente musicológico. Esta última perspectiva se ha ido abriendo a la sustancia de lo social, el principal interés aquí como decía, lo que significa destacar los aportes sobre la dimensión sonora o más ampliamente musical del metal extremo, desde esas otras miradas.

del metal” y la retención de esa identidad que puede “dar placer, ofrecer evasión o alivio, producir y transferir sentimientos, generar sensaciones corporales, o promover el pensamiento y la comprensión” (Faye, 2010, p.340).

Al atravesar brevemente las discusiones académicas en la sociología de las emociones, la psicología y la fenomenología en torno a las emociones y los sentimientos, Faye (2010) señala varias cuestiones: en primer lugar, una producción en la sociología de las emociones más centrada en definiciones de estas últimas que en los sentimientos —con respecto a esto muestra el debate entre dos posiciones sobre la naturaleza de las emociones: una vinculada a la construcción social y cultural y otra, a una explicación biológica¹³—; en segundo lugar, la interpretación de las emociones desde las acciones y menos desde la relación con los sentimientos; y, en tercer lugar, su posicionamiento, al utilizar el concepto de “estructuras de los sentimientos” de Brennan basado en el de Raymond Williams, de profundizar en la relación entre emoción y sentimientos.

De acuerdo con Faye, los sentimientos y las emociones están asociados, aunque los primeros no tengan necesariamente una expresión física. Para este autor, en la práctica, la definición de los sentimientos está relacionada con las referencias culturales. Por tanto, el camino posible para su conceptualización es relacional y social, pues se precisan los discursos y vocabularios culturales para reconocerlos. El carácter social de los sentimientos lo muestra también al aludir a las creencias, juicios, e intenciones desarrolladas en la vida social que estos portan (Faye, 2010, p.286). De ahí que, otorgue importancia a la comunidad:

Al igual que la ‘naturaleza social del lenguaje’ bakhtiniano, nuestra elección y uso del lenguaje para expresar los sentimientos depende del significado que ya tiene dentro de una dada comunidad discursiva. Al considerar el lenguaje utilizado por los fans del metal extremo para articular sus sentimientos, se pueden discernir las “estructuras de sentimientos” de la música y la comunidad del metal extremo (Faye, 2010, p.285).

En ese sentido, Faye enfoca la experiencia que se trae a la escucha y los significados dados a la música extrema a partir de lo que permite sentir con relación a esta, lo que da lugar a la estructuración de un vocabulario, discursos emocionales y disponibles a través de los que se reconocen los sentimientos y las emociones.

¹³ Esa discusión también es referida por Hochschild (2008), cuyos trabajos en la sociología de las emociones, independientemente del dato ofrecido por Faye, se han adentrado en discernir tanto el lugar de las emociones como de los sentimientos. Con respecto al debate sobre la naturaleza de las emociones, la autora da cuenta de una tendencia organicista focalizada en “la relación entre emociones y el instinto biológicamente dado” (Hochschild, 2008, p.132), en la que ubica escritos iniciales de Sigmund Freud, Charles Darwin y en parte a William James. Aquí los factores sociales son tomados en cuenta solo como causas directas de la emoción. En la tendencia que llama interaccionista, los factores sociales no solo provocan la emoción, sino que direccionan los modos en que se etiquetan, interpretan y manejan las emociones (Hochschild, 2008, p.134).

Siguiendo los aportes de Hochschild (2008), puede decirse que la explicación de Faye se enmarca en una “dimensión expresiva” del sentimiento, ya que muestra una cuestión de comunicación, de relación con “el sentimiento extremo” entre diferentes oyentes y la comprensión sobre el mismo a partir de su estructuración y concepción como verdad o autenticidad del sentimiento. Sin embargo, esta experiencia interaccionista no se coloca en un marco mayor que permitiría dar cuenta de ese “sentimiento consciente” con respecto a lo que la socióloga norteamericana llama “reglas del sentimiento” o la manera en que juzgamos apropiado o no un sentimiento.

Si bien el análisis de Faye tiene como valor la focalización en la escucha, en la música como sentimiento y en develar cómo es posible sentir y concientizar ese sentimiento hay pocos elementos para conocer de qué manera las emociones y las funciones dadas a la música que este investigador presenta se relacionan con reglas del sentimiento y la experiencia personal y colectiva más allá de un efecto de escucha. Aunque en su trabajo también alude a un comportamiento pasado o anterior a la escucha del metal extremo este queda enmarcado en la experiencia musical, con lo que la experiencia sensible parece diseccionarse en la conformación identitaria partir de la escucha del metal extremo, sin que “la posición de la música como sentimiento” pueda complejizarse desde un contexto político, social y cultural más abarcador y la experiencia personal y colectiva en este.

También desde una perspectiva centrada en la escucha, Claudia Souza (2009), al estudiar el black metal como un subgénero audiovisual, lo que demuestra con la intertextualidad entre los principales elementos distinguidos por los oyentes en su investigación: ideología (hipernomas), sonoridad (normas técnico-musicales) e iconografía (normas semióticas), se adentra en la afección por el metal extremo. Sin embargo, su análisis basado en “las pruebas de recepción” de Phillip Tagg como metodología para un acercamiento semiótico a la música popular, así como en las teorías de los géneros

musicales de Franco Fabbri¹⁴ y de la competencia musical de Gino Stefani¹⁵ le permitió dar cuenta de una afección particularizada o contextualizada.

Al igual que en el trabajo de Faye, en este emerge un sentimiento extremo, que Souza (2009) denomina “sentimiento black metal” o “sensación black metal”:

La música BM asume diversas posibilidades y estilos, sin embargo, según los adeptos, todos ellos tienen una característica en común: el sentimiento, la sensación BM (...) Este “sentimiento BM” suele describirse como sombrío, relativo a la oscuridad de la naturaleza humana, en oposi-

¹⁴ Según Souza (2009), para Fabbri, un género se conforma por varias normas que no responden a una jerarquía definida. Estas normas son: técnico-formales, semióticas, sociales e ideológicas, compartimentales, económicas y jurídicas. En algunos casos, es posible identificar una hipernorma que sería la ideología dada al género y que establecería una jerarquía entre estas normas.

Fabbri también distingue el género del estilo. El estilo es una organización de hechos musicales cuyo resultado estético identifica un músico, un grupo de músicos o un género, un espacio geográfico y tiempo histórico, cuyo énfasis, al recaer en un código musical ofrece una información más específica.

Las normas técnico-formales se refieren a la organización formal del sonido: melódica, harmónica, rítmica y tímbrica, o sea, lo que se hace audible y da cuenta de la complejidad y el virtuosismo que el género permite. No obstante, “una forma no es suficiente para caracterizar un género”, ya que “cada hecho sonoro contiene más información de la que se puede captar” (Fabbri, 1980 como se cita en Souza, 2009, p.48) De ahí que, “el desconcierto que causa un género musical desconocido es el hecho de no saber qué escuchar” (Fabbri, 2002 como se cita en Souza, 2009, p.48).

Las normas semióticas se relacionan con la letra/música, narrativa, funciones comunicativas y proxemia. Las normas sociales e ideológicas tienen que ver con significados sociales en la música. Las económicas y jurídicas son más sujetas a la ocultación ideológica.

¹⁵ De acuerdo con Souza (2009), para Gino Stefani, “la competencia musical es la habilidad de producir sentido a través de la música”, definida como toda práctica social relacionada con los sonidos. Esta competencia opera a través de la asociación de varios niveles de códigos. El más básico corresponde a los códigos generales: asociaciones producidas a partir de la constitución biológica, en lo que intervienen los procesos neurológicos humanos, pero partiendo de la experiencia cotidiana, cultural que posibilita la percepción, por ejemplo, del black metal como un sonido “pesado” y “áspero”. El nivel de las prácticas sociales es institucional, o sea, refiere el lenguaje establecido como el religioso, el trabajo, la tecnología, ciencias y artes. El nivel de las “técnicas musicales” envuelve “todos os artificios do fazer musical”. Con respecto al estilo, se define “como uma mistura de aspectos técnicos, um modo de dar forma a objetos e acontecimentos, assumindo que o resultado vai conter vestígios de agentes, processos e contextos de produção” (Stefani, 1987 como se cita en Souza, 2009, p.93). El nivel de competencia sería aquel referente a la experiencia musical como tal, o sea, con la obra.

La competencia musical adquiere densidad semántica a medida que agrega significados desde el nivel humano más básico al nivel de la obra. Por tanto, la competencia máxima acontece en la intercepción de los niveles de los códigos generales y el nivel de la obra o eje de la dimensión artística.

Para fines de este trabajo, es importante visualizar que los códigos generales remiten a los condicionamientos antropológicos desde los que se interpreta una experiencia y la experiencia sonora. Incluye los esquemas “sensório-perceptivos (espacial, tátil, dinâmico, térmico, cinético etc) que nos possibilitam classificar um som como alto/baixo, próximo/longínquo, duro/macio, claro/oscuro, morno/frío, forte/fraco etc. Esquemas lógicos (processos razoavelmente elementares e operações mentais) através dos quais atribuímos a tudo, inclusive aos sons, categorias tais como identidade, similaridade, continuidade/descontinuidade, equivalência, oposição, simetria, transformação etc... (Stefani, 1987 como se cita en Souza, 2009, p.89).

ción a lo que sería iluminado, desde el punto de vista de las religiones establecidas y, en particular, del cristianismo.(pp.216-217)

No obstante, la diferencia más notable entre esos hallazgos radica en que con la audición de piezas de black metal de bandas noruegas y brasileñas como Satyricon (Oslo), Unearthly (Rio de Janeiro), Immortal (Bergen), Songe d'Enfer (Rio de Janeiro), Mysteriis (Rio de Janeiro), Mayhem (Oslo), Berkaiial (Rio de Janeiro) y Emperor (Notodden), puestas por la investigadora brasileña a disposición de fans y no fans del subgénero en esos países, se verifican en “el campo de asociación paramusical”¹⁶ coincidencias, pero también diferencias que dan cuenta de las “idiosincrasias, particularidades” que va adquiriendo el “sistema semántico” del género a través de los procesos de significación que surgen en la medida que se acrecienta el grado de inmersión del individuo en ese sistema (Souza, 2009, p.30).

De ese modo, la autora halla irrelevante separar la sonoridad, la iconografía y la ideología de un género a no ser con fines investigativos, teniendo en cuenta que la intertextualidad entre esos componentes que permiten hablar de un “subgénero audiovisual” contiene tanto las asociaciones significantes del black metal como aquellos significados configurados de acuerdo con referencias más particulares. Lo anterior revela las cuestiones locales ocultas en la transnacionalidad del género y responde con un “hasta cierto punto” preguntas sobre la precisión entre la intención emisora, *poiesis*, y la recepción del mensaje, *estesis*, en la escucha del black metal en su escena, exponiendo la variación de significados del sentimiento black metal en diferentes lugares del mundo. Podría decirse que el sentimiento extremo se relaciona con la música metal, pero sus significados no son los mismos en todas las partes del mundo porque tampoco las experiencias lo son.

Como mencioné antes, aun cuando el estudio de Souza indica diferencias experienciales en la escucha entre fans y no fans, la autora refiere coincidencias entre ellos al reconocer la elección de estructuras musicales para expresar agresividad. Para Souza, lo anterior muestra la eficacia de operar en el nivel de los códigos generales, es decir, de los referentes biológicos de tensión y relajamiento que se nominan y califican en las prácticas sociales. De igual modo, señala las estrategias de composición dirigidas a llevar al oyente a esa agresividad o expectativa de tensión que, a partir de las prácticas sociales o cotidianas, pueden percibirse como “oscuras, sombrías, “como un árbol en la noche” (Souza, 2009, p.217) y “su manipulación”, en la intertextualidad genérica, tiene que ver con desafiar los hábitos de escucha y con la solicitud de experiencias sensoriales extremas (Souza, 2009, p.208).

Aquí es importante señalar que, aunque la autora no se introduce directamente en la discusión sociológica sobre la naturaleza de las emociones referida antes, al considerar los aportes de Tagg sobre los códigos bio-acústicos transculturales, emerge su posición en ese sentido. Si bien los códigos bio-acústicos dan cuenta de las relaciones entre sonido y cuerpo humano sobre la base física de toda

¹⁶ Lo que se asocia a la música durante la audición, de manera que puedan verificarse hipótesis o construir otras sobre el significado de la música

música, esto no obnubila la cuestión cultural. Las referencias bio-acústicas, como ya se evidenció antes, forman parte también de los códigos generales y del nivel de las prácticas sociales. El propio Tagg señala que, a pesar de que estos universales bioacústicos generan códigos, no se puede hablar de la música como un lenguaje universal porque la evaluación cualitativa de tales fenómenos está determinada culturalmente (Tagg, 2005 como se cita en Souza, 2009, p.198).

Puede decirse que, en consonancia con aportes de Faye, el género extremo aparece aquí como una categoría discursiva que, a partir de un marco de posibilidades estéticas manifiesta conceptos compartidos a niveles variados de profundidad. Los componentes nucleares se rodean de elementos menos centrales, cuya introducción no produce una pérdida de identidad. Las expectativas creadas, que pueden codificarse culturalmente, se relacionan con la expresión de ideologías, conceptos subyacentes y asociaciones espontáneas e incorporadas de quienes se identifican con ese imaginario. Es un tipo de sensibilidad (Souza, 2009, p.30) que Souza, siguiendo a autores como Howard Becker para quien “los mundos artísticos poseen relaciones íntimas y extensas con los mundos de quienes se quieren diferenciar” (Becker, 1982 como se cita en Souza, 2009, p.82), visualiza dentro de un contexto mayor.

En su profundización en las hipernomas (ideología) como componente del black metal explica “contra o que está voltada a agresividad”, dejando ver las diferencias en el contexto noruego y brasileño. Señala que en el discurso de las hipernormas del black metal, esa agresividad se direcciona contra las instituciones fundamentalmente religiosas que limitan la expresión del ser humano y contra la mentalidad de rebaño. Así, la naturaleza es colocada como “verdad básica” del individuo, sin leyes morales y, por tanto, símbolo expresivo de su misantropía. Sin embargo, también muestra cómo esa limitación tiene significados contextuales distintos: en Oslo, es de una naturaleza más abstracta que para el seguidor de Río de Janeiro (...) en esta ciudad, el fan se siente vulnerable por la falta de seguridad y las incertidumbres económicas (Souza, 2009, p.208).

De ahí que, las cuestiones ideológicas expresadas en las normas semióticas y técnico-musicales estén en función de crear una “fantasía de poder” como esencia del black metal, lo que pueden reconocer los fans, mientras los no fans toman las codificaciones al nivel de prácticas sociales. No obstante, hay variaciones desde el sistema semántico al experiencial en los adeptos como muestra la autora en la conceptualización de género a la que arriba. Para Souza (2009), la intersección entre esas normas hace pensar en la propuesta de Fabbri para la teoría de los géneros como un intento de responder a las preguntas: ¿quién? (comunidad de seguidores), ¿qué? (algo conocido por BM), ¿cómo? (en términos de sonido, iconografía, difusión, producción, actuación), ¿por qué? (motivación, beneficio obtenido, ganancia afectiva), ¿dónde? (en qué lugar del planeta), ¿cuándo? (en qué época histórica)? (p.82). La expresión del género en el nivel de estilos del black metal también evidencia la integración entre mundo artístico y sociedad, señalada por Becker en su trabajo sobre los mundos del arte, y las funciones de la práctica musical y la colaboración en esta como “hecho social total”, lo que, como ha dicho Walser, traído de igual modo por la autora, deja ver “la naturaleza intersubjetiva” de la relación con la música.

Souza avanza en la comprensión de cómo se crean los significados transgresivos del metal extremo a través de la relación del “sentimiento” black metal con la experiencia social, lo que pudiera llevarse a un plano político según lo expuesto en torno a la transgresión política. De esa manera, la visibilización de la emoción, del sentimiento puede argumentar desde una construcción más abstracta cómo se trasciende en la escucha la división asentada sobre el metal en este campo de estudios apuntada por Phillipov (2012 como se cita en McDonald, 2012): un metal “bueno”, políticamente progresista y uno regresivo o un metal apolítico.

No obstante, la manera en que se transita a esa práctica de escucha ha sido menos tratada en estos acercamientos a la transgresión. Puede decirse que Souza toca ese terreno al apuntar que “la expresión de la individualidad no es novedad en el discurso del rock” (Souza, 2009, p.208), y cuando señala al abordar las hipernormas el distanciamiento de la música mainstream y la cultura pop que, como en el rock, emana en la intertextualidad de este subgénero extremo.

Finalmente, dentro de este recorrido cabe destacar la contribución de Harris Berger desde la etnomusicología. La afección a partir de la relación entre el género musical —en este caso el death metal— y la experiencia también se enfoca en este estudio, aunque su mayor contribución radica en la profundización sobre la percepción como práctica social durante la escucha. Puede decirse que la percepción para Berger (1999b) resulta una organización activa y perceptiva de los sonidos a través de lo cual se constituye la dimensión tonal de la música y sus significados. No se trata, como el propio autor advierte, de una percepción “caprichosa” que obvia los datos físicos del sonido acústico. Sin embargo, lo que evidencia su trabajo de campo sobre el acto de escucha es que el conocimiento sobre música, o la experiencia musical, al disponerse en función de sentir desde una experiencia particular social y musical, puede trascender la interpretación sonora hecha sobre la fidelidad a una teoría musicológica tradicional.

Como en las investigaciones anteriores, en esta de Berger, la relación entre la percepción de la música y las prácticas sociales expone configuraciones de significaciones diferentes, no siempre comprensibles o “a la mano” que, como escribió Geertz (1997, p.26), más que apuntar a la ignorancia, evidencian “la falta de familiaridad con el universo imaginativo en el cual los actos de esas gentes son signos”. En ese sentido, de acuerdo con Berger (1999b, p. 161), “la percepción conforma las formas y los significados musicales en la experiencia”, otra categoría que también resulta central en su estudio.

Antes de Berger, y desde diferentes disciplinas, otras investigaciones (Stone 1982,1988; Friedson 1996; Blacking 1970; Feld 1982; Fales 1995, 1997; Wegner 1993 como se cita en Berger, 1999b, p. 163) evitaron limitarse al estudio musicológico, o sea, de las estructuras formales a partir de una tradición, y se abrieron a las experiencias musicales de los intérpretes y los oyentes, acuñando nociones como “perspectiva nativa” y “sistemas de percepción”. Según Berger (1999b), estos y otros análisis que han transitado de “los textos a la percepción” han propiciado la discusión sobre la escucha, “sin reducir los sujetos a meros portadores de cultura, a oyentes típicos en comunidades musicales homo-

géneas” (Berger, 1999b, p.164), lo que no significa dejar de explorar el contexto social más amplio en el que sus vidas están inscritas.

Así, desde la práctica más microscópica de percepción sonora de Dann Saladin, un músico de death metal de Akron, Ohio, Estados Unidos, al análisis contextual de la misma a partir de entrevistas a profundidad a ese oyente de metal, Berger da cuenta de la agencia o la construcción particular de la percepción en la escucha, cuya posibilidad, sin embargo, sigue enmarcada “por el contexto social y cultural del agente y por su propia situación” que se trata, en este caso, de la desindustrialización en ese territorio. De esa manera, Berger también señala que la teoría de la práctica —de la percepción en su estudio— sobre una experiencia situada puede conectar cuestiones micro y macrosociales.

Al trabajar a profundidad el concepto de experiencia, Berger refiere que esta abarca tanto lo subjetivo como lo objetivo, y, debido precisamente a una estructura social, puede ser compartida entre individuos y grupos, aunque de un modo siempre parcial. “El hecho de que vivamos en un mundo común permite una medida de intercambio parcial” (Berger, 1999a, p.80). También, a partir de la utilización de la definición de *époche* de Husserl, da cuenta de la temporalidad de la experiencia como facetas a punto de ocurrir, facetas que ocurren actualmente y facetas que acaban de pasar. De ahí que, para este autor, el futuro próximo y las certezas del pasado inmediato existan simultáneamente con los acontecimientos experimentados en el presente.

Por tanto, Berger propone que en la experiencia musical no deben enfocarse solo los objetivos musicales del actor situado, sino también sus propósitos más amplios en relación con el contexto social e histórico. De ahí que su etnografía recoja aspectos de la experiencia de Dann vinculados a la formación y compromiso con un modo crítico de pensar, su motivación personal y los sentidos sobre la música que lo ubican en la escena del death metal underground.

Lo anterior es fundamental para comprender que la organización temporal constituye la forma de las experiencias y sus sentidos: Nuestra capacidad de organizar las experiencias de diferentes maneras, y la naturaleza radicalmente social de esas capacidades perceptivas, es lo que transforma la percepción auditiva de una respuesta mecánica al mundo físico en una especie de práctica social (Berger, 1999b, p.169).

La transcripción que Berger presenta de “The Final Silencing”, una canción compuesta por Dann Saladin para su banda Sin-Easter con la que, tras la muerte de su abuelo, le rinde tributo, al mismo tiempo que permite pensar cómo se organizaría la tonalidad en función de la teoría musicológica, muestra cómo hay otra organización en la que la tonalidad no es inherente al sonido, sino que resulta un artefacto del arreglo perceptivo sobre los sonidos que hace Saladin, de acuerdo con un “presente” en el que lo experiencial remite, como decía antes, a la perspectiva husserliana.

Berger deja claro que, aunque Saladin alcanzó un nivel medio en los estudios de música, tiene una sofisticada habilidad compositiva, como pudo constatar en las discusiones y los ejercicios perceptivos que realizaron de conjunto. No obstante, aun con las interpretaciones comunes para ambos de algunos aspectos de la primera sección de la canción referida, determinadas diferencias perceptivas

surgidas, en las que se incluye la descripción de Saladin de la sección del solo —presentada también en la partitura referida— como “salvajemente cromática y con dos centros tonales”, hace concluir a Berger que la tonalidad depende, no sólo de las notas en sí, sino de que el oyente las relacione, las organice en unidades coherentes y las relacione entre sí y con la pieza en su conjunto (Berger, 1999b, p.168).

Para Berger, la organización activa de los sonidos en la escucha, esa articulación de protenciones y retenciones sonoras en el death metal, que predispone a escuchar en modos altamente fragmentados, sin que se produzca el análisis predictivo de la teoría musicológica, pone de manifiesto la creación de sentidos afectivos con el death, teniendo en cuenta la experiencia personal y contextualizada. Según este investigador, la escucha de Saladin, como la de otros metaleros de la escena underground de Akron, no es una fantasía, sino que esa fragmentación sonora responde a la exploración activa de las emociones de la vida, al examen de sentimientos que los frenan y a la superación de esos estados:

El metal tiene que ver con la acción y la acción negada; tiene que ver con la frustración y con la exploración y la respuesta a todo el complejo emocional que surge de esa frustración. El metal no es un desahogo mecánico del vapor psicosocial, aunque el vapor se desahogue en el mosh pit; el metal es un escenario en el que los participantes se enfrentan a las emociones negadas en la vida cotidiana. (Berger, 1999a, p.291)

De ese modo, Berger también contribuye con la visualización y la conceptualización de las emociones al superar la dimensión fisiológica de estas, pues aun considerando que son perceptibles corporalmente, no se reducen a un corazón batiendo y un estómago agitándose (emoción fisiológica), sino que sirven de vínculo entre la estructura musical y el contexto histórico y social más amplio.

Puede decirse que a partir de la estética del death metal, las emociones producidas en la escucha mediante la práctica de la percepción condicionan la afectividad y la relación entre la experiencia y la expresión desde el metal extremo —en lo que interviene también la reflexión, según Berger—, como indica la participación en la escena underground de su entrevistado. La percepción, al ser “informada” por la experiencia musical y el contexto social de los devotos de esta música ubica la transgresión en la escucha. De acuerdo con Berger (1999b, p.176), la significación política del sonido de la música está inscrita en los sentidos que los participantes constituyen y las consecuencias que dejan en sus vidas y en la sociedad más general.

A partir de lo anterior, y como también muestra el trabajo de Souza referido, es posible concluir que, independientemente de que en la literatura del metal extremo sobre la transgresión como transformación pueda evidenciarse una disección entre lo musical y lo social o político, también existe una integración, una superación de esa dualidad que indica una mayor complejidad en la comprensión de la afección por el metal extremo. Esos trabajos coinciden más específicamente con la explicación del modelo de la emoción transgresora, ya que también en ellos la emoción en la práctica de escucha indica relaciones con experiencias sensibles en contextos determinados, lo que se pone de manifiesto en el proceso de estetización vinculado al metal extremo, sin que esto deje fuera lo que hay de común con otros devotos del género a lo largo del mundo.

CAPÍTULO V

Sonidos desde lo profundo: la transgresión sensible de los adelantados de la escucha del metal extremo en Cuba

El modelo de la emoción transgresora

“Uno necesita poemas y mapas camineros en un terreno que no es familiar emocional o topográficamente”, escribió Clifford Geertz (1997, p.191). Aunque soy cubana y seguidora de la música extrema, el intento de comprender la transgresión de los adelantados en la escucha del metal extremo en Cuba a finales de los ochenta y principios de los noventa ha significado la vuelta a una época, y adentrarme en los sentidos afectivos de estos jóvenes por una estética descontrolada del orden simbólico cubano y de la música rock más escuchada en ese momento.

A partir de la codificación y el trabajo analítico realizado, la emoción transgresora como categoría central del modelo explicativo que surge en torno a la pregunta de investigación: ¿Cómo se produce la transgresión de los adelantados en la escucha del metal extremo en Cuba a finales de los ochenta y principios de los noventa? permite captar el fenómeno de la transgresión para este grupo de jóvenes, a la que llamo transgresión sensible. La emoción sentida por estos devotos del metal durante la escucha, al ser distinta a las determinadas política, social y musicalmente, tanto en el orden cultural territorial y nacional como en la comunidad rockera a la que pertenecían, mostró una relación específica entre experiencia y expresión para los precursores en la Isla de estas sonoridades extremas. De ahí que esos “poemas y mapas” asociados a la estética del metal extremo en Cuba, no fueran solo producto de las socializaciones translocales y comportamientos que mantuvieron alrededor de esta música, sino de deseos expresivos vinculados a un devenir anterior y a la experiencia en el contexto de crisis de los noventa.

La emoción transgresora durante la escucha sustenta la explicación del fenómeno de la transgresión sensible que aquí presento, debido a que los sentidos afectivos que se conectan en ese acto de sentir la estética extrema dan cuenta de una expresión que relocaliza a estos jóvenes en la comunidad del rock y en el orden cubano como metaleros, o lo que es lo mismo, transgresores de límites expresivos, en función de emociones y creencias propias.

El sentir de los adelantados, que los muestra como “extranjeros” en su propia tierra, responde, en primer lugar, a la existencia de un orden cultural y musical, en el que determinadas experiencias y expresiones fueron más legitimadas y pudieron ocupar con la menor reacción u oposición de otros actores el espacio público y los campos establecidos. A partir de 1959, durante la transición socialista que describí en capítulos anteriores, Cuba también construyó un orden y una jerarquización simbólica.

En segundo lugar, precisamente como decía antes, las antidisposiciones en torno a lo establecido y las disposiciones de estos jóvenes para expresar sus emociones y creencias dieron cuenta de la re-

lación entre su experiencia y la integración a prácticas más descontroladas de ese orden simbólico, lo que también influyó en la afición por la música extrema.

De esa manera, es posible comprender un tercer punto relacionado con la experiencia musical de estos jóvenes. A tono con lo anterior, ocurrieron también sus búsquedas musicales en el espacio del rock al que pertenecían. Entre los rockeros, la actualización de los adelantados sobre las transformaciones del género a nivel internacional tuvo como base un deseo expresivo acorde a sus particularidades experienciales, que los conectaban emocionalmente con una estética más subterránea, fuerte, anticonvencional, extrema, descontrolada del rock y el “sonido cubano”.

El sentido afectivo por esta música significó una posibilidad expresiva en sus territorios, que los condujo a un proceso de inmersión en el metal extremo, lo cual se trató del encuentro más sostenido con otros que sentían esta música de forma similar. Constituyó un acercamiento entre mutualidades, y la construcción de sentidos compartidos sobre el metal extremo y sus experiencias en el orden y en la comunidad del rock. Así, la emoción transgresora durante la escucha manifestaba una conexión entre experiencias y expresión de estos rockeros.

A principios de los noventa, cuando la música extrema que sonaba en la Isla integraba componentes del death metal, así como otras experimentaciones extremas, y empezó a ser más aceptada en el espacio del rock, puede decirse que la emoción transgresora unió a más rockeros en Cuba. La afición de otros —quienes devendrían precursores y seguidores de esta música más fuerte, más poderosa— por una estética descontrolada del orden simbólico cubano y del rock más escuchado en el país en un momento de crisis espiritual y económica respondió a dos procesos paralelos: la ampliación de las manifestaciones metaleras en el espacio del rock y la estetización con componentes del metal extremo cubano de ese clima emocional de desencanto, que compartieron los jóvenes rockeros sobre todo los de “la calle” durante el Período Especial de esos años. El sentido afectivo por el metal extremo constituyó una interpretación sentimental del “nosotros” en un contexto de crisis económica y espiritual.

Trayendo otra vez a Geertz (1997), los adelantados pusieron de manifiesto que “las sociedades contienen en sí mismas sus propias interpretaciones” (p.372), a partir de la afición por una estética que expuso la transgresión sensible de estos jóvenes. Durante los noventa, la expresión a través del metal extremo respondió a la manera de autopercebirse, percibir el mundo a su alrededor y actuar en el mismo, a partir de la cultura expresiva propia, en conflicto con el orden cultural cubano y con las formas expresivas que se privilegiaban en el espacio del rock. Bajo esa actitud, el sentido de afición por el metal extremo compartido entre los adelantados devino un móvil de transgresión para otros en ese ambiente, lo que terminó transformándolo hacia la música más dura, con el sentido de la rejerarquización del sonido metalero como rejerarquización simbólica de la experiencia de los frikis en ese contexto.

La explicación de la transgresión sensible se sostiene aquí sobre el proceso de afición por el metal extremo de los adelantados, ese grupo de rockeros conformado por quienes buscaron, escucharon, crearon una estética más descontrolada y construyeron desde distintos roles —músicos, público,

etc.— la escena cubana del metal en los noventa, la cual adquiere un carácter nacional a partir de 1996, cuando los encuentros y las redes en torno al metal extremo, según los datos recopilados, son más sostenidos.

En este análisis que llega justo hasta ese momento, la emoción transgresora de estos jóvenes revela la conexión de los sonidos extremos a lo sensible, a lo profundo, es decir, a sus convicciones y emociones en esta etapa en contradicción con el orden social y una parte de la comunidad rockera, como decía. La emoción transgresora dio cuenta de la materialización de su expresión tanto en la escucha como en la estetización emocional desde el metal extremo.

Ese proceso de afección responde a dos momentos de construcción de sentidos afectivos alrededor del metal extremo, captables a través de la codificación y que se separan en este texto solo con fines analíticos o explicativos.

Un primero momento permite dar cuenta de la relación entre la emoción transgresora durante la escucha del metal extremo y categorías como expresión y experiencia de los adelantados. La expresión a través de la estética del metal extremo tuvo que ver con la experiencia de búsqueda expresiva particular de los adelantados en el orden cubano y en la comunidad del rock a la que pertenecían. De esa manera, la primera parte de este capítulo responde al intento de comprender desde un sentido endógeno (al interior de la comunidad del rock) y exógeno (en el orden cubano), la afección de los adelantados por el metal extremo y, a partir de ello, captar el fenómeno de la transgresión sensible que se va produciendo, a través de cómo se actualizan predisposiciones hacia “lo fuerte”, “lo disruptivo”, lo extremo, y antidisposiciones, en un momento en que el heavy metal daba paso a variantes más extremas, que no llegaban por igual a la industria musical ni a los medios y que, por tanto, eran escuchadas solo por quienes tenían una experiencia de búsqueda de este tipo de estética, movidos por una voluntad de sentir.

En este segmento explicativo el sentido de afección también se asocia a la inmersión como un proceso de encuentros entre mutualidades, que permite la construcción de un refugio sensible, a partir de la cultura expresiva de estos jóvenes. Esto último significaba ser parte de un movimiento de intercambio cultural, filosófico y sensible, un espacio propio, autónomo, donde el metal extremo se tomaba en serio, lo que respondía a una experiencia musical y expresiva en la que esta estética descontrolada permitía sentir y comunicar emociones relacionadas con la comprensión del mundo social de los adelantados, sus percepciones musicales y artísticas, y recolocarse como metaleros a nivel social y musical.

De ahí que, este primer momento explica la separación entre rockeros, y el proceso de unión desde sentidos afectivos entre los devotos del metal extremo en diferentes territorios de la Isla y a nivel nacional y translocal, precisamente, a través de la emoción transgresora, materialización de un deseo expresivo en esa estética descontrolada que otros, con otras experiencias, disposiciones y deseos, no experimentaban.

Como ya dejaba ver antes, en el segundo momento enfocar la emoción transgresora relacionada con el metal extremo permite una entrada más a fondo en la conexión del sentido afectivo por esta estética y la experiencia de los adelantados en el contexto de los noventa. La emoción transgresora, articuladora de un lenguaje expresivo durante la escucha de bandas cubanas en el espacio del rock, posibilita dar cuenta del proceso de re-jerarquización del sonido rockero en función de la expresión de estos jóvenes frikis y su posicionamiento social simbólico en un momento de crisis en Cuba.

En esta parte de la explicación del proceso afectivo es posible coincidir con John Dewey (2008, p.127) y decir que aquí los sentimientos de la experiencia, al ser transformados en un nuevo objeto y no sugeridos solamente a modo de reminiscencia, resultan la sustancia de la expresión a través de este arte extremo. Esto significa que las emociones reales producidas en la experiencia por el contexto de crisis se expresan en la estética descontrolada del metal extremo. De ese modo, el simbolismo creado por la estetización con componentes de esta música deja ver que la rejerarquización sónica es también una reubicación experiencial y simbólica de estos jóvenes en el orden social cubano desde el espacio del rock, mediante el sentido de su expresión a través de una estética fuerte, poderosa, como la del metal extremo.

La estética descontrolada del metal extremo, concebida en la estetización a partir de emociones, disposiciones estéticas y antidisposiciones, también contextuales, produjo en estos años una analogía autoperceptiva de poder, resistencia y, al mismo tiempo, refugio sensible entre adelantados. Aun cuando este proceso de rejerarquización no significó un cambio de estatus en la práctica, permitió sentir el simbolismo de una expresión más potente en la realidad cubana y en la comunidad del rock, basado en valores como el control sobre sí mismo, la intransigencia, la liberación espiritual o emocional, el poder propio, la hermandad, la capacidad musical y artística, entre otros.

En medio de una crisis espiritual, la escucha y la estetización del metal extremo crearon un simbolismo de poder que cohesionó otra vez el espacio rockero de la calle, el más subterráneo en el orden cubano. La categoría móvil de transgresión indica cómo ese sentido afectivo de los adelantados también pudo ser parte de otras experiencias en la comunidad del rock, en lo que, otra vez, tienen un papel central las emociones compartidas. Ello dio lugar a un aprendizaje sobre otro modo de apreciación y vivencia de la música en ese espacio.

De esa forma, esta parte constituye una continuidad de la respuesta sobre cómo se produce la transgresión en la escucha del metal extremo en Cuba a finales de los ochenta y principios de los noventa.

En el siguiente esquema (Ver Figura 20 A y B) expongo en síntesis el modelo de la emoción transgresora, y la relación entre categorías fundamentales, lo que permite captar el fenómeno de la transgresión sensible para los adelantados del metal extremo en Cuba en el período de estudio.

Transgresión sensible de los adelantados del metal extremo en Cuba en el orden cubano y en la comunidad del rock

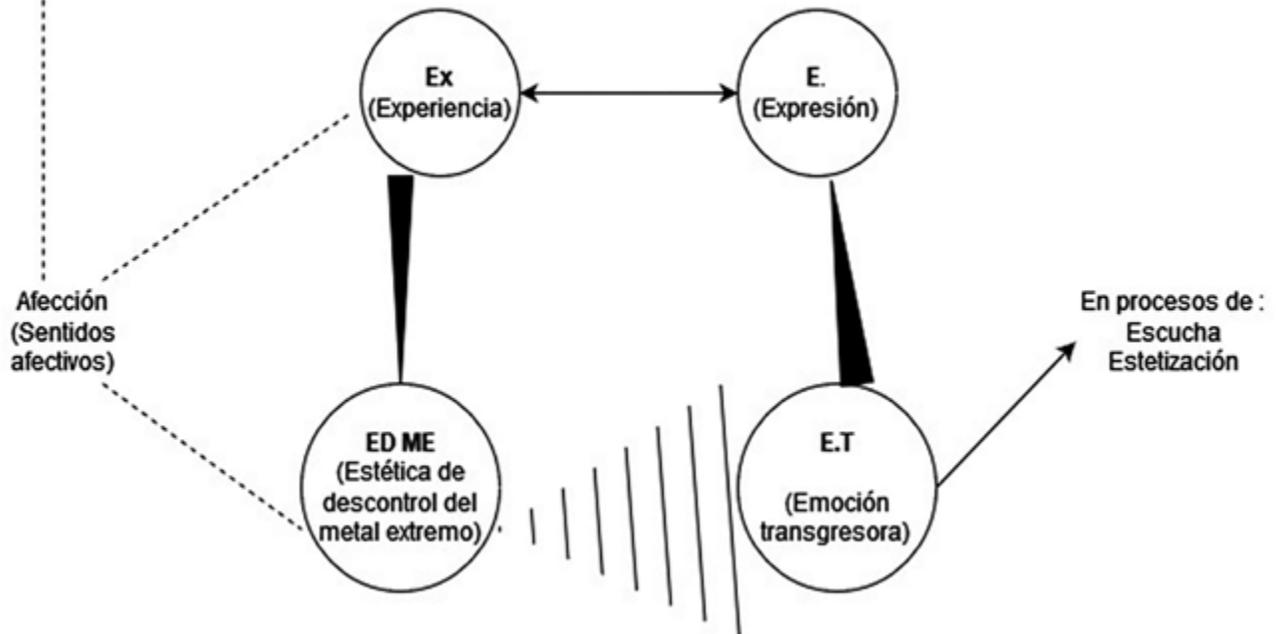
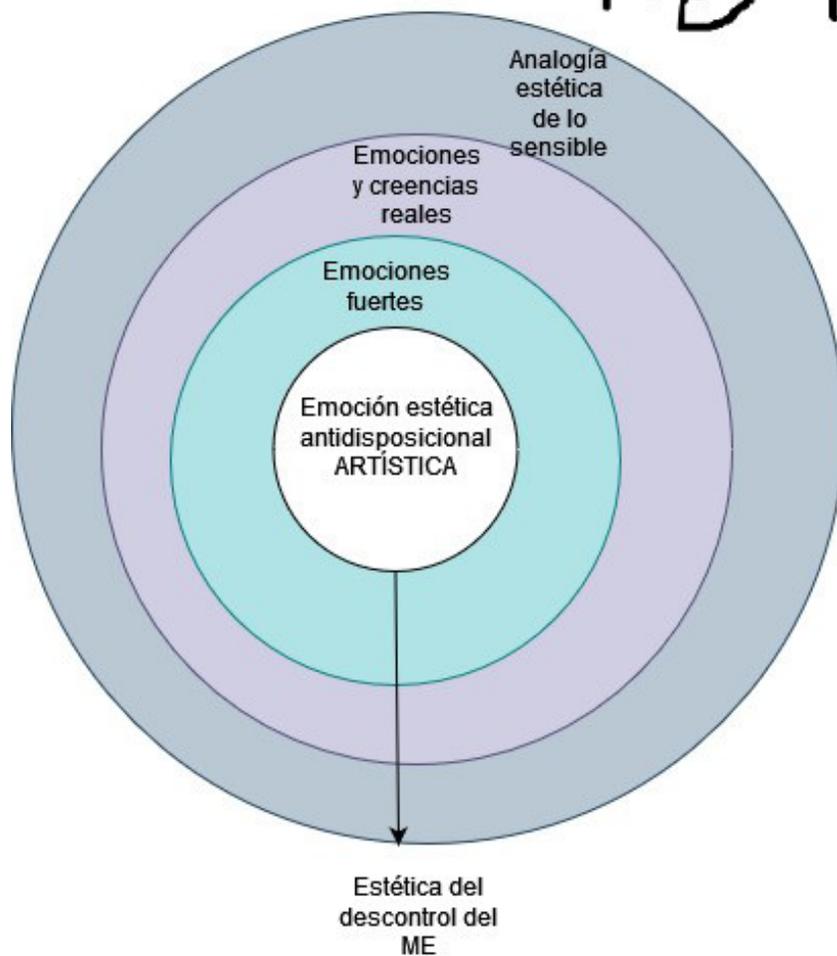


Figura 20. Modelo de la emoción transgresora (A, B). De acuerdo al modelo emergente (A), la emoción transgresora indica la relación entre expresión y experiencia a través de la estética del descontrol del metal extremo. Esa posibilidad de sentir por la música extrema entre los adelantados da cuenta de un proceso afectivo que expone cómo se produce la transgresión sensible de estos jóvenes a finales de los ochenta y principios de los noventa en Cuba. El sentido afectivo por esta música, que relocaliza a los adelantados en el espacio del rock como metaleros, muestra una experiencia anti-disposicional desde el punto de vista sensible en el orden cultural cubano y en la comunidad del rock, que condujo a la conexión emocional con una estética descontrolada en esos espacios. Esta transgresión sensible sigue produciéndose a partir de la escucha y la estetización con componentes musicales más anticonvencionales y cohesiona en el espacio del rock, a través del móvil de transgresión, cuando las emociones entre los jóvenes frikis también se comparten en un momento de crisis y la expresión mediante esa música adquiere el significado o sentido de relocalización en el orden jerárquico cubano como una experiencia de “poder” o fortaleza sensible.

La emoción (E.T.), que se manifiesta durante la escucha y en la estetización, indica que la estética del descontrol del metal extremo (E.D.ME) se relaciona con elementos de la experiencia (Ex) de los adelantados, lo que evidencia la materialización del deseo expresivo y la expresión (E) de estos jóvenes. La posibilidad expresiva a partir de la música extrema se asocia, por un lado, a la experiencia de los adelantados previa a la escucha del metal extremo, lo que deja ver en los sentidos afectivos por este tipo de estética creencias y concepciones artísticas y estéticas y búsquedas sensibles y, por otro, a la inmersión en la música extrema y a la experiencia contextual de los noventa en Cuba. Sentir por esta música evidencia una transgresión sensible ante lo establecido en el orden cultural cubano y la escucha en el espacio del

B



rock de la Isla. La emoción transgresora expone estas capas de sentidos del devenir sensible de estos jóvenes que se conectan al acto de escucha del metal extremo. Esta última idea se enfoca más detalladamente (B) con el propósito de reflejar cómo las emociones durante la escucha definen la escucha como experiencia sensible construida por los adelantados. Así, la escucha como acto de sentir emociones antidisposicionales es social y al mismo tiempo artística. La forma estética descontrolada del metal extremo permite en la etapa de estudio una emoción estética antidisposicional, lo que significa, por un lado, la vivencia producida durante la escucha de creencias o convicciones y emociones

reales de una forma no directa, sino recreadas imaginativamente, lo que resulta una analogía estética de lo sensible, a partir de la posibilidad de sentir emociones fuertes corporales y la expresión de lo profundo. En la medida que el acto de escucha es más intersubjetivo, puede decirse que la estética del metal extremo es más artística y al mismo tiempo más antidisposicional en un sentido social. Esto deja ver que la inmersión en la escucha y el intercambio musical son prácticas sensibles que superan la dualidad artística y social, y se estabilizan o sincronizan entre lo local y lo global en la medida en que generan intersubjetividad en esos sentidos. Esquemas: Elaboración propia.

Momento I: “No quería tocar algo correcto...estaba harto de tanta cobardía”

El metal extremo recolocó y cohesionó a devotos cubanos del rock en ese espacio a partir de prácticas asociadas a una estética musical, que en la codificación surge como una estética de descontrol de lo más escuchado del rock, al permitir la materialización de un deseo de sentir o necesidad expresiva, es decir, la expresión de emociones y creencias acordes a la experiencia de estos jóvenes en diversos sitios del país.

La emoción transgresora durante la escucha del metal extremo, que es posible captar cuando refieren en las entrevistas que esta fue “la música que de verdad me llegó”, “la que reafirmó lo que yo era”, “si era más fuerte me emocionaba más”, etc., indica la conexión entre esta estética del descontrol del metal extremo y la experiencia de estos rockeros, devenidos metaleros. La escucha del metal extremo se correspondía con la cultura expresiva que conformaban en su devenir, precisamente, a partir de prácticas y estéticas que les permitían exponer lo que sentían en torno al mundo y a ellos mismos.

El metal extremo se vinculaba a la estética con la que estos jóvenes se relacionaban como modo de expresión. Esta música era como la estética oscura, fuerte, demoníaca, apocalíptica que “ya traían” y que los hacía autoperibirse como distintos o con una experiencia peculiar en la realidad cubana si se compara con el de otros cubanos y también rockeros.

La transgresión sensible empieza a surgir como un fenómeno que tiene que ver con una manera de sentir que se distancia, a partir de prácticas y estéticas, de lo común, tanto en el orden social de la Isla como en el del rock, y que muestra una cultura expresiva de disposiciones estéticas antidisposicionales, es decir, diferentes a la disposición que debe elaborarse en función de sentir la cultura, la estética, el arte y la música establecidos por el orden cubano, y lo que regía en materia del rock en ese espacio cultural, que todavía a principios de los noventa podía asociarse al hard rock, el heavy metal, el speed y el thrash, e incluso al canon beat en algunas provincias de Cuba.

La diferencia entre esas disposiciones radica en que para los adelantados la disposición estética permite el sentir y la materialización de sus deseos expresivos, de acuerdo a una experiencia antidisposicional de “elaboración sentimental” ante lo establecido. Esta no es, por tanto, una disposición impuesta. Lo que los mueve, los involucra en determinadas prácticas es la necesidad de sentir, de expresarse de acuerdo con esa construcción experiencial. La disposición estética está hecha, por su parte, de ese deseo expresivo.

El hecho de que lo sensible en la experiencia de estos jóvenes se constituyese por emociones y creencias antidisposicionales los condujo a búsquedas estéticas más descontroladas, precisamente, por aludir a mundos reales e imaginativos menos normados, a partir de los que podían expresarse. Por tanto, la emoción transgresora sentida durante la escucha del metal extremo indica la materialización de ese deseo, en consonancia con la experiencia de estos adelantados.

Y ello es posible captarlo también en el proceso de devenir persona musical o rockero. Si bien la escucha del rock los separaba de otros contemporáneos, a partir de sus disposiciones estéticas y

emociones y prácticas antidisposicionales, estas últimas también influían en búsquedas particulares dentro de la comunidad del rock. Como rockeros tuvieron una experiencia peculiar, distintiva, disruptiva, al relacionarse con aquellas estéticas más descontroladas del rock —sobre todo a partir del heavy metal— que se escuchaba en el país, y prácticas que les permitían sentir las emociones “fuertes” y antidisposicionales que buscaban.

La explicación de la transgresión sensible, que se basa en comprender los sentidos afectivos por el metal extremo, lo que significa entender capas de sentidos conectadas a la emoción transgresora experimentada durante la escucha, muestra el proceso de reubicación de la persona musical construida por estos jóvenes en el espacio del rock como metaleros, debido a la conexión de esta estética del descontrol con sus deseos expresivos y disposiciones estéticas antidisposicionales, bajo el fin de seguir sintiendo. De ahí que, la transgresión sensible refiera para este caso la manera en que se transgrede el orden cultural cubano y se deviene persona musical o rockero y, al mismo tiempo, se construye en la comunidad rockera un modo específico de ser devoto del rock, relacionado con la expresión de lo profundo, es decir, con creencias y emociones particulares materializadas en una estética más descontrolada o un ensamblaje sónico, lírico, visual y actitudinal radicalizado. En un primer momento, ese sentir también es “raro”, denota cierta “soledad” entre los rockeros, aunque se siga perteneciendo y compartiendo prácticas en este grupo.

Los puntos del 1 al 6 que enuncio a continuación, como una suerte de síntesis de datos de capítulos anteriores, resultan evidencias empíricas de que la persona musical construida por los adelantados tiene que ver con búsquedas sensibles antidisposicionales o relacionadas con una experiencia social y musical que enseña la trascendencia del orden cubano, a partir de la pertenencia a un espacio como el de los rockeros de “la calle”, los frikis. Sin embargo, los puntos siguientes, del 7 al 19, se asocian a experiencias particulares de los adelantados que, dentro de la comunidad del rock, indican una distinción, y evidencian que esta transgresión sensible también se expresa desde la escucha del metal extremo, lo que, entre finales de los ochenta y principios de los noventa, separa su experiencia de la de otros rockeros del mismo espacio musical:

1-La existencia de límites expresivos que encontraban en espacios institucionales y en otras socializaciones hacía que los adelantados se autopercibieran como “raros”. No les gustaba la salsa; no sabían bailar; en los carnavales y fiestas populares se sentían excluidos emocionalmente.

Aun cuando conocían las reglas que constituían el orden político, social, cultural, musical y sentimental cubano, ello no los llevaba a una inclinación o disposición a la acción totalmente coherente con la organización institucional e idiosincrática. El conocimiento e incorporación de las reglas referidas no significó para los adelantados una “elaboración sentimental” que dejara atrás formas propias de sentir y autopercibirse, sino que crearon una disección entre lo que podía corresponderse o no con su experiencia. La reclasificación de los espacios en función de deseos expresivos, de la posibilidad de manifestación sentimental, incidía en la búsqueda de socializaciones que permitieran una “analogía”

emotiva. En ese sentido, el gusto por la música anglosajona que mantenían prácticamente desde niños y las emociones como “la soledad”, “el desenfreno o el éxtasis”, “la melancolía” —en algunos casos la tristeza— que sentían en una etapa “rebelde y existencial como la adolescencia”, y que pueden tomarse como antidisposicionales, los conducía a pertenecer a diferentes grupos, entre ellos el de los rockeros, intelectuales o enciclopédicos, y también al de los rockeros “de la calle”, los frikis, integrado de igual modo por algunos devotos y conocedores a profundidad del rock.

2-La libertad expresiva que percibían tanto en el rock como en sus espacios, más aún entre los frikis, permitía que construyeran en torno a esta música y las prácticas de los rockeros la percepción de “verdad” propia frente a la reproducción de lo establecido. En Cuba, mientras el rock se prohibía o se intentaba institucionalizar, a partir de un sentido y sonido “cubanos”, rockeros viejos y nuevos continuaban escuchando y haciendo música más allá de límites impuestos. Esa comunidad o “hermandad donde nadie te va a juzgar” era percibida como un espacio de posibilidad de exposición del conflicto sensible, antidisposicional que compartían con otros frikis en la realidad cubana, a partir de la afección musical y las prácticas que indicaban inconformidad, escepticismo, modernidad y libertad juveniles. También los intercambios entre esos rockeros de productos culturales, artísticos, musicales, marginados a nivel social e institucional, y la corporalización de elementos relativos al rock, ratificaban ese sentimiento de pertenencia.

3-El rock devenía en la percepción de los adelantados un refugio espiritual para continuar teniendo las emociones que buscaban, así como para hallar separación de otros grupos y prácticas que, aún sin pertenecer a la institucionalidad, exhibían un temperamento distinto y límites expresivos para estos jóvenes. Así se distanciaban de grupos como “los guapos”, “los burgueses”, entre otros, y se autopercebían como rockeros.

4-A partir de la pertenencia al espacio del rock, autoperibirse como rockeros significaba tomar la música en serio y separarse simbólicamente de quienes no lo hacían y, por tanto, no eran considerados como tal. No ser “un falso profeta” los llevaba a mantener, en ese devenir persona musical o rockero, prácticas que ya tenían y que daban cuenta de una relación profunda con la música: escuchar, coleccionar, hablar de música, visitar a los “intelectuales del rock”, todo lo que estaba mediado también por una necesidad expresiva.

5-Lo anterior se relaciona con la actitud de seguir búsquedas musicales en función de disposiciones artísticas más propias y no institucionalizadas, es decir, motivadas por el deseo expresivo que, en este caso, tenía que ver con una experiencia musical desde el pop hasta el rock, en la que la música entregaba otras vivencias, es decir, los alejaba emocionalmente del “sonido cubano” y del que pretendía ser establecido como “rock cubano”, y posibilitaba la recreación de historias, de la imaginación, así como la relación con un trabajo musical más translocal y “moderno”.

6-Aun cuando la pertenencia al espacio del rock significaba ser dardo de críticas institucionales y sociales más ampliamente, la disposición a sentir y la búsqueda expresiva de acuerdo con sus expe-

riencias, los hacía mantenerse en este grupo y confrontar junto a otros la imposición de nuevos límites por manifestarse a través de este género en la Isla.

Las evidencias empíricas que en el devenir de los adelantados como persona musical o rockero muestran diferencias con otros del mismo espacio musical aparecen a continuación, también con algunas digresiones que permiten ver el significado de la emoción transgresora y la relación de esta con otras categorías, lo que explicaré con más detalle luego, en el intento de comprender cómo se produce la transgresión sensible de los adelantados en este momento de explicación desde el modelo emergente:

7-La experiencia musical de los adelantados se caracterizó por la búsqueda de lo “más anticonvencional” y “revolucionario” dentro del rock. De esa forma, trascendían lo más escuchado en materia del rock en Cuba, bajo el propósito de descubrir una música “para removerte las entrañas y la psiquis” y de estructuras musicales anticonvencionales. El encuentro con ese tipo de estética los “emocionaba más”. En ese sentido, puede hablarse de una emoción estética en la escucha de un tipo de rock que coincidía con sus deseos, disposiciones y búsquedas.

8- Los adelantados desarrollaron una búsqueda informada y actualizada sobre lo menos promovido, encontrando transgresiones musicales que aparecían en el rock, lo que, a su vez, conducía a la localización de coleccionistas, grupos, personas en Cuba que pudieran tener ese material, para poder sentir esas emociones estéticas.

9-Esta escucha de lo más anticonvencional en materia musical había sido una práctica de los adelantados incluso antes de su involucramiento con el metal extremo, como dije antes. Aun cuando habían escuchado la salsa y músicas que podían estar a tono con “el sonido cubano”, se separaban de ello y se preocupaban por escuchar y coleccionar la música anglosajona que recreaba otras historias, y les permitía la imaginación sónica y la creatividad. Estas historias musicales les posibilitaban vivenciar, sentir “emociones fuertes” como peligro, miedo, horror, tensión. Las emociones de esta música —de “sonidos modernos” y que parecía “cine”—, casi imposibles de encontrar y experimentar en otras sonoridades en la Isla, fueron más perseguidas por los adelantados a partir del heavy metal, debido al desarrollo musical subterráneo que en ese sentido propició el género.

10-En sus prácticas culturales y estéticas anteriores y paralelas al metal extremo también buscaban este tipo de emociones fuertes. La lectura de horror, fantasía, ciencia ficción, esoterismo, historia de los clásicos, cultos paganos; el interés por las películas de horror, misterio y ciencia ficción; la fascinación por historias gore, apocalípticas, de temáticas extremas como “la muerte, la destrucción, esas cosas...”, “incluso antes de escuchar death metal”; el dibujo; la caricatura; la escritura de cuentos cortos, que mantenían desde niños, les producían estados emocionales que no encontraban en músicas más promovidas en el orden cubano y en ciertas creaciones rockeras.

Teniendo en cuenta lo anterior, podría decirse que la emoción artística empieza a conceptualizarse de manera cercana a la “emoción literaria” que Lahire (2004) “halla” en las prácticas de lectura:

(...) tiene lugar en la confluencia de lo próximo y lo ajeno, de lo semejante y lo diferente: aunque nos atraiga porque ‘recuerda’ una situación vivida, no obstante, el encanto del texto literario reside en la distancia que lo separa de dicha situación. En él ‘nos’ reencontramos al tiempo que nos descubre otros universos. (p.139)

La emoción estética en este caso no se corresponde con el disfrute técnico en sí mismo o con la historia moral advertida por otros, sino con la vivencia de emociones, producida en la obra gracias a un tipo de estética más oscura.

Estas prácticas estéticas, que considero iniciáticas en los adelantados, ya que pueden ser, como dicen, anteriores a su escucha del metal extremo, posibilitaron la vivencia de emociones que no conseguían en otros espacios. Ello indica la existencia en estos jóvenes de disposiciones a una estética que permitiese este tipo de vivencia emocional. La emoción estética es también producto de un deseo expresivo. De ahí que, puede hablarse de estas prácticas iniciáticas como parte de la cultura expresiva de los adelantados.

11-Este deseo expresivo no solo se relaciona con el desarrollo de la imaginación, sino con la expresión de “emociones reales”. La búsqueda de una estética más oscura, apocalíptica, fuerte, tuvo que ver con cómo los adelantados se autopercebían y podían seguir haciéndolo: se veían como “raros” emocionalmente. Por tanto, esa estética significaba una posibilidad expresiva que no encontraban en otras estéticas más comunes. En ese sentido, la emoción que sentían con una estética descontrolada tanto en las prácticas musicales como en otras referidas, indicaba que también se encontraban, podían expresar, darle curso artístico a lo sensible, “lo profundo”, es decir, las emociones propias de frustración, nostalgia, soledad, etc., que debían limitarse en diferentes espacios.

12-La emoción estética en el caso de los adelantados significaba vivenciar las emociones reales, lo que realmente sienten sobre ellos y su mundo, y también sus creencias. Su interés por “armarse de conocimiento” sobre mundos anticonvencionales y “apagados”, por “iniciarse” en artes y filosofías relacionadas con el espiritismo, esoterismo, satanismo, existencialismo y otras, los separaba de los rockeros que no tenían este tipo de lecturas y prácticas en la realidad cubana. Asimismo, al ser ideologías distintas a las promovidas en los espacios e instituciones oficiales en Cuba, adquirían un carácter antidisposicional, es decir, de resistencia en varios casos frente a las creencias establecidas, en función del desarrollo de la autopercepción y el sentir propios. De ahí que determinadas estéticas descontroladas que contenían símbolos relativos a este tipo de creencias o que aludían a este conocimiento eran valoradas por estos jóvenes, pues permitían la materialización o el encuentro con esa forma de pensar. Así, esto último tenía que ver con la vivencia de emociones y creencias reales, pero recreadas artísticamente, algo que también valoraban debido a la posibilidad de mantener sus concepciones sobre la música y el arte, y activa la imaginación.

13- La estética del metal extremo, sobre todo a partir del death metal, fue percibida por los adelantados como un retorno al “espíritu verdadero” del rock, “el rock como una cosa rara”, de emociones adversas, lo que resultaba un descontrol de los componentes sónicos, textuales, visuales y actitudinales del rock más comercial a nivel internacional, pero también del rock “de la calle” más escuchado en Cuba, así como del que se pretendía institucionalizar en el país. La creación musical de los nuevos “dioses del mal” generaba una intersubjetividad, que significaba una posibilidad expresiva de concepciones musicales, artísticas, ideológicas, particulares y compartidas entre los adelantados, a partir de las “emociones fuertes” recreadas en ese “mix extremo”. Los elementos que identificaban: “acordes tétricos”, guitarras “pasadas de distorsión”, “la estética apocalíptica”, cambios extremos de ritmo, “instrumentos al límite”, melodías y atmósferas oscuras y tristes, voces guturales, símbolos y actitudes sociales y musicales anticonvencionales, entre otros, “cerraban el círculo” de una expresión más profunda, es decir, de emociones estéticas relacionadas con emociones reales y creencias y concepciones artísticas, musicales y filosóficas antidisposicionales.

En otros rockeros y personas “comunes”, sin embargo, esta música generaba “cierto temor auditivo”, como las películas de horror, y la sensación de “bullá”, de “tecnología extraterrestre” en un sentido musical. Para los adelantados, el metal extremo materializaba su deseo expresivo. De ahí que encontraran en esta música una forma de expresión acorde a su experiencia. La emoción durante la escucha remitía a ese devenir y al acto de estar sintiendo.

14- Con relación a lo anterior, la expresión corporal a través de la música representaba otra forma de liberación de lo profundo más directamente. Si en los componentes estéticos de esta música, visuales, textuales, sónicos y actitudinales, reconocían síntesis simbólicas de su manera de pensar artística, musical, ideológica y socialmente, los movimientos corporales como el *thrash* y otros asociados al metal extremo también permitían la liberación de ese mundo perceptivo y sensorial. Las emociones expresadas mediante la corporalidad al sentir la música y al mismo tiempo apreciarla y vivenciar “emociones fuertes” creaban un lenguaje expresivo también “fuerte”, “más violento” o “brutal” si se compara con el de otras músicas, incluyendo otros subgéneros del rock. De eso modo, también percibían esta música como más transgresora, que los alejaba de lo común, lo establecido, límites expresivos.

15- La posibilidad expresiva y la analogía autoperceptiva que representaba el metal extremo para los adelantados significaba asumir la actitud de tomarlo en serio en el espacio rockero, independientemente de que fueran vistos como “ovejas negras” por la identificación con esta estética.

16- La integración del metal extremo a la cultura expresiva de los adelantados resultaba un proceso de inmersión translocal, que se manifestó en el intercambio con otros rockeros para localizar estos materiales en Cuba y en una relación más profunda con quienes seguían esta música en el país y fuera, aquellos que compartían disposiciones estéticas antidisposicionales y un deseo expresivo similar, conocimientos musicales, así como creencias y concepciones artísticas y espirituales semejantes, a partir de

lo que varios fueron parte de la red underground global relacionada con la música extrema y de las “sectas de escucha” territoriales en torno a lo más extremo o “raro”, de las que hablo en el punto siguiente.

17-La expresión de lo sensible, de lo profundo, a través del metal extremo, es decir, de esas creencias y emociones propias de los adelantados, también dio lugar a la conformación de un refugio con otros en sus territorios, lo que significó la creación de lo que llaman en las entrevistas “sectas de escucha” y prácticas asociadas a lo extremo, en las que era posible recrear las emociones propias, creencias y, de igual modo, la relación con esta música. De esa forma, podían intercambiar sobre textos ocultos, literatura, búsquedas musicales anticonvencionales, cine de horror, e incluso sobre “los sueños y las pesadillas” que “los mantenían vivos”, es decir, que les permitían la recreación imaginativa de las emociones que buscaban y vivenciarlas en ese refugio espiritual junto a otros rockeros y *metalheads*.

18-La actitud musical estuvo vinculada al refugio y al aprendizaje en torno al metal extremo. Hacer esta música en la Isla era un refugio porque de esa manera los adelantados podían sostener sus posibilidades expresivas, teniendo en cuenta las prohibiciones y los límites que encontraban en otras socializaciones y espacios. En la comunidad del rock los proyectos que surgían que no los involucraban o lo hacían solo como instrumentistas seguían otros cánones, lo que percibían como “atraso”, “cobardía”, “juegos rocanrolleros” de los que estaban hartos. El deseo expresivo condujo a tomar en serio el aprendizaje musical para materializar la propia necesidad expresiva.

El trabajo musical significó profundizar en cuestiones relativas a la composición de forma más general y también alrededor del metal extremo. Escuchaban por “intuición” bandas internacionales, reproducían estructuras, se preocupaban por no “sonar cubano”. Aunque eran “compositores inmaduros”, en el trabajo musical de las primeras bandas que constituyeron y que percibieron como “un laboratorio” se propusieron alcanzar un sonido personal, ser diferentes, sonar a sí mismos, experimentar con lo extremo, el descontrol musical, la estética oscura que perseguían.

Ser interesantes desde el punto de vista creativo a nivel simbólico y musical devenía una forma de sostenerse, primero, porque la representación de los mundos de los adelantados, de su sensibilidad, era lo que daba sentido a la música. En segundo lugar, con ello materializaban sus concepciones en torno a la música: disruptiva, pero “bien tocada”.

La emoción transgresora en los ensayos y otros espacios permite hablar de un proceso de estetización musical de emociones personales y colectivas. La eficacia de la estetización, la “valentía” de dar forma a las emociones fuertes y aprender a “crear arte” sonoro con ellas tuvo que ver con el sentido expresivo para sus experiencias, es decir, con una creación en la que simbolizaban concepciones musicales, estéticas, artísticas, ideológicas, y emocionales, lo que extendían a otras prácticas que comenzaron a desarrollar en conjunto.

19-La corporalización de elementos del metal extremo fue parte de la estetización. En un momento en que varios subgéneros del metal extremo constituían una música prácticamente desconocida en la Isla, aunque a nivel internacional algunas bandas hacían su entrada a la industria, la representa-

ción a través de estos componentes en el orden cubano y el espacio del rock indicaba una afección distintiva a partir de lo que ya podía identificarse entre adelantados: portar un elemento del metal remitía a una sensibilidad particular como rockero y el involucramiento o la inmersión en determinadas prácticas y experiencias alrededor del metal extremo. El simbolismo de verdad no dependía de externos, de valoraciones de otros, sino que la experiencia de sentir validaba ese sentido afectivo. Es decir, la emoción transgresora vinculada a la música también encontraba su símbolo en un pullover, un colgante con un pentagrama o un cráneo de cabra presente en un espacio de escucha o de hacer música extrema.

A partir de lo anterior, queda evidenciado que el modelo de la emoción transgresora para este momento de la explicación permite enfocar la producción de una transgresión sensible en los adelantados mediante el proceso de afección por el metal extremo, que los lleva a su recolocación como metaleros en la comunidad del rock y en el orden cubano.

Estos jóvenes encontraron y sincronizaron en torno a las transgresiones musicales del metal extremo su disposición estética. La emoción transgresora durante la escucha de esta estética del descontrol, al evidenciar la materialización del deseo expresivo que dirigían hacia lo fuerte, mostró la relación entre factores background experienciales y factores foreground, lo que se trató de una reorganización experiencial en la que la disposición estética, artística fue puesta en función de la escucha y el desarrollo expresivo mediante componentes canónicos del metal extremo y las experimentaciones musicales que también podían encontrar y aportar.

El metal extremo les permitió mantener una experiencia antidisposicional en Cuba, a partir de la expresión de una música que consideraron un arte disruptivo musical, estética y socialmente.

El proceso de inmersión que generó también el de estetización significó el intercambio relacionado tanto con la escucha musical como de mutualidades, es decir, de experiencias sensibles y expresiones vinculadas a estas, lo que, en algunos casos, derivó en aprendizajes sobre música y la producción colaborativa de proyectos de metal extremo, como una creación expresiva.

La inmersión y la estetización que, precisamente, indican la permanencia de la disposición a la estética extrema en esta etapa, se constituyeron en lo fundamental de materia sensible, es decir, del conocimiento sensible de estos jóvenes, de “lo profundo”, de aquellas concepciones y sentimientos que encontraron limitaciones para ser expresadas en el orden cubano y en el espacio del rock y fueron desenvueltas en prácticas y socializaciones específicas, como en los intercambios alrededor del metal extremo. Dada la temprana relación de los adelantados con la música, ese proceso resultó una búsqueda musical acorde a la autopercepción que configuraban en su relación con el mundo social, así como lo que incorporaban desde la escucha a partir de las emociones que esa experiencia propiciaba.

De modo general, la transgresión sensible de los adelantados del metal extremo en Cuba resultó la continuidad de una transformación experiencial a partir de la búsqueda y del involucramiento en prácticas expresivas, es decir, que permitían la expresión de emociones y creencias propias mediante determinadas formas estéticas que llegaron a ser autorepresentativas. Ello sustenta la importancia del

papel de las emociones en la experiencia de estos jóvenes y en las indagaciones que llevaron adelante para expresarlas.

Por un lado, las emociones antidisposicionales en la experiencia social territorial se refieren a aquellas que dan cuenta de su distinción sensible en el orden cubano, por las que podían ser percibidos y ubicarse en una “zona de intermediación”, pues aun cuando cumplieran con lo dispuesto, no se conectaban emocionalmente con espacios y socializaciones establecidas y se manifestaban casi como *outsiders*. Como decía antes, los adelantados no elaboraban emociones para integrarse o “tratar de sentir”. Así, las emociones antidisposicionales indican la búsqueda de expresión de ese conflicto sensible y emociones contenidas en esos espacios, lo que marca una experiencia sensible trascendente de las reglas sentimentales y límites expresivos.

Por su parte, la emoción estética y artística antidisposicional se asocia a la disposición con relación al arte y a la estética desde una necesidad sensible más propia, y, por tanto, también se vincula a las emociones antidisposicionales, que conducían a la búsqueda de estéticas y socializaciones o prácticas en las que fuera posible la expresión.

La emoción estética es aquella que los adelantados sienten en el involucramiento con prácticas estéticas, como las que aquí llamo iniciáticas, que permiten la constitución de un refugio emocional, es decir, la posibilidad de llenar el vacío expresivo de otros espacios y desarrollar su espiritualidad. La emoción estética en esas prácticas se refiere a las vivencias emocionales creadas por determinadas estéticas que producían situaciones fantasiosas y permitían la imaginación y la expresión de emociones que conciben como más propias. Por tanto, esta emoción estética es la contraparte, la concreción o la “solución” de la emoción antidisposicional, del conflicto sensible que expone la actitud de no tratar de sentir, sino de búsqueda de la expresión sensible.

El deseo expresivo para estos jóvenes está hecho de las emociones y las disposiciones estéticas a partir de la experiencia descrita y las concepciones artísticas, musicales que fueron generando en esas interrelaciones asociadas a la posibilidad expresiva. El deseo expresivo, al integrar emociones antidisposicionales significa en esa etapa disposición a sentir y oposición a estéticas y prácticas que no conmovían a estos precursores del metal extremo en Cuba. En una sociedad que intentaba ser cada vez más “realista”, es decir, donde existía una correspondencia entre el proyecto ideológico, los campos artísticos, musicales y la vida cotidiana, la antidisposición también los llevaba a otra estética, vinculada a lo oscuro, lo apocalíptico y lo que podía considerarse antirrealista, y a su “reproducción”, de acuerdo con la imaginación de los adelantados como una forma de recreación de emociones conectadas a su experiencia en la etapa adolescente, como “la soledad”, “el desenfreno”, “la rabia”, etc.

El deseo expresivo como “deseo de lo fuerte” actualizaba en la adolescencia esta disposición a la estética de “lo poderoso”, “lo apocalíptico”, como oposición a lo común y no solo como desarrollo de un mundo interior fantasioso como cuando eran niños. Cuando estos jóvenes dicen que siempre “tendieron a lo dark” o que ya traían “la estética apocalíptica en la cabeza”, puede hablarse del mante-

nimiento y desarrollo en la experiencia de un tipo de estética, sin embargo, no de los mismos sentidos expresivos, los cuales cambian, debido a la incorporación de nuevas cuestiones experienciales relacionadas con lo sensible, por ejemplo, el conflicto que mencionaba, las emociones antidisposicionales, y la autopercepción como “raros” en el orden cubano y en la temprana experiencia musical.

Pero, además, en esas búsquedas motivadas por emociones antidisposicionales, la incorporación no solo de creencias sobre el arte que permite la “verdadera” expresión, sino también de las cuestiones filosóficas que daban estructura a una forma de pensar más desconectada de lo establecido en el orden cubano, y que estos jóvenes compartían en sus socializaciones, conducían a que ese deseo expresivo de lo fuerte se hiciese de una relación entre antidisposición y disposición artística y estética antidisposicional, a partir de lo que la estética buscada no indicaría una “fantasía emocional del yo”, sino la recreación simbólica de lo que pensaban sobre ellos mismos y del mundo social más ampliamente y cómo sentían en este. El patrón moral de “hacer lo correcto para mí” en una sociedad paternalista, colectivista y donde el poder también se concentraba en determinados líderes, constituía una antidisposición reflexiva que estos jóvenes buscaban también en las estéticas con las que se relacionaban. Seguir el centro ético y filosófico de los textos con los que se relacionaban los conducía a valorar lo estético y el arte desde la riqueza simbólica de la herejía y la profanación como desarrollo espiritual, sensible.

El deseo expresivo de lo fuerte disponía a la búsqueda de estéticas de emociones disruptivas, símbolos artísticos, musicales, representaciones con estas características anticonvencionales, que materializasen esas construcciones mentales y emocionales, consideradas aquí como lo sensible, lo profundo en la experiencia de los precursores del metal extremo, y que dieran la posibilidad de continuar expresándolo.

La escucha del rock por estos jóvenes también evidenció cómo el deseo expresivo se constituía de emociones como las referidas y disposiciones artísticas y estéticas antidisposicionales. En ese sentido, los adelantados mantuvieron dentro de este espacio musical una práctica de escucha transgresora, no solo por pertenecer en su mayoría al grupo de los devotos del rock “de la calle”, los frikis, aquellos considerados seguidores “no serios” o “no profesionales” del rock y, por tanto, poseedores de un gusto que desconocía “lo más valioso o artístico del género”, representaciones que respondían a la jerarquización cultural, musical y social en torno al rock construida en el orden cubano y a procesos que aquí llamo asimilación y canonización¹.

¹ Estos procesos se corresponden con la construcción de la percepción y disposiciones estéticas y artísticas en función de lo establecido, por tanto, responden a la mirada reproductiva sobre lo común en el orden cultural y lo canónico en el orden artístico, incluyendo el musical.

La asimilación significa la “división de lo sensible”, es decir, la asunción como natural de aquello que en un campo político, artístico, musical se canoniza o deviene “forma correcta de hacer”, representacional y técnicamente, desde reglas culturales. La asimilación implica la aceptación e integración de una práctica a la experiencia como “natural” y una obra como tal de acuerdo con su canonización. Ambos procesos responden a la racionalización de la expresión, por elaboración emotiva, la educación o, por el contrario, la autopercepción de carencia de cultura. Esto implica la institucionalización

Aun cuando compartían con otros rockeros la afición por transformaciones del rock hacia el hard rock y nuevos géneros como el heavy metal y el speed, que se escuchaban más ampliamente en la comunidad del rock de la Isla entre finales de los ochenta y principios de los noventa, sus búsquedas musicales “por intuición”, o podría decirse, emocionales, resultaban una actualización de la disposición estética a partir del desarrollo experiencial de “lo sensible” como expliqué antes y las nuevas construcciones mentales y emocionales que incorporaban a este proceso desde lo que les afectaba en la escucha de un universo cambiante y diverso como el del metal extremo. Es decir, los “nuevos niveles de lo oscuro, lo perverso y lo incierto” que identificaban en las transformaciones que adquiría el metal extremo y que “los emocionaban más”, significaban una mayor sincronización expresiva, precisamente, porque a través de cómo sentían e interpretaban esos componentes, los consideraban una representación de sus creencias, concepciones musicales y artísticas, sentimientos y emociones antidisposicionales.

Por ello, como decía, la búsqueda relacionada con la escucha del metal extremo significaba la actualización de la disposición estética, a partir de la materialización del deseo de lo fuerte en el metal extremo, en las estéticas descontroladas de lo “correcto”, lo normado en materia del rock, a lo que llegaban a través del sentir. Trayendo a Geertz (1997), el metal extremo resultaba una “respuesta estética y estilizada” a la necesidad sensible o expresiva, y la posibilidad de sentir establecía un valor estético, artístico alrededor de esta música, de acuerdo con la experiencia anterior de los adelantados y las concepciones que manejaban, y cómo estas se les presentaban en la forma sonora, visual, textual

de una expresión sensible en correspondencia con un aprendizaje de la percepción en la experiencia estética, lo que también pone de manifiesto la dimensión política e ideológica de la canonización y la asimilación.

La estructura dispuesta por el campo y la política garantiza esa expresión, así como las prácticas que la reproducen dan cuenta, por lo general, de la eficacia de esos procesos de asimilación y canonización y de disposiciones estéticas sin resistencias a una ideología cultural.

El campo nutre su simbolismo del acto artístico, pero no del sentido experiencial y social de este en términos de su disrupción sensible, sino de una emoción estética en ausencia de la anti-disposición. Desde esa disección, la asimilación implica una mediación que intenta disciplinar tanto la creación como la escucha y que trae consigo “el ajuste de los dominados a su condición” a partir de la aceptación de un tipo de experiencia estética y su expresión sensible como lenguaje expresivo normalizado. Esta explicación de la canonización y su relación con la asimilación en torno a la producción de una emoción estética que asienta el carácter de una obra como “universal”, así como la propia concepción del arte y la percepción que se asumen anulando las emociones de una experiencia individual anti-disposicional estaría en consonancia con lo dicho por Dewey (2008): “Solamente cuando la emoción muere o se rompe y se dispersa en fragmentos puede entrar en la conciencia un material ajeno a ella. La operación selectiva de materiales practicada poderosamente por una emoción al desarrollarse en una serie de actos continuados, extrae materia de multitud de objetos, numérica y espacialmente separados, y condensa, lo abstraído, en un objeto que es resumen de los valores pertenecientes a todos. Esta función crea la universalidad de una obra de arte”. (p.78)

Por otro lado, la anti-disposición no significa el desconocimiento cultural, pero sí oposición y búsqueda de la expresión a partir de una disposición estética distinta, centrada en la voluntad de sentir.

y corporalizada de los productos culturales y en los integrantes de las bandas de metal extremo que escuchaban en la Isla.

Teniendo en cuenta lo anterior, según refería antes, la emoción transgresora como materialización del deseo expresivo significaba la relación entre experiencia antecedente de los adelantados y la futura, mediante la posibilidad expresiva que resultaba la música que “de verdad” les llegaba.

Puede decirse que en una comunidad de escucha como la del rock cubano se observaba lo que ha indicado Melo (2007) trayendo a Meyer y otros autores: “(...) Algunos patrones convencionales de sonido organizados pasan a ser aceptados como normales o incluso naturales y los efectos que la música tendrá en el público”, así como la planeación del trabajo musical, pueden preverse. Una vez socializados y familiarizados con determinadas formas y estructuras convencionales, músicos y oyentes se enfrentan con un mundo musical que les parece normal, organizado y poco o incluso no problemático”.

Sin embargo, los adelantados iban “un poco más allá” del resto de los rockeros o frikis, debido a la manera en que su construcción sensible repercutía también en su escucha. La emoción estética antidisposicional, artística, sentida en la estética que se descontrolaba de ese rock más aceptado y escuchado, reflejaba una mutualidad antidisposicional, al menos simbólica, a partir de esta música. Para estos jóvenes, el distanciamiento en las bandas de metal extremo que escuchaban de “lo poser” o del hecho de no tomar la música en serio, de “lo comercial” o normado musicalmente, era percibido como un rechazo a la imposición de reglas sociales, culturales, sentimentales, musicales y a las disposiciones artísticas construidas por otros, que debían ser asumidas desde la racionalización de “lo correcto”. Por tanto, ese descontrol estético era percibido como una antidisposición a aceptar la expresión sensible establecida, y una materialización del deseo a reflejar otros modos de sentir y estar en el mundo, de expresar esa experiencia sensible a través del arte. Para ese momento de su experiencia musical y social, en el caso de los adelantados, ese deseo era una necesidad expresiva de “lo fuerte”.

Las emociones fuertes que podían ser vivenciadas durante la escucha, en la que sorprendía la recreación musical de una estética oscura y disruptiva, en consonancia con elementos filosóficos que los adelantados conocían, posibilitaban la emoción estética antidisposicional, es decir, la emoción transgresora desde la que ratificaban que mediante esta estética “ponían oído”, cuerpo y mente a su propia experiencia sensible, que se materializaba su deseo expresivo de lo fuerte. De ahí que, pueda decirse que la escucha como acto transgresor alcanzaba su complejidad en la intersubjetividad, es decir, a partir de un ensamblaje de lo espiritual y lo material, si se tienen en cuenta cómo los componentes musicales que los adelantados identificaban recreaban y permitían la expresión de emociones antidisposicionales, incluso a través de la manifestación corporal como he intentado evidenciar arriba.

La emoción transgresora que se manifiesta durante la escucha mostró la mutualidad de estos jóvenes con otros a pesar del aislamiento territorial en Cuba y también a nivel global. Esta emoción medió el acercamiento entre quienes compartían emociones y disposiciones similares que no eran genéricas, pero el símbolo de la antidisposición sensible de esta música antes descrito llevaba a prácticas

translocales que, en lo fundamental, constituían un intercambio sensible de lo que aquí llamo cultura expresiva, lo que generaba mayor inmersión, búsquedas, conocimientos y experiencias en el metal extremo. Estas agrupaciones afectivas permiten comprender las referencias sobre una devoción a esta música mantenida solo por “un público más selecto” en los primeros años de su escucha en la Isla.

Ello mostraba la conformación de un refugio experiencial y expresivo entre quienes se autopercibían de forma similar. No “juntarse con la gente común con sus temas de conversación y sus gustos musicales dispares”, sino con rockeros que compartían lo sensible, resultaba no solo un simbolismo, sino la posibilidad real de una trascendencia más colectiva de límites expresivos tanto en el orden cubano como en la comunidad del rock.

Así, este momento de explicación del modelo de la emoción transgresora se completa con la categoría estetización, que responde a la construcción de una analogía emocional o sensible, con la producción y la corporalización a nivel personal y público de componentes expresivos relacionados con la escucha del metal extremo por parte de los adelantados.

“Es lo que teníamos y lo utilizamos para contar lo que queríamos”, “cuando tuviera una banda iba a ser radical”, “sueño imágenes para recrearlas con música”, “queríamos que sintieran el mismo miedo que sentíamos al leer a Poe”, “cuando llegamos allí ya estábamos en el camino”, son frases que permiten decir que la estetización es la recreación simbólica de la experiencia sensible distintiva de los adelantados, a partir de la que continuaron la reorganización experiencial, social y musical alrededor de esta estética más descontrolada en la genealogía del rock.

La estetización en términos de producción resultó la colaboración en el trabajo musical para hacer un arte sonoro que significaba una analogía sensible, emocional desde lo estético, en el que el arte, al mismo tiempo que se ponía en función de esa construcción, indicaba lo “profundo”. “Algo bello pero oscuro”, una estética descontrolada musicalmente, pero apreciable, interesante en términos musicales y artísticos, era resultado de la imaginación sónica, visual, textual y corporal para producir emociones fuertes como envoltura artística de emociones y creencias reales compartidas por estos jóvenes.

La estetización no constituyó la eliminación en la experiencia de los adelantados de otras disposiciones estéticas, incluso contradictorias, que aquí no llego a abordar, sin embargo, la intersubjetividad expresiva a la que me refería, a partir de la materialización del deseo de lo fuerte a través de esta música, hasta corporalmente, condujo a la incorporación en este proceso de producción musical de otros elementos más allá de los cánones del metal extremo, en función de la emoción transgresora.

En relación con la anterior, la disposición estética a lo extremo como una disposición más permanente en la experiencia de los adelantados que la estetización deja ver no es resultado de la autoimposición racional de una pertenencia a un determinado grupo, sino del placer. De esa forma, la estetización consistió en prácticas de inmersión en el metal extremo relacionadas con la escucha, el aprendizaje musical, la producción y la corporalización de elementos del metal extremo como analogía sensible y búsqueda de la emoción transgresora.

Además, la posibilidad de sentir a través de una música percibida por los adelantados como una evolución del lenguaje musical y artístico frente al “atraso” de algunas tendencias del rock, indicaba también una autopercepción de evolución del sí mismo y de desarrollo de la cultura expresiva mediante un ensamblaje de lo material y lo sensible más radical y anticonvencional.

Estos dos últimos puntos relacionados con la emoción transgresora indican que la posibilidad de sentir a través del metal extremo llevaba a que la estetización reflejara sobre todo un arte expresivo, hecho para la “autodegustación”, lo que significaba no parecerse a otros, sino la reconstrucción emocional de la propia experiencia, aunque pudo gustar a otros, como sucedió con estos primeros sonidos del metal extremo en Cuba. Lo anterior estaría en sintonía con Dewey (2008) cuando afirma que “cada individuo trae consigo, cuando ejercita su individualidad, una manera de ver y de sentir que en su interacción con el antiguo material crea algo nuevo, algo que no existía previamente en la experiencia” (p.121).

En el caso de los proyectos que empezaron a surgir en la Isla, también podía encontrarse, como mismo lo relatan en las entrevistas, la recreación de conjunto de experiencias sensibles y mutualidades como lo hicieron los villaclareños Franto Paulo y Abel Oliva, y otros adelantados, que manifestaron también en su trabajo musical particularidades de sus experiencias sociales y musicales. Esto igualmente distinguía a unos de otros, incluso en los mismos territorios, sin embargo, fue notable entre los adelantados el símbolo antidisposicional de sus primeras creaciones.

La emoción transgresora como emoción estética antidisposicional evidenció el encuentro y la posibilidad de la metáfora musical de lo sensible, lo que estos jóvenes realmente eran, sentían y querían sentir, lo que los llevaba a prácticas no “esperadas” o “coherentes” con el orden cultural y rockero.

Puede decirse que el sentido afectivo por el metal extremo fue sobre todo expresivo, a partir de la experiencia de los precursores de esta música en la Isla.

La transgresión sensible significó la relativización del orden cultural y rockero en función de la voluntad de sentir, que se mantuvo mediante la emoción transgresora en el cambio experiencial hacia el metal extremo. El interaccionismo simbólico propone que en las situaciones plurales de la experiencia social “no hay ninguna razón para pensar que esos fragmentos de sí mismo que ofrecemos a otro, esas pequeñas revelaciones a propósito de lo que somos en otros escenarios, tengan algo en común” (Goffmann, 1991 como se cita en Lahire, 2004, p.33). Sin embargo, para este caso, como lo pone de manifiesto el devenir de los adelantados como metaleros, sus prácticas tuvieron en común, precisamente, la búsqueda de una sincronización sensible, a la que fueron llegando emotivamente de acuerdo a sus creencias y formas de situarse en el mundo social, y que encontraron en esta música, la cual les permitió su recolocación en la comunidad del rock como devotos de lo extremo. Aquí, en las transferencias culturales continuas, se declinan, incorporan o mantienen prácticas en la medida que esos lenguajes estéticos posibiliten la expresión sensible.

En ese sentido, la estética del metal extremo, desvinculada de las reglas idiosincráticas, institucionales, sentimentales, musicales existentes en Cuba dio lugar a una actualización de la disposición

estética de los adelantados, de su cultura expresiva, lo que resultó un quiebre de la “predestinación social” mediante la manera en que la estetización como “proyecto” de desarrollo sensible de estos jóvenes los distanció de lo establecido, y condujo a prácticas translocales y más subterráneas, a partir de lo que construyeron una identidad expresiva.

La emoción transgresora experimentada al “poner oído” al metal extremo dejó ver cómo se producía la transgresión sensible en el distanciamiento emocional de los adelantados en el orden cultural cubano y en la comunidad rockera, y en la reorganización de su experiencia desde prácticas relacionadas con una estética aún más descontrolada con respecto al rock. Pero, además, las propias transgresiones musicales que creaban, y su corporalización, dieron cuenta de la antidisposición a un disciplinamiento emocional y de la manifestación de lo profundo, aunque en ese momento encontrarán mutualidad solo entre unos pocos en diferentes territorios de la Isla.

Momento II: “Todos éramos ángeles caídos, solo tratábamos de levantarnos una y otra vez”

A partir de varios procesos emergentes de la codificación, que ocurren de manera conjunta aunque aquí los presento separados con fines analíticos, es posible evidenciar que la experimentación más expandida en la comunidad del rock de la emoción transgresora y la inmersión en la escucha y la estetización del metal extremo a principios de los noventa indican una mayor cohesión entre rockeros durante un cambio contextual en Cuba, influyente en la relación entre la experiencia y la expresión de estos jóvenes a través de una estética más descontrolada como la de esta música.

Esta transformación en el espacio del rock hacia la afección por el metal extremo, desde lo que puede captarse la producción de la transgresión sensible de los adelantados, fue resultado de las emociones sentidas en torno a esta música y del cambio perceptivo sobre quienes se involucraban con su estética, más descontrolada del rock que se escuchaba en la Isla, así como por el diálogo de esta creación con emociones reales compartidas en el clima espiritual de los noventa en Cuba.

Los procesos que anunciaba arriba: la ampliación de la escucha del metal extremo en el espacio del rock, a partir de los esfuerzos de los adelantados para presentar su música y expresarse, lo que permitió que más rockeros se vincularan a estas sonoridades, y la continuidad de la estetización descontrolada y transgresiva musicalmente frente al rock y otras sonoridades de la música cubana alternativa, así como la inclusión de las emociones reales de estos precursores sentidas en un contexto de crisis, motivaron una transformación que dejó ver la experiencia de ser joven y pertenecer al grupo de los rockeros “de la calle”, a los frikis, también en esa etapa.

La percepción en torno al metal extremo y la afección por esta música en este momento tanto de quienes se venían involucrando con este universo desde finales de los ochenta —y años antes— y de quienes comenzaron a relacionarse con esta escucha a través de los conciertos, rockotecas, festivales, ensayos y otros espacios, resultó un proceso de mutualidad sensible en un escenario de crisis emocional y económica.

El móvil de transgresión, otra categoría que se inserta al modelo de la emoción transgresora explica que esta percepción en torno al metal extremo fue para unos y otros adelantados una autopercepción de radicalización en el contexto de esos años. Mientras las emociones reales en la estetización indicaban la disposición estética antidisposicional y una radicalización en un contexto hostil para estos metaleros, en el que hacer una música descontrolada y poderosa significaba al mismo tiempo resistencia y refugio, el móvil de transgresión mostraba cómo esta relación entre expresión y experiencia como transgresión sensible se llenaba de sentido expresivo para otros rockeros que compartían esa misma necesidad, hecha de emociones y disposiciones experienciales similares en diferentes territorios del país en el escenario de los noventa.

El sentido afectivo alrededor del metal extremo tuvo que ver con las emociones producidas por esta música en el contexto que enmarcaba la experiencia de ser jóvenes rockeros, frikis, durante el Período Especial. Esto condujo a una estetización más colaborativa y una escucha más amplia en el espacio del rock, así como a prácticas relacionadas con lo extremo.

Las transgresiones sónicas, visuales, textuales, corporales y actitudinales del metal extremo surgido en el país, que configuraban un lenguaje expresivo musicalmente poderoso, fuerte, si se compara con el de otras músicas escuchadas en la Isla en ese momento y al mismo tiempo imaginativo y serio al comunicar emociones como la tensión, el miedo, la frustración, la tristeza, la melancolía, el desencanto, la rabia, entre otras, permitían una comunión corporal entre músicos y de estos con el público. A partir de ello, también hacían sentir emociones fuertes que eran percibidas como una forma poderosa de representación o analogía de lo sensible para otros rockeros.

En medio del escenario de los noventa, la comunidad rockera se fragmentaba como el país, debido a problemáticas agudizadas por la crisis y los intentos de salidas a esta, que eran percibidas en ese circuito como una muestra de la propia vulnerabilidad, lo que, unido a la situación general de la Isla, sumía a los adelantados y otros rockeros, algunos de los que devendrán metaleros o colaboradores de esta producción, en emociones de tristeza, frustración, rabia, incertidumbre. Mientras se intentaba la asimilación del arte más contestatario, este se se exiliaba, y una parte del rock hecho en el país corría la misma suerte, la creatividad en estos espacios relacionados con el rock más duro y menos coherente con la estética de “lo cubano” resultaba desoída institucionalmente. Mantener la permanencia en un circuito al que se buscaba controlar, compartiendo un sentido de pertenencia; construir un refugio expresivo alrededor del metal extremo junto a otros, y crear un arte antidisposicional en estos años fueron acciones que dieron lugar a una rejerarquización simbólica de estos jóvenes en la jerarquía cultural y social del orden cubano, que también atravesaba al rock de la Isla.

La emoción transgresora experimentada en este momento resultó la emoción estética antidisposicional ante una producción musical que reflejaba un simbolismo de no asimilación, de poder y radicalización, y, además, un móvil de transgresión para otros que comenzaban a vincularse con estos sonidos y el lenguaje expresivo del metal extremo. De ahí que, la transgresión sensible se sostuvo so-

bre una analogía estética a través del metal extremo, la estética con la que los adelantados simbolizaron creencias y emociones relacionadas con su experiencia, y mediante la que mantuvieron e incorporaron prácticas anticonvencionales como la estetización. Así reafirmaron una actuación de resistencia en términos sociales y artísticos, según lo sentían en este tiempo.

A continuación, expongo evidencias empíricas que sustentan los procesos emergentes de la codificación sobre el cambio perceptivo en torno al metal extremo y la paulatina experimentación de la emoción transgresora entre más rockeros en los años noventa, lo que refleja una transformación en el espacio del rock hacia la afección por el metal extremo, como demuestra el surgimiento de nuevas bandas con sonidos más duros o, al menos con la actitud que mantenían los metaleros cubanos, como fue el caso de Krudenta (1990), en La Habana, y Alien (1992) —aunque más dirigida al heavy metal— y Sectarium (1993), en Villa Clara, surgidas de la disolución de Nekrobiosis, revelando que “más jóvenes de la ciudad se atrevieron a iniciar sus propios proyectos”. Las evidencias presentadas en síntesis fueron tratadas más extensamente en capítulos anteriores, y pertenecen, primero, al proceso de ampliación de la escucha del metal extremo en la comunidad del rock; luego, a la continuidad de la estetización desde el metal extremo, como una creación que ensamblaba en las transgresiones musicales una analogía sensible de estos adelantados.

Con respecto al proceso de cambio en la escucha a inicios de los noventa en el espacio del rock, relacionado con el metal extremo, puede decirse que:

-El metal extremo salía de las sectas de escucha y fiestas privadas a conciertos y rockotecas², donde devenía el sonido más programado.

-En La Habana, la “cana” o decisión de no pasar la música extrema a otros frikis o rockeros se desactivaba, en lo que, precisamente, influía la programación de metal en los espacios de rock y el interés que comenzaba a suscitar esta música.

- Las iniciativas de conformación de proyectos musicales aún más extremos que los existentes daban lugar a la relación entre rockeros y devotos del metal extremo.

-Fanzines de Latinoamérica, Estados Unidos, Europa circulaban por la Isla y, por primera vez, se recibía material e información personalizada de quienes se involucraban con proyectos de metal extremo en otros países.

- La escucha de emisoras internacionales de radio que ya integraban algunas de las bandas con éxito global y otras más underground fue posible en ese momento.

-Bandas como Sepultura y Metallica, que empezaban a ser reconocidas a nivel global impactaban entre los rockeros cubanos.

- Lugares importantes de la comunidad rockera de la Isla como el Patio de María, en La Habana, incluían en su programación cada vez más metal extremo.

² Sitios para conciertos del rock u otros que gestionaban los rockeros donde se programaba la escucha de metal internacional, amplificado en bafles potentes.

-Las guerrillas y los esfuerzos por localizar música extrema dentro de la Isla continuaban.

- Los demos de las primeras bandas de metal extremo circulaban por Cuba y eran intercambiados entre rockeros y metaleros.

-Los adelantados comenzaron a ser parte de la red underground global a partir del intercambio de cartas y materiales relacionados con el metal extremo hecho en la Isla. También quienes conformaban grupos cubanos empezaron a figurar en fanzines internacionales.

- Entre los precursores del metal extremo se creaban diferentes roles para la promoción y el registro de proyectos, impulsados, incluso, por quienes comenzaban a relacionarse con el metal extremo en este momento.

- Se organizaron festivales que, aunque no eran exclusivamente de metal extremo, permitieron que otros rockeros escucharan estos sonidos. El Festival de Alamar (1990), el Festival Ciudad Metal (1990), el Death Festival de Placetas (1992) y el Festival de Rock Caibarién (1992) fueron algunos de los primeros encuentros nacionales llevados a cabo por devotos del rock y el metal extremo.

-En esta relación con el metal extremo influían también elementos contextuales de los noventa como la clausura de oportunidades recreativas para gran parte de la juventud que no tenía acceso al dólar, y que comenzaron a llegar a estos espacios más subterráneos e independientes, integrándose poco a poco al público de esta música.

Los datos que expongo con respecto a la estetización, a partir de la que se materializaba en el metal extremo la transgresión sensible de los adelantados en el orden cubano y en el espacio del rock, dan cuenta de la manera en que este proceso relacionó a otros rockeros con transgresiones musicales y prácticas antidispositivas de los primeros adelantados, teniendo en cuenta elementos contextuales referidos con anterioridad que aquí retomo y el proceso evidenciado de ampliación de la escucha:

- Desde los ochenta, los jóvenes cubanos mostraron la heterogeneidad que emanaba en la Isla independientemente del proyecto de homogeneización vinculado al socialismo, a partir de prácticas y la construcción de identidades que, al mismo tiempo que dejaban ver un camino más propio a nivel social, se oponían a la jerarquía musical y artística del orden cubano, como lo hicieron los frikis o seguidores del rock y los artistas jóvenes en ese decenio. Estos últimos, apoyados por los primeros, utilizaron entre otros símbolos la música rock y estéticas más estridentes asociadas al género, negadas en esos años por la institucionalidad como el hardrock y el heavy metal. Aunque los adelantados de tendencias aún más extremas en diferentes territorios del país habían sido incomprendidos aun en el espacio del rock a finales de los ochenta, la continuidad de su expresión a través de estos subgéneros evidenciaba en ese proceso de autorreferencialidad una actitud social y musical que también se erigía sobre el cuestionamiento de la jerarquía establecida en la Isla, teniendo en cuenta, además, su pertenencia a la comunidad rockera.

- En relación con lo anterior, los metaleros no se asimilaron como otros músicos que, en la búsqueda de profesionalización apegaron su rock al “sonido cubano” que se canonizaba. “No querer tocar algo correcto” significaba ante todo mantener el deseo expresivo y la disposición a sentir.

-En los noventa, la actitud que acompañaba la estetización de los adelantados representaba, además, independencia, conocimiento y esfuerzo, lo que se manifestaba en prácticas como “hablar de música”, conseguir nuevos registros y de mayor calidad, construir instrumentos propios, crear música, ser parte de conciertos y organizar los festivales y otros espacios de presentación a nivel territorial y nacional. Estos festivales indicaban también la transgresión de los adelantados, al asumir roles y acciones para expresarse, a pesar de sentir que estaban “exiliados artísticamente por las instituciones y medios de comunicación”, así que tomaban “lo que nos daban y seguíamos adelante, siempre de manera independiente”. En ese sentido, encontraron alianza con seguidores de otros géneros relacionados con el rock como el punk —las bandas de punk apenas comenzaban a surgir en Cuba—, caracterizado por una estética descontrolada de lo más escuchado del rock en ese momento y una evocación más directa de problemáticas sociales y críticas al autoritarismo³.

-La actitud musical compartida entre adelantados significaba un trabajo de este tipo con seriedad. Independientemente de la integración de “lo extremo” en términos musicales, las bandas que surgían se preocupaban por lograr una “mayor perfección”: “Destructor vino a adquirir la perfección con la entrada de Francesco Martínez y Gustavo Adolfo”, por ejemplo. Asimismo, la experimentación era también un rasgo de la estetización como lo mostraba la unión de Franto Paul y Abel Oliva, o la indagación de este último en la música sinfónica, el industrial/doom y el rock en su proyecto Godes Yrre, una vez que “había estado en contacto con algunas bandas y one-man-bands del circuito industrial de USA. El primer demo de Godes Yrre es un intento al usar solo la máquina de un sintetizador Yamaha. Duvier (Quirots) se había ofrecido a grabar el drums.” Esta actitud musical también atraía a instrumentistas de rock y otros rockeros que se interesaban en los sonidos más duros como fue el caso de Jorge Marín, primero guitarrista de Mowal y luego de Krudenta; Kiko Mederos, creador de Tendencia; Manuel Varela, de Infestor, entre otros.

- Los adelantados se habían iniciado en prácticas teóricas, filosóficas y espirituales que conllevaban la participación en “algún toque de tambor o sesión espiritista, muchos bien underground y en barrios, digamos, complicados”, la lectura en bibliotecas eclesiales y la incorporación de elementos relacionados con el poder que objetaban la jerarquía establecida en función del pensamiento propio, lo que resultaba transgresivo frente a construcciones del orden simbólico cubano y en la comunidad del rock, al entregar nuevos elementos, un corpus reflexivo a prácticas antidisposicionales de este espacio.

³ Sobre el primer festival de Caibarién en cuya organización se implicó Abel Oliva cuenta que el apoyo institucional recibido fue bajo promesa de no tocar temas “sensibles” con la música: “(...) pensaron que podían controlarlo y de paso ganar algunas almas para su causa (...) No sé qué pensarían cuando Detenidos (grupo de punk cubano) se puso a tocar “Mucha policía, poca diversión” (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre del 2020).

-El simbolismo de las creencias y la imaginación de los adelantados en los componentes textuales, visuales y sónicos de su estetización conseguían emociones fuertes como el miedo, la tensión, el peligro, que podían ser sentidas por otros durante la escucha, lo que, teniendo en cuenta otros elementos antes mencionados conducía a la percepción de estos precursores del metal extremo, en sintonía como ellos mismos se veían, como músicos, artistas y frikis o “raros”, interesados en cuestiones y fenómenos menos comunes y transgresivos en el orden cubano, que conformaban su “opinión personal y espiritual”.

-La estética del descontrol que circulaba en el espacio del rock en los años noventa, al priorizar la emoción sónica más que textual, como mostraban la guturalidad y las atmósferas oscuras, entre otros componentes, resultaba una transgresión perceptible frente al rock y otras músicas producidas en Cuba.

-Esta transgresión musical también se reflejaba en la comunión durante los conciertos, que creaban una imagen visual disruptiva y poderosa. La emoción estética antidisposicional, sentida por otros rockeros, los llevaba a transformaciones musicales y sensibles a partir de estas experiencias⁴. La percepción de transgresión en los espacios de metal extremo era descrita como la emergencia de un territorio de libertad, fuera del control del orden establecido, autónomo, donde “no podía entrar ni un policía (...) a quien fuera por primera vez le daba miedo hasta entrar. Aquello se ponía feo y buenísimo”.

-La ubicación de los seguidores del metal extremo en el espacio del rock de “la calle” respondía a hacer posible el proceso de estetización y esta expresión desde una estética más transgresiva, que daba lugar a un lenguaje expresivo igualmente descontrolado, lo que, sin embargo, mantenía a los adelantados distantes del estatus de músico otorgado institucionalmente. Mientras se enfrentaban a dificultades para conseguir instrumentos y lugares de ensayos, al ser vistos, precisamente, como “frikis”, en el espacio del rock trascendían la disección entre expresión y música, a partir de los aprendizajes musicales y relacionados con la escucha y la colaboración para conseguir un “sonido pro” y “no cubano” en función del deseo expresivo. Esto seguía constituyendo la manifestación de un conflicto sensible y la construcción de un refugio de intercambio sensible, que se ampliaba a otros rockeros mediante la emoción transgresora, teniendo en cuenta que el metal extremo cerraba el círculo expresivo, a partir de la apreciación y la vivencia emocional y corporal de historias “imaginativas”. De esa forma, emergía la identificación de “otro rock”.

En consonancia con lo dicho por Walser (1993), esta música traspasaba en el espacio del rock la dicotomía entre “música seria” y entretenimiento, lo que respondía a la manera en que algunos rockeros que comenzaban a colaborar con este “otro rock”, encontraban placer en la ejecución de las técnicas musicales al “sentirse tocando” y en la estetización con otros, así como en la comunión producida en conciertos y otros espacios.

⁴ Como sucedió con los integrantes de Tendencia, de Pinar del Río, devenida una banda de thrash/death tras su incursión en el Patio de María, en La Habana.

-Además, las emociones reales que sentían los adelantados en su experiencia como frustración, melancolía, furia, desencanto, etc., que estaban en la música de “emociones fuertes” que creaban, como expliqué más en detalle en la primera parte de este capítulo, propiciaban también el acercamiento de otros rockeros, teniendo en cuenta el cambio contextual a raíz del Período Especial. En esta afección por una estética más oscura influían también emociones menos dionisiacas compartidas en ese momento en que no salía “hacer una balada”. Si bien durante los noventa el rock de la calle seguía siendo transgresivo en términos de la música en sí y prácticas expresivas que indicaban antidisposición en el orden cubano —desde la propia permanencia a este espacio, la coporalización de elementos del rock, como dejarse el pelo largo o bailes hasta por sus líricas y discursos musicales—, en los componentes más oscuros y agresivos, en los símbolos mediante los que algunos fueron llamados radicales en la comunidad del rock y estetizaban sus emociones, otros rockeros encontraban también un refugio, de acuerdo a la experiencia que empezaban a compartir como jóvenes cubanos y frikis en esa década.

-El impacto emocional de la crisis económica de los noventa y de las medidas proclamadas como soluciones, que condujeron a otras problemáticas sociales y la reconfiguración de clases en la Isla, como referí en capítulos anteriores, dio lugar a un clima emocional excepcional relacionado con la inconformidad, el escepticismo, la frustración, el desencanto. Entre los jóvenes la espiritualidad surgió como un aspecto de importancia que los integró en diferentes refugios expresivos emergentes en la época y que tuvieron como rasgo una mayor desconexión institucional. En ellos, estas emociones tomaron también la forma expresiva de las experiencias en correspondencia con determinados factores que las atravesaban y puntos de partida sociales, culturales, etc.

-En el caso de los adelantados mientras comenzaban a estetizar a través del metal extremo las emociones suscitadas por el contexto y su propia experiencia en el espacio del rock durante esos años, impactaban con su música a otros rockeros en un momento de ampliación de la relación con esta estética y sus prácticas como reflejaba antes, por los aspectos mencionados arriba, pero también por este intercambio de emociones reales. Ello evidencia que el cambio perceptivo y afectivo en torno al metal extremo respondía a una mutualidad sensible expuesta en la emoción transgresora durante la escucha.

-Las consecuencias del Período Especial marcaron la experiencia de los adelantados dentro y fuera del espacio del rock. Hacia adentro, esta etapa dejó ver con mayor claridad las problemáticas sociales de varios de los devotos del género en Cuba, sobre todo aquellos que conservaban en la realidad cubana “puntos de partida desventajosos”, acrecentados con la crisis. Las salidas encontradas por algunos de estos jóvenes como la inoculación de SIDA; el alcoholismo o consumo de otras drogas; el exilio como balseros, lo que podía representar también la pérdida de la vida, y demás, impactaron en las emociones de los rockeros de la calle, entre los que se incluían los precursores del metal extremo.

Afuera de ese espacio, algunas de estas acciones de los frikis, como dije antes, seguían considerándose “resultado de modas extranjeras e inmadurez” o eran leídas desde un prejuicio establecido en torno al rock durante décadas, a partir del que se había intentado separar social y musicalmente

al género y sus seguidores. Su legitimación en el orden cubano y el campo musical era posible solo mediante la asimilación del sonido y el comportamiento social a tono con la reorganización cultural del proyecto político y social de la Isla que, en su intento de superación del capitalismo, dejaba como resultado la construcción de una nueva jerarquía cultural dentro del país.

No obstante, el desconocimiento y la ausencia de una solución real sobre las problemáticas sociales, económicas, pero también sensibles de los rockeros⁵, algunas de las cuales los adelantados igualmente tenían, motivaban entre ellos la percepción de control, exclusión y desinterés por sus experiencias y emociones a nivel social y cultural en el orden cubano.

-Las emociones de desencanto y otras referidas eran acrecentadas por esta situación y “el exilio”, “conflictos familiares”, “los desaparecidos en el mar”, “la falta de alimentos”, “la represión”. A pesar de que algunos mantuvieran su oposición al gobierno y a la ideología marxista al percibir una “sociedad atrasada y totalitaria”, “un país en crisis gobernado por un dictador”, mientras otros permanecían en la postura de que la solución no estaba en “levantarse contra el gobierno” como lo interpretaban “algunos del movimiento rockero”, estos jóvenes coincidían en un conflicto sensible que los limitaba fuera del espacio del rock y los cohesionaba aún más adentro.

De igual modo, aun enfocando las diferencias económicas existentes entre los adelantados en la escucha del metal extremo, en esa etapa siguieron uniéndose en “lo profundo”, lo que se trató de aquellas emociones y creencias antidisposicionales compartidas, que los habían conducido a la relación con la estética del metal extremo y a devenir metaleros dentro del espacio del rock, y a las emociones experienciales de esta etapa, similares a las de otros frikis.

En esos años “cruels en Cuba”, también percibían cómo en medio de esa situación, “muchos sacaron lo peor de sí”, “otros lo mejor”, “algunos se rindieron”. Todo ello “estresaba”, daba lugar a “rabias reprimidas”, cuya manifestación a nivel social era aún más difícil, debido a las estrategias de control ejercidas como evidencié en capítulos anteriores y descritas de igual modo por los adelantados, lo que implicaba una necesidad de resistencia, por lo que respondieron con “radicalidad” emocional. Su carácter se configuraba por emociones antidisposicionales como la “furia”, “la radicalidad” y “la intransigencia”, desde las que, al mismo tiempo, pretendieron “combatir” la vulnerabilidad que propiciaba ese tiempo: “Desilusión tras desilusión y hastío, el alma se vuelve dura y rebelde” ... “Todos éramos ángeles caídos, solo tratábamos de levantarnos una y otra vez...”, dice Abel Oliva.

En ese sentido, puede decirse que durante los primeros años del Período Especial la cohesión emocional de los adelantados y otros rockeros en el espacio del rock también significó unión desde el punto de vista estético, alrededor de un metal más extremo, en el que materializaban su deseo expresivo de esas emociones, de “lo fuerte”.

⁵ Emplearlos en la agricultura durante la crisis económica, el acceso educativo o a la salud no resolvían problemáticas sensibles y de fondo en la experiencia de estos jóvenes.

El móvil de transgresión significó autopercepción de otros rockeros en la estética descontrolada del metal extremo, concebida a partir de emociones, disposiciones estéticas y antidisposiciones, también contextuales, para producir una analogía de poder, resistencia y, al mismo tiempo, refugio sensible en los noventa. Como dijo Abel Oliva: “Creo fueron los 90’s y la gran crisis lo que contribuyó a que entre tantas escaseces muchos jóvenes se unieran alrededor del metal” (Segunda entrevista a Abel Oliva, noviembre 2020). La emoción transgresora durante la escucha daba cuenta de ello.

Para explicar con mayor detalle la integración de la categoría móvil de transgresión al modelo de la emoción transgresora es preciso tener en cuenta otros datos contextuales referidos en capítulos anteriores y reflexiones que se relacionan con la música, teniendo en cuenta el devenir de estos jóvenes como personas musicales o rockeros y metaleros.

En los noventa, el panorama musical se diversificó, debido a la búsqueda expresiva de muchos jóvenes y a construcciones identitarias heterogéneas. Por ejemplo, los seguidores de la timba, provenientes en su mayoría de la academia musical, respondían a la folclorización de “lo negro” en Cuba, incorporando elementos de la cultura y la música de estos barrios a un trabajo musical complejo con lo que intentaron legitimar los orígenes de su pertenencia social, cultural, religiosa y musical. No obstante, como mostró la comercialización de la timba y su paulatina entrada a los medios y programación en el circuito popular y turístico de los noventa, fue canonizada y asimilada, a partir de la función que en última instancia le fue otorgada, no sin conflicto: el baile, la reafirmación de una idiosincrasia y un temperamento y un sonido construido como “lo cubano”, en lo que influían actores políticos, del campo musical y también de esta industria a nivel internacional.

La música cubana alternativa que, de acuerdo con Borges-Triana (2015), integró géneros indistintos y sus hibridaciones desde el rock, el pop, el hip hop, el metal, entre otros, con lo que se manifestó una postura al margen del orden, si bien dejó ver características que permiten la inclusión en esta categoría del metal extremo hecho en Cuba durante esos años, también presentó rasgos que indican que este último resultó un universo descontrolado de los sonidos escuchados del rock, y, en general, del “sonido cubano”, que se vinculaban a las emociones juveniles de ese tiempo. Al englobar estas creaciones en lo que llama “canción cubana contemporánea”, el análisis de este autor posibilita observar la preminencia de lo textual sobre el sonido, de la expresión de emociones reales a través de una combinación de palabras y sonido más que de sonidos y “emociones fuertes” asociadas aquí a una emoción estética antidisposicional. Asimismo, los sonidos de la música cubana alternativa, aunque se nutrieron de tendencias globales y se acompañaron por la crítica política y social, pudieron percibirse como “cubanos”, también en términos de lo sensible, con lo que me refiero a una expresión más común y dionisiaca en el sentido del orden simbólico establecido, lo que no quiere decir que no fuera al mismo tiempo transgresiva emocional, temática y corporalmente frente a lo normado, y que los seguidores del metal no pudieran encontrar también en ella posibilidades expresivas.

En cambio, entre los adelantados, el deseo expresivo de lo fuerte llevaba a la expresión desde el metal extremo, una estética más oscura si se compara con músicas del contexto nacional como las mencionadas, que se correspondía con su transgresión sensible: “hacer death metal (...) era ya más que suficiente. La llama estaba allí, prendida (...) Caímos y nos levantamos una y otra vez (...) con ese proyecto podíamos desatar nuestras frustraciones y angustias sin ningún freno”, dice Abel Oliva.

Aunque la fantasía respondía a la propia imaginación de los adelantados, como evidencié antes, permanecer en esa etapa escuchando y recreando su propias convicciones y emociones, a través de la expansión imaginativa, más que “hechos humanos convencionales”, significaba abordar sobre todo su propia experiencia, las emociones que sentían, y reflejar la distancia y la evasión del “afuera” como resistencia y “escape a otros pesares y desdichas”.

La relación de otros rockeros que se adentraban aún más en la escucha y en la estetización del metal extremo, dejando atrás baladas y temáticas asociadas al amor, u otros temas, a medida que se identificaban con lo social y se autopercebían en ese contexto, indicaba un móvil de transgresión, teniendo en cuenta las emociones que necesitaban “gritar” y que encontraban en la estética del metal y en la experiencia de los adelantados: “Cuando la música tiene que ver con lo que sientes te lleva por ese camino”. Ello mostraba una mutualidad sensible entre adelantados y otros rockeros que se expresaban desde el metal, evidenciando el cambio perceptivo o la afección que se producía hacia esta música.

Los componentes del metal extremo y el lenguaje expresivo violento y al mismo tiempo liberador al que daba lugar esta música resultaban un lenguaje emocional con el que los adelantados exponían, “hablaban” emocionalmente de sus experiencias. En ese sentido, la experimentación de la emoción transgresora significó la materialización del deseo expresivo de lo fuerte, teniendo en cuenta las emociones compartidas entre estos jóvenes, lo que permitió la continuidad de una transformación del espacio del rock hacia esta música que iba teniendo lugar a partir de una mayor acercamiento y colaboración en la etapa. Aunque ello no indicó el involucramiento o la afección por el metal extremo de todos los rockeros o frikis, hubo una mayor comprensión del sentido de esta música para sus devotos en la Isla, lo que se evidenció en la colaboración de algunos instrumentistas de rock con esta estética, e incluso con otras tendencias también duras como el punk, el grunge, entre otras, que emergían en la época. También algunas diferencias entre frikis se mantenían, pero los conflictos que podían existir se suavizaron.

La mutualidad sensible en la que se basó el cambio afectivo por el metal extremo mostró un simbolismo de oposición entre el adentro o el espacio del rock y el afuera, el orden cubano, que se manifestó en el móvil de transgresión. La emoción sentida por esta estética significó la materialización de emociones de resistencia e intransigencia y al mismo tiempo refugio, lo que fue un ensamblaje de lo social y lo musical en esta estética.

Este cambio afectivo hacia el metal extremo posibilitó una estetización aún más diversificada, al sustentarse en la relación entre experiencia y expresión de los adelantados, un grupo dentro del cual nuevos precursores de esta música en la Isla empiezan a ser reconocidos en este momento. A partir de

particularidades de la experiencia musical y social de estos metaleros, el metal extremo en Cuba tuvo como rasgos en esa época la experimentación y una mayor diferenciación entre bandas y sonidos que emergían en los distintos territorios del país. No obstante, el símbolo estético materializó en estos proyectos emociones reales, compartidas en torno a la situación de esos años, las vivencias relacionadas con el espacio del rock y el ser friki, y devoto de la música metal.

En resumen, puede decirse que entre las características de la estetización de los grupos durante el Período Especial que permitían la materialización del deseo expresivo y, por tanto, la emoción transgresora, se encontraban:

-El cambio en la articulación de lo musical y lo social hacia las emociones reales de los adelantados durante los noventa, que generó una diversificación en la escucha de acuerdo con las búsquedas expresivas de los metaleros, lo que dejaba ver coincidencias y particularidades estéticas al crear metal extremo en dependencia de los devenires de estos jóvenes. De ahí las diferencias entre bandas como Symphony of Doom, Sectarium, Destrozer, Combat Noise, Agonizer, Tendencia, entre otras. Algunas llegaron a abordar de forma más directa la realidad de los rockeros de la calle en ese momento como fue el caso de Tendencia en canciones en español como “Celda 666” y “Miedo interno”, en donde expresaron las emociones marcadas por su percepción del país en esos años y por la situación del SIDA entre rockeros, “el temor a que te peguen eso” y la tristeza ante la pérdida de muchos amigos.

-La recreación de una oscuridad misteriosa, enigmática, que dio lugar a emociones de miedo, como decía, lejos de representar estados de otros, se referían a los que estos adelantados compartían. De ahí que, la oscuridad de la música resultara una metáfora de la precariedad y las emociones de esos años.

- La profundización en creencias cuestionadoras de poderes establecidos y autoritarios y la relación con ritos, prácticas y símbolos anticonvencionales foráneos y también de la realidad cubana.

-La puesta en práctica de estas visiones sobre “el hombre como centro y dueño de sí mismo”, que indicó la construcción de un poder espiritual. De esa forma, la estetización a partir de componentes del metal extremo mostró que esta música seguía siendo un refugio expresivo para las creencias y emociones más profundas, pues, aun cuando se exponían los miedos y la vulnerabilidad que sentían, también la estética y el lenguaje expresivo del metal extremo remitían a la dureza y a “levantarse” y, con ello, a la confianza y el control sobre sí mismos.

-La intelectualización de los frikis a partir de la inmersión en esta música, que desarrollaba su cultura expresiva con un mayor conocimiento sobre cuestiones culturales y musicales anticonvencionales o percibidas de esa forma. La noción artística se permeó de su cultura expresiva y los vínculos propiciados por el metal extremo a nivel nacional e internacional, lo que significó que esta música incluía una relación abarcadora con el arte, el cine, la literatura, la historia, la poesía, la cultura popular y clásica, pero desde un sentido antidisposicional y no a partir de una jerarquización establecida por un campo. Las formas estéticas expresaban cuestiones relativas a la experiencia, búsquedas, deseos expresivos de lo fuerte compartidos entre estos jóvenes.

-La continuidad del perfeccionamiento en el trabajo musical, que indicaba seriedad y profesionalismo, al mismo tiempo que se ponía en función de la liberación de las emociones sentidas desde rabia, frustración, miedo, hasta radicalidad, intransigencia y confianza personal y la apreciación y la vivencia corporal de esta música.

-La necesidad de conocimientos y aprendizajes de escucha específicos, que mostraban un proceso de intercambio sensible nacional e internacional.

-La utilización de imágenes fuertes y emociones de este tipo en la música metal, también se disponían en torno al simbolismo de poder frente a la debilidad.

-La imaginación en función de la creatividad, que permitió un reencantamiento, a pesar del desencanto de los noventa con un arte de expresión propia.

-La vinculación con el metal extremo internacional, a pesar del aislamiento cultural y social de los adelantados, que constituyó una fuente de actualización, reconocimiento y percepción de profesionalidad entre estos jóvenes rockeros, a partir de lo que trascendían las fronteras de lo normado en torno a la música, con la pertenencia a una red global y autónoma de intercambio sensible y no de comercialización.

El sentido de la emoción transgresora a partir de la estetización, desde la que se ensamblaba lo material y lo sensible, lo social y lo musical, fue un simbolismo de poder colectivo al quedar recreadas en el metal extremo, con conocimientos musicales e imaginación, creencias y emociones fuertes que posibilitaban la expresión de las emociones reales y la creencia en sí mismos por parte de los adelantados. Ello indicaba la profundidad experiencial de esos sonidos.

Esta emoción transgresora, que incidía en el móvil de transgresión para algunos rockeros en la etapa, llevaba a los adelantados a asumir la afección por el metal extremo como el acto de “militar” en bandas, estar en “el puesto de combate”, teniendo en cuenta la situación de los noventa y la experiencia que también atravesaban los rockeros. Aunque otros factores igualmente influían en la actuación social de estos jóvenes, hacer metal extremo resultaba una salida emocional para este grupo de rockeros ante las circunstancias sociales.

Crear un arte a partir de las creencias y emociones personales y compartidas indicaba honestidad y poder, pues la escucha y la estetización de una música poderosa resultaba un símbolo de ubicación en el orden social desde disposiciones propias y trascendencia de límites expresivos, aun cuando para los adelantados también era un refugio colectivo que, distante e incomprensido, permitía la exposición de toda la verdad de lo sensible: “Desilusión tras desilusión y hastío el alma se vuelve dura y rebelde”, dice Abel Oliva.

A partir del proceso de afección explicado antes, puede decirse que, en la medida en que los adelantados expresaban “lo profundo” a través del metal extremo, se recolocaban emocionalmente desde esta música en su realidad, con lo que continuaban manifestando su transgresión sensible. El sentido de afección, producido a partir de una rejerarquización sónica desde lo poderoso y emociones fuertes en

la estetización con componentes musicales del metal extremo, dejó ver una reubicación experiencial de estos jóvenes en el orden social cubano y el espacio del rock que fueron transformando mediante la expresión simbólica y emotiva vinculada a experiencias propias.

Al mantener una disposición artística antidisposicional, en sintonía con su percepción sobre otras músicas que consideraban canonizadas o más asimilables, la expresión desde una estética descontrolada mostraba su transgresión con respecto a aceptar lo sensible conformado por campos establecidos, lo que terminó autoexcluyendo a estos jóvenes de ese reconocimiento más amplio como músicos. No obstante, el compromiso que mantenían con su propia experiencia y la música extrema, que les permitía trascender límites expresivos, resultaba en términos de Benzecry (2011, p.95) un tipo de “moral listening”. En ese sentido, la autorrepresentación simbólica a partir de sus hábitos de escucha y estéticos que aludían a un conocimiento constante, daba lugar a una jerarquización experiencial musical y al mismo tiempo social, frente a otros músicos y rockeros, pero también ante la gente común y su aceptación de lo normado artística y socialmente. Es decir, la jerarquización no se basaba únicamente en el conocimiento, sino en el sentido, el significado o la función del metal extremo, que no aportaban otras músicas en la Isla.

Como decía anteriormente, aun cuando este proceso de rejerarquización no significó un cambio de estatus, esta emoción estética antidisposicional o emoción transgresora evidenció el carácter profundo de la escucha y estetización de un arte propio.

La transgresión sensible indicó la antidisposición a través del arte a la corrección, la asimilación y canonización, así como al disciplinamiento social. En esa misma dirección, puede ser enfocada la translocalización, como una práctica de mutualidad sensible, a partir de la voluntad de sentir y exponer la cultura expresiva y las experiencias propias con otros que pudieran apreciarlas y vivenciarlas. Ello seguía evidenciando una experiencia en conflicto y una expresión que lo simbolizaba tanto en el orden cubano como en el espacio del rock, por lo que puede hablarse también en esta etapa de la transgresión sensible como política a partir de un proceso de afección musical y estetización artística. La transgresión sensible significó la materialización de un rompimiento con la normalización de comportamientos y estéticas en la Isla, a partir de prácticas relacionadas con la emoción transgresora propiciada por el metal extremo.

De esa forma, la emoción transgresora no condujo a prácticas asimilables estructuralmente, sino que puso de manifiesto la vinculación de lo sensible con estéticas y acciones también anticonvencionales. Por tanto, la transgresión sensible no fue producida a través de otros, sino mediante la inmersión y la colaboración en función de necesidades expresivas.

La abyección creada por los adelantados cubanos en este proceso no radicó en la alusión a distorsiones corporales o elementos similares de los que habla Kahn-Harris (2007), sino que esta se relacionó tanto con símbolos anticonvencionales, secretos, sectarios y herejes en la realidad cubana y emociones fuertes como con la propia pertenencia al espacio del rock y de los frikis, sobre todo en un

momento en que las condiciones contextuales y las vivencias de los noventa mantenían los prejuicios sobre este grupo social. La abyección tuvo que ver con la analogía o autorreferencialidad como friki en la Isla desde una música de transgresiones musicales e incomprensible, su corporalización y prácticas junto a otros que pertenecían o se vinculaban a este espacio sociomusical.

De esa forma, la transgresión sensible resultaba la actuación de una liberación personal y colectiva en el orden cubano frente a la jerarquización social y cultural establecida, que traía consigo la reconfiguración o la reorganización simbólica experiencial en ese escenario desde creencias y emociones más propias.

Así, en los noventa, la transgresión sensible desde el metal extremo evidenciaba un modo de reencantamiento y de placer que mantenía la experiencia sensible y su expresión que, en esa etapa, se trató de emociones de perseverancia y radicalidad, a pesar de la vulnerabilidad que también podían experimentar. Ello sustentaba la relación entre la transgresión sensible y el móvil de transgresión, como expuse arriba, lo que deja ver, parafraseando a Becker (1982, p.30) que “en la medida en que artista y público comparten conocimiento y experiencia” con las creaciones evocadas es que “el trabajo artístico produce efectos emocionales”.

“El arte como experiencia” indicaba que la transgresión sensible fue también un fenómeno colectivo y translocalizado en la Isla. Aun en solitario, la escucha de esta música mostraba una transgresión sensible junto a otros, teniendo en cuenta el sentido compartido alrededor de esta estética: la emoción transgresora representaba la materialización de un deseo de lo fuerte, es decir, de intentar levantarse una vez más, como lo conseguían con esos sonidos que referían “lo profundo” y que encontraba a los adelantados en el orden social y musical en Cuba.

CONCLUSIONES

En esta investigación, la aplicación del relato teórico como metodología ha permitido una explicación sobre cómo se produce la transgresión de los adelantados en la escucha del metal extremo en Cuba, a finales de los ochenta y principios de los noventa. El modelo emergente de la emoción transgresora, conformado por esta categoría principal y las relaciones con otras, ha posibilitado comprender el fenómeno de estudio como transgresión sensible. Estas páginas de cierre contienen una síntesis de esos resultados, en diálogo con análisis del campo de estudios del metal, que ya he venido planteando con anterioridad en este texto, y con teorías establecidas en la sociología de la cultura, las cuales atraviesan varios de esos trabajos revisados. Con ello, subrayo algunos aportes de esta perspectiva emocional de la transgresión que emerge para este caso cubano.

Un primer elemento a destacar es que aquí el metal extremo se redefine a partir de los nuevos significados que adquiere entre los adelantados de su escucha en Cuba durante finales de los ochenta y principios de los noventa. Si en la literatura revisada se describen sus transgresiones musicales con respecto al rock, este estudio permite estar de acuerdo con aquellos textos que indican que el metal extremo no es solo sonoridad o disrupción musical.

En este caso, esos componentes transgresivos integran el sentido que un grupo determinado fue dando a las transformaciones artísticas de la música —principalmente del rock— hacia lo extremo, según la transgresión que estos jóvenes compartían más allá de lo musical. Los adelantados o precursores de esta música en la Isla eran, en su mayoría, rockeros de la calle o *frikis*. Habían llegado a ese espacio sociomusical por una experiencia antidisposicional en el orden cubano, es decir, de resistencia a una elaboración sentimental que los integrara emocionalmente a socializaciones más aceptadas en Cuba desde lo político, lo cultural, lo musical, lo artístico, teniendo en cuenta que en estas no materializaban su deseo de expresión. Precisamente, asociadas a esa necesidad expresiva, se hallan las disposiciones estéticas y artísticas que estos jóvenes portaban y que fueron desarrollando, a partir de la inmersión en el arte y la música de estéticas anticonvencionales o en prácticas que aquí llamo iniciáticas o anteriores al metal extremo, como fue la propia escucha del rock, un género controversial en el orden cubano. Dentro del espacio del rock, sobre todo el de la calle o menos asimilado institucionalmente, también buscaron un ensamblaje musical aún más transgresivo, como el metal extremo.

Así, la emoción transgresora como categoría central del modelo que emerge, experimentada durante la escucha del metal extremo, no resulta una reacción directa a estos sonidos, sino que deja ver la relación entre la experiencia de estos jóvenes y su expresión mediante esa estética descontrolada de lo más escuchado en materia del rock en la Isla. La emoción transgresora no es solo lo que estos jóvenes sienten, o sea, un reflejo corporal, sino aquella que vincula la escucha a los discursos y a las interacciones generadas alrededor del metal extremo para intercambiar sobre música y otras cuestiones afines y crear nuevas vivencias desde lo sensible, que otras músicas no permiten. La emoción transgre-

sora permite captar que en el acto de escucha de ese “mix extremo” lo profundo de estas experiencias juveniles, que encuentra límites en su realidad social, se expresa.

Con lo profundo o lo sensible, me he referido a lo largo de este estudio a las creencias o convicciones (filosóficas, artísticas, musicales, sociales) particulares de este grupo, que se van solidificando y transformando en su devenir. Por tanto, la emoción transgresora es aquella que da cuenta de la materialización a través de la música extrema de un deseo expresivo o voluntad de sentir desde conocimientos, simbologías e imaginaciones que han trascendido límites de lo establecido. Es una fortaleza sensible, que puede generar extrañeza en la cotidianidad, pero también asombro y admiración.

A partir de lo anterior, puede decirse que la escucha del metal extremo entre finales de los ochenta y principios de los noventa es una práctica de la transgresión sensible de estos jóvenes en el orden cubano y en la comunidad del rock. Esta transgresión se basa en un proceso afectivo durante la escucha, que se advierte en la apreciación de la estética extrema y en la vivencia emocional que esta última genera. El acto de sentir, que expone la emoción transgresora, tiene que ver tanto con la expresión de concepciones musicales y artísticas que toman forma estética como con el modo en que creencias y emociones particulares de los adelantados en su experiencia social son expresadas en esta creación.

A diferencia de algunos estudios revisados centrados en la escucha, que muestran un “sentimiento extremo” como efecto de la música, la movilidad hacia la escucha, la inmersión y la estetización de lo extremo, indican la permanencia y el desarrollo de un modo de sentir o sensibilidad en medio de condiciones estructurales y contextuales específicas, como colocación individual y colectiva de estos jóvenes en su mundo social. De ahí, que esta investigación coincida con aportes que complejizan la sensibilidad desde la escucha —Souza (2009), Núñez y Rivas (2018), por ejemplo—.

En ese sentido, la emoción transgresora en el metal extremo también indica intersubjetividad o el hallazgo de la posibilidad de estetizar aquellas vivencias desde las que se ha ido conformando lo profundo y expresar en el acto de escucha lo que se ha sentido. Así, la escucha de este ensamblaje musical resulta para los adelantados una experiencia sensible más completa, teniendo en cuenta cómo pudieron expresarse desde el punto de vista artístico, musical y social, mediante esta música. Por ello, puede hablarse de una redefinición del metal extremo como analogía de lo sensible, que significa que el proceso afectivo por este arte extremo se basa en un ciclo de escucha, estetización e inmersión, a partir del que el metal resulta cada vez más cercano a lo profundo de esas experiencias. Sobre ello se sustentan la construcción de vínculos o interacciones locales y translocales como un refugio sensible, y la transformación identitaria de estos jóvenes rockeros en metaleros, en el período estudiado.

En el contexto de la crisis de los noventa en Cuba, la emoción transgresora pone de manifiesto la cohesión emocional de estos jóvenes con otros rockeros de la Isla, y también la transformación del espacio del rock hacia la música extrema. Con la introducción de la categoría móvil de transgresión se explica aquí el sentido expresivo alrededor de esta estética fuerte, poderosa, más descontrolada del rock y de la música “cubana”, compartido en esa época. El metal extremo significa en esos años una

radicalización de la fortaleza sensible de estos jóvenes, debido a las circunstancias sociales y, por tanto, la estetización (creación y corporalización) de este arte extremo como rejerarquización simbólica de la experiencia de los precursores de esta música en el país.

De manera resumida, puede decirse que la explicación sobre cómo se produce la transgresión de los adelantados en la escucha del metal extremo se corresponde con el proceso de afección por esta música, a partir de los sentidos que este ensamblaje extremo adquiere en la experiencia de estos jóvenes, lo que, a su vez, fue dando lugar a la integración de rockeros a la escucha y la estetización de esta música, no como un acto converso, sino como voluntad de sentir. La redefinición de esta música en el orden y el espacio del rock en Cuba como analogía de lo sensible dio cuenta de una expresión autónoma, que indicaba la colocación en la realidad social desde creencias y emociones transgresivas, conformadas en el devenir de estos rockeros antes y durante el contexto del Período Especial, y compartidas en sus interacciones alrededor del arte musical extremo.

A partir de esta explicación, los aportes en el campo de los estudios del metal sobre la “transgresión política” se amplían. De igual modo, el fenómeno de la transgresión sensible encuentra coincidencias con investigaciones antecedentes, teniendo en cuenta la relevancia del acto de escucha del metal en el redimensionamiento político de ese proceso afectivo por esta música.

El carácter político de la transgresión sensible radica principalmente en la acción de sentir la emoción artística alrededor del metal extremo, una emoción estética antidisposicional, y, la producción de interacciones y nuevas vivencias que mantienen la expresión de una experiencia diferente a la que es esperada en espacios comunes del orden cultural cubano y también en el del rock.

Teniendo en cuenta lo anterior, la emoción transgresora no es producto de un acto inconsciente, sino de una búsqueda, a partir de un conocimiento sobre el sentir. La emoción no es solo “un corazón batiendo”, cabezas agitándose, gritos, es la conexión entre lo corporal o esa manifestación directa de lo profundo y la razón en el momento de escucha, y la intención de continuar esa experiencia junto a otros. Por tanto, deja ver el diálogo entre lo sensible y la construcción que los adelantados hacen conscientemente en función de sentir que, al superar límites existentes sigue indicando una transgresión sensible. Con ello, la transgresión porta un sentido local: su producción como expresión de una experiencia que continúa trascendiendo los marcos culturales establecidos y llega a transformar las interacciones o el propio espacio sociomusical de permanencia, como el del rock. Desde esa perspectiva emocional anticonvencional, algunos adelantados también integran en la etapa “lo cubano” a su estetización desde el metal extremo.

Con respecto a las posiciones más asentadas en el campo del metal sobre la política en la escena global, aquí emerge una nueva mirada. Por un lado, algunos trabajos relacionan la estética del metal extremo, en un período similar al enfocado en esta investigación, con una experiencia de transgresión real, violenta, y una ideología conservadora, que, en su intento de responder a la modernidad, indica la producción de un arte pretendidamente elitista en el holismo de la escena.

Por otro lado, se ha señalado una resistencia que se activa ante circunstancias y contextos determinados como agencia oposicional desde la música a un marco ideológico dominante en una nación.

En la particularidad de la Isla, la connotación política del arte extremo como analogía de la experiencia de estos rockeros y distinción en el orden cubano y el espacio del rock, emerge desde el modo en que estos adelantados dan una forma estética, aun desvalorizada, a su sentir, reivindicando a través de prácticas como las mencionadas antes (escucha, inmersión, estetización) lo profundo de sus experiencias, según cómo se autoperciben y buscan ser en su realidad. La dimensión política se extiende a la transformación musical, artística e identitaria translocal que sus interacciones generan.

De esa forma, queda claro que el sentido político del metal extremo en Cuba no resultó ajeno al contexto de crisis, pero se sostuvo principalmente en esta reproducción de la emoción transgresora, artística. De ahí que sea posible encontrar, en esa analogía del metal extremo, las vivencias particulares de estas experiencias y, al mismo tiempo, similitudes estéticas, lo que indica diversidad y mutualidad. Esta última tiene que ver tanto con el espacio translocal de pertenencia, el de los frikis o los rockeros de la calle, como con los sentidos compartidos alrededor de un arte menos asimilable para los campos culturales y, en general, para “lo común” del orden cubano.

El modelo de la emoción transgresora muestra que el mundo cultural es una construcción sensible con consecuencias políticas, de lo que son conscientes quienes lo conforman. Además, evidencia que la transgresión sensible es un fenómeno translocal, como decía, ya que la experiencia de los adelantados que es recreada en el metal extremo como analogía también quiebra límites territoriales, a partir de la voluntad de sentir. Asimismo, si bien esta música se redefine localmente, el proceso de expresión emocional antidisposicional indica una materialización artística de determinadas emociones y creencias que, a partir de los artefactos culturales intercambiables, crean interacciones que rompen la visión unívoca de la mutualidad ideológica (conservadora, nazista, satanista u otras), a la que hacen referencia algunos trabajos sobre la escena global del metal extremo.

Por tanto, independientemente de los sentidos locales, la estetización de los metaleros cubanos también adquiere valores y sentidos más globales, lo que se evidencia en la estabilización de estas interacciones minoritarias como un intercambio sensible translocalizado. Con ello, la tesis también aporta al reconocimiento de diferencias y mutualidades más particularizadas en el ámbito de las interacciones dentro de una escena sociocultural global.

Por último, la transgresión sensible como fenómeno producido en la construcción de una analogía estética de los adelantados a través del arte extremo, es decir, del ensamblaje estético difícilmente asimilable en el orden cultural cubano en el período de estudio, que indica la expresión de emociones y creencias antidisposicionales en la Isla desde el espacio del rock, permite abrir una discusión con teorías de la sociología de la cultura. Aunque estas cuestiones solo empiezan a esbozarse aquí, ratifican el aporte del modelo emergente a un diálogo interdisciplinar, y más allá de los estudios del metal.

En primer lugar, la explicación de la transgresión sensible mediante el modelo de la emoción transgresora arroja una variación con respecto a la teoría bourdiana sobre la reproducción o aceptación del límite experiencial en un campo o espacio social jerarquizado. Con el “ajuste de las disposiciones a la condición”, que muestra un esquema de disposiciones hecho cuerpo, Bourdieu explica la tendencia a la conservación de la colocación social de origen, como asunción de la distancia a remarcar, mantener, respetar, y que, además, es esperada por otros, sobre todo en estructuras sociales rigurosas (Bourdieu, 2009, p.235).

Sin embargo, aquí la diferenciación en torno a lo sensible que portan los adelantados indica un quiebre en la unicidad de la experiencia, como enseñan las antidisposiciones y disposiciones artísticas de estos jóvenes, lo que se constituye como subversión del orden cotidiano —aunque esto no significa que toda reproducción cultural indique sumisión—. No obstante, esta experiencia transgrede la existencia de representaciones simbólicas y emocionales establecidas territorialmente, y, además, relacionadas con los procesos de estilización cultural o asimilación y canonización de “lo cubano”, consonantes con la institucionalización y la jerarquización política del orden cultural en la Isla.

En el espacio cotidiano o no institucional de ese orden, estos jóvenes, con conciencia de “lo profundo” se resisten con sus “prácticas iniciáticas” o socializaciones plurales —precisamente una categoría de Lahire (2004) para superar determinados límites de la teoría bourdiana— a lo común o lo homogeneizador entre quienes comparten orígenes sociales, culturales y/o backgrounds similares territorialmente. También en el espacio del rock, la mutualidad de los adelantados en torno al metal extremo sigue haciendo posible la “apertura” de sus antidisposiciones y disposiciones artísticas como diferenciación desde lo sensible.

La producción de esta transgresión sensible, que también atraviesa el campo institucional, se expone en el rompimiento empírico —y teórico— con otro elemento de la teoría bourdiana relacionada con el efecto en un campo y la manera ya no directa, sino representacional o simbólica, del valor de las prácticas y de lo que hay que hacer como “fuerza propia” en ese espacio social. Mientras la antidisposición en la experiencia de los adelantados los coloca en una zona de intermediación en determinados campos, por ejemplo, el educativo, su expresión a través de la música anticonvencional —primero el rock de la calle y luego lo más extremo o transgresivo de las transformaciones del género—, indica que están “fuera” de estos campos artísticos en Cuba. Esto, sin embargo, no significa estar fuera del arte y la música en sí.

La autoexclusión sensible basada en un conocimiento práctico del funcionamiento de esos espacios, el cual se percibe como reproducción de una jerarquización política, cultural y artística, se evidencia en el proceso afectivo por la música más extrema. Sin embargo, la distinción que estos jóvenes hacen de su propio arte y experiencia a través del metal extremo posibilita un análisis que trasciende el de la “antinomía de la dominación”, en términos bourdianos.

Como ya va indicando la diferenciación con lo común y la producción de cultura en función de lo sensible según refería antes, no es posible decir que, en esta ruptura con la jerarquía cultural y artística,

que coloca la experiencia cultural de estos jóvenes fuera de los campos mencionados, haya existido un cierre en una “condición de dominado” o una asimilación o recuperación de sus objetos culturales por el campo musical, como sucedió con un tipo de rock en la Isla. Y esto muestra el carácter agencial de la transgresión expuesto antes. Por un lado, el desarrollo de lo profundo de los adelantados, a partir de socializaciones local-globales relacionadas con el metal extremo, significó el aprendizaje de filosofías, valores y conceptualizaciones artísticas y musicales que, lejos de constituir la adopción de una experiencia externa, tuvo la función de la reconstrucción de una genealogía de la propia experiencia de estos jóvenes, y de su distinción. Por otro lado, esta expresión, que no resultó un quiebre total con la creencia artística, evidenció una transgresión de reglas culturales en torno a un “arte cubano”, en función de la antidisposición o voluntad de sentir y la representación artística de lo sensible.

Desde esa perspectiva, puedo decir que el metal extremo para estos jóvenes significó una expresión “fuera de campos”, no debido a una racionalización de la oposición cultural a lo establecido o a una desvalorización de esos elementos culturales, sino, a partir de la conjunción entre la necesidad de sentir y el conocimiento sensible, que también se constituyó como una respuesta al poder cultural y político, sobre todo durante la crisis de los noventa.

En este caso, aunque la transgresión sensible indica que los adelantados no entran directamente en los “juegos de poder” de campos institucionalizados, al crear sus propios espacios de expresión, si bien no aspiran a modificar las reglas del orden cultural, dejan ver una ruptura con la herencia cultural y política. De ahí que la transformación expresiva hacia lo extremo, que termina variando incluso el espacio de pertenencia, el del rock de la calle o de los frikis, alcance la estructura del poder establecido en lo social, lo musical, lo artístico.

Puede decirse que la transgresión sensible indica la trascendencia de los límites de una estructura cultural y social en función de la expresión de lo profundo, lo que se manifiesta en la necesidad expresiva y el sentido de las socializaciones específicas de estos jóvenes, que no se hacen aparte de ese orden, sino dentro del mismo, y lo transforman. Es decir, los sentidos de las interacciones no se constituyen en un proceso cerrado en estas ni en base a la interiorización de reglas culturales, sino que se trata de cómo la apertura experiencial de estos jóvenes, los sigue manteniendo en esas socializaciones, a partir de lo profundo y la posibilidad expresiva de ello junto a otros. Más que una pertenencia cultural, los objetos culturales que se crean e intercambian, dejan ver, en primera instancia, su significación como construcción y expresión de la identidad sensible que es conformada por estos jóvenes en marcos sociales jerarquizados. Ello indica agencia política, desde la acción sensible.

En este caso, la transgresión sensible como un fenómeno cultural, artístico y político, basado, como decía, en una genealogía más disruptiva y “organizada” por los propios adelantados en sus socializaciones y en su arte, para hacer objetivable y apreciable su expresión, permite colocar al metal extremo de la Isla y a sus precursores no adentro, pero junto al movimiento artístico y musical alternativo y contestatario en la Isla.

Aun mostrando diferencias estéticas, los nexos entre las transgresiones de este arte político cubano y el metal extremo hecho en Cuba en esos años se encuentran no solo en las interacciones que realmente ocurrieron, sino en el sentido expresivo de lo profundo, y, por tanto, en el simbolismo asentado en la transformación que impulsaron. El arte extremo como analogía experiencial constituyó una solución a un conflicto sensible, extendido a la crisis de los noventa.

Si bien no ha habido una indagación o análisis relacionados con estos aspectos desde las zonas del campo artístico, musical o de las ciencias sociales que han generado conocimiento sobre el arte y la música alternativas en el país, fuera del campo cultural cubano, los adelantados dieron lugar a una desjerarquización, que consistió en poner en primer lugar lo profundo de sus experiencias, creando una escena sociomusical y artística más independiente, que perdura hasta hoy.

Así, el modelo explicativo de la emoción transgresora posibilita un diálogo sobre la relevancia social y artística de los procesos de histéresis. En este caso, a partir de una analogía estética, hay una construcción positiva por parte los adelantados de su estigmatización social, es decir, aquella que rodeó a los frikis rockeros y a la música rock y el metal más duro o anticonvencional, lo que se evidencia en una “fuerza propia” que da lugar a una transformación en la estructura social y cultural cubanas.

En síntesis, el modelo de la emoción transgresora ha permitido explicar el fenómeno de transgresión sensible a partir de la relación entre la experiencia de los adelantados y su expresión en el metal extremo, como una suerte de sociología de las emociones de acuerdo a la estructuración de los datos que, a su vez, ha posibilitado ampliar la perspectiva de análisis de procesos culturales en Cuba.

Además, este enfoque emocional ha abierto puertas a discusiones sobre la transgresión, enmarcadas en las teorías de la resistencia, desde una mayor complejidad. En sintonía con las críticas en torno a la “populi-cultura” o la posición investigativa caracterizada por la búsqueda en primera instancia de relaciones de poder y la desigualdad cultural, este estudio nos coloca frente a otras preguntas para afrontar procesos culturales: ¿Puede “algo” gustar territorialmente más allá de “la cultura”? ¿Qué pasa para que lo anterior suceda? ¿Cuál sería aquí el papel de las emociones?

La fundamentación explicativa-empírica sobre la transgresión sensible que aquí ha emergido desde la experiencia de los adelantados de la escucha del metal extremo en Cuba en ese período y los diálogos teóricos que empieza a propiciar, sustentan la posibilidad de profundizar en el relato teórico como estrategia metodológica para próximos estudios.

Esta metodología consistió en un trabajo de interpretación y estructuración de los datos recopilados, a partir de una muestra teórica reducida, que fue constituyéndose en los marcos de las condiciones de la pandemia del 2020. Como alternativa a un trabajo de campo intensivo, fueron la codificación profunda o sustantiva sobre entrevistas, conversaciones y documentos —en su mayoría provenientes de archivos digitales abiertos y recopilados mediante discontinuas y distantes aproximaciones al devenir de un grupo representativo de los adelantados del metal extremo en la Isla; el análisis de los datos y la escritura, la base de esta estrategia.

Entre la etnografía y la teoría fundamentada, el relato teórico se constituyó, para su presentación, por apartados descriptivos y monográficos y un capítulo explicativo, que dio cuenta de las relaciones categoriales emergentes que explican la transgresión sensible para el caso cubano, ilustradas con evidencias empíricas. A lo largo del relato, estas últimas no se integraron directamente, sino sustentaron el procesamiento de causalidades.

Con la sistematización de esta propuesta, la posibilidad del aporte de esta investigación a los estudios musicales cubanos, al campo del metal y al de la sociología de la cultura, a partir del modelo de la emoción transgresora, también podría extenderse a los enfoques metodológicos que recrean y dejan ver los datos a lo largo de la construcción explicativa.

Ahora puede ser el año 1996. Proveniente de algún lugar del interior de Cuba, la banda llega a la capital. Tocarán en uno de los principales teatros del país. Ya lo han hecho para amigos en ensayos, en conciertos donde han logrado reunir a más público en algún lugar gestionado por ellos mismos, y durante festivales que, como esta presentación, también han sido promovidos por los propios devotos del rock de la calle y de la música extrema. No obstante, tocar en un teatro, como el de esta noche, no tiene más connotación que poder tocar en cualquier sitio, y encontrarse con otros seguidores del metal extremo de la Isla. Saben que en Cuba esta música es un mundo aparte. No esperan que un crítico de arte o musical sea enviado por algún medio. Sin embargo, sí podrán reconocer a fanzineros o fanzine-ras, vestidos también de negro, o portando algún elemento relacionado con este universo. En medio de la multitud, son quienes dejarán caer algún apunte sobre esa noche en una libreta de notas.

En su mayoría, el público está compuesto por jóvenes que han crecido marcando límites a otros mandatos sociales en función de una ilusión: la de expresar desde su propia imaginación aquello en lo que realmente creen, y que ha ido despertando su interés y sus vínculos. En medio de la dureza que devuelven los años, el metal extremo es un refugio que mantiene esa ilusión, aun cuando esa música también expone las emociones y creencias menos dóciles en el país. El metal extremo es un refugio sensible construido desde la antiposición. Todo ello está en el concierto, en los acordes, en la voz que asemeja lo monstruoso, en los sonidos de batería, en la emoción compartida entre los músicos y el público.

Después de tocar, la banda deja el escenario. La ola de jóvenes se dispersa en grupos hacia un parque de La Habana. Se sientan en muros, aceras. Quienes acaban de ofrecer su arte también están allí. Cargan aun sus instrumentos y hablan de muchos temas tramados por la música. Es una noche para compartir su pasión aun fuera de su territorio. Así, en las arenas movedizas de la realidad cubana, estas nuevas interacciones entre seguidores y seguidoras del metal intentarán estabilizarse. A través de esas conexiones, que alcanzan lo nacional, y van más allá de la Isla, irán manteniendo la escena de la música extrema en los noventa, como su espacio de expresión. Quizá no tengan demasiado claro el alcance de lo que hacen, pero, tomando un comentario de Abel Oliva, guitarrista de Sectarium, este estudio muestra que, lo aparentemente efímero, no solo ha creado leyenda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arango, A. (23 de febrero de 2007). Pasar por joven (con notas al pie). [Intervención leída]. Taller “La política cultural de la Revolución”, del Centro Teórico-Cultural Criterios y la Asociación Hermanos Saíz, Instituto Superior de Arte de La Habana.
- Armony, A.C. (2005). Theoretical and Comparative Reflections on the Study of Civil Society in Cuba. In Tulchin, J.S., Bobea, L, Espina, M., Hernández, R. & Bryan, E. (Eds.), *Changes in Cuban Society Since The Nineties* (19-35). Washington, DC: Woodrow Wilson International Center for Scholars.
- Avelar, I. (2003). Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 12(3), 329-346. <https://doi.org/10.1080/13569320310001629496>
- Baker, G. (2011). *Buena Vista in the Club. Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana*. Durham-London: Duke University Press.
- Banchs, E. (2016). Swahili-tongued Devils: Kenya’s Heavy Metal at the Crossroads of Identity. *Metal Music Studies*, 2 (3), 311–324.
- Barrios, B. E. (2015). Tres momentos críticos de la Teoría Fundamentada Clásica. *Sapiens*, 16(1), 31-47.
- Becker, H. (1982). *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32(3-4), 223-234.
- Benzecry, C. E. (2011). *The Opera Fanatic. Ethnography of an Obsession*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Berger, H. M. (1999a). Death metal tonality and the act of listening. *Popular Music*, 18(2), 161-178. <https://doi.org/10.1017/S0261143000009028>
- _____. (1999b). *Metal, rock, and jazz perception and the phenomenology of musical experience*. Lebanon: University Press of New England.
- Bettez, K. (2006). Heavy Metal Carnival and Dis-alienation: The Politics of Grotesque Realism. *Symbolic Interaction* 29 (1), 33-48. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/si.2006.29.1.33>
- Biehl, J. (2016). La etnografía en el camino de la teoría. *Etnografías Contemporáneas*, 2 (3), 226-254.
- Borges Triana, J. (2015). *Con-cierto cubano: la vida es un divino guion*. La Habana: Ediciones UNEAC.
- Bourdieu, P. (2017). *Manet. A Symbolic Revolution*. Medford, Cambridge: Polity Press.
- _____. (2009). *Language and symbolic power* [1. publ. in paperb., repr] (Thompson, J.B., Ed.) (Raymond, G. & Adamson, M., Trans.). UK: Polity Press.
- Calvo, M. (2018). Perspectiva indigenista en la música metal de Argentina. *Metal Music Studies*, 4(1), 147-154.

- Cardona, R y Hernández, Z. (2017). *Escaleras al cielo. El rock en Holguín*. Holguín: Ediciones La Luz.
- Carpentier, A. (1946). *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castañeda, M. (2021). The Transfiguration of the Deity Maximón as a Practice of Resistance in Metal from San Pedro Sacatepéquez, San Marcos, Guatemala. In Varas-Díaz, N., Nevárez Araújo, D. & Rivera-Segarra, E. (Eds.), *Heavy Metal Music in Latin America: Perspectives From the Distorted South* (219-239). London: Lexington Books.
- Castellanos, E. (31 de octubre de 2008). El diversionismo ideológico del rock, la moda y los enfermitos. [Presentación Pública]. Conferencia “La política cultural del período revolucionario: Memoria y Reflexión”, del Centro Criterios.
- Charmaz, K. (2006). *Constructing Grounded Theory. A Practical Guide Throgh Qualitative Analysis*. London, Thousand Oaks, New Dheli: SAGE Publications.
- Death Through Your Veins. (1994). Entrevista a Alex Jorge. Death Through Your Veins [Fanzine], número 2.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós.
- CIDMUC (1983). *Investigación sobre música rock. Informe parcial. Departamento de desarrollo*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana.
- CLACSO. (10 de octubre de 2017). Mayra Espina: “Cuba demostró que aún en una economía pequeña es posible construir políticas de redistribución” [Archivo de video]. https://clacso.org.ar/clacso-tv/perspectivas.php?id_video=972
- DíazCasas, R. (28 de junio de 2016). Recapitulando y analizando: “La Generación de Volumen Uno” en CIFO. *Cuban Art News Archive*: <https://cubanartnewsarchive.org/es/2016/06/28/recapitulando-y-analizando-la-generacion-de-volumen-uno-en-cifo/>
- Díaz, T. (29 de octubre de 2014). Nueve entradas en 1989. *Art Journal*, 73(2). <http://artjournal.collegeart.org/?p=5429>
- Domínguez, M.I. (2005). Cuban Youth: Aspirations, Social Perceptions, and Identity. In Tulchin, J.S., Bobea, L, Espina, M., Hernández, R. & Bryan, E. (Eds,) *Changes in Cuban Society Since The Nineties* (155-171). Washington, DC: Woodrow Wilson International Center for Scholars.
- Eckstein, S. (2005). The Transformation of the Diaspora and the Transformation of Cuba. Identity In Tulchin, J.S., Bobea, L, Espina, M., Hernández, R. & Bryan, E. (Eds,) *Changes in Cuban Society Since The Nineties* (207-231). Washington, DC: Woodrow Wilson International Center for Scholars.
- Enciclopedia Metallum. (s/f). <https://www.metal-archives.com/>.
- Espina, M. (2008). *Políticas de atención a la pobreza y la desigualdad. Examinando el rol del Estado en la experiencia cubana*. Buenos Aires: CLACSO

- _____. (2005). Structural Changes since the Nineties and New Research Topics on Cuban Society. In Tulchin, J.S., Bobea, L., Espina, M., Hernández, R. & Bryan, E. (Eds.) *Changes in Cuban Society Since The Nineties* (81-103). Washington, DC: Woodrow Wilson International Center for Scholars.
- _____. (1997). Transformaciones recientes de la estructura socioclasista cubana. *Papers. Revista de Sociología*, 52, pp.83-99.
- Evilness. (1996). Entrevista a Abel Oliva. Evilness [Fanzine], p.35.
- Faye, N. (2010). *'Love's Labours': Extreme Metal Music and its Feeling Community*. [Doctoral Dissertation in Philosophy of Sociology. Department of Sociology, University of Warwick, England]. http://wrap.warwick.ac.uk/3110/1/WRAP_THESIS_Allett_2010.pdf
- Fernández, M. (2021). The Metal Scene in Havana, Cuba: An Assessment of Its Cultural Development from 2007 to 2017. In Varas-Díaz, N., Nevárez Araújo, D. & Rivera-Segarra, E. (Eds.), *Heavy Metal Music in Latin America: Perspectives From the Distorted South* (39-61). London: Lexington Books, 2021.
- _____. (2017a). *Sobre la escena del metal en La Habana. Una valoración de su desarrollo cultural del 2007 al 2016* [Tesis de Maestría en Desarrollo Social, Programa Flacso Cuba-Universidad de La Habana].
- _____. (2017b). Vivir con las botas puestas. Entrevista a Omar Vega. *El Caimán Barbudo*, enero-febrero, 12-13. <https://es.scribd.com/document/390815165/12-13>
- Fornet, A. (30 de enero de 2007). El quinquenio gris: revisitando el término. [Conferencia leída] Ciclo "La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión", del Centro Teórico-Cultural Criterios, Casa de las Américas de La Habana.
- Frith, S. (1981). *Sound effects*. New York: Patheon Books.
- Geertz, Cl. (1997). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa S.A.
- Glaser, B. G., & Strauss, A. L. [1960(2010)]. *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. U.S.A-London: Aldine Transaction.
- González, L. (2001). Rock en Cuba: Juicio, Hibridación y Permanencia. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, La Habana, Cuba.
- Harrell, J. (1994). Poetics of Destruction: Death Metal Rock. *Popular Music and Society*, 91-103.
- Hernández, J. y Calzadilla, I. (2021). El periodismo retrospectivo en el rescate histórico del rock cubano. *ARCIC*, 10 (26). http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2411-99702021000200164&lng=es&nrm=iso
- Hernández, R. (2005). Mirror of Patience: Notes on Cuban Studies, Social Sciences, and Contemporary Thought. In Tulchin, J.S., Bobea, L., Espina, M., Hernández, R. & Bryan, E. (Eds.) *Changes*

- in Cuban Society Since The Nineties* (139-155). Washington, DC: Woodrow Wilson International Center for Scholars.
- Hjelm, T., Kahn-Harris, K. & LeVine, M. (2011). Heavy metal as controversies and countercultures. *Popular Music History*, 6.1/6.2, 5-18. doi:10.1558/pomh.v6i1/2.5
- Hochschild, A. (2008). *La mercantilización de la vida íntima apuntes de la casa y el trabajo*. Buenos Aires, Madrid: Katz Editores.
- Irwin, J. (1977). *Scenes*. Beverly Hills: Sage Publications.
- Jaramillo, J. y Del Cairo, C. (2013). Etnografía y teoría social. Entrevista al sociólogo Javier Auyero. *universitas humanística*, 75, 359-377.
- Janotti, J. (2012). Will Straw and the importance of music scenes in music and communication studies. *E-compos*, 15(2). www.e-compos.org.br/e-compos/article/download/812/599/
- Johnson, T. (2018). David Brackett. 2016. Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music. Berkeley: University of California Press. *Current Musicology*, 102. <https://doi.org/10.7916/cm.v0i102.5377>
- Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme metal music and culture on the edge*. Oxford-New York: Berg.
- Lagos, P. M. (2021). The Role of Death Metal in the Colombian Armed Conflict: The Case of the Band Masacre. In Varas-Díaz, N., Nevárez Araújo, D. & Rivera-Segarra, E. (Eds.), *Heavy Metal Music in Latin America: Perspectives From the Distorted South* (81-107). London: Lexington Books.
- Lahire, B. (2004). *El hombre plural. Los resortes de la acción*. Barcelona: Ediciones bellaterra.
- Lunghitano, F. [*Cuerdaabierta.com*] (s/f). Aprende a tocar en guitarra eléctrica los acordes power chords - acordes de quinta (5) [Archivo de Video Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=vIZSTyFm-tc>
- Machado, M. (19 de octubre de 2020). El artista como trabajador revolucionario. *Rialta Magazine*. <https://rialta.org/el-artista-como-trabajador-revolucionario/>
- Manduley, H. (2015a). *Hierba mala. Una historia del rock en Cuba*. Holguín, Cuba: Ediciones La Luz.
- _____. (2015b). *Parche. Enciclopedia de rock en Cuba*. Estados Unidos: NialaNai Ediciones.
- McDonald, C. (2012). Michelle Phillipov, Death Metal and Music Criticism: Analysis at the Limits. *Volume 1*, 9 (2), 217-218. <https://doi.org/10.4000/volume.3359>
- Melo, L. (2007). A música e os músicos como problema sociológico (D., Navarro, Trad.). (Trabajo original publicado en *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 78, pp. 71-94). Centro Teórico-Cultural Criterios.
- Menéndez, M. (15 de junio 2011). La lamentable historia del grupo de artistas cubanos ArteCalle. *Sopa de Cabilla*. <http://sopadecabilla.blogspot.com/2011/06/historia-del-grupo-de-artistas-cubanos.html>
- Molina Cintra, M. y Rodríguez, R. T. (1998). Juventud y valores. ¿Crisis, desorientación, cambio? *Temas* (15), 65-73.

- Montes de Oca, Y.Y. (2011). *Prácticas de socialización del rock como práctica cultural en la ciudad de Santa Clara*. [Tesis de Licenciatura en Estudios Socioculturales, Universidad de Las Villas]. <https://1library.co/document/zkw8po8z-practica-socializacion-rock-practica-cultural-ciudad-santa-clara.html><https://1library.co/document/zkw8po8z-practica-socializacion-rock-practica-cultural-ciudad-santa-clara.html>
- Moore, R. D. (2006). *Music and revolution: Cultural change in socialist Cuba*. U.S.A: University of California Press.
- Mudrian. A. (2004). *Choosing Death: The Improbable History of Death Metal and Grindcore*. Feral-House.
- Núñez, M. de la Luz y Rivas, A. (2018). Representaciones musicales en tiempos de violencia: Orígenes del metal peruano durante la crisis general de los años ochenta. *Metal Music Studies*, 4(1), 209-218.
- Ohnuki-Tierney, E. (2002). *Kamikaze, Cherry Blossoms, and Nationalisms. The Militarization of Aesthetics in Japanese History*. Chicago, London: The University of Chicago Press, The University of Chicago Press, Ltd.
- Pack. Ch. (2021). *Decomposición Cerebral: The Salvadoran Civil War and the Birth of Salvadoran Brutal Death Metal*. In Varas-Díaz, N., Nevárez Araújo, D. & Rivera-Segarra, E. (Eds.), *Heavy Metal Music in Latin America: Perspectives From the Distorted South* (39-61). London: Lexington Books.
- _____. (2018). 'Severed Reality': Representations of reality in Salvadoran tribal metal. *Metal Music Studies*, 4(1), 187-196.
- Palacios, O. A. (2021). La teoría fundamentada: origen, supuestos y perspectivas. *Intersticios Sociales*, (22), 47-70. <http://148.202.248.171/colegiojal/index.php/is/article/view/332>
- Pedro, J., Piquer, R. y Del Val, F. (2018) Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas. *Cuaderno de etnomusicología*, (12), 63-88.
- Peirano, M. (2014). Etnografía não é método. *Horizontes Antropológicos*, 20(42), 377-391.
- Pérez, O. A. (2018). Ficciones de contagio voluntario: VIH/sida en el periodo especial. *Letras Hispanas*, 14, 8-21. <https://gato-docs.its.txst.edu/jcr:bcaad748-e9f4-4b95-946f-876ff845a9b6/2018-02-13%20P%0c3%a9rez.pdf>
- "Performance cubano en los '80". (2000). <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d628b8a90cc21cf7c09d397/37/cuban-performance-in-the-80-s>
- Perna, V. (2005). *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*. United States: Routledge.
- Phillipov, M. (2012). *Death metal and Music Criticism: Analysis at the Limits*. UK: Lexington Book.
- _____. (2011). Extreme music for extreme people? Norwegian black metal and transcendent violence. *Popular Music History*, 6-1/6.2, 150-163. <https://doi.org/10.1558/pomh.v6i1/2.150>

- Purcell, N. (2003). *Death metal Music. The Passion and Politics of a Subculture*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Radovanović, B. (2016). Ideologies and Discourses: Extreme Narratives in Extreme Metal Music. *AM Journal of Art and Media Studies*, 10, 51-58. <https://doi.org/10.25038/am.v0i10.133>
- Ranciére (s/f). *La división de lo sensible. Estética y política*. Antología de Criterios [CD]. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.
- Remón, A. (2013). Dressing Black. La cultura metalera en Cuba. *Temas*, 75, julio-septiembre.
- Remón, A. y González, E. (2010). *Saliendo a flote: aproximación al rock cubano desde 1990 hasta 2008* [Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, Universidad de La Habana, Cuba].
- Riches, G., Lashua, B., & Spracklen, K. (2014). Female, Mosher, Transgressor: A “Moshography” of Transgressive Practices within the Leeds Extreme Metal Scene. *IASPM Journal*, 4(1), 87-100. <https://doi.org/10.5429/652>
- Rivera-Segarra, E, Varas-Díaz, N, Mendoza, S y Díaz, X (2018). Morbo ancestral: Reformulando la cultura local a través de la música metal en Puerto Rico. *MS 4* (1), pp. 165–174.
- Rubio, S. (2012). *Cuadernos de metal extremo I*. Storm Books Bound. <https://hotrockin.files.wordpress.com/2017/03/introduccion-al-metal-extremo.pdf>.
- Rural, Á. C. (12 de enero de 2022). Salva Rubio: “El metal extremo es el último reducto, el único género musical no asimilado por el sistema”. *Jot Down Cultural Magazine*. <https://www.jotdown.es/2022/01/salva-rubio/>
- Sánchez, C. (2016). Los Frikis. En Sánchez, C., *33 Revoluciones* (114-132). México: Editorial Alfabeta.
- Sánchez, M. (2021). Dictatorship and Metal in Chile: A Causal Relationship? In Varas-Díaz, N., Nevárez Araújo, D. & Rivera-Segarra, E. (Eds.), *Heavy Metal Music in Latin America: Perspectives From the Distorted South* (61-81). London: Lexington Books.
- Salazar, S. (2019). *Cine, Revolución y Resistencia. La política cultural del Instituto cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) hacia América Latina*. [Tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México].
- Saldaña, J. (2009). *The Codig Manual for Qualitative Researchers*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: SAGE.
- Scheer, M. (2012). Are Emotions a Kind of Practice (And is that What Makes Them Have a History?) A Bourdieuan Approach to Understanding emotion. *History and Theory*, 51(2), 193-220. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2012.00621.x>
- Scriptorium. (s/f). Entrevista con Combat Noise. Scriptorium, Newsletter número 2 [Fanzine], p.12.
- Shank, B. (1994). *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover: Wesleyan University Press.

- Skadiang, J. (2007). *True Black Metal: Authenticity, Nostalgia, and Transgression in the Black Metal Scene*. [Bachelor of Arts, Department of Gender and Cultural Studies, The University of Sydney]. https://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/handle/2123/18233/Skadiang_Joel_thesis_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Smialek, E. T. (2015.). *Genre and Expression in Extreme Metal Music* [Doctoral Dissertation in Philosophy in Musicology, McGill University, Canada].
- Souza, C. (2009). *É para ser escuro! Codificações do black metal como gênero audiovisual* [Tesis de Doctorado en Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro]. <http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/teses/claudia-azevedo>
- Stevens, B. (23 de enero de 2009). The Heavy Metal F.A. Q. *Death Metal Underground*. <https://www.deathmetal.org/faq/>
- Straw, W. (2006). Scenes and Sensibilities. *E-compos* (12). <file:///C:/Users/mirie/Downloads/83-Texto%20do%20artigo-248-1-10-20080612.pdf>
- _____. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies* 5(3), 368-388.
- _____. (1990). Characterizing Rock Music Culture. The Case of Heavy Metal 1983. In S. Frith, A. Goodwin (Eds.), *On Record* (81-92). New York; Ipswich: Routledge Ebsco Publishing.
- Suárez, Y. (3 de noviembre de 2018). Los Punkies de La Habana. *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/lento/articulo/2018/11/los-punkies-de-la-habana/>
- Thomas, S. (2011). Diálogos radiales: influencias culturales norteamericanas en la música alternativa cubana. *Temas* (68), 4-11.
- Thornton, S. (1995). The Social Logic of Subcultural Capital. In Gelder, K & Thornton, S., (Eds.) *The Subcultures Reader* (200-209). <https://hiphopandscreens.files.wordpress.com/2012/09/thornton-subcultural-capital-200-209.pdf>
- Torres, R., Joanes, J., Carreras, L., Pérez, J., Hernández, O., Marrero, A., Gil, R. y Santín, M. (1995). La infección por el virus de la inmunodeficiencia humana y la tuberculosis en Cuba. *Boletín de la Oficina Sanitaria Panamericana*, 119(1), 66-73. <https://iris.paho.org/handle/10665.2/15569>
- Trinidad, A., Carrero, V. y Soriano, R. (2006). *Teoría Fundamentada "Grounded Theory". La construcción de la teoría a través del análisis interpretacional*. Madrid: CIS.
- Tulonen, U. (2018). *Extreme Metal and the Grotesque. Utilization of Pathological Imagery in the Early Album Covers of Carcass (1987-1989)*. [Master Thesis in Art History, Universidad of Jyväskylä, Finland].
- Ulrey, J. (2016). Those of the Unlight: A Black Metal History Primer (1990-1993). <https://metal-injection.net/black-metal-chronicles/black-metal-history-month/black-metal-history-primer-1990-1993>

- Unger, M. P. (2016). *Sound, Symbol, Sociality: The Aesthetic Experience of Extreme Metal Music*. UK: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-47835-1>
- Valdés, J. (2005). Cuba in the “Special Period”: from Equality to Equity. In Tulchin, J.S., Bobsa, L., Espina, M., Hernández, R. & Bryan, E. (Eds.) *Changes in Cuban Society Since The Nineties* (103-125). Washington, DC: Woodrow Wilson International Center for Scholars.
- Varas-Díaz, N., Nevárez Araújo, D. & Rivera-Segarra, E. (Eds.) (2021). *Heavy Metal Music in Latin America: Perspectives from the Distorted South*. London: Lexington Books.
- Varas-Díaz, N., Azevedo, C., & Nevárez, D. (2018). Metal in Latin America. *Metal Music Studies*, 4(1), 131-135. https://doi.org/10.1386/mms.4.1.131_2
- Varas-Díaz, N., González-Sepúlveda, O. & Rivera, A. (2018), From the “Patio” to the “Agency”: The emergence and structuring of metal music in revolutionary Cuba’. *Metal Music Studies*, 4(1), 137–146. doi: 10.1386/mms.4.1.137_
- Varas-Díaz, N, Mendoza, S. & Morales, E. (2016). Porous Communities: Critical Interactions between Metal Music and Local Culture in the Caribbean Context. In Varas-Díaz, N. & Scott, N. (Eds), *Heavy Metal Music and The Communal Experience*. USA: Lexington Books.
- Varas-Díaz, N. (2016). *Metal Islands [Documental]*. Puerto Rico: Estudios de Heavy Metal. Universidad de Puerto Rico.
- Varas-Díaz, N. & Mendoza, S. (2015). Ethnicity, Politics and Otherness in Caribbean Heavy Metal Music: Experiences From Puerto Rico, Dominican Republic and Cuba. [Paper Presentation]. Modern Heavy Metal: Markets, Practices and Culture International Academic Conference.
- Wallach, J. & Levine, A. (2012). “I Want You to Support Local Metal”: A Theory of Metal Scene Formation. *Popular Music History*, 6(1), 116-134.
- Wallach, J. (2003). “Goodbye My Blind Majesty”: Music, Language and Politics in the Indonesian Underground’. In H. M. Berger & M. T. Carroll (Eds), *Global Pop, Local Language*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Walser, R (1993). *Running with the Devil power, gender, and madness in heavy metal music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Weinstein, D. [1991(2000)]. *Heavy Metal: The Music and its Culture*. USA: Da Capo Press.
- Weiss, R. (s/f). A Certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibitio. *Afterall*. <https://afterall.org/article/a-certain-place-and-a-certain-time-the-third-bienal-de-la-habana-and-the-origins-of-the-global-exhib>
- Woo, B, Rennie, J. and Stuart R. P. (2015). Scene Thinking. *Cultural Studies*, 29 (3), 285–297. doi: 10.1080/09502386.2014.937950.
- Yoss. (2012). Tribus urbanas: los rockeros. En *Cuba etnográfica*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.

ANEXOS

ANEXO 1

Cuadro de intercambios*

Entrevistados	Entrevistas presenciales (P) y digitales (D)	Conversaciones presenciales (P) y digitales (D)	Fecha	Lugar
Alex Jorge Parra "Mole"	Primera entrevista (P)	Comunicación personal (D) Comunicación personal (D)	3 de febrero del 2020 (1:00pm-4:00pm)	AHS, Holguín
	Segunda entrevista (D)		Enviada 7 de mayo de 2020/ Recibida 18 de noviembre del 2020	
			marzo del 2021	
Osney Cardoso	Entrevista (P)		3 de febrero del 2020 (1:00pm-4:00pm)	AHS, Holguín
Omar Vega	Entrevista para Tesis de Maestría (Fernández, 2017b).		2017	AHS, Holguín
	Entrevista (P)		3 de febrero del 2020 (1:00pm-4:00pm)	

* Solo están recogidos los intercambios o comunicaciones personales más sustantivas con relación a la investigación.

Abel Oliva	Primera entrevista (D)	Comunicación personal (D)	Marzo del 2020 Enviada 2 de julio de 2020/Recibida 3 de septiembre del 2020	
	Segunda entrevista (D)	Comunicación personal (D)	Octubre del 2020 Enviada 28 de octubre del 2020/ Recibida el 19 de noviembre del 2020	
	Tercera entrevista (D)		Enviada el 15 de agosto del 2021/ Recibida el 16 de septiembre del 2021	
José Ernesto Mederos, Kiko	Entrevista (D)		Marzo del 2020 9:00 am- 12:00 am	Plaza “Pista Rita”, Pinar del Río
Juan Carlos Torrente	Entrevista (Fernández, 2017a)	Comunicación personal (D)	2017 Febrero del 2021	
Jesús Alberto Díaz, Tino		Comunicación personal (D)	Octubre del 2021	
Aramís Hernández	Entrevista inédita (P)		Marzo del 2017	Casa de Cultura de Centro Habana, La Habana
Jorge Luis Hoyos	Entrevista inédita (P)		Junio del 2017	Maxim Rock, La Habana
Iván Vera	Entrevista inédita (P)		Junio del 2017	Casa de Iván Vera, Vedado, La Habana.
Dyango Pulido		Comunicación personal (D)	Marzo del 2021	
		Comunicación personal (D)	Octubre del 2021	

ANEXO 2

Entrevistas (ejemplificación)

I. Entrevista digital a Alex Jorge. Recibida en noviembre del 2020

¿De qué parte de Holguín eres?

Municipio Holguín, reparto Alcides Pino.

¿Qué música era usual en tu casa, en tu barrio?

En aquella época: la década prodigiosa, los románticos como Camilo Sesto, El Puma, Dúo Pimpinella; las rancheras mexicanas; la salsa de la época, Van Van, la explosión de Oscar d' León, que se mantuvo tanto tiempo en la popularidad. Curiosamente en esa época abundaba también la música anglosajona. Recuerdo a Kool and the Gang, Bonnie M, Donna Summer, Dary Hall & John Oates, Jackson Five, etc. Todo eso por la radio. No fue hasta que mi padre viajó a la Unión Soviética a estudiar que pude tener un tocadiscos y comencé a comprar discos en la tienda de la EGREEM. Creo que el primero que compré fue Stevie Wonder; no se me olvida aquel tema: Don't drive drunk. Me hice también de discos de Donna Summer, Paul Mc. Cartney y mi ídolo de la infancia: Michael Jackson. El rock como tal era inalcanzable. No se conocía, de los Beatles no pasaba. Tardó mucho para que entrara hard o heavy y se generalizara.

¿Cuándo te diste cuenta que la música cubana no era lo tuyo?

Desde que nací, creo. En serio... nunca me gustó, me trae un mal sabor a la boca. De hecho, me es más agradable al oído la salsa puertorriqueña que la cubana. ¡No la soporto, y de paso no sé bailar... pero he bailado de todo borracho, ¡ja!

¿Qué no te atrapaba de la música cubana?

Esos ritmos sincopados, las letras de sabrosura y esas cosas, demasiada percusión para mi gusto, el hecho de ser una música meramente para bailar y que no te genera una atmósfera para contarte una historia, aunque antes en la salsa se contaban historias, pero ya no, ahora todo es cuatro cosas en la letra y a repetir el estribillo sin descanso, y las muletillas de: ahí na'más, gózalo, arriba las manos, etc., cuya máxima expresión minimalista –oye qué paradoja- la puedes escuchar en el reggaetón.

¿Crees que hay que tener características especiales o haber vivido en algún lugar específico, o algo en particular para que te guste una música, por ejemplo, la anglosajona, y no la cubana? ¿Qué dirías en tu caso?

Para nada. Se ha demostrado que el rock ha encontrado oídos en todas partes de la geografía global. Te asombras cuando escuchas noticias de movimiento rockero en el Medio Oriente, Madagascar,

Singapur, China, África, etc. No cabe duda que es la música universal. Los extremistas la catalogan de “globalización neoliberal”.

¿Con qué te conectaba esa música anglosajona? ¿Qué te permitía experimentar?

Sonidos modernos, sintetizadores. Ritmos con energía, canciones inolvidables que se te quedaban grabadas en la mente y te hacen experimentar emociones. A muchos debe haberle pasado con los Beatles. Y qué decir de los gloriosos solos de guitarra, eso no está en la salsa, aunque lo hayan querido incorporar. Es una música con swing, que genera frescura, juventud. En mi cosmovisión la músicaailable solo me traía a la mente sudor y carnaval.

Antes de “chocar con el rock”, lo que oías de música anglosajona, Michael Jackson y otras cosas, por ejemplo, ¿te hacían ir a lugares, buscar información, coleccionar discos o no?

Algunas cosas aparecían en las tiendas de la EGREEM, otras las trajo mi padre de la URSS donde ya estaban bastante adelantaditos con eso, ya se escuchaba rock por allá. Claro, mi padre trajo las cosas que más le gustaban y algo más que se coló posiblemente por apuro. Pero otras personas que vinieron de allá sí trajeron cosas en específico y así se fueron colando los Beatles. Yo iba a las casas de esas personas a escucharlos, porque no prestaban esos discos. Cuando llegó la época del casete ya la cosa comenzó a cambiar. En la televisión también comenzaron a salir cosas, y fue de mucha ayuda el programa “Perspectiva” y otros que surgieron después, ya por ahí colaron a Pink Floyd, Black Sabbath, Led Zeppelin, etc.

¿Qué valor debe tener para ti una música para que te intereses en esas prácticas?

Que esté bien tocada, bien hecha, y que tenga fuerza. Por eso no me gusta el punk. Que no tenga un giro tan comercial. En mi idioma yo a eso lo llamo “música pamplinosa” como la que comenzaron a hacer muchos creadores que no se atrevían a cultivar el género de forma frontal y lo diluyeron con otras influencias que al final dan una imagen errónea de la verdadera esencia del género; por eso me cae tan mal —que me perdonen sus seguidores, y no cuestiono su talento— Fito Páez. En una época llegué a odiar a todos aquellos que no se atrevían a sonar el género como debe ser. Para mí el rock es fuerza, energía, o actitud y experimentación a lo Pink Floyd, no un engaño a lo Santana, Síntesis y el mismo Fito Páez. Y no me malinterpreten, no cuestiono el talento de ellos sino su forma de asumir el género. Para escuchar Síntesis, para eso escucho pura música afrocubana y ya, para qué tomar sopa aguada. Y no soy un radical. Me gustan las mezclas, el rap con el rock (Rage Against the Machine, Stuck Mojo), la salsa con el metal (Puya, Ankla), el jazz y el rock (Primus) y otros inclasificables como Muse, pero todos ellos poseen los elementos y el empuje del rock, no andan con pamplinas. También rechacé géneros como el glam y el new metal porque sentí que me estaban estafando, y es lo que me sucede con Maná, el mejor de todos esos grupos de pseudorock que surgieron en Latinoamérica. Es como cuando me topo con una película erótica, ¿para qué la voy a ver si existe el porno? Al grano, a la esencia, a qué tanta pamplina. Cuando escucho por ahí a Maná es como si estuviera sonando Arjona.

No sé si me entiendes, esos engendros de Los Fabulosos Cádillac, Caifanes, Caramelos de Cianurio, etc. no es lo considero verdadero rock, son músicos que se han apropiado de lo mejor del género para la mezcla que hacen, pero no es rock para mí, no es lo que busco en esa música.

El rock en Holguín

En la conversación anterior que tuvimos dijiste que “el rock era algo prohibido, era visto como una cosa rara”. ¿A través de quiénes y dónde oíste hablar del rock? ¿Qué recuerdos tienes del rock antes de pertenecer a su ambiente?

Lo que se hablaba por la calle, la leyenda urbana que se contaba del rock y los rockeros era terrible. Como si fuera una mafia, una enfermedad venérea, un movimiento terrorista, un culto prohibido. Se contaban muchas cosas que me pregunto ahora quién habrá sido el gestor de esos chismes. Posiblemente un complot gubernamental para alejar a la población de ese género musical. Menos mal que las personas son seres racionales, que piensan por sí mismos, aunque estén adoctrinados y poco a poco sucedió lo inevitable. Lo más cercano que había sobre el rock era los Beatles que ni siquiera se pueden encasillar en el género, ellos hicieron algo tan propio que muchos lo catalogaron como música beat. Elvis Presley era más rock que ellos, pero por ahí empezó la pandemia. Después comenzaron a infiltrarse los verdaderos demonios: Kiss, Led Zeppelin, Black Sabbath, Yes, Pink Floyd. El rock en esa época era más intelectual, con letras profundas, poéticas, y es cuando era más rechazado. La policía perseguía esa música, era penetración imperialista, te registraban la casa en típica pose de la Gestapo y te decomisaban los casetes y en algunos casos el reproductor, que no todo el mundo tenía uno. Parece mentira el régimen que había en esa época, los que ahora se quejan se mueren si viven esas cosas: te pelaban en el medio de la calle, te cortaban los pantalones si los tenías muy apretados, te dejaban en calzoncillos si andabas con ropa camuflaje. Encierro, represión, golpes. Yo trabajaba en La Habana en los años ochenta y me reunía con los rockeros en Coppelia y el Yara y viví los arrestos, las multas, las ofensas, los golpes, las confrontaciones con la policía... pero era una época bonita, se vivía el género como una forma de vida sin materialismos de ningún tipo y con un entusiasmo que ya no existe.

¿Cuándo “chocaste con el género”? ¿Qué recuerdas de ese momento? ¿Qué fue lo que te impresionó del rock?

Tenía un primo rockero fan a Scorpions que era considerado un apestado. Yo era un niño todavía, pero lo mismo me hablaba de música que de literatura. Te reitero que en esa época el rock era muy intelectual y estaba imbricado con la poesía, así que al mismo tiempo que conocía verbalmente a Zeppelin –que nunca me gustó-, a Black Sabbath o a Deep Purple –mis favoritos-, también conocía de referencia a William Blake, Yeats o a su ídolo J. L. Borges, que era de quien más me hablaba.

Una vez entré a una casa donde estaba él con los primeros rockeros que posiblemente surgieron en Holguín (rockeros, no rocanroleros) como Duniesky, Laffita, Manuel Toledo “El Ruso”, quien

actualmente es periodista de la BBC en Londres, y estaban escuchando Kiss y salí de allí tapándome los oídos, nunca había escuchado una música tan fuerte, tenía los oídos amelcochados de tanto pop. Tuvieron que pasar años para que me decidiera a explorar de frente este género y alguien que conocí a inicios de los ochenta y que todavía es mi amigo me guió exactamente a donde quería llegar y comencé a escuchar y coleccionar a Iron Maiden, Def Leppard, Judas Priest, Kiss, Accept, Scorpions, etc., en un sendero sin retorno.

¿Crees que cambió algo en tu forma de ver la música y la sociedad a partir del rock? O, ¿era el rock el que “se ponía a disposición” de ideas, sentimiento, visiones que tenías sobre tu realidad?

Es una forma de vida, una filosofía, una forma incluso de afrontar la realidad, una manera de desahogar frustraciones y rabias reprimidas. Es también una música muy completa y compleja, y es insuperable. En el deporte el fútbol es la cima, en la música es el rock. ¿Música clásica? Está presente en el rock. ¿Baladas?, ahí están. Es por eso que los amantes del género se sienten privilegiados por encima de las demás personas que están atrapadas en otro tipo de música destinada al mero entretenimiento. Es la dualidad del que ve filmes y los que ven telenovelas, no hay comparación, hay un abismo intelectual enorme entre estos dos productos audiovisuales. Y el rock es tan variado que puedes elegir según tu personalidad. Fuera del género yo he escuchado algunas cosas que me han gustado, casi siempre influenciado por la pareja del momento que casi nunca tiene que ver con mi ambiente, pero no hay comparación, al final me levanto de ese breve descanso y digo: está bien, está ok, pero... y vuelvo a mi puesto de combate. Y sí, ha cambiado mi vida, aunque muchos no lo crean te desarrolla el cerebro, es un género que no habla de cosas banales, trata temas sociales, históricos, místicos, ocultos, poéticos, existencialistas, filosóficos... y hay alguna que otra chorrada, sí, como en toda familia, pero no llega a la banalidad desmedida de otro tipo de sonoridad.

¿Qué significaba para ti empezar a ser parte del ámbito del rock?

Hay diferentes formas de afrontar el fenómeno. Está el que escucha el género tranquilo en su casa, en la intimidad, y nunca asume su estética, ni va a conciertos ni se reúne con amantes del género y tú lo ves en la calle y lo menos que imaginas es que escucha eso. Está el que lo toma como forma de vida y se inmiscuye en todo lo que ello conlleva. Y están los posers que son gente frustrada, incomprendida, que quieren algún tipo de reconocimiento social, pero asumiendo un papel negativo y para colmo utilizando el género. Se acercan a él porque es como una hermandad donde no te van a juzgar y entonces son los más problemáticos, los más extravagantes, los más visibles, los que al final le dan mala fama al movimiento y en el decursar de los años sale a relucir su verdadera personalidad y terminan en otro lugar.

Yo siempre me quise zambullir de cabeza en todo, pero comencé primero por la música antes de asumir la estética, y eso fue lo que me salvó de ser un falso profeta. Después fui uno más en las peñas y conciertos, y todavía no satisfecho con esto decidí aprender música y hacerlo yo.

“El rock me llegó”, me dijiste, ¿qué papel tuvo emocionalmente esa música en aquel momento para ti? ¿Qué te aportaba?

Lo entendí como una música muy sincera, carente de la pacotilla del pop. Un género frontal, de tendencias radicales, sin tapujos. Era lo que necesitaba en una etapa tan rebelde de mi vida, de la adolescencia, y no sé por qué tenía tanta inclinación por las letras oscuras y antirreligiosas. Tendría que analizar la evolución de mi psiquis. De pequeño siempre leí y mi género favorito era la ciencia ficción –antes de entrar en la alta literatura-, y las películas de horror, misterio, la ciencia ficción, por lo que siempre me fascinaron los temas apocalípticos, los monstruos, la muerte, la destrucción, esas cosas y llegó un momento en que el pop ya no me llegaba, me sonaba a música infantil, y cuando escuché rock dije: aquí está lo que ando buscando, emociones fuertes.

¿Crees que es a partir del rock que profundizas tu relación con la música? ¿Es en ese momento que decides aprender a tocar un instrumento o eso ya lo habías hecho, o vino después?

Mi hermano era el que tenía inclinaciones musicales, estudió música un tiempo, tocó en un grupo de salsa cuando estaba becado... Yo era dibujante y caricaturista. Todo el mundo pensaba que iba a ser pintor, pero no. Y no tenía intenciones de tocar ningún instrumento hasta que conocí el rock. Ya no me bastaba escuchar la música ni asumir la estética rockera. Escuchando a mis grupos favoritos se me ocurrían cosas y me imaginaba arriba del escenario al igual que ellos, y me dije “yo tengo que llegar a eso”. Un día me acerqué a mi hermano y le dije: quiero que me enseñes a tocar guitarra, y por ahí empezó la cosa. Con el tiempo me di cuenta que tenía talento para la composición. Nunca llegué al nivel que debería como instrumentista porque nunca tuve un entrenamiento como tal, todo lo aprendí a salto de mata, preguntando y dándole a las cuerdas y todavía no sé muchas cosas, pero en la composición es donde me he desarrollado de verdad.

¿Cómo era el ambiente rockero de Holguín donde te movías? ¿Había una prioridad de lo musical en los encuentros de los jóvenes, o también era una posibilidad para hacer cosas juntos más allá de la música?

Lo segundo. Parecía más bien una pandilla, una horda para descargar y hacer locuras. Pocos sabían de música o simplemente escuchaban tres grupos, los mismos de siempre: ACDC, Ángeles del Infierno, Scorpions, etc. Los conocedores y coleccionistas de verdad estaban en sus casas, lejos de ese ambiente. Yo me movía en los dos ambientes, estaba un día con los rockeros intelectuales, escuchando música o copiando y cuando quería diversión, locura y sexo me iba a la tribu. Ya sabes, incursiones en el cementerio, borracheras, campamentos en la playa (bandera pirata incluida), campismos, peñas escandalosas, pependencias, alcohol, las llamadas “guerrillas”, visitar otras provincias, dormir en la calle, más borracheras, algo de droga –no había el nivel de ahora-, conocer gente. Buenas y malas experiencias.

¿Crees que era un mundo diferente o aportaba experiencias de vida diferentes a las que pudieran tener otros jóvenes no involucrados con el género? ¿Qué les permitía explorar el rock allá en Oriente?

Por supuesto que es un mundo diferente. Los jóvenes de ahora están viviendo algo parecido con el reggetón, que es un género musical marginal, urbano, con la diferencia que es un ambiente de dinero y corrupción con las locuras parecidas a las del rock: alcohol, sexo, fiesta, etc. La diferencia es que – aunque muchos lo nieguen- el ambiente del rock es más sano. Aquí todos somos iguales tengas dinero o no, o vengas de donde vengas y las pendencias se controlan mejor. En los conciertos de rock no hay muertos como en los carnavales. Entonces, en esa época los que estaban fuera del género llevaban una vida algo recatada, los rockeros los llamaban “burgueses”, iban al parque vestidos impecables y tomaban coctelitos en los bares. La vida del rockero era más libre y desenfadada.

En los años ochenta Holguín vivió el paso de varias bandas de hard rock y pop rock de la URSS, un rock no anglosajón, ¿te parece que había también en tu provincia una disección entre lo que se entendía y quería difundir como lo mejor del rock mundial y nacional y lo que ustedes de forma más independiente estaban consumiendo? ¿Cómo tú lo vivías?

Seguía estando insatisfecho. El rock socialista y el pseudo rock latinoamericano y los que coqueteaban con el género en el país como Síntesis, Mezcla y Edesio Alejandro me seguían pareciendo de una timidez desesperante, por eso me puse la meta de que cuando lograra hacer un grupo iba a ser intransigente y radical, lo más fuerte que pudiera lograr, estaba harto de tanta cobardía, y sin querer me convertí en pionero de la música extrema en toda la región oriental.

¿Qué les gustaba consumir en materia de rock, incluyendo el rock nacional?

Nadie en Holguín sabía nada del rock hecho en Cuba. El difunto Mundy (Raimundo) y yo trajimos de La Habana la noticia de grupos nacionales haciendo rock de verdad, y por un amigo de Puerto Padre me enteré de la escena en el centro del país. La escena holguinera comenzó después con grupos tan tímidos como los que mencioné en la respuesta anterior, al extremo que les bajaban la distorsión a los pedales. Un grupo llamado E.P.D se adelantó un poquito más, comenzaron a romper el hielo y después se reagrupó uno de esos grupos tímidos llamado Aries, pero esta vez sí arrancaron con fuerza al punto de llegar casi al heavy metal. En lo que respecta a mi grupo, comencé cortando cabezas, estaba harto.

Yo comencé escuchando hard rock, después heavy metal. Cuando ya estaba en el thrash todavía en Holguín no se salía del heavy metal, por lo que Omar Vega, Marcel Soca, y yo, entre otros, éramos marginados por escuchar esa bulla. Cuando ya estaba en el death metal era que se comenzaba a descubrir en Holguín a Metallica. Unos pocos siempre estuvimos adelantados a los demás.

En varios lugares del país el rock unió en un mismo ambiente a muchachos de escuelas y “de la calle”, que se mezclaban en un grupo social muchas veces autodenominado friki, ¿pasó lo mismo en Holguín? Si es así, ¿cómo describirías a los frikis?

No es como ahora, que es un ambiente más homogéneo. Que un muchacho de secundaria se acercara a la tribu podía traer acusaciones de corrupción y esas cosas. Al principio el ambiente friki de Holguín estuvo integrado por verdaderos marginales, gente que había dejado la escuela, etc. Y ocurría una cosa peligrosa: se colaba algún que otro delincuente atraído por el ambiente familiar donde casi nadie se conocía y se compartía todo, hasta las novias, ¡ja! La denominación de friki vino de Occidente. Acá se decía rockero a secas.

¿Te veías tú también como un friki o no?

Quería verme como un friki, era la moda. Trataba de vestirme lo más extravagante posible, un puro friki-palo (poser), después me di cuenta que no era para tanto y comencé a hacer lo que hago ahora, tengo mi vida normal, mi oficio y mi familia y me escapo a vivir el ambiente rockero, pero tuve que parar las locuras de las guerrillas y las borracheras sin fin, no soy alcohólico de milagro. Hay que saber balancear las cosas para disfrutarlas mejor.

¿Qué aportaron los frikis a la escena rockera de Holguín? ¿Que significó ser friki en los ochenta y noventa en Holguín?

Ahhh, se constituyó el público que es la razón de ser de las bandas, y principalmente el bastión, la línea de defensa. Llegaron para quedarse y no importa los esfuerzos gubernamentales, nunca desaparecerá.

Los años ochenta y noventa fueron duros. La gente etiquetó inmediatamente a los rockeros como un movimiento homosexual, por lo del pelo largo, etc., y era la época de los videos de Zeppelin con Robert Plant contoneándose, Kiss con su maquillaje, etc., estábamos condenados. La gente te agredía, te ofendían en las calles, surgieron los “guapos”, amantes de la salsa que enseguida comprendieron que su imperio se tambaleaba con este género extraño raptándole adeptos y quisieron demostrar su hombría tropical haciendo verdaderas redadas callejeras a los rockeros con su cuota de heridos. Mucha persecución policial, jóvenes mandados inmediatamente a Corrección de Menores y censura en los medios de difusión. Al Comandante se le ocurrió decir que había que promocionar más la música cubana y los extremistas aprovecharon para barrer el género de la radio y la TV.

¿Qué fueron los bailes destruction y estilo?

Un invento cubano... creo. No conozco que existiera algo así en otro país. Tenía sus pasos, era casi un arte marcial, ¡ja! A mí nunca me gustó, lo aborrecía. Al cubano, bailador como tal, se le ocurrió hacerle un baile al rock, y este género no esailable, es solo para escuchar. Es más factible el cabeceo, el mosh y el stagediving.

¿Te parece que el ambiente rockero perfiló o dejó ver una actitud social, contestataria en Holguín?

Por supuesto, se apartaba de los convencionalismos y era apolítico. Sin embargo, fue la tabla de salvación para apartar a muchos jóvenes de algo más oscuro y peligroso: el ambiente de los carnavales, los bailables, todo ese conglomerado que se gesta en lugares donde se expende cerveza a granel bajo el influjo de la Música Popular Bailable y que termina en pendencia, muertos y heridos. Si lo llevas a estadísticas el verdadero peligro para la juventud está ahí y no en el ambiente rockero, pero como es la idiosincrasia del cubano, se respeta.

El heavy metal

¿Crees que la aparición del heavy metal dejó atrás algunas manifestaciones de la cultura rockera en Holguín o más bien vino a ampliarla con un nuevo modo expresivo y una nueva manera de exploración musical? ¿Cómo tú mismo lo viviste ya que fuiste un fan de Iron Maiden?

Vino mezclado con el hard rock y dejó huella en Holguín, al extremo que casi el thrash metal pasó desapercibido en la provincia. Fue Metallica quien comenzó a romper el hielo y así y todo pasaron de largo grupos como Forbidden, Destruction, Sodom, etc. Les fue muy difícil a la gente despegarse de Baron Rojo, Ángeles del Infierno, y luego Iron Maiden, Accept, Helloween, etc.

¿Cómo te impactó a ti el heavy metal? ¿Qué te gustaba de esta música?

Mayor velocidad y virtuosismo que el hard rock. Voces increíbles, y ya se estaban perfilando letras oscuras y esotéricas. Los guitarristas del subgénero se convirtieron en héroes, leyendas. El thrash se nutrió mucho de eso, por eso tienen tan buenos solos de guitarra.

El heavy metal tenía componentes diferentes en alguna medida al rock, ¿cómo se ajustaba esta música a tu forma de ver la vida y la música entonces? ¿Qué cosas te permitía hacer la escucha de este género?

Siempre quise más, parece que mi destino era llegar al metal extremo. Consumí lo más radical que pude de ese género, aborrecí al glam, que llegó después, yo quería más velocidad, más violencia. Llegó un momento en que ya me parecía poco. Ahora de vez en cuando escucho algo de heavy del cual guardo unos cuantos álbumes y me pongo nostálgico. Todavía sigo a algunos de mis antiguos héroes, como Maiden y Judas Priest.

¿Crees que hay una conexión entre el heavy metal y tus gustos por el horror, la ciencia ficción?

Ahí comenzaron a salir algunas de estas cosas. Maiden con su “The number of the beast”, sus referencias de Lovecraft; Helloween con su “Dr. Stein”; King Diamond y sus letras de horror. Te dabas cuenta que ya todo comenzaba a descontrolarse. Démosle gracias a Black Sabbath por eso.

Metal extremo

Una vez llegado el speed y thrash a Holguín, el ambiente rockero los acogió con intensidad. ¿Por qué crees que no fue tan conflictiva, es decir, no levantó tantas discusiones y polémicas entre los seguidores del rock en Holguín la llegada del heavy y el thrash con los discos de Metallica, por ejemplo, como sí pasó con el death?

El thrash no fue aceptado inmediatamente. La gente rechazaba a Metallica, me señalaban por eso, pero cuando le cogieron el gusto se formó casi un culto, una religión en torno a Metallica que todavía dura hoy día, aquí y en el mundo entero. Pero esa calurosa acogida trajo un elemento negativo, no exploraron el género a fondo, por lo que de Metallica, Anthrax y Megadeth no pasaron.

¿Cómo conseguiste aquellos discos de Anhilator, Metallica, Anthrax, Overkill?

Por un grupo de amigos cerca de mi casa que hicieron como un bastión en torno al género. También escuchaban heavy, pero ellos se centraron en eso. ¿De dónde venía la música? No tengo la menor idea, y venía mal grabada en casetes, la meta era investigar y lograr conseguir copias de mejor calidad. Luego conocí a otro piquete más al centro de la ciudad que tenía conexión con alguien que venía de La Habana en las vacaciones y traía novedades. Ahí fue cuando escuché más grupos del género y donde años después comencé a escuchar death metal.

¿Qué te impactó de esos discos? ¿Qué te motivaba de su escucha?

Fue un paso de avance. Un auto que avanzaba más rápido. Llevaba años a 50 km/h y quería pisar más fuerte el acelerador, ya no me bastaba el heavy, y el thash llegó a llenar ese vacío. Todavía no había llegado el horror total con el death metal, pero me estaba acercando. En esa época estaba hechizado con Sepultura, tal vez por esa voz casi gutural. Era un thrash más alejado del heavy que las demás bandas y con letras de muerte y destrucción, por lo menos en los primeros discos, antes de caer en el Chaos A.D, que me decepcionó. Ahora lo asimilo un poco más, pero en esa época fue un golpe duro.

¿Fue estando activo en el ambiente rockero, o sea, siendo parte de una banda como Cuerpo y Alma que escuchaste una sonoridad más extrema? ¿Fue ese el único proyecto en el que estuviste involucrado antes de Morbo/Destroyer?

No duré nada en ese proyecto, enseguida me di cuenta que no era eso lo que yo quería, sin contar con que no era de mi autoría. Me buscaron porque yo tocaba “algo”. Ahí estaba también Fofi que no era el guitarrista que es ahora. Lo que necesitaba vino después.

¿Qué relación tenías con aquellos cuatro o cinco muchachos “adelantados” como dijiste que escucharon en Holguín primero que otros el thrash y el death?

Nos sentíamos privilegiados. Vivíamos encerrados en nuestro sectarismo y cuando intentábamos compartir con alguien lo que teníamos, que era algo así como tecnología extraterrestre, ¡ja! y recibíamos el rechazo, entonces volvíamos a nuestro culto: Osney y Omar Vega, Marcel Soca, Francesco

Martínez y luego se unió el puertopadrense Yodelín Leyva, hoy guitarrista de Dark Mill, pero este sí viajaba a otras provincias, sabía más.

¿Quiénes eran los amigos de La Habana que introdujeron el death en ustedes? ¿Eran ya death metaleros?

Era una sola persona, Alejandro se llamaba... jamás lo he vuelto a ver. Trajo el death metal a la provincia.

¿Qué recuerdas de ese momento, qué discos fueron los traídos?

Death, Obituary, Morbid Angel, Terrorizer, Napalm Death, Carcass. Fíjate, ya esto está cogiendo peso. Te menciono esos nombres y ya sabes que llegaron los jinetes del apocalipsis. La reacción de nosotros fue de asombro y deslumbramiento.

En la conversación que tuvimos me dijiste: “El death me llegó de verdad”. ¿Qué trascendía de tus gustos anteriores? ¿Qué recuerdas de la manera como recibiste esa música?

No sé por qué siempre me ha atraído el satanismo, el horror, la muerte, el gore. No tengo respuesta para eso, pero con el death metal encontré el amor de mi vida. Yo me dije: ahí está lo que hace falta, si llego a tocar un instrumento va a ser eso lo que toque. Para qué te voy a hablar de las portadas, se acabó la timidez.

¿Se reunían entre ustedes a escuchar y hablar de death metal y géneros extremos? ¿Los llevó esta música a una mayor exploración de sonidos similares o posibles raíces de la música extrema?

Perseguimos esa música. Era la época de las compilaciones y nos llegaban variados extremos que contenían verdaderos zoológicos, con nombre bizarros como: Defecation, Mamut, Hitler (grind-core), Cancer, y mil locuras más. Era ya la apoteosis, el fin del mundo. Ahí sí nos convertimos en unos apestados, unos escandalosos. Escuchar eso en nuestras casas era una batalla, ni los propios rockeros entendían eso. A Holguín llegaban revistas del extranjero y la gente las desarmaba y vendían los posters y las fotos, un verdadero negocio. A mí me regalaban todo lo extremo, nadie quería eso, así que me salvé.

¿Crees que tu relación con la música, con esos sonidos más fuertes y extremos estaba marcada por una manera de sentir, motivaciones internas y necesidades que otras músicas no llenaban? ¿Cómo lo sentías?

No tengo idea. Algo que ver con mi desarrollo psicológico y la rebeldía de la adolescencia. Nunca he sido de escuchar baladas, no sé por qué. A lo mejor las frustraciones del momento amoldaron mi carácter, mi alejamiento de las banalidades, de las discotecas glamorosas, etc.

Lo que se llama metal extremo vino tras la ola contestataria del punk y fue motivada por un modo de recrear, con una música más cruda y códigos menos visibles, lo que pasaba en muchos

lugares, ¿en qué medida esa música, bajo patrones como los mencionados, se acercaba a tu experiencia, a tus ideas sobre lo que vivías y sentías en los noventa en el Oriente de la isla?

El punk pasó sin penas ni glorias por Holguín. Yo creo que el único que asimiló el punk fue Raimundo (Mundy), más nadie le hizo caso. En el centro del país ocurrió otra cosa. En una provincia tan heavy metalera –que es una música virtuosa– como Holguín era imposible que hiciera mella una música tan minimalista como el punk, a pesar de sus letras sociales.

Siendo los primeros que escucharon el death metal y el metal extremo en general, ¿cómo “leyeron” aquella música? ¿Qué veían en ella de transgresiva, de ruptura con todo lo anterior que hasta entonces habías escuchado?

La ausencia de baladas, la explotación al límite de los instrumentos, el alejamiento de la timidez musical y lírica.

¿Crees que el metal extremo en Oriente también sacó a la luz en el ambiente rockero y cotidiano no solo una actitud musical nueva, creativa, sino una actitud social rebelde, contestataria? ¿Cómo tú lo viviste?

La atmósfera del metal extremo es más bien fantástica. Hablando de muerte y cementerios, no creo que refleje la realidad política y social que estábamos viviendo. Nos sentíamos como que estábamos viendo o contando una película de horror, de la misma manera que lo haría un grupo de powermetal hablando de reyes y castillos y el frontman empuñando una espada. Lo que este género sí causaba cierto temor auditivo en las personas comunes. A nadie le gustaba en Holguín lo que hacía Destrozer, pero era tan raro y extremo que la gente iba a vernos como si fuéramos fenómenos de circo.

¿En qué medida percibieron lo extremo en los discos de bandas internacionales que escucharon? ¿Qué era para ustedes lo extremo que emergía de esas grabaciones?

Se acabaron las voces limpias para dar paso a las guturales. Guitarras pasadas de distorsión y afinadas por debajo de la norma internacional. Aquellas baterías ametrallantes, los dobles bombos al extremo, el sonido que creó Scott Burns en los Morrisound Studios. Y las portadas, ah, las portadas, eran un poema.

¿Qué significado tiene para ti una música fuerte, brutal, extrema?

No tengo idea. No me gustaban las baladas, no quería tocar algo correcto, quería que cuando me subiera al escenario me cogieran miedo. Arrasar con todo, como hice en esa época. El debut de Destrozer fue un acontecimiento, el sonido estaba tan fuerte que nos llevamos las bocinas, tuvimos que pagar el arreglo, los audios de esa época no estaban preparados para eso. Vine a probar el potencial del grupo fuera de Holguín.

¿Crees que el death metal también fue un proceso de exploración en ti mismo? ¿Cuál fue tu experiencia?

Nunca fui un buen vocal. Los primeros riffs que comencé a explorar fue con el thrash, pero ya en el death me sentí bien con aquellos acordes tétricos, pues ya traía la estética apocalíptica en mi cabeza, no quería otra cosa. Fíjate, Morbo era más bien thrash con algunos toques perfilados de death y ya estaba hablando de la extinción de la raza humana, etc.

¿En algún momento vieron esos discos de Benediction, Obituary, Morbid Angel, entre otros, como obras de arte? ¿En qué podría estar lo artístico para ti de aquellas creaciones que escuchabas?

Había sus piezas maestras, pero también sus bazofias. La gente se desenfrenó con este género, llegó un momento que era una competencia a ver quién era al vocal más extremo, el tema más veloz, el solo más loco, el sonido más extremo. Por supuesto, solo sobrevivieron los mejores. Fíjate, el thrash se extinguió como le pasó al glam, al new metal y al grunge –aunque ahora hay un renacimiento del thrash-, y al final quedaron tres grandes géneros básicos que se mezclan entre sí y que parece que va a ser para siempre la base el metal: Heavy metal, Death metal y Black metal.

En cuanto a lo artístico eran las atmósferas que se creaban, nuevas técnicas guitarrísticas, las portadas eran obras maestras, hoy en día no se hacen así ya. Se revolucionó la percusión que hoy día ha alcanzado un nivel extraordinario.

Es interesante que me dijeras en la conversación anterior que el metal extremo les llega cuando “eran muchachos y se creían ciertas historias”. ¿Qué les permitió el metal extremo hacer más allá de lo musical? ¿Qué relevancia tenía para ustedes “entrar” en las historias aquellas? Cuéntame si quieres un poco de “esas historias”. ¿Qué crees que sería valioso conocer sobre ellas?

Para un artista es importante creer en la historia que está contando. Es parecido a un actor que en su acto histriónico padece el momento que está representando y llora de verdad. El que no trabaje bajo esa premisa no se puede considerar artista. En el caso de estilos más conceptuales en el metal como el gótico y el black, es necesario creerse la historia para dar una imagen más orgánica en el espectáculo. Si estás tratando un tema de vampiros no puedes andar riéndote encima del escenario, tienes que adoptar una personalidad lúgubre. Ese sentido del espectáculo no se tiene en este país debido a la pobre producción escénica con que cuentan las bandas, y no es culpa de ellos, es el momento histórico-económico-geográfico en que vivimos. No por gusto las bandas de primera línea traen consigo un andamiaje escénico más grande que la banda. Las luces también son importantes, y los técnicos de luces profesionales son tan artistas y se saben el repertorio como los mismos músicos. Sin hablar de los técnicos de guitarra y drums.

Conclusión, no es solo subirse a escena a hacer ruido, sino pensar en un despliegue escénico convincente, y para eso debes meterte en la piel del personaje que has creado, creerte la historia.

Esto es con respecto a la posición del músico. En cuanto al fan, seguidor o aficionado, como le quieras llamar, es también importante. A manera personal me es difícil llevar el personaje a diario, pero admiro a los que sí lo hacen y andan todo el tiempo bajo la indumentaria. También vas a casa de ellos y

tienen el cuarto adornado según el estilo del metal que defienden, con posters, cráneo, etc., yo también tuve esa etapa y hasta me gustaría retomarla.

¿Qué era importante entonces de llevar todo el tiempo “el personaje” de metalero? ¿Cómo lo construían cotidianamente?

Yo andaba con el estandarte rockero como si fuera el evangelio. Me imagino que así se sentirán los Testigos de Jehová. Me busqué muchos problemas porque intentaba poner mi música en fiestas donde había gente que nada tenía ver con aquello, ponía baffles en el portal de mi casa o en el patio para que lo oyera media cuadra. Quería “evangelizar” a todo el mundo, no quería quitarme el personaje de encima y me hacía el introvertido, el raro, apartado de todo el mundo. Ahora escucho la música para mí y no la comparto con nadie, me he vuelto elitista, cuando la escucho en casa, de mi cuarto no sale, una onda como: no me interesa compartirla contigo, no te la mereces y menos estar dando explicaciones.

¿Cuánto les acercaba o distanciaba esto de la realidad ordinaria de su barrio, de Holguín, del Oriente cubano?

Eran tiempos difíciles, período especial. La música me ayudó a olvidar el hambre, las carencias, las necesidades, era mi refugio. Me pasaba horas escuchando música y lo olvidaba todo, era feliz.

¿Cuánta relación tenía llevar ese “personaje” en el diario con tu experiencia, con la persona que eras, tus deseos, tu imaginación, con lo que, de algún modo, además, te proponías ser?

Decirte quiero que me gustaría llevar una vida con ese personaje montado todo el tiempo, pero es un poco problemático llevarlo a cabo en este país con tantos prejuicios y un clima horrendo, sin contar con lo caro que es la ropa rockera. Aplaudo a quienes lo hacen, pero descubrí que era más factible pasar desapercibido en mi horario laboral y montarme en el personaje en el momento de la actuación o en encuentros metaleros.

¿Qué recuerdas de ese momento? ¿En qué te interesabas? ¿Qué cambios en tu dinámica cotidiana trajo tu “entrada” al metal extremo? ¿Qué era común para ustedes hacer entonces movidos por la devoción al metal extremo? ¿Qué recuerdas?

Vivía las 24 horas a ritmo del metal, no quería trabajar. No quería juntarme con la gente común con sus temas de conversación dispares y sus gustos musicales. También era una época de hermandad en la que andábamos en manadas y allí estaba todo lo que necesitábamos.

¿Qué ideas, filosofías, sentimientos exploraban y compartían?

Tuve una etapa existencialista, en la que no sabía qué iba a ser de mi vida. La relación de pareja solo se limitaba a la experiencia sexual, no quería saber nada del amor, no me interesaba casarme, no me enamoraba de nadie –caramba, y era feliz así-, lo único que me estresaba era la sociedad atrasada y totalitaria en la que vivía. En el mundo mis bandas internacionales preferidas hacían giras, conciertos y

yo no podía verlas, en la televisión estaba la MTV, mientras que aquí los discursos políticos abarcaban los medios. Me sentía en una aldea aborigen.

¿Crees que la atracción por el metal extremo te produjo amigos y estar cerca de personas que aun cuando tuvieran gustos diferentes dentro del metal, los acercaba la misma pasión por el metal? ¿Qué puedes decir en ese sentido?

Hubo una época de desunión y rivalidad estética entre los rockeros que generaban airadas y estúpidas discusiones en la vía pública sobre qué estilo y cantante era mejor, y muchas veces terminada a los puños. Por suerte hoy día eso ha mejorado y amantes de diversos estilos conviven entre sí. Los punks son los que están un poco alejados de esta realidad, como que se han quedado varados en el tiempo y tienen una actitud un poco intolerante, pero confío en que también se unan a la hermandad.

¿Qué era importante para ti, es decir, qué valorabas en el discurso del metal o en la relación con esta música?

Es una música alejada del romanticismo edulcorado de la música romántica que usualmente escucha la gente como Luis Miguel o Luis Fonsi, estando convencido que el amor es un perfume fugaz... alejada de la fiesta y el carnaval de la música popular, alejada de la mediocridad del reggetón (no se merece ser llamado música urbana) El metal no es hipócrita, en sus canciones se dicen las cosas como son, de madera cruda, no hay por qué edulcorar nada.

¿Por qué fueron importantes no solo los vínculos con otros allí mismo en Holguín, sino también en Villa Clara y los que empezaste a tener a nivel internacional a través del correo y la realización del fanzine Evilness?

Salir de la provincia e intercambiar experiencias fue tan necesario como la necesidad actual de intercambiar con otras formas o culturas del metal en otras partes del mundo. Es muy negativo pasarse años “cocinándose en la misma salsa”, eso te lleva a estancarte y no plantearte nuevas metas ni tratar de ser mejor, porque ya has llegado a la cima y no tienes competencia. En el mundo siempre hay alguien mejor que tú y eso te lleva a esforzarte.

En esa época los fanzines eran la única manera de dar a conocer tu música y la escena cubana en el exterior, y de todas formas es insuficiente. Me he dado cuenta que medio mundo no sabe ni que existe una isla llamada Cuba y menos que allí se hace metal. Es necesario una discográfica que distribuya material cubano por el mundo.

¿Cómo eran vistos ustedes tanto en el ambiente rockero holguinero como a nivel social en general?

Para las personas normales éramos unos adolescentes con un hobby, o simplemente perdiendo el tiempo. En el ambiente rockero éramos una revelación y tiempo después el baluarte del género en Oriente.

¿Sentías que por la escucha del metal extremo y por los proyectos musicales bajo esa sonoridad se distinguían de alguna manera en aquel ambiente?

Sí. Las ovejas negras.

¿Cuándo decides hacer Destrozer?

Destrozer fue el seguimiento de Morbo, con remodelaciones de alineación y estilo, por eso pongo la fecha de fundación en 1990, que fue el año de fundación de Morbo, el cual duró solo unos meses de ensayo.

¿Por qué al conformar tu propio proyecto escogiste la guitarra?

Habría sido por mi hermano, que tocaba la guitarra, y es el instrumento ideal para el rockero.

¿Cómo fue el proceso para formar la banda?

Empezamos con un grupo de amigos que nos reuníamos a escuchar música. Antes de eso lo intenté con otro grupo de amigos por los años ochenta que igual nos reuníamos a escuchar música, pero estos no tenían talento para eso, aunque sí el deseo, incluso uno de ellos llegó a armar una batería, pero no le sirvió de nada, no tenía el don.

En el segundo círculo de amistades, por decirlo de alguna forma, si había gente con oído musical. Con esto te revelo que nunca he tenido un círculo de amistad fijo, por mi carácter de lobo solitario, he quemado miles de etapas con un montón de gente.

¿Cómo conseguiste los instrumentos, los recursos?

Tuve primero una guitarra rusa de marca Ural, barata. Luego una Musima de Luxe, luego una Lead Star copia Fender, después una Stinger –todavía la conservo- y ahora una B.C.Rich. ¿Cómo lo conseguí? Con esfuerzo y ahorro, y amigos.

¿Con qué tecnología se hizo la música y se grabó Destrozer?

Con amplificadores inventados. La grabación del primer demo se realizó en la Casa de la Cultura con una consola 1060 alemana y una grabadora de cinta, grabación que luego pasé a casete y años más tarde a digital.

Es interesante que Destrozer haya tenido también elementos del grind. ¿Crees que eso lo encontraste en el death que escuchabas o te diste cuenta que varias bandas, entre ellas Carcass, de la que escuchaste sus primeras producciones, tenían esos componentes? ¿Cuándo conociste el grind ya bajo ese cuño?

El death metal y el grind me llegaron al mismo tiempo, ya sabes, los productos de la Earache Records de UK. Nunca me interesó hacer grind en su estado puro, que además es más cercano al punk, me interesó más mezclarlo con el death metal, como hizo Morbid Angel. Un poco de esto y un poco de lo otro, hasta de algo del doom metal me apropié.

¿Dónde ensayabas con Destrozer?

Primero en casa de Marcel Soca, luego en un local de ensayo que se hizo en lo que ahora es el Salón Benny Moré. Varios grupos unimos nuestros equipos y congeniábamos horarios de ensayo para cada uno. El lugar también se convirtió en lugar de fiestas y fornicatorio, ¡ja!

En Holguín, como en otros lugares se dio el fenómeno de que no todos los integrantes de bandas de metal extremo eran death metaleros o devotos de esa música. En Destrozer, por ejemplo, hubo miembros de Abstracto. ¿En ese momento también participaban con sus gustos en la creación o más bien se ajustaban a las composiciones salidas de quienes escuchaban metal extremo? ¿Cómo sucedió en Destrozer?

Había que tirar con lo que había. Yo me he pasado la vida tocando con músicos de diferentes gustos musicales, nunca he tenido una banda donde todos sean amantes del género que se está haciendo. Lo que pasa es que se dan cuenta que el proyecto suena bien, tiene valor y buenos resultados y entonces me siguen la corriente. Yo hacía la mayor parte, pero de vez en cuando los demás me salían con ideas válidas que se insertaban, o simplemente cada cual hacía sus arreglos.

¿Qué querías con Destrozer? ¿Bajo qué visiones, deseos y sentimientos diste vida a esa banda junto a otros?

Tocar death metal satánico, influenciado por bandas como Deicide, Death, Luciferion, etc. Era la primera vez que en Holguín se veía la batería con doble bombo, el uso del blast beast y la voz gutural. Los demás músicos creían que estábamos locos.

¿Qué recuerdas del debut?

Me imagino que te refieras a nuestra participación en el festival de Caibarién. Ese fue el debut nacional. Bueno, había mucha expectativa, algunos se burlaban de la banda de Oriente, pensaban que íbamos a hacer una basura. ¿Death metal en Oriente?, decían. Cuando tocamos a todo el mundo se le cayó la quijada, un poco más y nos llevan cargados, la voz se corrió por todo el país, lo que valió para que años después fuéramos invitados a la capital.

¿Por qué si desde 1991 —siendo Morbo— ya estaba el proyecto andando no consiguieron una buena reacción del público en aquel momento?

Morbo nunca debutó en vivo. Fue una época de lucha por mantener una alineación y por pulir el estilo. Destrozer vino a adquirir la perfección con la entrada de Francesco Martínez y Gustavo Adolfo.

Aunque tu primera banda no fue bien recibida por el público en los comienzos de los noventa, en el transcurso de la década sí fue aceptada. ¿Crees que en ello jugó algún papel el “aprendizaje” en torno al metal extremo?

Fue aceptada en Occidente, donde existía más desarrollo, donde se sabía más de la música extrema, pero en Oriente siempre fuimos unos parias, la gente aceptaba más a S.O.S. Destrozer murió siendo un grupo incomprendido.

En el caso de quienes tocaban un instrumento y no les gustaba el metal extremo, me dijiste que el trabajo musical y creativo del metal extremo les hizo querer permanecer en los proyectos, pero, ¿qué pasaba con quienes no eran músicos? ¿Por qué crees que les empezó a interesar el metal extremo hasta ser este género el preferido y “prenderse” tanto en los conciertos?

Sepultura rompió el hielo y la gente comenzó a acostumbrarse a las voces guturales. Todo fue poco a poco. Aun así, la gente saltó directo al new metal y a estilos inclasificables como el de Slipknot. Estoy hablando de Holguín. En Santiago los gustos musicales sí eran extremos. Fue la segunda fuente para conseguir música. Muchos de los santiagueros recorrían el país buscando Lps.

Ahora en Holguín lo que está en auge es el Deathcore, metalcore y Djent, con la diferencia de que aceptan conciertos de cualquier estilo de metal extremo con un entusiasmo mayor que el público capitalino.

Me dijiste que la actitud musical en el metal tenía que ver con crear sin importar si al público le gustaba o no, ¿cómo crees, según tu experiencia, que pudo ser posible un equilibrio entre los gustos del público y tus proyectos?

Todavía en Holguín se estila eso, gracias al universo. Aquí la gente hace bandas guiándose por el gusto personal sin andar influenciándose por modas, como sucede en la capital donde las bandas se clonan. Nadie piensa en si su propuesta va a gustar o no y se cuelan en cuanto concierto se pueda.

¿Qué caracterizaría al público del metal extremo en Oriente de los años noventa?

En eso se llevaron el cetro los rockeros de Santiago que eran los que de verdad valoraban lo que uno estaba haciendo. Todavía en Holguín estaban alucinados con el heavy metal y estaban descubriendo Metallica.

Tú decías que en Holguín “hay público para todo”. ¿Cómo se limó ese conflicto estético entre seguidores del rock y del metal a lo largo de la década?

Sí, con el tiempo el público en Holguín ha adquirido conocimiento y variedad de gustos, te puedes encontrar hoy día a alguien con grupos dispares en su teléfono como Guns 'n roses, Cannibal Corpse, Rings of Saturn o Bryan Adams. Por otro lado, son receptivos con las bandas que suben al escenario y les dan su cuota de apoyo por igual. Defienden el concepto del concierto como fiesta en general y van a divertirse. Un grupo tiene que ser muy malo e incoherente para que tengan un recibi-

miento negativo. Por otro lado, las Romerías de Mayo han cultivado el gusto por la variedad artística en el público holguinero en general.

Según me comentabas, el metal que les llegaba en aquella época era puro. ¿Cómo en medio de una ideología de la pureza que venía de escenas internacionales notaban las diferencias y estilos de los proyectos internacionales que escuchaban?

No tenía mezclas. Nada de rap, baladas, techno y otras tendencias. Era puro metal extremo, fue una época muy fuerte.

Después de estar involucrado en el death metal y escuchar por primera vez una banda cubana como Cronos, ¿qué sentiste? ¿Pudiste identificar un estilo propio en ese proyecto?

Cronos fue el primer grupo cubano de quien escuché un sonido internacional, pro –como se dice–, al nivel de las bandas foráneas. Me impactó muchísimo, eran una buena banda, nada que ver con sus posteriores versiones de Medium y Blinder. Con Destrozer traté de emular eso, no sé si lo logré.

Estarías de acuerdo conmigo en que para identificar un estilo en las primeras bandas de los noventa (Cronos, Necrófago, Medium, Sectarium, por ejemplo), ¿sería necesario hablar de un proceso de exploración musical de cada proyecto?

Había claras diferencias entre esos grupos. Sectarium era mucho más lento y oscuro, otra forma de asumir el death metal. Necrófago era mucho más noise y el más pobre de esos proyectos. Cada cual tenía diferentes formas de ver el metal extremo. En la capital estaba el embrión de Agonizer, más en la onda Death, después la influencia de Carcass les hizo mucho daño.

¿Cómo se sentía participar en un festival como el de Caibarién de 1994 y el de Mariano en 1996 con bandas extremas y de otras tendencias como Detenidos, Gens, Límite?

Me sentía en un concierto de verdad, con bandas haciendo metal de verdad. Estaba harto de los juegos de niños en Holguín, de esos conciertos rocanroleros demasiado atrasados para como estaba el mundo entonces. En Caibarién vi ambiente metalero real y grupos de metal reales. Había competencia, y esa emulación es la que hace que uno trate de mejorar. Salir de la provincia hizo que dejara el estancamiento a que estábamos condenados en Holguín.

En La Habana había un movimiento rockero que hoy día no existe, allí el recibimiento fue apoteósico. Los metaleros luchaban además por su espacio en la ciudad, era la época de la Casa de la Cultura de Playa, festival de Alamar, tiempo después el Patio de María. Una época linda.

¿Crees que en materia musical en esa época lo extremo solo estaba en el sonido del metal extremo? ¿U otras músicas como el punk de Detenidos y otros estaban en una cuerda también extrema? ¿Cómo lo recuerdas?

Recuerdo que las bandas punk de aquella época: Detenidos, Rotura... luego Joker, hacían una música bien tocada, afinada. Hoy día los punks confunden la creación de una música contestataria con

el desgano estético: desafinamiento, mal sonido, composiciones descuidadas. Detenidos podía ser parte de cualquier festival de metal, sonaban duros y divertidos. Abel era un buen frontman, todavía lo es con The Matanzas Clan, en Miami.

¿Qué te pareció una banda como Sectarium de la que casi formas parte?

Coincidían con mis gustos por el ocultismo y el satanismo. Fue una banda cuyo desarrollo fue frustrado por un hecho dramático. Resulta objeto de reflexión imaginar hasta dónde hubiera llegado la creación de esa banda si no se hubiera descabezado. Yo entendía lo que quería Franto, por eso intenté sustituirlo.

¿Qué recuerdas de la relación de Franto con el metal extremo? ¿Cuál crees haya sido su aporte a la escena de Las Villas y a la de Cuba en general?

Franto, Abel y yo éramos los únicos en todo el país que queríamos hacer música oscura. Los demás deathmetaleros estaban interesados en la típica estética Death, pero nosotros estábamos a otro nivel.

¿Qué valores contenía para ti la música de Sectarium y de Spiritus, como la de algunos de los proyectos en los que Franto estuvo involucrado?

Franto tenía buenas ideas y mal carácter, ¡ja! Coincidió con ellos en la temática, aunque yo quería hacer un death metal más rápido. Spiritus es un proyecto curioso donde Franto experimentó con la percusión cubana ritual, la oscura de verdad. El resultado fue tan bueno que todavía tengo idea de seguirle los pasos

¿Cómo se relacionaba el proceso de grabación de tus dos primeros proyectos con el de composición? ¿Qué diferencias hubo entre la grabación de Destrozer y Dying Forest?

Dying Forest es la antítesis de Destrozer. Las letras son románticas, góticas, de amor, aunque con un giro pesimista y existencialista. Lo hice inspirado en una muchacha que conocí en un centro turístico y a quien jamás he vuelto a ver. En vez de escribir un poema lo que hice fue música. Por supuesto, no iba a componer baladas, por eso elegí el estilo metalero más cercano a mis aspiraciones: el doom metal. Estaba descubriendo en esa época a Cathedral y My Dying Bride. La grabación fue horrible, con una grabadora de un amigo que descubrí que mezclaba lo que se grababa de un casete a otro junto a lo que captaba el micrófono. Así que hice cinco tomas.

¿Qué fue lo que motivó que dejaras de “meterte todo el tiempo en la piel de un personaje”, para solo introducirte en él ya sobre el escenario? ¿Qué diferencias en tus prácticas cotidianas, en tu experiencia traía ese cambio?

El sol de Cuba. Soy muy caluroso y no resisto estar vestido de negro a plena luz del día. El hecho de trabajar en empresas y lugares donde usar mi uniforme rockero era ensuciar ropa por gusto, al fin y al cabo, eran ocho horas alejado de todo y de vuelta a la casa. Con el tiempo me acostumbré a vestir normalmente.

II. Entrevista digital a Abel Oliva. Recibida en noviembre del 2020

¿Te parece que la lectura incentivada en tu casa tuvo en ti un efecto cuestionador de la realidad, de búsquedas más autónomas de conocimiento y de inspiración hacia el arte?

Quizás, lo cierto es que ya tenía un mundo personal creado cuando decido hacer una banda de rock. Dibujaba mucho de pequeño, escribía cuentos cortos, me interesaba el cine ... Un poco de todo esto me iría formando gustos.

En un fanzine Franto agradece a sus familiares por comprenderlo y apoyarlo en la música que hacía. ¿De qué manera el contexto familiar fue para ustedes un sostén para defender su personalidad y su música?

En el mío particular necesitaron mucho tiempo para comprenderme. Más bien me alejé de la familia y prefería estar solo o con amigos. Todo lo que hice fue con esfuerzo personal sin ayuda familiar, mis padres me inculcaron que si quería lograr o tener algo tenía que hacerlo por mí mismo. Aunque me fue duro les agradezco que me enseñaran desde bien temprano a valerme por mí mismo.

Eran los noventa. Y el mar estaba picado, no precisamente por el clima, sino por balsas improvisadas para llegar a la Florida. ¿Crees que más allá de la rutina (la inercia) en Caibarién de la que me hablabas, influían también en ti y en tus amigos, en su forma de pensar y en una necesidad artística y de hacer música, escenas sociales como las de la emigración, la crisis económica y otras de la Cuba de esa época?

Todos los que vivimos esos años terribles sufrimos/fuimos influenciados de una manera u otra. Quizás la desesperanza y la falta de casi todo lo material fue lo que impulso a los artistas a tener un especial periodo creativo. El exilio, la familia, los desaparecidos en el mar, la falta de alimentos, la represión, los conflictos familiares, una amalgama de posiciones y posibilidades que pusieron la inventiva a galopar salvajemente.

Me hablabas de que desde la Florida les llegaron algunas producciones de Morbid Angel, Death, Deicide y otras bandas que hacían parte de la oleada del death metal floridano y norteamericano en general. ¿Cómo fue esa relación con metaleros cubanos o personas interesadas en el rock y el metal que desde la Florida enviaban música a Cuba?

Por mi parte a través del correo directo con las bandas. Intercambiábamos demos, hacíamos reviews para fanzines, redistribuíamos flyers. Yo recibía un promedio de 15 a 20 cartas semanales de todo el mundo.

“Éramos pocos los raros en la Universidad, así que era fácil encontrarnos”. ¿Raro tenía que ver con la música que escuchaban (rock, metal, heavy metal); con los gustos en general por cuestiones más extremas o menos populares; con las ideas filosóficas que podían compartir sobre la vida; con no adherirse a lo que la universidad planificó-y planifica- para “el hombre nuevo”?

Raros sobre todo por los pelos largos y jeans ajustados. No había muchos en la Uni así, eran más los que escuchaban metal, pero no con “pinta” de metalheads. Burlas y comentarios por la espalda a diario que en mi caso no hacían mella pues yo siempre estaba (estoy) soñando con los ojos abiertos. También está claro que no escuchábamos música tradicional, ni íbamos a nada político, un poco que nos soportaban pues teníamos un perfil bajo.

¿Cómo era posible para ustedes conseguir esos textos de la literatura y filosofía, además de los religiosos y “blasfemos” cuando era casi tan difícil como llegar a producciones de rock y metal extremo?

Recibí mucho de amigos de Europa que me enviaban los libros o folletos fotocopiados. De Noruega e Italia fundamentalmente. También de la Logia Masónica de Sagua La Grande que tenía una biblioteca muy bien surtida y para suerte de nosotros el bibliotecario era amigo y metalhead.

Pudiera decirse que desde Nekrobiosis a Sectarium, incluso si empezáramos por Infestor, hay una intención en ustedes de hacer un metal serio, una música seria.

Tengo que decir que todo lo que he hecho en mi vida lo he mirado desde una perspectiva profesional. Los resultados serán malos o buenos pero la intención siempre ha sido llegar a hacerlo como los mejores. Eso es condición neonata y no formación familiar.

¿Crees que en ello influyó la inconformidad, y emociones como la rabia y la tristeza que les inclinaban no precisamente a que la música fuera un entretenimiento y una diversión, sino una posibilidad filosófica?

No lo sé. Yo tiendo hacia lo dark y no lo puedo explicar, aunque trate de hacer algo “bello” el resultado será quizás hermoso pero oscuro. Tal vez haber leído muchas novelas y cuentos de horror cuasi niño dejó un monster viviendo en mi psiquis...

¿O crees que ello tenía que ver con el hecho de que no se vivió en Cuba como afuera de la isla, el punk y otras corrientes que aun con “humor” y su “dadaísmo” significaban radicalismo y ruptura?

Tal vez, pero nunca lo sabremos a ciertas. Tampoco se vivió la ola industrial y yo fui de los pocos que se atrevió en ese camino.

¿O crees que, al no contar con videos, y acceder casi exclusivamente a lo sonoro y que lo que llegaba estaba enfocado en lo “true & evil”, motivaba una creación por esa línea “true & evil”?

(Todo esto lo pregunto pensando en bandas como Obituary o Pungent Stench -descubierta muy recientemente gracias a ti-, que, al mismo tiempo de crear una música fuerte, extrema, no dejaban atrás cierta relajación y sarcasmo en sus shows y en su música).

Como ya te respondí anteriormente, creo que hay un poco de todo, un mix extremo en una Isla de régimen totalitario, y en ese momento sin acceso a información actualizada.

El death metal dio un giro a la escena musical underground en Cuba, con bandas de una música cada vez más fuerte. ¿Cómo interpretaron los símbolos blasfemos, violentos, transgresores que les llegaban de otras bandas?

Un poco como niños que juegan con la muerte y sus tentáculos en este mundo sin haber vivido nada personal realmente extremo. Imbuidos de deseos de crear, de hacer, de conocer, haciendo catarsis y sudando adrenalina mientras el país se caía (se cae) a pedazos y la mayoría soñaba (sueña) con irse a los USA.

Según su experiencia, ¿cómo lo que para la mayoría resultaba algo negativo podía a partir de la música extrema reanclarse en contra de los convencionalismos y a favor de la imaginación y lo liberador?

Creo que el arte en sí es liberador. Y sobre todo el verdadero arte es anticonvencional y revolucionario. Hacíamos Death metal, y estábamos llenos de energía y furia en un país/sistema que solo ofrecía el mar como vía de escape. También estaba ese pequeño animal royendo las entrañas..., ser inconforme es una condición neonata.

En la escucha de la música y las lecturas que hacían de textos blasfemos, ¿cómo reconectaban con su experiencia personal esos símbolos y conocimientos o era solo para hacer música y recrear la imaginación? Es decir, ¿crees que ustedes releían esos textos “blasfemos” como una fuente de filosofía para sus propias vidas o simplemente era un juego limitado a una edad juvenil y porque el metal extremo debía contar con fuentes “extremas”?

Lo de leer textos de Eliphaz Levi, Anton Lavey, Nietzsche, ... fue una búsqueda personal hacia el yo interno, creo de manera fortuita al poder acceder a estos escritos. Había un interés de adentrarse en caminos ocultos, desafiar lo establecido y quizás explorar el mundo del “más allá”. Todavía hoy en día me pregunto si algunas de las cosas por las que pasamos o sucedieron se debieron a nuestro juego con el lado oscuro...

En un fanzine (no sé si con ironía) tú dices: “Satán es amor”. Siguiendo con lo que te preguntaba antes, en un país como Cuba donde la fe religiosa no estaba solo en las iglesias ni en los rituales afrocubanos, sino también en la política, ¿la frase lejos de un acto de adoración satánica pudiera leerse como expresión de una ideología desideologizante? ¿Crees que esa concepción envuelve las letras que hicieron para Sectarium, sus mensajes?

Sectarium bebe más de la literatura de horror y del cuestionamiento bíblico que de lo puramente satánico. Satan is Love representa de manera directa el pensamiento filosófico de esta corriente, regida por principios de respeto, sabiduría y convivencia. Lo decíamos también entre nosotros de manera puntual pues Luzbel era el ángel más bello y luminoso y fue desterrado por Dios Padre al entregarle la llama de la sabiduría a los hombres. Pero es asunto grande y profundo como para extendernos en algo puramente filosófico.

Esto lo digo también tratando de unir aspectos de la creación de Sectarium, con lo que ustedes sentían en torno al contexto, y con la similitud que encuentro entre un diseño tuyo para una entrevista sobre Sectarium en Nuclear War Now y la del rostro del Ángel Caído de Alexandre Cabanel. ¿Qué crees tú?

Todos éramos ángeles caídos, solo tratábamos de levantarnos una y otra vez. Tus preguntas son profundas y casi de psicoanálisis jjj. Creo que en ese momento (como hoy) la musa de la furia me trataba con dureza. Desilusión tras desilusión y hastío el alma se vuelve dura y rebelde.

También me parece que “Satan is love” envuelve la pasión por una música con las características del metal extremo y toda la genealogía que pudiera trazarse sobre la música sucia, oscura y poderosa que ha venido dando lugar a una escena sociocultural y un modo de vida más independiente o autónomo.

¿Estarías de acuerdo con eso atendiendo a lo que ustedes entendieron y vivieron en ese tiempo en torno al metal extremo?

Hacer death metal en medio de un país en crisis gobernado por un dictador era ya más que suficiente. La llama estaba allí, prendida, y solo la muerte pudo apagarla. Caíamos y nos levantamos una y otra vez, y aun hoy yo lo sigo haciendo.

En relación con lo anterior, en un fanzine dices: “I don’t care about politics. I live in my inner world, much richer and populated of fantastic beings, so it is natural if I talk about them instead of average human facts”. Trayendo a los escritores y filósofos que ustedes leían: Lovecraft, Elliot, Dante, Doré, Eliphas Levi, Poe, Jehovah, Nietzsche, entre otros, ¿cuál era para ti la función de ese mundo “fantástico”-filosófico?

En ese mundo puedes refugiarte siempre, y para mí fue la válvula de escape a otros pesares y desdichas. Los 90’s fueron crueles en Cuba, y muchos sacaron lo peor de sí (otros lo mejor, algunos se rindieron). Yo ya venía de leer sin descanso y siempre imaginé lo más vívidamente posible lo leído. Ese mundo intangible es difícil de agredir, y quizás para algunos representa la manera de regodearse en el destino de otras vidas.

Es interesante que el metal extremo, donde surgían esos mundos y narrativas imaginativas, era una suerte de tierra extraña si se mira hacia el campo de la cultura y el arte en Cuba. El metal extremo era un modo de expresión que podía significar hacer arte sin contar con la categoría de

artista que el mundo artístico legitimado otorga. ¿Cuán alejados o no se sintieron ustedes de las posiciones y los símbolos artísticos de entonces en la isla? ¿En qué sentían que se diferenciaban o coincidían?

No estábamos pensando en Cuba. Pensábamos en Europa y USA. ¿Para qué perder tiempo haciéndonos ilusiones en un país donde casi todo está prohibido? Sentíamos claro el estar exiliados artísticamente por las instituciones y medios de comunicación, así que tomábamos lo que nos daban y seguíamos adelante, siempre de manera independiente.

¿Crees que de todo lo que les llegaba de metal extremo de otros lugares, ya sea black metal, metal de la Florida, metal sueco, etc. ustedes podían distinguir entre el fetichismo y el exhibicionismo en la iconografía y la sonoridad de los grupos y un mensaje más profundo? ¿Cómo recuerdas esas “discusiones”? ¿Cómo funcionaba la elección de lo que para ustedes era lo más interesante del rock y el metal?

Había y hay mucho fetichismo, solíamos bromear sobre todo acerca de las bandas de black metal formadas por cuasi niños y con actitudes de tipos duros. El tiempo nos diría que algunos noruegos no estaban jugando a ser posers... Elegíamos qué escuchar y de quien aprender por pura intuición, fue una época donde las bandas tenían sonido personal y trataban de ser diferentes unas de otras...

¿Qué valores veían, de manera general, en bandas como Celtic Frost, Carcass, Pink Floyd, Black Sabbath, Slayer, Death, Bolt Thrower, Pungent Stench, Morbid Angel, Obituary, Entombed y, según ustedes, “muchos más dioses del mal”?

Música única, profunda, música para removerte las entrañas y la psiquis. También la combinación música/textos/imagen. Criticábamos mucho para poder mirarnos por dentro.

Desde la escucha de los discos que les llegaban, ¿les interesaba definir también el metal extremo como una música creadora de caos y liberación desde el punto de vista corporal, es decir, como una energía y adrenalina que da lugar al thrasheo, el mosh, el diving? ¿Qué papel podía tener esto a la hora de componer la música de Sectarium, de concebir un show?

Hacíamos música para la autodegustación, y por suerte llegó a gustar a otros. Nuestros sentimientos estaban en cada acorde, y lo rítmico estaba implícito en el género que abordábamos. No creo fuera algo planeado para un show, aunque sí organizábamos cómo íbamos a dar el concierto, qué hacer entre tema y tema, qué extra incluir, alargar o acortar temas en función del concierto, cosas así...

¿Crees que lo anterior es parte también de la definición o “canonización” (refiriéndome a canon musical) del metal extremo como una música más fuerte y extrema? ¿Qué diferencias sentían ustedes en ese sentido con el heavy metal que habían consumido y se estaba haciendo en Cuba y el metal extremo?

Ninguna. Seguíamos consumiendo heavy también. Quizás era algo más de ritmo, de textos, también veíamos al Death como el futuro/presente pues era la movida de nuestra generación metalera.

Dentro del panorama de los fanzines revisados puede leerse que Sectarium y Destrozer eran consideradas las más brutales y blasfemas en ese inicio de la escena extrema en Cuba. ¿Crees que ello tuvo que ver con preocuparse no solo por captar los componentes extremos del metal en el sentido sonoro y visual, sino también por la introspección en zonas de la realidad y subjetivas consideradas como “ignotas”, distantes o prohibidas?

Éramos los únicos que teníamos lo “blasfemo” y el horror como centro de inspiración, aunque llegamos allí por gustos personales y no creo premeditado.

¿Crees que con esto estamos diciendo que el metal extremo o la música oscura no trata solo de cumplir con una estructura musical (intro puente verso estribillo puente verso estribillo outro), sino que se trata de una investigación, una indagación en una zona de la espiritualidad humana que permite reconstruir una estructura utilizando componentes sonoros del metal extremo, pero a partir de la generación de las sensaciones provocadas por esa investigación y el mensaje lírico que se quiere expresar?

Queríamos generar y provocar miedo, angustia, temor con nuestra música y textos que nos salían de lo profundo, de un convencimiento en mundos apagados y dioses malvados, creíamos en lo que decíamos y deseábamos que otros sintieran lo mismo.

Los ritos, cultos paganos antiguos, la magia negra, la literatura de horror, pesadillas, pasajes bíblicos alrededor de la cultura babilónica son temáticas de Sectarium. Cada una de ellas tiene fuentes vastas. ¿Cómo se acercaban a estos temas, de una manera individual, leían, indagaban o compartían en colectivo pasajes, imágenes, sensaciones para crear la música?

Cuando llegamos hasta allí ya teníamos esos gustos. En medio de las limitaciones para acceder a textos de este tipo ya habíamos leído todo lo que habíamos podido acaparar. Estábamos en el camino cuando comenzamos a andar.

Tú hablas de “iniciarse” en estas temáticas. ¿Hay alguna diferencia entre iniciarse, en términos de adentrarse en estos temas como cultura o conocimiento general- conocimientos, por cierto, sepultados bajo los discursos epocales más preeminentes- e iniciarse como práctica de esas cuestiones? ¿De qué forma lo vivieron ustedes?

Iniciarse es armarte del conocimiento teórico/filosofal para entender (o tratar de hacerlo) el fenómeno físico. Fuimos a sesiones de espiritismo, a toques de tambor, a ofrendas de animales, ceremonias de iniciación de santos, hablar con iluminados y profetas locales. Eso fue formando nuestra opinión personal y espiritual.

¿Qué les aportaba este conocimiento para sus propias vidas? En un fanzine, decías que el conocimiento mantiene alejado de Dios, es un camino para liberarse y para dominar lo ignoto sobre nuestra existencia y de dónde venimos. ¿Qué puedes comentar sobre eso?

Es un comentario puramente filosófico, en ese momento está muy apegado a Nietzsche y la visión del hombre como centro y dueño de sí mismo. Cuestionarlo todo es también cuestionar el origen divino de la creación y por consiguiente de Dios como creador y centro. El hombre es a la vez dueño de su destino y preso de los dioses creados por otros hombres. ¿Liberación?

Es interesante que en medio del “materialismo-científico” de la época, ustedes se hayan preocupado por cuestiones más etéreas, esotéricas, sobrenaturales. ¿Fue una reacción? ¿O se sentían atrapados por la zona más misteriosa de las historias de las civilizaciones? ¿Cómo lo veían?

Yo crecí casi al lado de la iglesia presbiteriana, el hermano de mi abuela era el pastor así que de una manera u otra siempre andaba por allí. Mi abuela se esforzó por que fuera un buen cristiano (...) y la acompañé a cultos y fiestas. También mi fascinación por la historia y dioses paganos venía de pequeño. Por otro lado, nunca me gustó la idea marxista y tuve que sufrir por dos años el adoctrinamiento en la Uni. Hubiera podido vomitar en cada clase...

¿Crees que en el interés particular de Franto por la religión afrocubana y su funcionamiento más hondo, y en el tuyo por el espiritismo, influyó una época en la que se empezaba a destapar el fenómeno de la fe religiosa en Cuba? ¿Crees que fue un fenómeno más o menos oculto que ustedes tenían cerca?

Teníamos interés en el conocimiento y eso nos movía a investigar. Yo soy curioso por naturaleza y a causa de esto siempre estaba dispuesto a adentrarme en algún toque de tambor o sesión espiritista, muchos bien underground y en barrios digamos complicados.

Antes me refería a una genealogía (en forma de árbol con sus ramas) de la música “sucía” (distorsión, voz gutural, etc.), que, en el caso de tus proyectos, desde Nekrobiosis, Sectarium hasta Godes Yrre, y trayendo a Spiritus y Naurea, puedo notar, además de elementos del rock, subgéneros de metal extremo (black metal, death metal, doom metal, grindcore), punk, tecno, así como elementos de la música europea clásica (la sinfonía, por ejemplo). ¿Qué aportaba la música europea y norteamericana la que les influyó? ¿Por qué crees que fue lo predominante durante el tiempo de los noventa en la escena cubana del metal extremo? ¿O cómo tú lo ves?

Difícil contestar... Es como si tuvieses un camino por el que todos se desplazan y descubres un pequeño, intrigante y poderoso sendero, desierto y oculto en la maleza. Hay algo poderoso e irreproducible en la música clásica tocada por una sinfónica, hay una fuerza vital que te puede provocar multitud de sensaciones. Eso contrasta con el sonido áspero del thrash, death, doom, con la simple y directa belleza del rock.

De hecho, en los fanzines es muy difícil encontrar referencias de ustedes a grupos de metal latinoamericanos y caribeños. En uno de los fanzines, te preguntan por el metal brasileño, y dices: “conozco”. Mencionas creo a Sarcófago. Pero, no hablas de influencias de esta zona del mundo. ¿Qué les proporcionaba en términos sonoros, espiritual, cultural esa genealogía más europea?

Era el espejo en que queríamos mirarnos, la cuna de la civilización occidental, donde nació casi todo el arte clásico que conocemos hoy en día. Simplemente nos dijimos: ¿para qué copiar de una copia?

¿Qué discutían ustedes sobre cómo ser audibles en una escena global de una creación permanente, desde una Isla como Cuba, haciendo metal extremo con influencias de una genealogía musical más “europea” que “cubana”?

Simplemente no sentíamos esa necesidad.

No obstante, hubo influencias de la música cubana y brasileña en el rock y el metal cubanos, por ejemplo, Síntesis, Tendencia. Desde Negra Manzana estos últimos experimentaron con instrumentos como los batás, y elementos como las claves y ritmos de rumba, pero más que todo con una intención musical, de la composición...

Franto lo hizo con Spiritus. Yo no, yo estaba más interesado en el acercamiento clásico y su contraste con la distorsión y double bass. Mucho después he usado sonidos de estos rituales, pero no así elementos rítmicos, al menos no he sentido la necesidad de incluirlos (quizás deba hablar con mis musas).

De hecho, si se escucha Spiritus, los batás que aparecen y lo que hacen están en función de la narrativa, de la recitación de un momento que recrea un efecto somnífero. O sea, sigue predominando el aura de oscuridad por encima de un ritmo como suele suceder en los toques de santos. ¿Era una intención recrear, a diferencia de Tendencia, una parte más lúgubre o posiblemente intransitada para el público metalero de los ritos afrocubanos?

Lo recitado está en latín e inglés. Spiritus va al cuestionamiento de Dios, y al martirio de las almas que se resisten a dejar el mundo terrenal. Está más cerca de lo filosófico que de lo lúdico. El uso de los batás aquí es de apoyo rítmico y también para contrastar al Dios judío con los dioses paganos africanos. Franto sabía lo que hacía...

¿Crees que ahí estaría una razón para además de hacer literatura, hacer música? Es decir, ¿te parece que la música, y el metal extremo en este caso, pueden concebirse como un género audiovisual, un tipo de cine hecho más con imágenes mentales a través de los sonidos que visuales como tal?

Toda la música lleva a imágenes. Claro que, si hablas de ángeles, demonios, dioses y monstruos, el desenlace visual será aterrador o al menos conjugador de depresiones...

¿Crees que el metal extremo les daba a ustedes esa posibilidad narrativa más acorde a sus personalidades, inquietudes artísticas y posiciones filosóficas a diferencia de otras músicas?

No lo sé. Es lo que teníamos y la música que nos gustaba hacer y la utilizamos para contar lo que queríamos. ¿Hubiese funcionado de otra manera? Quizás, pero el sonido denso de guitarras, los ritmos lentos y el double bass sin duda ayudaron a cerrar más el círculo.

En ese sentido, ¿qué proyectos cubanos les llamaban la atención? ¿Por qué?

¿Filosófico? Ninguno. Musical: Agonizer, pura energía, de lo mejor que ha dado el metal cubano. Cronos, un hito en el metal extremo cubano. Symphony of Doom, depresivo y diferente, primera banda (y única) de doom en Cuba. Destrozer, rápido, potente, casi black metal sin serlo (poco después Mephisto). Tendencia, simbiosis, excelentes músicos. Combat Noise, un poco después con su demo de metal industrial y posterior carrera. Para mí esos son pilares del metal extremo cubano, sin demeritar a otras bandas actuales o contemporáneas.

¿Qué crees que tenían en común con bandas como Destrozer, que ya mencioné arriba, y Tendencia, cuyos miembros, Eber y Kiko- como también La Mole- estuvieron involucrados en tus proyectos? ¿Cómo se dio la relación con ellos para las grabaciones y la continuidad de Sectarium y Spiritus?

Alex La Mole estuvo a punto de convertirse en el bass/vocals de Sectarium tras la muerte de Franto. Las carencias de la época impidieron que eso se lograra.

En la entrevista anterior mencionabas que tuviste que utilizar una máscara durante la preparación del festival de Caibarién. ¿Cuál fue la posición de las autoridades? ¿Crees que con las autoridades fue una relación incómoda no solo porque no entendieran la iconografía y sonoridad de metal extremo, sino porque esta creación cultural exponía una ideología y una escena social diferente en la Cuba de ese tiempo?

Realmente el apoyo fue bastante, pero me tuve que desgastar prometiendo lo imposible: que tanto bandas como público no iban a crear problemas y sobre todo las bandas no abordarían temas “sensibles” con su música.

Yo creo que con tanta juventud llena de desilusiones decidieron dar el visto bueno a un festival de rock y que así pensarán por unos días en otra cosa. Es compleja la burocracia del PCC (Partido Comunista de Cuba), policía y seguridad del Estado. Creo que al final también pensaron que podían controlarlo y de paso ganar algunas almas para su causa (...) No sé qué pensarían cuando Detenidos se puso a tocar “Mucha policía, poca diversión”.

Sectarium ofreció conciertos que se recuerdan en los fanzines y en los archivos del público como impresionantes, entre ellos, el de Calzada en 1995 junto a Agonizer y Tendencia, el del Karl Marx, de 1996 y el de Camagüey (junto a Vortex), noviembre del 94. Del primero y el último, hay

algunos datos. Del segundo, solo una foto en la página de facebook de Sectarium. ¿Cómo fue tocar en un teatro, llevar el metal extremo a un teatro que, además, estaba siendo escenario del rock y la experimentación en la música cubana de ese tiempo (Carlos Varela, la primera ópera rock de Edesio Alejandro, etc.)? ¿Cómo fue la reacción del público? ¿Qué recuerdas de ese show?

Caótico. No escuchábamos bien por las referencias y estuvimos a punto de abandonar. Franto estaba furioso y quizás esa noche fue más brutal su voz. Nos mantuvo la horda de fans y la adrenalina que todo eso desprende pues era la primera vez que hacíamos un concierto para tanto público. Tuve un video, pero no sé dónde anda. Y alguien debe tener más fotos.

En un Scriptorium se comentó que hasta aproximadamente el año 98 el metal cubano extremo tenía un sello. Ellos se enfocaban para decirlo en las voces (dueto Eber-Kiko, Franto, Mole, Juan Carlos Torrente), la experimentación (Sectarium, Destrozer, Mephisto, Spiritus, Tendencia, Symphony of Doom, Krudenta, Agonizer, Combat Noise, entre muchas otras); la impresión causada por las bandas en los shows a pesar de la tecnología, la reacción del público. A pesar de que la escena cubana surgía en una Isla que parecía estar alejada “del mundo real” en términos de la dinámica de la escena global, ¿lograba un sello y una época prodigiosa en esos años?

Quizás por lo mismo de estar alejados, inmersos en una isla. Quizás fue algo generacional, eso de intentar ser diferentes, de lograr un sello de autenticidad. Eso no lo ves hoy en día donde las bandas son, en general, copias de copias.

Hay quienes dicen que ese sello también se reflejó en las grabaciones y en la secuenciación de las baterías y que, además, a los drummers siempre se les iba aun inconscientemente alguna técnica de la música cubana. ¿Qué crees? ¿Cómo era en el caso de Duvier, de Sectarium?

Duvier era una máquina. Nada de música cubana, ni consciente ni inconscientemente. También se lo exigíamos Franto y yo. Puro double bass y breaks rápidos y sencillos. ¡Esa era la base de Sectarium!

¿Qué valor tuvo para ti introducirte tempranamente en los sonidos computarizados y electrónicos? ¿Cómo y cuándo comenzó ese proceso, bajo qué incentivo?

Ya había estado en contacto con algunas bandas y one-man-bands del circuito industrial de USA. Desde la primera escucha supe que ese era/sería mi camino. El primer demo de Godes Yrre es un intento al usar solo la máquina de un sintetizador Yamaha (Duvier se había ofrecido a grabar el drums).

¿Crees que en ello tuvo alguna influencia el industrial y el doom? De hecho, fue una música que en los noventa tuvo adeptos, pero no contó con una creación abundante. Además de Godes Yrre, sobre las incrustaciones de doom podría mencionarse a Sectarium, Spiritus, Dying Forest, también de la Mole, y Symphony of doom, de Canek Sánchez. En ese tiempo, ¿tuviste acceso a esas producciones, llegaste a intercambiar, por ejemplo, con Canek?

Conocí personalmente tanto a Canek como a Alex, y tuve acceso a sus producciones al momento de sacarlas. No creo que me influenciaran, pero sí me alegró saber que estaban en el mismo camino. Con Canek siempre conversé mucho pues me quedé muchas veces en su casa cuando iba a La Habana, y después vía email.

¿Sonrous Impact pasaba también creaciones nacionales? ¿Crees que espacios como estos, aunque pequeños, influían en la manera en que fue concibiéndose y definiéndose desde Cuba el metal extremo?

El radioshow apenas nació, murió, pero quedó el intento y que la radio local pasara más temas de rock en su programación habitual.

¿Qué fueron los estudios Koinonia?

Fueron (o son) el estudio de una iglesia evangélica de Santa Clara. Teníamos buenas relaciones con algunos de los que trabajaban allí e fueron mejores a través del tiempo. Quizás nos unía el estar fuera de las instituciones.

Es interesante que aún en el underground siempre hubo una intención de búsqueda de apoyo económico. En las cartas que ustedes enviaban y en los fanzines dejaban abierta tanto la posibilidad de contrato con alguna disquera como que compraran paquetes promo relacionados con la banda. ¿Cómo crees que se relacionaban en el metal extremo la actitud creativa independiente, que incluso podía negar a los fans en el propósito de hacer algo más apegado a los músicos, y la búsqueda de financiamiento? ¿Bajo qué condiciones, criterios, valores se movían esas relaciones?

Todos tratábamos de sobrevivir. Al menos buscábamos cubrir nuestros gastos que eran bastantes: casetes, fotocopias, cuerdas, parches de drum, ron (...) Nuestra idea siempre fue autosuficiente, buscar quien hiciera copias físicas de nuestras grabaciones y nos hiciera llegar un por ciento para venderlas/intercambiarlas por nuestra cuenta al más puro espíritu underground. Así más o menos estaban muchas bandas around the world en ese momento de la movida deathmetalera.

¿Por qué fue American Line Prod la elegida para traer a la luz a Spiritus?

Ofreció un trato justo para la época y teníamos referencias de que Joel era un tipo legal.

Quisiera terminar por ahora esta entrevista con las referencias a dos imágenes. La primera es el logo de Sectarium. La segunda, un picado que me gustó mucho. El logo de Sectarium me parece tiene mucho que ver con el nombre de la banda. Parece indicar una pertenencia a una secta secreta. Se compone por elementos como el pentagrama, reinterpretado por varias culturas, pero que también contiene la historia de los sumerios hasta acá que se relaciona con sus letras. Temas más generales están contenidos en estos vocablos del latín mortem, fatum, sectae, tenebris. Una A de anarquía. Y el mar, el mar que puede aludir al infierno, y, no sé, a esa agua que la existencia humana ha atravesado cíclicamente en busca de algo, y que puede ser más metafórico o más terrenal como

el lugar rodeado de agua de donde surgió Sectarium. Todo ello son códigos que revelan el tipo de música de Sectarium, su proveniencia y sus preocupaciones filosóficas. Pero, es mi interpretación. ¿Qué crees tú?

La A está encerrada en Omega, el Alfa y la Omega. “Yo soy el Alfa y la Omega”.

Mortem Tenebris Fatum Sectae: La Secta Condenada de la Muerte Oscura, parafraseando a Sectarium Death/Doom/Black.

El círculo, donde no hay principio ni fin. Figura mágica, el inner circle.

El triángulo como referencia al número mágico 3 y estructura perfecta. De los egipcios a los masones y ritos esotéricos secretos.

La estrella invertida como ecuación del pentagrama o Cabra de Mendes, el Sello de Baphomet.

El mar y sus abismos, fuente de vida.

Según lo que se dice en la página de Sectarium, la foto es de un ensayo en Caibarién. ¿Dónde fue tomada la foto? ¿Quién la tomó? ¿Las imágenes en las paredes eran parte de la atmósfera creativa para hacer metal extremo o aportaban algo más? (Me refiero a la Figura 16).

Yo, Varela (izquierda a derecha) y Duvier al drums. La foto la tomó Ramoncito (que era nuestro roaddie) o el hermano de Duvier. Franto no estaba ese día, al menos que yo recuerde. La foto fue tomada en Caibarién en la casa de Duvier, en ese cuarto era nuestra sala de ensayos. Las imágenes de las paredes eran cosa de Duvier que además era muy bueno trabajando con metales, ese cuarto estaba lleno de monstruos de metal de diversa escala más cruces invertidas, cráneos de animales, no apto para visitantes inesperados o débiles...

ANEXO 3

Traducciones Textos originales de las traducciones referidas en el texto por orden de aparición en capítulos

Capítulo 1

Claudia Souza (2009, p.116): o metal divide-se em duas grandes correntes, conforme supracitado: metal extremo e metal não extremo. O não extremo (melódico/power, prog, gótico) tem uma interface maior com a estética massiva, sendo acessível a públicos mais amplos e heterogêneos.

Smialek (2015, p.1): many bands attempt to surpass one another with lyrics, live stage settings, and music videos that appear more violent, evil, or complex than those of their peers.

Weinstein (2000, p.32): Genres are not so tightly coupled that they cannot be deconstructed, and artists are not such slavish mannerists that they do nothing but imitate their masters.

Mudrian (2004, p.95): (...) bash out the most brutal riffs ever (...) with the most brutal guitar sound ever.

Kahn-Harris (2007, p. 5): extreme metal may not appear to be music at all and its attendant practices may appear terrifying and bizarre. On the edge of music, on the edge of the music industry, extreme metal thrives.

Stevens (2009): the slow and moribund, dragging riffs that create atmosphere through resonance of repeated patterns that induce a sense of hopelessness and despair.

Unger (2016, p.22): low, grunting vocals and false chord vocals (...) The music was more virtuosic and dark with minor keys in tonality.

Unger (2016, p.18): vestibular folds', also known as false vocal chords (...). The vestibular folds are often used in different forms of throat singing, and especially in the kargyraa style of Mongolian traditional throat singing.

Claudia Souza (2009, p.145): Sua configuração é idiomática do instrumento, uma vez que segue o mesmo padrão de digitação nas quatro cordas mais graves, ao longo de todo o braço, não importando qual seja a nota fundamental. O fato de ser executada em guitarra elétrica amplificada implica em algumas particularidades que, justamente, conferem sua sonoridade. Este mesmo acorde, executado sem amplificação provavelmente não poderia ser considerado um power chord, apenas um acorde sem a terça. O som resultante é complexo devido a ser constituído por notas e parciais harmônicos "constantemente renovados e energizados pelo feedback" (Walser, 1993: 2; Ribeiro, 2007).

Kahn-Harris (2007, p.34): lyrics, song titles, fanzines and other publications, record sleeves, band names and, of course, everyday talk.

Souza (2009, p.42): não se quer apenas sonoridade. Quer-se conceito, manifestado por comportamento e expresso por sonoridade e iconografia.

Kahn-Harris (2007 como se cita en Hjelm et al, 2011, p.14): extreme metal bands transgress the boundaries of acceptable music, of acceptable discourses, of acceptable practice. Extreme metal provides the 'vanguard', the most systematic examples, of metal's commitment to transgression.

Charmaz (2006, p.14): participants' views, feelings, intentions, and actions as well as the contexts and structures of their lives.

Charmaz, (2006, p.39): Archival records and written narratives, video and photographic images, Internet posts and graphics may give you insights into perspectives, practices, and events not easily obtained through other qualitative methods. Nonetheless, all these texts are products.

Capítulo 2

Moore (2006, p.66): Shop owners sold miniskirts and Elvis Presley records in the same areas where anti-imperialist political demonstrations or militia exercises were organized.

Moore (2006, p.142): By growing long hair, wearing torn 'hippie' clothing, performing in sidewalks or other nonstandard venues, and participating in forms of nonconformity in addition to song writing, artists implicitly challenged social and artistic norms...

Perna, (2005, p.20): Caught between political pressures and a need to please their audiences, the Cuban media found themselves in a difficult situation and responded by broadcasting a mix of sentimental canción, political songs and, once the ban was lifted, Anglo-American pop.

Moore (2006, p.147): is more directly tied to the Cuban revolutionary experience than any other form of music.

Moore (2006, p.94): Cuban-sounding groups (band, chambers ensemble, symphonies) were in the most privileged position with respect to state support, while the most autochthonous (carnival groups, religious folklore, rumba ensembles) tended to suffer.

Perna (2005, p.3): By relating to the world of working-class Blacks through music, lyrical content and dance style, timba songs have brought to the fore previously marginalized aspects of Afro-Cuban culture, articulating issues of race, class and gender that rarely surface in official discourses and reaffirming black identity in opposition to a generic notion of cubanía (Cubanness).

Perna (2005, p.189): In the country where Blacks represent a large sector of the population, predominate in the poorest areas and appear as a target for widespread prejudice (...) expression by timba

has had a crucial role in reaffirming the centrality of Afro-Cubans in the formation of Cuban national identity ...

Mudrian (2004, p.32): as the heavyweights of their genre a thousand times in 'zines all over the world, and that's exactly right: they are and were the bands who kick-started the mass appeal madness of death metal.

Walser (1993, p.15): Just as Jackson and Jones used Vincent Price's voice on "Thriller", on the same album, to invoke the scary thrills of horror films, Van Halen's noisy, virtuosic solo fit well in a song about danger and transgression.

Capítulo 4

Phillipov (2011, p.152): extreme metal musicians and fans might play with violent imagery, but apart from a few anomalous instances of violent crime, activities in the extreme metal scene are generally oriented not towards transgression and violence, but towards what he calls a 'logic of mundanity.

Radovanovic (2016, p.58): Artistic and musical discourses can (...) indicate deeper disturbances and problems that warrant consideration.

Kahn-Harris (2007, p.121): Within the extreme metal scenes being born into the right sex, ethnic group or nationality is not destiny, although it certainly helps.

Kahn-Harris (2007, p.53): While music is constructed as energizing, cathartic and pleasurable, members are reluctant to delve into their reactions to the music to which they listen. Members resist being drawn into detailed, quasi-psychoanalytic discussions of music, emotion and feeling. This reveals ambivalence about the relationship between music, the self and the body. The relationship is acknowledged to exist, but beyond that most scene members prefer to leave it alone.

Faye (2010, p.52): When researching music identities, writers have largely focused upon collective rebellion; or lone fans with their desires placed upon a particular celebrity, not the fans and collective's relationship with music per se.

Faye (2010, p.57): the spectacular aspects of Heavy Metal such as subcultural fashion, the spectacle of performance and members' practices, and the visible themes arising from Heavy Metal lyrics and album art.

Faye (2010, p.61): it is the societal impact of music that is focused upon rather than the particular personal affective experience it may offer the listener.

Walser (1993, p.18): Rebellion is critique; whether apparently effectual or not, it is politics. But even more important, what seems like rejection, alienation, or nihilism is usually better seen as

an attempt to create an alternative identity that is grounded in a vision or the actual experience of an alternative community.

Harrell (1994, p.98): thought is valid only when ratified by sensation.

Tagg (2005 como se cita en Souza, 2009, p.198): a pesar de estes universais bioacústicos gerarem códigos, não se pode falar que a música seja uma linguagem universal porque a avaliação qualitativa de tais fenômenos é culturalmente determinada.

Souza (2009, p.208): é de uma natureza mais abstrata do que para o adepto do Rio de Janeiro (...) nesta cidade, o adepto sente-se vulnerável à falta de segurança e às incertezas económicas.

Souza (2009, p.82): proposta de teoria de gênero de Fabbri como uma tentativa de resposta para as perguntas: “quem (comunidade de adeptos), o quê (algo conhecido por BM), como (em termos de sonoridade, iconografia, divulgação, produção, performance), porquê (motivação, benefício auferido, ganho afetivo), onde (em que lugar do planeta), quando (em que época histórica)?”.

Berger (1999b, p.169): Our ability to organise experiences in different ways, and the radically social nature of those perceptual abilities, is what transforms aural perception from a mechanical re-sponse to the physical world into a kind of social practice.

Berger (1999b, p.168): tonality depends, not just on the notes themselves, but upon a listener to relate them, to organise them into coherent units and to relate the units to one another and the piece as a whole.

Berger (1999a, p.291): Metal is about action and action denied; it is about frustration and about exploring and responding to the whole emotional complex that emerges from that frustration. Metal is not a mechanical venting of psychosocial steam, although steam is vented in the mosh pit; metal is an arena in which the participants engage with emotions denied in daily life.