

LO EXTRAMUSICAL Y SU MANIFESTACIÓN DE LO REAL EN EL *METAL*¹

EXTRAMUSICAL AND DEMONSTRATION OF THE REAL IN METAL

Juan Camilo Arboleda Alzate

Comunicador Social-Periodista de la Universidad de Antioquia (2005).
Magíster en Estudios Humanísticos de la Universidad Eafit (2013).
Docente e investigador de la Facultad de Comunicaciones de la
Universidad de Antioquia, en el pregrado en Periodismo.

camilo.arboleda@gmail.com

RESUMEN

A partir de la carátula del disco *Dawn of the Black Hearts*, de la agrupación noruega The True Mayhem, este artículo ingresa al campo semántico del *metal*, donde se encuentra cómo esa red de textos que le componen expresa unas condiciones que permiten identificar su configuración como una práctica, la cual busca desligarse de la industria del entretenimiento (escenario en el que se volatiliza el gusto y prima la órbita de lo rentable) y pretende enfocarse en una apropiación selectiva que posibilite cierto hermetismo a su contenido. Si bien se encuentran propósitos divulgativos, el mensaje se especializa y se vela para no convertirse en un producto de masas. Esta definición del mensaje habla de la configuración del *metal*, de su interés por sobrepasar ataduras morales, de evadir las lecturas superficiales y del placer de la representación de un estilo antagonista. Aparece acá el satanismo como lo demoníaco: no solo como adversario desde el orden cristiano, sino desde esa capacidad de ir más allá, como ser creador que no se limita ante lo existente: el ser humano que, inquieto, ensancha los sentidos.

Palabras clave: práctica, *metal*, estética, música, producción, lógica interna, retórica, real, extramusical.

ABSTRACT

From the cover of the album *Dawn of the Black Hearts*, of the norwegian group The True Mayhem, this article enters to the metal semantic field,

¹ Este artículo es producto de la tesis de grado *El metal y la configuración de una práctica: de la estética del sonido a la estética de los signos*, realizada para optar al título de Magíster en Estudios Humanísticos de la Universidad Eafit. Esta versión incluye una serie de modificaciones que buscan facilitar su comprensión sin depender de los otros capítulos de la tesis.

which is how this network of texts that include express conditions that identify like a practice: this looks separated from the entertainment industry (where the hobby is volatilized and the profitable is first) and plans to focus on a selective appropriation that enables certain secrecy to its content. Without either are informational purposes, the message specializes and not become in a mass product. This definition of the message speaks of the configuration of the metal, his interest for exceeding moral restraints, to avoid surface readings and pleasure of representing an antagonistic style; satanism appears here like the demonic: not just like an Adversary from the christian order but from the ability to go further as a creative is not limited to what exists: the human being who, restless, widens the senses.

Keywords: practice, metal, aesthetic, music, production, internal logic, rethoric, real, extramusical.

LO EXTRAMUSICAL Y SU MANIFESTACIÓN DE LO REAL EN EL METAL

Solo como fenómeno estético se justifican eternamente la existencia y el mundo.

Friedrich Nietzsche.

La música lo acompaña hasta las oscuras profundidades del espíritu; la fuerza demoníaca de la música preside su vida y su muerte.

Stefan Zweig.



La imagen, cruda por demás, es de una escena real: el suicidio de Per Yngve Ohlin, también conocido como Dead, en abril de 1991, entonces vocalista de la agrupación de *black metal* The True Mayhem. La foto fue tomada momentos después de sucedido el hecho por Øystein Aarseth, más conocido como Euronymous, fundador y guitarrista del grupo conformado en Oslo, en 1984. Como puede observarse, la imagen está acompañada de un logotipo y de unas

palabras en inglés con tipografía gótica, elementos que terminan de dar forma a lo pensado: la fotografía se utilizó como carátula de un disco de The True Mayhem (eso dice el logo), titulado *Dawn of the Black Hearts*, el cual se publicó en 1995 en la ciudad de Medellín, Colombia.

Surgen a partir del objeto dos interrogantes que si bien pueden ser comprendidos fácilmente desde el mundo globalizado de la actualidad, cobran un interés particular si nos ubicamos en el momento histórico en que se producen: ¿por qué la foto fue tomada y publicada en un disco?, ¿por qué razón deja de ser un documento privado que fue capturado en Noruega y cobra valor para el *black metal* al hacerse público desde Colombia? Vale la pena recobrar las palabras que expresara Kjetil Manheim (quien se desempeñara como baterista del grupo noruego cuando apenas comenzaba) en el documental *Once Upon a Time in Norway* (2007): uno de los errores que cometió Aarseth, además de la falta de tacto para con el cuerpo de su amigo al capturar el momento, fue enviar la imagen a Colombia. ¿Un error? Moralmente pueden surgir elementos a considerar, pero acá queremos exponer que ese acto, irresponsable si se quiere, tiene como propósito persuadir y configurar una práctica, además de hacer público un documento que expresa una coherencia estética propia del *metal* en su vertiente extrema.

La foto del suicidio de Ohlin fue enviada a Medellín usando lo que en ese momento se tenía a la mano. Euronymous contaba con una red de conocidos en el mundo, con quienes compartía la música de su agrupación, otras bandas y textos de diversa índole. Por medio de esa red no oficial de correos divulgó la imagen, detallando lo sucedido a través de una nota que deja ver, además, el talante irónico y abstruso (¿falta de tacto?) del mismo hombre que decide quitarse la vida y que tenía por apodo un título que deja ver su atracción por ese momento inexorable y definitorio: “Dead: excuse all the blood, cheers” (disculpen toda la sangre, salud). La imagen, decíamos, se usó en el disco *Dawn of the Black Hearts*, publicado en formato vinilo en 1995 desde Warmaster Records, sello dirigido por quien recibiera la fotografía en Medellín: Mauricio Montoya, más conocido como Bull Metal, exbaterista del grupo Masacre para el año del prensaje.

El LP de Mayhem (forma abreviada del nombre de la agrupación noruega) pone de presente y sin miramientos el tema de la muerte. El mismo que suele conservarse como algo privado, de ingreso exclusivo para la familia y los allegados, pequeños círculos donde la relación emocional prevalece. Ahora, a través del disco, ingresamos al momento culminante de la vida de Dead y a la memoria del grupo que pasa luego a ser parte de la historia del *metal*, aunque con una mayor importancia para el *black metal* específicamente. En otras palabras, vivimos un episodio con una alta connotación hermética que incide más adelante en una práctica específica, por una razón: la publicación de un disco. Es necesario precisar que si bien el producto tiene un propósito divulgativo, el mismo no deja de conservar un carácter cerrado al reducir el entendimiento, al generar alrededor

suyo un campo coherente y comprensible desde elementos que le resultan propios. Contiene ocho canciones que interesan a un sector específico, consumidor de lo que entonces se denominaba (y se denomina aún) como música extrema. Posee una carga visual que expone, desde la foto, una crudeza que tiene la capacidad de transgredir y, al mismo tiempo, reforzar el sentido expresado en lo sonoro y en las letras que componen la vocalización. Está acompañado de un logotipo que no se entiende a primera vista y una tipografía gótica históricamente conocida por su complicado trazado, ilegibilidad y un más reciente vínculo con el paganismo, una forma de mantener una relación de carácter interno. Además, para redundar y terminar de conformar un sentido exclusivo, un ámbito privado; el disco tuvo un tiraje reducido a 300 copias, en 1995.

Esta configuración expresa que no se pretende brindar claridad, sino ocultar. No se desea simplificar la comprensión, sino que la misma venga como parte de una búsqueda, del acceso a un conocimiento particular que a través de sus formas hace evidente que no busca una democratización de la producción para llegar a un gran público con una circulación masiva. Lo que se hace es dificultar la lectura del contenido y eludir una tendencia desde lo comercial en el mundo de la música popular que procura lo “explícito”, indicando así que si bien puede observarse, no basta con ello para comprenderle. El trazado que se da a través de los logotipos se convierte en una característica primordial, pues por medio de ellos se crea una representación estética que les identifica; se trata de una ornamentación que habla de una técnica que no logra ser entendida a primera vista y que puede concebirse como una configuración ajena al hombre *por mor* de sus formas. La agrupación Darkthrone, por ejemplo, acude a las mayúsculas sostenidas trazadas de manera enrevesada, las cuales parecen tomar forma a partir de la representación de una ramificación: una serie de líneas en ángulos indefinidos que constantemente se bifurcan y se alargan hasta perder su grosor. Líneas continuas e interrumpidas que parecen creadas por tinta aún fresca que se desprende de cada una de las letras, las mismas que incluso se superponen (estilemas que pueden observarse en las aplicaciones de Bazzah, Leviathan, Ave Morphys o Aifur²). Burzum, y he aquí una relación con la gótica usada en el disco de Mayhem, acudió en sus inicios a una fuente Old English, aunque su creador considera que el logotipo es un asunto irrelevante, pues lo importante se expresa a través del nombre mismo, el cual es tomado de la literatura de J. R. R. Tolkien y es traducido como *oscuridad* (parte de una lengua ficticia del libro *El señor de los anillos*), expresando con ello no solo una mística, sino evocando un legendario temor existencial ante la presencia del fin. Otro logotipo que expresa dificultad para la lectura y un carácter de oposición desde la distribución de las letras que lo componen es el de la agrupación Parabellum, de Medellín. Este debe ser leído al revés, toda vez que está invertido de manera horizontal, como reflejado en un espejo. Sus vocales y

² Para conocer un catálogo amplio de aplicaciones de logotipos de bandas de *metal* se recomienda el libro *Lord of the Logos* (2009), Berlín, Gestalten.

consonantes están dispuestas de derecha a izquierda, para componer una palabra que proviene del latín y que significa *prepara la guerra*.

Los logotipos se convierten en un elemento identitario. La diferencia que se marca desde la grafía pretende huir a la unificación, aunque se compartan trazados y soportes como el LP, el CD o los formatos digitales en pantalla. Pero este mismo elemento cumple una doble función: comunicación (hermética) y memoria, aunque no necesariamente se relacionan o son, en estricto, opuestas; es decir, al estar el *metal* dentro de una sociedad alfabetizada, es posible apreciar que su intención comunicativa busca ser especializada, que la persona interesada en comprender el contenido deba adentrarse y conocer su lógica, detenerse y leer; a diferencia de la música pop o de la publicidad, que tienen como fin llegar fácilmente al público y generar recordación, ser legibles, amigables. El *metal*, lo dijimos anteriormente, comunica, pero su comprensión requiere conocer los elementos que componen su «bien interno». Para Alasdair MacIntyre (1981), el bien interno se define como conducta, técnica o producto que es inteligible para aquellos que están inmersos en la práctica; quienes, al mismo tiempo, se encargan de construir sus parámetros al basarse en los ya existentes, lo que nos evita caer en relativismos. Esto también nos ayuda a entender que la práctica adquiere legitimidad a partir del grupo social que la desarrolla, dejando planteado de manera tácita que los grupos sociales o individuos que no estén relacionados con la práctica no poseen un juicio adecuado de los bienes internos. Y se hace pertinente aclarar otro punto: por «adecuado» no se está denotando un parámetro objetivo, sino una coherencia o acuerdo con respecto a los juicios elaborados por los agentes de la misma práctica.

El ejercicio vocal ingresa acá como otro de los componentes que, aunque tiene como fin comunicar, posee características que conservan la lógica de los logotipos. Entre las variantes más recurrentes se encuentran las voces rasgadas y las guturales (aunque se aprecien en la actualidad otras técnicas melódicas y comprensibles), las cuales evocan un sonido sobrenatural, no humano, y al mismo tiempo dificultan la percepción, ahora del plano temático expuesto en las letras; un canto que va en contra de las exigencias del oyente que espera claridad en las palabras, un canto que no es complaciente y problematiza su audición y, por ende, la memorización de su contenido y la transferencia del mismo; una propuesta que resulta antitética a lo que se aprecia, por ejemplo, en la ópera y el pop. Para Robin Maconie, “ser consciente de los sonidos es ser consciente de uno mismo; ser consciente de los sonidos en cuanto música es experimentar algo susceptible de ser compartido” (2007, p. 28). Al complejizar el acceso a sus producciones y llevar la comprensión a un escenario hermético, la posibilidad de entendimiento en el *metal* se ve reducida a quienes logran adentrarse en la experiencia, a quienes logran distinguirla y compartirla. A esta oposición al libre acceso, a la masificación de los productos y a la simplificación de su percepción, corresponde también la identificación temática a partir de la elección de los

nombres de las agrupaciones, por medio de los cuales podemos entrever una forma de apropiarse el mundo, un testimonio que proviene de una línea menos optimista y edulcorada. Aquí podemos encontrar una serie de títulos que bien podemos reunir en una categoría como lo macabro, todo un campo semántico propio de una sala forense que, en primera instancia, provoca evadir la mirada. Para empezar, podemos acudir a *The True Mayhem* y seguir con *Cannibal Corpse*, *Planta Cadáver*, *Devoured Decapitation*, *Extremely Rotten Flesh*, *Wormeaten*, *Chainsaw Killer* y *Necropsia*; y a este campo es posible añadir un escenario que bien podemos identificar como su complemento: la violencia. Siguiendo a Umberto Eco, “una determinada manera de usar el lenguaje se identifica con una determinada manera de pensar la sociedad” (1986, p. 160), y en esa línea se expresa la negatividad y su capacidad transgresora; donde aparecen, entre otras agrupaciones, *Masacre*, *Etnocidio*, *Destruction*, *Napalm Death*, *Parabellum*, *Slayer*, *Guerra Total*, *Holocausto*, *Revenge*, *Sobibor*, *WarThrash*, *Murder*, *Knife Killer* y *Attack Fire*. Muerte, matanza, asesinato, guerra, venganza y desastre; ese es el campo que se antepone a la degradación del cuerpo. Son los términos por medio de los cuales el *metal* más extremo nos enseña desde donde expone su interpretación del mundo, desde donde lo apropia.

El corto compendio anterior se hace posible porque la selección de los nombres no se aleja del ejercicio retórico de las fórmulas adquiridas (Eco, p. 156), a la elección adecuada de los elementos que hacen posible persuadir, pero al mismo tiempo conservar el carácter especializado y velado. La violencia y la muerte, en este caso, como términos que ingresan a la cadena de elementos que brindan credibilidad al interior de la ideología, como derrotero que se hace necesario seguir y así expresar coherencia, según los elementos propuestos por la práctica. Pero a esos lineamientos se llega, ya que no existen previamente. De allí que el rol de Euronymous cobre nuevamente protagonismo. Jon Kristiansen, creador de la revista *Slayer*, brinda en el libro *Lord of Chaos* (1998) respuestas sobre este respecto:

Mirando el primer álbum de Darkthrone y comparándolo con el segundo, usted puede ver la influencia de Euronymous [Øystein Aarseth] en el segundo, *A Blaze in the Northern Sky*. Ese es el primer álbum de *black metal* que después del *Deathcrush* [Mayhem] fue realmente grande e influenció al resto de la escena. Después siguió Immortal, que era una banda de *death metal* que cambió hacia el *black metal*, también bajo la influencia de Euronymous. Aunque ellos no lo admitan, esa es la verdad. Lo mismo Emperor... (Moynihan y Söderlind, 1998, p. 39)

De acuerdo con Giambattista Vico, «persuadir es inducir en el que escucha un ánimo conforme al discurso, esto es, que el que escucha quiera lo que el discurso propone» (2005, p. 113). En ese orden de ideas, Euronymous es un elemento clave alrededor del *black metal*, pues su discurso fue relevante en el proceso de gestación, producción y recepción a través de términos como *real*; es decir, la relación directa que se presenta entre lo dicho y los hechos. La captura de la

imagen se basa en dicho principio: los cuchillos y el arma son reales, lo mismo ocurre con la sangre; y el cuerpo, quizá difícil de asumir, también lo es. Y si la carga necrológica de la fotografía es tal, ¿qué puede llevar a que sea tomada y luego publicada como carátula de un disco? La respuesta está en la misma práctica del *black metal*: su pretensión de autenticidad, de expresar un carácter verídico, la sensación de extrema crudeza que despierta el hecho real, la ausencia de toda ficción que hay en ella y que nos enfrenta, sin concesiones, a lo que somos. Es decir, la foto expone abiertamente y sin sentimentalismo una realidad inaplazable del mundo factual: un cuerpo sin vida, la muerte como algo presente, la extinción de la existencia. Así lo expresa Albert Mudrian en su libro *Eligiendo la muerte*: “el black metal (...) era más acerca de la muerte real, la oscuridad y ser leal al culto underground” (2010, p. 181). En esa línea ideológica estaba Euronymous, el hombre que no fue a comunicarse con una línea de emergencia o con la policía sino que salió en la búsqueda de una cámara fotográfica. Así pues, entra en juego la identificación que se tiene del black metal desde mediados de los años noventa en el mundo: crudeza desde lo visual, lo sonoro y lo discursivo, componentes todos que podemos hallar en un texto particular como el disco *Dawn of the Black Hearts*.

En el acto de comunicación, en términos de José Luis Prieto, el receptor tiene la posibilidad de identificar que el emisor procura remitir un mensaje, y allí el receptor ha de “reconocer” dicho mensaje, por ello la fotografía expresa no solo la terminación de la vida sino un deseo más contundente: Euronymous seguía configurando su denominación del black metal, al que ya había hecho aportes destacados desde lo ideológico y lo sonoro, según se expresó con Jon Kristiansen líneas atrás. Ahora, en ese ánimo de establecer una moral superior y la búsqueda de configuración del canon también ha sido importante, y lo sigue siendo, la relación histórica. En el metal se conserva un halo propio de la modernidad, una cierta obstinación tanto con el archivo original como con la persona o la agrupación que brindó un primer acercamiento a la práctica; dicho interés, claro, no es propio de esta práctica, según podemos apreciar a través de Roger Chartier (2006), quien recupera las palabras que usara Jorge Luis Borges al referirse a su experiencia con la lectura a partir de *El Quijote* de Cervantes:

Todavía recuerdo aquellos volúmenes rojos con letras estampadas en oro de la edición Garnier. En algún momento la biblioteca de mi padre se fragmentó, y cuando leí *El Quijote* en otra edición tuve la sensación de que no era el verdadero (Chartier, 2006, p. 17).

Como Borges con la literatura, el interés de Euronymous llegaba al plano extramusical. Si bien el propósito inicial de la fotografía era plasmarla en el siguiente LP de su agrupación, sabía que los discos y su múltiple contenido se convierten en un factor determinante en la configuración de la práctica. Él mismo tomó el seudónimo Euronymous a partir del título de una canción de la banda suiza Hellhammer; en ese mismo sentido, pero afincado en lo sonoro y desde la denominación *influencia*, Tomas Thormodsæter Haugen, mejor conocido como Samoth, dice: “Con Emperor queríamos algo que nos regresara a lo básico, y

estábamos totalmente influenciados por bandas como Celtic Frost, Bathory y Tormentor” (Mudrian, 2010, p. 211); Alex Oquendo, por su lado, expresa: “estaba muy influenciado por bandas como Venom, Hellhammer, Bathory, (...), Metallica” (Arboleda y Alzate, 2006a), mismas que le sirvieron como base para la creación de su proyecto Masacre. Esas palabras y su alusión a agrupaciones y discos de años pasados no son casuales, obedecen al interés de preservar una relación cercana con ese elemento primigenio que marca la experiencia.

El metal se convierte en la posibilidad de expresar una renovación sonora, en un punto de quiebre con respecto a otras estéticas. Para Will Straw (2006), las primeras subculturas musicales proclamaban la revolución, pero una vez llegados al año 2000 se presentó un cambio que es latente en el metal: “las subculturas actuales trabajan para garantizar la longevidad de los estilos” (Straw, p. 106), permitiendo con ello que los agentes que hacen parte de la práctica se sientan cómodos. Siendo el metal un concepto en disputa al que con el paso de los años se han ido incorporando distintos componentes que hacen compleja su definición, Euronymous quería retornar al estado de las cosas que conoció en un comienzo, es decir, tenía la pretensión moral de exaltar el *black metal* de una forma monolítica. Es por ello que la fotografía nos enfrenta con la decadencia, expresa un acto sublime de entrega sin ficciones, es la reivindicación de una experiencia real. Euronymous expresó en algún momento que el suicidio de Dead obedeció a la desilusión que cargaba en su interior al observar cómo «decaía» el *black metal* a través de sus seguidores, al ver cómo lo que conocieron del mismo se había ido convirtiendo en algo diferente a lo que concibieron entre mediados y finales de los años ochenta. Ciertamente o no, el interés era preservar herméticamente la práctica y conservar en su interior una relación privada, pues a partir de ese saber y hacer que se construye en el interior se configura el ser. La muerte no interesaba porque el fallecido fuera alguien querido o cercano, era un sacrificio que debía ser capturado para enseñar una expresión de destrucción, la fatalidad en vivo color. La fotografía se convirtió en analogía del *black metal* y, también, en canon: expresar la muerte como algo real, algo que se experimenta y se asume como es: una vía para eludir toda posibilidad de duplicación del estilo, acudiendo a la aniquilación de la apariencia estética; es decir, conservándose en un escenario exclusivo y excluyente, *underground*.

Siguiendo a Ana María Ochoa y su ensayo «El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música» (2002), encontramos que las diferentes condiciones que se expresan a través del disco de Mayhem muestran un acercamiento a lo que se ha denominado como *músicas eruditas*, que pretenden conservar una relación privada, tomar distancia de modelos de producción y distribución masiva; no hacer parte de mercados abiertos que están permeados por las tecnologías, procesos que, en definitiva, se considera anulan el sentido genuino de lo creado, su autenticidad. Esto nos acerca de una vez a lo que en la práctica musical se ha denominado como *underground*, una condición que

pretende evitar la masificación de la práctica y con ello la aparente disolución progresiva de los elementos que la constituyen. En Noruega se acudió en los años noventa a la intimidación física, manifestación que no fue extraña en Medellín, donde se usaron métodos semejantes con el ánimo de lograr que a este sonido radical solo se acercasen aquellos que lo vivieran de manera «verdadera». En razón de lo anterior, no es gratuito que este disco se publicara por primera vez en la capital de Antioquia, en 1995, y que allí mismo surgiera la denominación «casposo»³ para referirse a la personas que no tenían el conocimiento alrededor de la música, justificación por la que, entre otros actos violentos, en el centro de la ciudad se llegó a arrebatar camisetas que expresaban contenido de agrupaciones de *black metal* (eran incluso rasgadas o incineradas) a quienes mostraban no tener un conocimiento particular sobre el grupo en cuestión. En palabras de Juan Alvear, integrante de la agrupación Maleficarum:

Esa era la época del radicalismo. Cuando se formó un, entre comillas, Noruega chiquito. Cualquier pendejito que la mamá le daba plata y aparecía con una camiseta de una banda de *black metal* ante los ojos de muchos, pero sin saber qué era lo que tenía puesto, era lo que más rabia daba. Un personaje que uno sabía que estaba escuchando salsa o música así, y de la noche a la mañana salía con una camiseta de Mayhem o de Darkthrone, se le cuestionaba. (Arboleda y Alzate, 2006b)

Se trata de un control para evitar que la música llegue a un escucha desprevenido o lego. El acto comunicativo se afianza en la historia y busca compartirse con quienes poseen el conocimiento y manejan un lenguaje que puede resultar ajeno a quienes están por fuera de la práctica. Para Hugo Uribe, formador de la agrupación Witchtrap, «Euronymous dejó un legado muy grande en Medellín; era el ejemplo a seguir como metaleros» (Arboleda y Alzate, 2006c). Hablamos de una referencia que supera lo musical, de un texto de referencia que se convierte en un componente intertextual que acompaña a las agrupaciones, las canciones y los discos. El aparataje expresado hasta ahora se convierte en una forma de restringir el acceso y, al mismo tiempo, nos permite hablar de un texto que se dirige a un público especializado, conocedor de los componentes estéticos (sonoro, visual), ese que Umberto Eco denomina como el «lector ideal». Un público docto, capaz de decodificar el mensaje en los términos propuestos por quien lo genera. Y ese acceso limitado, junto a un modelo de distribución que acude a redes no oficiales y personalizadas, a una imagen que expresa una experiencia visual real y que se acompaña de una tipografía que requiere de cierta experiencia para su comprensión, puede ser interpretado como una creación que acude a una simbólica del mal, ya que la mancilla, dice Paul Ricoeur (2004). Entra en el universo

³ Casposo, término que se identifica como parte de una jerga marginal y que hace referencia a personas despreciables que hablan de más. En el contexto del *metal* se usa también, de manera subjetiva, para calificar a aquellos que se consideran impropios; es decir, personas y expresiones sonoras que «aparentan», que lucen como imitación o que muestran características del *mainstream* (pretensiones de ser masivo, popular, comercial). Es fácilmente relacionado con lo falso. La categoría tiene su equivalente en inglés: *poser*; que se traduce *imitador*.

humano con la palabra; la oposición entre lo puro y lo impuro se dice, y la palabra que la dice instauro la oposición misma. Hay allí, entonces, una intencionalidad que supera la lectura morfológica, un ánimo de eludir lecturas superficiales, el vistazo sencillo y rápido. Siguiendo a Christoph Menke (2011), Euronymous y Bull Metal no solo estaban interesados por el horror que podría generarse como reacción ante la presentación del suceso, sino que este traía placer porque exponía un acto de destrucción; era toda una muestra de antagonismo que no aparecía como mimesis, sino poderosamente genuina. La aparente «incomprensión», si se quiere, se convierte en mecanismo para brindar hermetismo al mensaje, para dirigirse en exclusiva a un público que ingresa en la práctica y en el proceso de entendimiento, un público que conoce sus cánones y líneas de producción, esas que suelen alejar a los simples observadores, a los «no reales», a los que en Medellín denominaron como casposos.

Sugiere Fernando Bouza que «esa insistencia en una lectura epidérmica, en la que la rapidez de la ojeada ha sustituido a la consideración pausada, es tanto una descripción de la realidad de los lectores como, a su manera, un diagnóstico de qué podría ser la causa de la frivolidad a la que, en su opinión, se habían entregado los contemporáneos» (2006, p. 58). Parece que las líneas de Bouza se distancian de nuestro tema, pero no es así. Consideremos términos como *frivolidad*, *rapidez de la ojeada* y *contemporáneos*, pues ellos nos remiten a las palabras que usara Euronymous en su momento para explicar el suicidio de Dead. Decía que fue su desilusión al ver cómo estaba desapareciendo la idea del *black metal* lo que le llevó a tomar la decisión de quitarse la vida. Y como vía para exponer tal desilusión, un mecanismo con mayor peso que el de las volátiles palabras, decidió capturar el 8 de abril de 1991, en una fotografía a color, la escena completa de los hechos. No se trata de un cierto morbo ante un cuerpo deformado en primerísimo plano. La imagen muestra un campo más amplio en el que aparecen los elementos que lo hacen posible (cuchillos y escopeta) y expone, sin miramientos, sin maquillaje ni montajes falaces, el resultado. Seguidor de Stalin y de Joseph Goebbels, el formador de Mayhem sabía de la importancia de la imagen para expresar un ideal. Bull Metal, combinando ese elemento visual con su conocimiento en diseño, siguió los estilemas propios del *metal* para la producción del disco, donde se plasman los elementos necesarios para brindar una coherencia textual interna que permite identificar que el disco hace parte de una práctica específica, lo que además posibilita “controlar impulsos del lector que de otro modo serían incontrolables” (Eco, 1986, p. 45). Siguiendo esa lógica interna, se comprende que una serie de agrupaciones decidan estar cerca de los elementos que expresan una relación de símiles y contrarios que nos acercan a un término como lo antirreligioso desde el nombre de los grupos, entre otros: Brujería, Maleficarum, Nebiros, Satanachia, Samael, Thy Antichrist, Blasfemia, Blasphemer, Antikristo, Averno, Crucifixion, Herejía, Inquisition, Liturgia y Profecía. En ese mismo orden, podemos añadir el nombre de dos colectivos que en los años noventa rivalizaron por la forma en que debía concebirse el *black*

metal en Medellín: Las Cabras y Lobos en Contra de Cristo, este último liderado por Bull Metal.

Dawn of the Black Hearts contó con un tiraje inicial de 300 unidades, una cifra que resulta dicente si se considera que, para la época, ya en el mundo se hablaba de la globalización y la posibilidad de acceder a amplios mercados. La cantidad nos lleva a identificar el rechazo a una producción masiva, por un lado, y a un interés por preservar el control sobre el acceso al contenido, por el otro. Recordemos que el *black metal* surge como oposición al virtuosismo y al sonido tecnificado; es decir, como *contra* al sistema y a la mercantilización de la música, queriendo con ello sobrepasar el vago sentido recreativo de lo sonoro y la incomprendibilidad misma de la música como objeto. En ese orden, también está expresando una oposición a las grandes compañías discográficas que producen artistas volátiles. De esa forma, el *metal* extremo pretende eludir un sentido de mercancía, de producto superficial, fútil, a la vida breve; desdeña el compromiso corto y se concibe como elemento identitario. Su corto tiraje tiene como fin llegar a un público específico, conformando un gusto de élite, en contraposición con la audiencia homogénea y masiva, a los productos fácilmente asequibles, a lo popular. Es toda una expresión de repudio a la mercantilización de la música, a que se conciba el componente sonoro como objeto desechable. Aquí Zygmunt Bauman es de gran ayuda, pues en su libro *Identidad* (2007) habla de las «comunidades de guardarropa», aquellas que surgen apenas se les invoca, aunque sea solo «de forma fantasmal, al colgar nuestros problemas individuales, como hacen los aficionados al teatro con sus abrigos, en una habitación» (p. 71). Bauman prosigue indicando que ese tipo de comunidades, propias de la posmodernidad, «se vuelven a dismantelar enseguida una vez que los espectadores recogen sus abrigos de los percheros del guardarropa» (p. 72). Es la «vida útil breve», esa «mezquindad del compromiso», lo que se pretende evadir, de allí que la relación con el pasado, la construcción de memoria y el orden identitario sean relevantes en la conformación del *black metal*, en particular, y el *metal*, en general.

La presencia del *metal* en diferentes regiones del mundo habla de una producción que ha despertado tal interés entre sus actores, que posee la capacidad de generar reconocimiento y de convertirse en «fundadora de identidad» (Ulrich Beck, 2002). Pero, ¿de qué identidad se habla cuando encontramos que no se trata de una experiencia concreta, cuando encontramos en el devenir histórico que hay un proceso dialéctico en el que lo local se relaciona con lo global y que de allí surge una interpretación, «un espacio intermedio que no se puede emparentar ya con las viejas categorías» (Beck, p. 49)? Nos lleva esto a considerar el valor que cobra la experiencia, dado que hablamos de una identidad que surge en el hacer y no en el ser (Butler, 2007), de una identidad performativa que posee un carácter dinámico, o si resultara más apropiado, alterable. A través de su hacer, se nos presenta la posibilidad de comprender cómo se configura una práctica como la del *metal*, que no está asociada a un territorio o grupo cultural

específico. Es de anotar que el concepto de práctica se une a la propuesta de Ulrich Beck sobre globalización, la cual indica que la generación de vínculos de índole transnacional crea una revalorización de lo local y provoca nuevas emergencias culturales, produciendo con ello que el rol de las interpretaciones cumpla una función preponderante. A partir de la interacción que se da entre los agentes, se van desechando, construyendo y definiendo los elementos que constituyen la práctica. Precisemos: cuando se habla de práctica se recurre a Alasdair MacIntyre (1981), quien la concibe como «toda actividad humana de cooperación de carácter coherente y complejo que está establecida socialmente» (p.30). El disco de Mayhem contó con una colaboración de orden transnacional que hizo posible que una imagen tomada en Noruega llegara a Medellín para, posteriormente, convertirse en un disco que no solo posee valor por la muerte de Dead, pues este producto se convirtió en la última pieza que cuenta con dos integrantes representativos de Mayhem fallecidos, toda vez que Euronymous fue asesinado el 10 de agosto de 1993. Lo que el disco bien puede representar para una práctica específica como el *metal* es lo Ochoa (2006-2007) destaca de las grabaciones sonoras a partir de su historicidad. Recuerda Ochoa que, en un intento por preservar el tiempo, mediante las grabaciones se conservaban las voces de los seres queridos antes de su muerte. Esta producción, lanzada cuatro años después de la muerte de Dead, contiene el concierto realizado en Sarpsborg, en febrero de 1990, con él como vocalista y Euronymous ejecutando la guitarra. Así, pues, el disco no solo presenta la crudeza de una muerte desde lo gráfico y lo sonoro, sino que puede considerarse desde su relación histórica: «La grabación convierte la oralidad y el sonido, por primera vez, en documentos históricos preservables desde sus características físicas y no desde un mecanismo de transcripción que tradujera sus características a la imaginación sonora que permitía lo escrito», dice Ochoa. Este disco nos permite destacar cómo pasamos de un ejercicio de memoria hermética (una foto) a un documento al que se le puede atribuir una carga ideológica, histórica y pública (prensaje de un disco), aunque hablemos de un reducido número de copias que se ponen al alcance.

Pese a los intentos por mantener su hermetismo, el *metal* no es ajeno a los procesos de circularidad cultural. Por distintas vías se ha procurado cierto proteccionismo, pero ese universo retórico e ideológico ha llegado a diferentes lugares del mundo en los que se ha ido expandiendo. Se ha acudido al uso de una lengua muerta como el latín, pero la misma se convirtió en una línea que se podía apropiarse, por ello aparecen agrupaciones como Vitam et Mortem, Parabellum, Ignis Haereticum, Maledictvm Avernalis o Anathema; caso semejante apreciamos desde el uso de una semántica de la enfermedad, con agrupaciones como Herpes, Purulent, Katatonia, Suppuration, Ataraxie, Ablepsia, Necrosis, Neurosis o Leishmaniasis. A pesar de ese reflejo proteccionista, la comprensión sobre el *metal* se sigue expandiendo hasta construir otros sentidos, que surgen también con un ánimo de rompimiento y con el propósito de evadir la estandarización. Incluso, es posible apreciar que no se poseen medidas inquebrantables que impidan su apertura a

escenarios insospechados. Es precisamente Noruega muestra fehaciente de un cambio en las concepciones estereotipadas alrededor del *metal*, evidenciando así que la realidad es más compleja. Desde el año 2011, en ese país se decidió que sus diplomáticos debían recibir cursos sobre *black metal*. Pasó esta práctica de ser la representación de una experiencia social y material clandestina, y hasta nociva, a ser considerada parte de la cultura nacional, sin restarle valor por lo que diga una imagen, por sus representaciones simbólicas de diversa índole.

Exportando su imagen y sus sonidos fue como Mayhem llegó a Medellín, bajo métodos precarios y lentos del que hacía parte una reducida red de conocidos. Imagen y sonido son los elementos que han hecho posible que identifiquemos de qué hablamos cuando se habla de *metal*, una práctica que se reconoce desde su tradición, pero también desde su devenir histórico; eso sí, una historia que sigue en construcción. Eso era precisamente lo que no quería Euronymous al pretender conservar todo bajo la etiqueta *underground*, pero eso no dependía de él. Nunca dependió solo de él. Ese era su llamado provocador, una inquietud y voluntad que fueron superadas por la capacidad ilimitada de la creación y el dinamismo de una práctica que no deja de transfigurarse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aasdal, P. y Ledang, M. (2007). *Once Upon a Time in Norway*. [Documental]. Noruega: Grenzeløs Productions.
- Arboleda, J. C. y Alzate, J. D. (productores). (2006a). *Masacre, muerte verdadera muerte* (Grabación digital). Medellín, Colombia: UN Radio Medellín.
- Arboleda, J.C. y Alzate, J.D. (productores). (2006b). *Maleficarum, ciudad oscura*. (Grabación digital). Medellín, Colombia: UN Radio Medellín.
- Arboleda, J. C. y Alzate, J.D. (productores). (2006c). *Witchtrap, el thrash metal medallo* (Grabación digital). Medellín, Colombia: UN Radio Medellín.
- Bauman, Z. (2007). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- Beck, U. (2002). *Libertad o capitalismo: conversaciones con Johannes Willms*. Barcelona: Paidós.
- Bouza, F. et al. (2006). *De lo material en el Texto. ¿Qué es un texto?* Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Chartier, R. et al. (2006). *¿Qué es un libro? ¿Qué es un texto?* Madrid: Círculo de Bellas Artes.

- Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. España: Editorial Lumen.
- MacIntyre, A. (1981). The nature of virtues. *The Hastings Center Report*, vol. 11, n.º. 2, 27-34.
- Maconie, R. (2007). *La música como concepto*. Barcelona: Acantilado.
- Menke, C. (2011). *Estética y negatividad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana.
- Moynihan, M. y Søderlind, D. (1998). *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*. Venice: Feral House.
- Mudrian, A. (2010). *Eligiendo la muerte. La improbable historia del death metal & grindcore*. Argentina: Jedbusters.
- Ochoa, A. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música. *Trans-Revista Transcultural de Música*. 06. [en línea]. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a231/el-desplazamiento-de-los-discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica> [Consultado el 11 de septiembre de 2012].
- Ochoa, A. (2006-2007). El sonido y el largo siglo XX. *Revista Número* (51), pp. 62-67. [en línea]. Disponible en: <http://www.revistanumero.com/51/sonido.html> [Consultado el 5 de septiembre de 2012].
- Ricoeur, P. (2004). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Editorial Trotta.
- Straw, W. et al. (2006). *La otra historia del rock*. Barcelona: Ediciones Robincook.
- Vico, Giambattista. (2005). *Elementos de retórica: El sistema de los estudios de nuestro tiempo y principios de oratoria*. Madrid: Editorial Trotta.