



NÚMERO 3

ISSN 2953-3805



Red de Estudios y Experiencias
en y desde el Heavy Metal

ReelM

Índice

4 Nota editorial

Esquivando patrullas de la noche enferma: un análisis de la violencia policial y la subcultura del metal argentino a partir del caso de Javier

6 **Rojas Pérez**

Luciana Rocío Hetherington
(Argentina)

16 **Fanzine “Subterráneo Nocturno”. Recopilando la movida heavy metal de La Plata**

Gabriel Oscar Moabro, Diego Martín
Tucheri y Hugo Marcelo Franco
(Argentina)

20 **El *underground* en el marco de la industria cultural: una lectura del metal extremo desde la teoría crítica**

Daniela Adriana Gutierrez Torrico
(Bolivia)



30 **Masculinidades y anti-feminidades en el *underground*/metal boliviano**

Reynaldo Tapia (Bolivia)

40 **Breve historia de la música rock en Bolivia**

Yelitza Pomacosi (Bolivia)

46 **Cuero y metal: memorias del *underground* paceño en Bolivia**

Omar Montecinos Escalier (Bolivia)

56 **La escena-espacios y la historia del thrash metal de la ciudad de La Paz, Bolivia**

Regina María Romero Kuljis (Bolivia)

66 **Panorama general del folk metal en Bolivia**

Miguel Angel Lliulli (Bolivia)

Nota editorial

Desde la Red de Estudios y Experiencias en y desde el Heavy Metal (REEHM), presentamos el tercer número de nuestra revista Disonancias del Metal.

Este espacio tiene como objetivo difundir propuestas y reflexiones vinculadas a la cultura metal en nuestra Afroamérica.

En esta oportunidad, recopilamos aportes desde diversas experiencias sonoras, miradas, enfoques y escuchas críticas en diálogo con Argentina y Bolivia.

Luciana Hetherington aborda en su artículo un análisis y reflexión en torno a la violencia policial y su relación con la subcultura del metal en Argentina, tomando el caso a Javier Rojas Pérez.

Gabriel Oscar Moabro, Diego Martín Tucher y Hugo Marcelo Franco realizan una reseña del fanzine “Subterráneo Nocturno”, dando cuenta de la escena metálica en los años 90 en la ciudad de La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Por su parte, Daniela Adriana Gutiérrez Torrico, desde la teoría crítica, analiza la escena *underground* de Bolivia, tomando como referencia el metal extremo en el marco de la industria cultural.

El siguiente aporte fue escrito por Reynaldo Tapia, quien reflexiona acerca de las masculinidades y anti-feminidades en el *underground*/metal boliviano.

Yelitza Pomacosi, en su escrito, relata la historia de la música rock en Bolivia, destacando los orígenes del género en este territorio y su diálogo con el contexto social.

Omar Montecinos aborda la historia del *underground* en la ciudad de La Paz, Bolivia, a partir de experiencias propias, sobre los espacios, grabaciones y medios de comunicación del movimiento.

Regina María Romero Kuljis, en su investigación, realiza un análisis de la

escena del thrash metal en la ciudad de La Paz, Bolivia, y destaca la relevancia de los medios de comunicación en la configuración y difusión de la escena.

Finalmente, Miguel Ángel Lliulli, en su propuesta, presenta un panorama del folk metal en Bolivia, realizando una cronología de sus orígenes y reflexionando acerca de la fusión de géneros musicales.

Agradecemos a los autores que han participado en este número con su valioso aporte.



LUCIANA ROCÍO HETHERINGTON

Esquivando patrullas de la noche enferma: un análisis de la violencia policial y la subcultura del metal argentino a partir del caso de Javier Rojas Pérez

Luciana Hetherington nació en la localidad de Viedma, Argentina, donde se desempeña como gerente del Observatorio del Delito y la Violencia de Río Negro. Completó sus estudios como Lic. en Criminología en la Universidad Nacional de Río Negro. A día de hoy, está finalizando sus estudios de posgrado en la Universidad Nacional de Quilmes, enfocando sus tesis de posgrado a la criminalización y representaciones de la subcultura metalera en Argentina.

Contacto: lucianahetherington1995@gmail.com

Redes sociales:

Instagram:

@lumustaine

<https://www.instagram.com/lumustaine/>

LinkedIn:

<https://www.linkedin.com/in/luciana-hetherington-2907251b7/>

Introducción

En el año 1995 el grupo musical de heavy metal argentino Malón debutó con su álbum *Espíritu combativo*, cuya pista número ocho hace referencia a la violencia policial que sufrían las clases obreras en general y los metaleros en particular:

Gatillo fácil por vocación. Pena de muerte si delinquir. Enfrentamientos que no existen. Defensa propia que no convence. Cuídate si andas por la calle, la yuta te puede cazar. (Malón, 1995, 00:15)

No es de extrañar que un género musical que, en Argentina, comenzó a tomar mayor relevancia a partir de la década de los ochenta y llegó a su punto álgido durante la década de los noventa, denunciara los repetidos atentados contra los derechos humanos cometidos por las fuerzas de seguridad.

Esto se debe, por un lado, a que el contexto socioeconómico en el cual el metal argentino nació lo posicionó como un género que, acompañado de un sonido más pesado al que se podía encontrar en el rock de la época, descargaba la furia que la sociedad (y, sobre todo, la juventud) cargaba contra las injusticias sistemáticas propiciadas por el Estado. Mientras que, por otro, la gran mayoría de los seguidores provenían de los sectores populares, más carenciados económicamente y que residían en barrios obreros, por lo que no es de extrañar que los metaleros hayan sido afectados directamente por la violencia policial.

Durante ese mismo año, además, se suscitó uno de los hechos de gatillo fácil que marcó profundamente a esta subcultura: el día 22 de julio Javier “El Colo” Rojas Pérez, miembro fundador y líder de la banda nacional de *black metal* Exterminio, fue asesinado durante una

requisa policial realizada en una pizzería de la localidad bonaerense de Wilde. Este crimen se convirtió en una bandera del heavy metal argentino contra los abusos cometidos por las fuerzas de seguridad. A través del presente trabajo se intentará a establecer los principios y valores sobre los cuales se funda la subcultura del heavy metal argentino; mientras que, a la par, se buscará vincular los mismos con la selectividad que realizan las fuerzas de seguridad a la hora de llevar adelante sus tareas de control de la seguridad pública.

La violencia institucional: una revisión conceptual

Para comenzar a desarrollar el tema principal de este artículo es necesario comenzar desentrañando el concepto de violencia.

Como ya adelantaba Riches (1988), la violencia no es un concepto universal, puesto que el contexto histórico y el territorio en el cual se la analiza son cruciales a la hora de definir a qué se considera una práctica violenta. Si bien el autor vincula este concepto únicamente al ejercicio de la violencia física, el eje más relevante de su análisis radica en la legitimidad de ésta: dependiendo de quién la ejerce, a quién afecta y quiénes la presencian, la misma adquiere diferentes significados, a partir de las distintas ópticas que entran en juego.

Así, el concepto de legitimidad va a ser de mucha utilidad para definir la violencia institucional y, principalmente, la violencia policial. Cuando las fuerzas policiales hacen uso de la violencia en sus prácticas cotidianas, generalmente éstas no son ilegales, puesto que se encuentran legitimadas a partir de la delegación de

facultades otorgadas por el Estado para el mantenimiento de la seguridad pública y del control del delito.

Pita (2018), por su parte, expone el obstáculo que esto representa a la hora de definir qué prácticas constituyen un hostigamiento por parte de las fuerzas de seguridad debido a la ambigüedad de las mismas, es decir, por la delgada línea que separa el accionar policial legal del ilegal. A partir de este planteo, se distinguen dos diferentes formas en las cuales se manifiesta este hostigamiento. Por un lado, están las prácticas policiales violentas que aparecen recurrentemente en la vida cotidiana de los afectados, quienes no suelen percibirlos como tales y que incluyen detenciones arbitrarias, insultos, golpes, amenazas verbales o físicas, etc. Mientras que, por otra parte, existen aquellas intervenciones policiales que se realizan a través de requisas u otras figuras legales, avaladas por investigaciones judiciales, las cuales derivan generalmente en una selectividad penal sobre los barrios en los cuales se realizan.

Esto guarda relación con el aporte



realizado por Perelman y Tufró (2017), quienes hacen hincapié en la necesidad de identificar las diferentes dimensiones en las cuales puede presentarse la violencia institucional. De esta manera, proponen una separación de sus diferentes manifestaciones, en cuanto el Estado a veces ejerce violencia de manera directa y otras veces por omisión o de manera indirecta. El ejercicio de la violencia de manera directa es la más relevante para este análisis, en tanto a las fuerzas policiales se les ha otorgado la facultad de aplicar violencia para cumplir sus tareas. De esta tercerización de la violencia, Pita (2018) retoma dos aspectos relevantes que rodean a estas prácticas de control: primeramente, destaca como la reiteración de éstas por parte de las fuerzas de seguridad es lo que las transforma en hostigamiento; y, seguidamente, que las personas afectadas por las mismas no suelen definir estos “encuentros” como hostigamiento policial, dada la naturalización de la violencia que existe en las poblaciones donde estas suelen concentrarse.

Una discusión conceptual similar sucede al momento de definir el concepto de *gatillo fácil* que, aunque parece vincularse únicamente a agresiones cometidas por agentes policiales mediante el uso de armas de fuego, el mismo en realidad describe “*a toda muerte o daño grave provocado por un uniformado de forma ilegal, se utilicen en el mismo armas de fuego o no*” (Sarfati, 2008, pp. 8).

En el presente trabajo, el concepto de violencia institucional se vincula principalmente al empleo de la fuerza física ilegítima por parte de las fuerzas de seguridad. Sabiendo que la institución

policial es un organismo autónomo, al cual se le ha delegado el ejercicio de la violencia legítima para resguardar la seguridad pública (Sain, 2015), se considerará ilegítima a aquellos actos violentos injustificados, llevados adelante por miembros de estas fuerzas en el marco de procedimientos ilegales, o bien que hayan causado lesiones graves, gravísimas o letales a los afectados. A su vez, se lo tratara como un sinónimo de violencia policial.

Finalmente, se utilizará el concepto de hostigamiento policial para definir la reiteración de técnicas de control que esta agencia realiza sobre sectores selectos de la población, que, si bien son legítimas, su reiteración selectiva las convierte en hostigamiento.

Barrio Bajo: La subcultura del heavy metal y su estigmatización

Durante los años ochenta, comienza a gestarse en Argentina la subcultura heavy metal¹, lo que, a grandes rasgos, puede definirse como un grupo de personas inmerso en una cultura más grande, convocados por valores y normas propias, así como también su propia simbología (Cohen, 1956).

Y las personas pertenecientes a dicha subcultura tenían una relación directa con los valores que pueden atribuirse a la clase trabajadora (Panzini, 2018). Así, los integrantes de estos grupos eran generalmente jóvenes, provenientes de

¹ Hay que recordar que este género musical, a nivel internacional, tuvo su nacimiento durante los años setenta, posterior a lo cual comienza a definirse con mayor claridad su estilo, apuntando a un sonido más pesado de aquel que el rock de época presentada, siendo una década después que comienzan a surgir las primeras formaciones de heavy metal en el país.

barrios obreros, los cuales se sentían identificados con las letras de bandas como V8 en la década del ochenta que, entre otros temas, apuntaba a la denuncia de los principios de la “contracultura” *hippie* que se había popularizado en los años setenta: la paz y el amor no trajo nada más que conformismo en un momento social en el cual Argentina necesitaba de una sociedad combativa ante las reiteradas violaciones a los derechos humanos que se propiciaban.

Posteriormente, ya entrados los años noventa, el metal argentino alcanza su punto más álgido con el nacimiento de Hermética, posiblemente la formación más emblemática del género en Argentina. Y en sus letras, en cambio, denunciaban permanentemente las injusticias sufridas por la clase trabajadora argentina en una época donde el neoliberalismo estaba en auge: el desempleo, la estigmatización de los pobres y los trabajadores, la impotencia ante la imposición del servicio militar obligatorio y la violencia estatal en cualquiera de sus formas, eran temáticas recurrentes.

No es de extrañarse que, en Latinoamérica, el heavy metal haya adquirido mayor relevancia durante una época donde el neoliberalismo era el modelo de gobierno por excelencia, puesto que el arte siempre ha adquirido una faceta más oscura en aquellos momentos de la historia en los cuales las sociedades se ven golpeadas por la desesperanza y la incertidumbre:

(...) las diferentes obras de los artistas reflejan constantemente esos intereses, ya sean en sus vivencias cotidianas como así también los paisajes urbanos cotidianos propios de las clases trabajadoras. (...) Y todo ello se analiza



en torno a la conformación de valores morales y humanos que va formando el grupo el cual será entendido por dos aspectos fundamentales: el contexto social, económico y político de su época, y la expresión de la población que consume heavy metal en nuestro país, elementos que fueron permeando a todos aquellos que hicieron propia esta música. (Panzini, 2018; pp. 39-40)

Este breve recorrido por los principios fundadores del heavy metal en Argentina sirve para caracterizar a sus allegados que, tal como Javier Rojas Pérez, encontraron en el género un espacio de denuncia y una expresión de disconformidad ante un sistema que los bastardeaba y les negaba un espacio.

Y también sirve para establecer qué posición ocupan los integrantes o seguidores del heavy metal argentino en la sociedad. El hecho de que los mismos pertenezcan a sectores populares, radicados en barrios definidos como marginales, deja en evidencia que los jóvenes metaleros pertenecen a sectores en los cuales se evidencia la distribución desigual de la violencia (Pita, 2018),

reforzándose en los mismos la presencia de las fuerzas de seguridad cuyos esfuerzos están dirigidos al control y neutralización de individuos “peligrosos” para la seguridad pública. Ahora, si bien se ha hecho un énfasis en el accionar de las agencias policiales en estos territorios, es importante aclarar que, tal como plantean Domenighini y Kaler (2016):

(...) el fundamento de esta práctica policial no es una invención exclusiva de la institución, sino que se lleva a cabo con el auxilio de un sector social que la consiente y de otras agencias (como el poder judicial) que, cuando no la controla, la está habilitando y legitimando también. (p. 84)

Es así como, aunque las prácticas policiales constituyen un factor importante al momento de definir la selectividad penal, éstas son sólo un reflejo de lo que los valores sociales que el Estado afirma proteger. Sin embargo, los sectores más empobrecidos de la sociedad parecen encontrarse siempre en el centro de la cuestión, generando una criminalización de la pobreza. Esto queda en evidencia ya que, si bien los jóvenes de las clases populares actualmente se vinculan más a otros géneros musicales, como lo son el *trap* y la cumbia villera, el foco de estas fuerzas sigue recayendo sobre ellos, como en una época sucedió con los metaleros. De esta manera, no se criminaliza una subcultura en general, sino a aquel grupo humano que, para la sociedad contemporánea, representa un peligro para la paz social.

Así, debido a su vinculación con las clases populares empobrecidas y sus mensajes de denuncia anti-sistema y de contraposición a los valores de las clases medias-altas,

los metaleros representaban para la sociedad de la época una amenaza en cuanto al mantenimiento de la seguridad pública. No debe restársele, además, la postura del sector eclesiástico, para el cual el heavy metal ha sido siempre un movimiento vinculado a prácticas ocultistas y anti-cristianas.

Este posicionamiento de diferentes actores sociales contribuyó a la generación de estereotipos hacia las personas pertenecientes a la subcultura del metal. Los jóvenes de cabello largo, vestidos de negro, con remeras de *Tren Loco* o *Hermética*, que se juntan en las plazas y en las esquinas de los barrios a “escabiar”, se diferenciaban de la mayoría de la población, generando una irrupción en la “normalidad” social, lo que se traduce en su percepción como amenaza.

En este punto, hay que referenciar el trabajo de Howard Becker (2009): los metaleros representan a un sector social que se ha desviado de la normalidad; consiguientemente, la noción de normalidad viene dada por los grupos de poder, quienes deciden qué conductas son “normales” y que terminan etiquetando



Javier “El Colo” Rojas Pérez

negativamente a quienes no entran en estos parámetros.

Rodríguez Alzueta (2016) hace un excelente trabajo sintetizando lo anterior:

Cuando hablamos de olfato social, estamos aludiendo a los procesos de estigmatización y al resentimiento social.

Observamos que los jóvenes son objeto de un triple proceso de estigmatización. Resultan estigmatizados por los vecinos y los medios de comunicación masiva, sobre-

estigmatizados por los policías, y empapelados por las agencias judiciales. (pp. 25-26)

Partiendo de estos planteos, se realizará a continuación un abordaje alrededor de las prácticas policiales abusivas cometidas contra los mismos. Como punto de partida, se describe brevemente el caso de gatillo fácil que derivó en la muerte de Javier Rojas Pérez para dar pie, posteriormente, a un análisis sobre las lógicas que persiguen estas prácticas en cuanto a su selectividad.

Bajo el dominio danzante: el caso de Javier Rojas Pérez, hostigamiento policial y la lógica del gatillo fácil

Javier “El Colo” Rojas Pérez era un joven de origen chileno de tan solo veintitrés años el cual, durante la noche del 22 de julio de 1995, fue asesinado en medio de una requisa policial realizada en la pizzería “Cardona”, ubicada en la localidad bonaerense de Wilde. En este lugar, el joven recibió un disparo mortal por parte del suboficial Diego Centurión. “El Colo”, como lo conocían sus amigos, era el líder de la banda de black metal Exterminio, quienes tenían programado esa noche un concierto en un local bailable de la ciudad de Quilmes que, finalmente, no pudo llevarse a cabo. Esta frustración inicial por parte de la joven formación terminó con sus integrantes “vagando” por las calles aledañas, en busca de un lugar que estuviera abierto y les permitiera sobrellevarla. Es así como, finalmente, ellos terminan llegando a la pizzería en donde se desató el trágico final.

Al momento del homicidio de Javier, los medios de comunicación desarrollaron una teoría donde el disparo se realizó accidentalmente, resaltando los



testimonios de los agentes por sobre el de sus familiares que reclamaban justicia; no obstante, los testigos en la escena declararon repetidamente los maltratos, amenazas y otras prácticas violentas a las que fue sometido Javier junto a los demás miembros de Exterminio. No hay, sin duda, nada accidental en un accionar policial que deliberadamente, por su aspecto y sus orígenes, aplicó sobre “El Colo” violencia ilegítima, que acabó con su vida mediante un disparo a quemarropa.

Y que tanto Javier como sus compañeros de agrupación pertenecieran a la subcultura del heavy metal no es un detalle sin importancia: ya se adelantó que no es novedad que la policía enfoque sus esfuerzos en los jóvenes varones de clases populares, provenientes de sectores socioeconómicamente más vulnerados. Es así como los jóvenes rockeros y metaleros han sido blancos recurrentes de este tipo de prácticas, sobre todo en una década donde el heavy metal en Argentina se encontraba en pleno auge, lo que hizo que la sociedad pusiera el ojo sobre aquellos que se asociaban en estos círculos.

“La sociedad lo adopta como hijo de puta, por eso escapa de la yuta cuando duerme la ciudad” (Hermética, 1994, 02:15). Esta es la frase con la que finaliza la canción Cuando duerme la ciudad, y es perfecta para resumir lo que se abordó al inicio de este trabajo: la lógica de la violencia policial no responde únicamente a lo que las fuerzas de seguridad consideran peligroso o desviado, sino que estos conceptos son definidos y avalados por diferentes actores sociales, quienes se encargan de definir a quienes se los

considera un peligro para la seguridad pública.

Safarti (2008) describe perfectamente los elementos que la policía parece considerar al momento de establecer a quienes consideran como una amenaza a la seguridad pública, independientemente del contexto: “El atuendo, el color de piel y la juventud coincidían con el típico enemigo que no está en el manual, pero si en el imaginario policial” (p. 63). Todos estos factores son los que guían a los agentes policiales en cuanto a qué sujetos constituyen potenciales delincuentes. Y es que el “olfato policial” es empleado diariamente por estas fuerzas, no centrándose en hechos delictivos concretos, sino en la potencialidad de los mismos (Garriga Zucal, 2012).

Asimismo, este “olfato” conforma parte del hostigamiento policial, el cual puede traducirse en una modalidad de control de las fuerzas de seguridad que “(...) supone la comisión de abusos y violencias sobre la población, ejercicios de violencia física y moral, maltratos físicos y verbales, humillaciones y hostilidades.” (Pita, 2018, p. 84)

Las requisas policiales realizadas a grupos de jóvenes no constituyen una novedad en lo que refiere a las prácticas violentas arbitrarias de la institución. Tiscornia (2008) pone el ojo sobre las lógicas que persigue este tipo de prácticas, a través del análisis de una requisita realizada el 19 de abril de 1991 en el bar Heraldo Yes, ubicado en las cercanías del Estadio Obras Sanitarias de Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde esa noche tenía lugar un recital de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, hecho que terminaría con el asesinato del joven Walter Bulacio a

manos de la Policía Federal Argentina.

Así, la autora establece que el despliegue de estos procedimientos preventivos no constituye, en sí, una decisión policial en cuanto a su aplicación, sino que los mismos son decisiones políticas, cuya retórica de guerra juega en el campo ideológico como justificación, a través de la prevención de posibles actividades delictivas contra un grupo selecto y peligroso. Esta práctica está, además, asociada a la posición de dominación en la cual se encuentran las fuerzas policiales en relación a la ciudadanía en general, pero sobre todo en cuanto a los grupos de personas que contemporáneamente representan una perturbación en el orden público (Tiscornia, 2008).

Esta expresión de poder o dominación toma aún más fuerza cuando se observa que esta relación se perpetúa debido a que los ciudadanos afectados por éstos no cuentan con la capacidad de defenderse ante tales manifestaciones de violencia (Dorlin, 2018). Es de esta manera que la violencia institucional se naturaliza para aquel sector “peligroso” de la población, cuyo hostigamiento puede escalar hasta terminar en la muerte de los hostigados. Y esta deliberada aplicación de una pena de muerte como forma de neutralización, teniendo en cuenta que en Argentina la misma es ilegal y anticonstitucional, se manifiesta en la figura conceptual del gatillo fácil.

Conclusiones

Javier Rojas Pérez o “El Colo de Exterminio”, como cariñosamente solemos referirnos a él en los círculos del metal argentino, no solo fue víctima del gatillo fácil por parte de policía bonaerense, sino que, por sus orígenes



y por su apariencia física, fue víctima de un proceso de etiquetamiento (Becker, 2009) el cual dictaminó que los jóvenes metaleros eran personas violentas y peligrosas, por lo cual consumían este género musical hecho para gente violenta. Tal como expresaba la banda argentina Logos:

“Hoy los valores, tergiversados, confunden todo lo que encuentran a su paso. Y te condenan porque la esencia de lo que sos no lo refleja tu apariencia. Prototipos de la moral, transgresores de su propia ley. Si no estás de su lado serás condenado por ellos y la sociedad.” (Logos, 1993, 01:19)

Esta errada percepción social de los integrantes de la subcultura del heavy metal, fue para Javier una condena: cuando la sociedad y Estado perciben a un grupo de individuos como peligroso, esto se manifiesta a través de la habilitación de facultades a las fuerzas de seguridad para reprimirlos, en un afán de controlarlos y neutralizarlos, ya sea mediante la aplicación de castigos propios del hostigamiento policial, de la

aplicación de la pena privativa de libertad o del gatillo fácil.

Pero esta búsqueda de un chivo expiatorio que sirva para cargarle todos los males de la sociedad no se presenta únicamente en torno a esta subcultura: estos procesos continúan, solamente que los metaleros ya no se encuentran en el centro de la cuestión, porque lo importante en éstos no es la subcultura a la cual pertenezcan los etiquetados, sino los orígenes de los mismos. Esto no es novedad, siendo que ya se estableció como tanto la violencia en sí misma, como sus afectados, guardan una estrecha relación con lo que la sociedad contemporánea considera reprimible, en base a su contexto sociohistórico y económico. Sin embargo, no debe olvidarse que, para la violencia institucional, la peligrosidad siempre se encuentra en los jóvenes de clases populares, criminalizando la pobreza y aplicando una selectividad de los mismos al momento de ejercer violencia.

Y, a su vez, estas prácticas violentas por parte de las fuerzas de seguridad se replican en los barrios populares hasta el cansancio mediante técnicas de control que, si bien no son ilegales en cuanto a los agentes policiales están facultados para aplicarlas, terminan por constituir un hostigamiento. Y esta replicación diaria de estas prácticas, termina por naturalizarlas. Y es esta naturalización que no permite que los afectados se perciban como víctimas, a la vez que pierden su capacidad de defenderse ante estos hechos, puesto que los dominados, hablando en términos foucaultianos, no poseen el poder de defenderse sin ser percibidos como amenaza (Dorin, 2018). Todo esto forma parte de una maquinaria

que, paralelamente que ejerce violencia física (ya sea legítima o no) sobre los individuos, los violenta simbólicamente para reforzar las relaciones de dominación ya existentes (Bourdieu, 2000), sin embargo, como se ha establecido desde un inicio, esta modalidad de violencia no es analizada directamente en el presente trabajo, dejando esta tarea para investigaciones posteriores.

Referencias bibliográficas

- Becker, H. (2009) *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2000) Sobre el poder simbólico. En: *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Argentina: UBA/ Eudeba. pp. 65-73.
- Cohen, A. (1956) *Delinquent Boys, the Culture of the Gang*. Glencoe, III: The Free Press.
- Domenighini, M. & Kaler, F. (2016). La sobre-estigmatización policial: Jóvenes de la periferia en la mira de la Bonaerense. En: *Hacer bardo. Provocaciones, resistencias y derivas de jóvenes urbanos* (pp. 83-97). La Plata, Argentina: Malisia.
- Dorlin, E. (2018) *Defenderse. Una filosofía de la violencia*. Buenos Aires, Argentina: HEKHT.
- Garriga Zucal, J. (2012) Usos y representaciones del "olfato policial" entre los miembros de la policía bonaerense. En: *DILEMAS. Revista de Estudios de Conflicto e Controle Social*. 6(3) (pp. 489-509).
- Panzini, A. (2018) *Heavy Metal Argentino. La clase del pueblo que no se rindió*. Buenos Aires, Argentina: Clara Beter Ediciones.
- Pita, M. V. (2018) Hostigamiento de las formas de la violencia en barrios populares de la Ciudad de Buenos Aires. Relato de una investigación. En: *Revista Desacatos*, 60 (pp. 78-93)



- Riches, D. (1988) *El fenómeno de la violencia*. Madrid, España: Ediciones Pirámide.
- Rodríguez Alzueta, E. (2016) El blanco es el negro: la construcción del olfato social. En: *Hacer bardo. Provocaciones, resistencia y derivas de jóvenes urbanos* (pp. 21-44). La Plata, Argentina: Malicia.
- Safarti, G. (2008) *Un discurso para el gatillo fácil*. Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Sain, M. (2015) *El Leviatán Azul. Policía y política en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI.
- Tiscornia, S. (2008) *Activismo de los derechos humanos y burocracias estatales*. Buenos Aires, Argentina: Editores del Puerto.
- Torkonoff, S. (comp.) (2014) *Violencia y cultura. Reflexiones contemporáneas sobre Argentina*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

Canciones citadas:

- Hermética (1994) Cuando duerme la ciudad [Canción] En: *Víctimas del vaciamiento*. Radio Trípoli Discos.
- Malón (1995) Gatillo Fácil [Canción]. En *Espíritu Combativo*. EMI.
- Logos (1993) Marginado [Canción] En . Distribuidora Belgrano Norte S.R.L.

GABRIEL OSCAR MOABRO, DIEGO MARTÍN TUCHERI y HUGO MARCELO FRANCO

Fanzine “Subterráneo Nocturno”. Recopilando la movida heavy metal de La Plata

Somos vecinos del barrio de Villa Elvira, ciudad de La Plata.

Datos de contacto: gabrielmoabro@gmail.com; hufan75@gmail.com

El fanzine “**Subterráneo Nocturno**” nace en aquellos tempranos años ‘90 intentando ocupar un espacio en la escena heavy metal de la ciudad de La Plata. En ese momento, se notaba la ausencia de un medio impreso que hablara acerca de las bandas o difundiera la escena local tanto de heavy metal como punk rock.

“**Subterráneo Nocturno**” comenzó a difundirse con la entrega en mano de ejemplares y a través de la tienda de punk rock que atendía Marcelo Sacco en la galería que conectaba la calle 8 con la calle 49. Fue un medio impreso con los recursos que disponíamos en ese momento y ganas, muchas ganas de expresarnos. No solo era música; se trataba de una actitud frente a una realidad que, como adolescentes, comenzábamos a afrontar. No lo recordamos bien, pero podemos decir que se presentaron casi en simultáneo tanto la brigada metálica de La Plata como el programa radial “Contraataque”. En la radio FM estaba Sergio Otero difundiendo fundamentalmente hard rock y heavy metal. En la brigada metálica de plaza San Martín estaban como referentes

Beto, Chicho, John, Lalo, Laro, Mosca, Rafa, entre otros. De estos encuentros nace el fanzine.

No hubo ningún plan. Solo se trataba de escribir acerca de aquello que nos importaba, la música que nos atrapaba, las cosas que nos pasaban. Fueron casi cinco años, algunas resmas de papel A4, mucho papel y tijera, mucho collage. Era todo artesanal, un microemprendimiento adolescente que nos mantuvo entretenidos mientras atravesamos lo extremo, en una era analógica sin internet y sin celular; testimonio de una época. Los eventos están documentados y las personas cobran vida en esas páginas impresas en blanco y negro. Pésima calidad para los estándares actuales, pero hecho con entusiasmo.

El relevamiento de datos, eventos, nuevos sonidos, se conseguía a partir de visitas semanales a Excalibur y Rock Show. Ambos locales de compra, venta y canje de discos cassettes y cd’s, nacionales e importados. Rock Show en el barrio de Belgrano y su revista Sick Boy permitió conocer de lleno la movida *hardcore punk*. Excalibur en el microcentro y su articulación con la revista Madhouse a todo lo inédito del *thrash metal*, *death metal* de los tempranos noventa. Hugo aún conserva los hallazgos de esas visitas,

la colección de Sick Boy y su atracción por viajar en transporte público. De ahí el nombre del fanzine.

Es natural que en determinado momento de la vida hagamos alguna retrospectiva. Esto sucedió cuando Gabriel Moabro empezó, casi como un juego a rescatar en su memoria las viejas bandas del *thrash*. Es conocido cómo se inicia el movimiento en la Bay Area de San Francisco, pero también en otros epicentros nodales como Inglaterra y Alemania.

Gabriel señala que es notable en el *thrash*, más específicamente, cómo varias bandas de la “vieja escuela” han tenido algún intervalo y luego han retomado entrados los 2000, aggiornados, pero conservando el estilo. Según sus palabras, la vida nos ha situado en lo analógico y hemos podido ver los comienzos del *thrash* y el advenimiento de los géneros o subgéneros subsiguientes (*death - black - doom - grindcore - hardcore - crossover*), la introducción del *grunge*, y cómo los 90’s influyeron en las bandas como Kreator.

En ese rescate intelectual que nos lleva a la adolescencia, aparecen los años del fanzine y la metodología de trabajo. Ambos escribíamos cartas a las bandas de acá y de afuera del país... con el tiempo la respuesta volvía y lo que se recibía era una gacetilla, una foto, flyers y algunas líneas... una práctica antigua. En esta última edición se sumó Diego Tucherí, quién fuera la persona que más ha insistido para hacer un número especial del fanzine casi treinta años después.

En esta edición especial del fanzine “**Subterráneo Nocturno**” en formato **libro** hacemos un recorrido histórico por los principales referentes musicales de la escena *heavy-death-black metal*

de la ciudad de La Plata durante los años noventa, muchos de los cuales se mantienen vigentes.

El libro resume la escena del movimiento heavy metal en la ciudad de La Plata desde fines de los años ochenta hasta terminados los años noventa. Se describe la metodología que tenían las bandas para promocionar recitales, los flyers y afiches, como también las gacetillas de promoción. De la misma manera, se describen los escenarios y los protagonistas, que son las bandas que fueron parte del movimiento heavy metal platense.

Se buscó abrir una ventana temporal de los años en los que el fanzine ha estado en circulación, de 1990 a 1995, cuando la ciudad de la Plata empezaba a mostrarse con intensidad, muchas bandas se gestaron a mediados de los ‘80, determinadas por las influencias que todos conocemos: Boycott, Batán, Genocidio, Tarot, Cancrbero, Excalibur, Leviathan, Kobalto, Altered, etc.

Se traen a la memoria colectiva espacios platenses de aquellos años donde las



bandas metálicas daban sus primeros recitales, espacios que ya no existen como “elsótano” o “bukaro”, otros que conservan su arquitectura, pero no se utilizan con esos fines y, de la vieja guardia, “La casa del pueblo” es el único que se mantiene en funcionamiento. Estos lugares abrían sus puertas para que desarrollen su música y eran acompañados por los “flyers” que las propias bandas hacían. Asimismo, dedicamos una sección a repasar los logos de las bandas que reseñamos.

La intención ha sido describir de forma sucinta, y conservando la impronta visual de los fanzines, lo que acontecía en ese lapso: nuestras influencias, cómo conseguíamos bandas, la dinámica comunicacional de las bandas, los lugares, los flyers, gacetillas y, lógicamente, las bandas que, sin sus protagonistas, nada tendría sentido

Se presentan a las bandas Altered, Energica, Excalibur, Leviathan, Kobalto, Murdock, Soidorium y destacamos la trayectoria de Ricardo Massei (Genocidio, Pandemia) y Leonardo Bidonde (Cancerbero, Corpus Christi, Pueblo Fantasma), ambos bateristas con una prolífica trayectoria musical.

Subterráneo Nocturno era un fanzine que difundió la movida heavy/thrash/death/black durante la década del ‘90, citando bandas de la ciudad de La Plata, CABA, pero también de afuera.

Este año 2024 hemos realizado un número especial tratando de recuperar el movimiento de esos tiempos. La nueva edición en su formato libro digital es de descarga gratuita. <https://drive.google.com/file/d/16-WrL4j1FBW83Tv1ohO8I9ysC0Pm7k/view?usp=sharing>



Portada del fanzine “Subterráneo Nocturno”. Crédito: autores.

DANIELA ADRIANA GUTIERREZ TORRICO

El *Underground* en el marco de la Industria Cultural: una lectura del Metal Extremo desde la Teoría Crítica

Daniela Adriana Gutierrez Torrico es licenciada en Psicología (UCB) y ha estudiado Filosofía (UMSA), además de cursar posgrados en educación e investigación. Actualmente, es docente del nivel secundario. Gracias al Programa CINDA, estudió en la Universidad de Costa Rica y ha recibido diversas becas y reconocimientos por su desempeño académico. Investiga en el ámbito de la Teoría Crítica y es guitarrista en la banda de thrash metal Black Row.

Página de su banda Black Row:

www.facebook.com/BlackRowThrashMetal/

Una introducción a la Teoría Crítica y el proyecto de la Ilustración

La Teoría Crítica fue el proyecto teórico fundamental que caracteriza a la Escuela de Frankfurt, siendo considerada una de las principales corrientes de pensamiento teórico y político del siglo XX. Fue integrada por intelectuales agrupados en el Instituto de Investigación Social de dicha ciudad y fundado en el año 1923 por el filósofo y sociólogo Marx Horkheimer. Dicha corriente se alimentó del diálogo interdisciplinario entre diversas áreas como la sociología, la filosofía, el psicoanálisis y la economía, con la finalidad de comprender las distintas aristas de la sociedad moderna y las consecuencias en el ser humano de los mecanismos de control y dominación que el capitalismo tardío producía en

la sociedad. Abordaron el estudio de la economía política, el desarrollo del individuo y el análisis de la cultura, más específicamente, de la industria cultural. Una de las obras fundamentales de la Teoría Crítica es la *Dialéctica de la Ilustración* es una obra fundamental, escrita por Adorno y Horkheimer en su exilio en Estados Unidos (California) en la década de los años 40. En ella se aborda la paradoja de la Ilustración y el proyecto racionalista de la modernidad, siendo este un retroceso para la libertad humana.

En vez de que el proyecto racionalista brinde más libertad al ser humano, la “enfermedad de la razón” (como designa Horkheimer) somete al mundo y al ser humano a su dominio. Con la razón ya no se aspira a la verdad, sino a la explotación de la naturaleza, poniendo al hombre como un medio para dicho fin, siendo reprimida su individualidad a través del control social y la exclusión de la diferencia.

El desarrollo de las fuerzas productivas y la tecnología no busca la autonomía, ni la progresiva liberación del trabajo. En su lugar, triunfa la racionalidad técnica y controladora, que reduce todo lo que está a su alcance a simples medios para un fin dominante. La razón deviene, bajo este aspecto, en técnica e instrumental y se sufre un desencantamiento del mundo a través de la externa racionalización de

todo lo existente.

Justamente, una de las formas en las que se manifiesta la dialéctica de la Ilustración en todo este proceso de dominio es la Industria Cultural, que será abordada a continuación.

La Industria Cultural

La industria cultural. Ilustración como engaño de masas es uno de los ensayos que componen el armazón teórico de la obra *Dialéctica de la Ilustración*. Para fines del análisis del metal extremo, el escrito se concentrará en algunas categorías filosóficas planteadas en dicho texto, especialmente en el concepto de Industria Cultural debido a su densidad conceptual y propósitos analíticos.

La Industria Cultural posee dos condiciones de posibilidad, a saber: la reproducción técnica de bienes culturales y la aparición de masas con la capacidad económica de consumir dichos bienes gracias al desarrollo del capitalismo y el avance en el nivel de vida de la clase trabajadora creando el sistema, a su vez, una industria para la satisfacción de esas demandas).

La cultura se organiza en torno



del sistema homogéneo de dominación en el ámbito del capitalismo tardío. Al ser homogéneo, todas las expresiones culturales existentes son un sistema



Adorno y Horkheimer.

armonizado entre sí, haciendo que sus productos tengan un rasgo de semejanza. Al tener un consumo masivo, la producción cultural amerita un proceso de estandarización. Queda, entonces, relegado el valor social (es decir, la valoración por parte de la sociedad de la obra como arte) y en su lugar, el valor es reemplazado por una mercancía que promete diversión a quien lo consume. Se podría pensar que se trata de un proceso de democratización al haber una reproducción masiva del arte: nada más lejos de la realidad. Se da, en su lugar, una reproducción de la injusticia social.

La unidad u homogeneización en la Industria cultural es necesaria para la unidad en la vida política, ya que se transitan los mismos esquemas, las mismas historias y ritmos que resultaron exitosos para así tener el éxito comercial garantizado. Sin embargo, la industria no muestra abiertamente su carácter homogéneo, sino que da la apariencia de diversidad y alternativas para que el espectador pueda hacer una supuesta elección. Si existiera alguna fuga a la uniformidad, el sistema lo coopta para sí o, por el contrario, es rechazado y marginado.

La Industria Cultural convierte al arte en consumo (mercancía) y a los seres humanos en consumidores. En todo el entramado de la producción, se necesita que el arte sea un bien de consumo más, limitando su autonomía. Con ello, se sustituye su valor de uso por un valor de cambio: el primero alude a la experiencia estética misma que surge cuando se presencia una obra de arte, y el segundo, la estandarización de la experiencia.

La Industria Cultural concilia arte, cultura

y diversión, pues esta última es parte del engaño: es la prolongación del trabajo bajo el esquema del capitalismo tardío. Ante una jornada laboral extenuante, los trabajadores buscan escapar de su esfera productiva al final del día. La diversión les da todo dado y masticado, sin contenidos críticos ni innovadores, no necesitando así el uso de pensamientos propios ni el ejercicio del pensamiento crítico. Al ser parte del engaño, provoca la naturalización de la miseria, donde divertirse significa estar de acuerdo y las desgracias de la vida cotidiana son transmutadas en burla.

Aquella es la función moralizante de la cultura: la pasividad ante un mundo de injusticia y la carcajada de provoca. El disciplinamiento de las personas provoca que se resignen ante sus condiciones de vida y se preserve el estatus quo. El sistema crea sus necesidades y encausa sus deseos, reproduciendo el orden social y las relaciones de dominación vigente.

Sin embargo, en contraposición a la lógica de la cultura vuelta mercancía, se encuentra el arte de vanguardia, que es producto del acto singular y creativo, escapa al catálogo de lo permitido. La obra de arte no necesita tener un mensaje explícitamente revolucionario, contestatario o de denuncia para estar en contra de la tradición que reproduce lo existente. Puede ser suficiente que represente una variación imaginaria de ese mundo, siempre que dicha variación esté acompañada de una praxis crítica que cuestione las estructuras vigentes. Así, su dimensión crítica no es algo espontáneo, sino el resultado de un proceso consciente.

El Metal Extremo como resistencia ante la realidad

El Metal Extremo es un término-paraguas que conlleva una gran cantidad de formas y estilos musicales, cuyo hilo común es la búsqueda de sonidos más extremos, sean estos oscuros, violentos, veloces o lentos. Comprende un conjunto y variedad de géneros musicales que vienen, aproximadamente, desde la década de 1980. Este movimiento revolucionó al heavy metal mundial y la música popular en general. Alberga en él una diversidad de subgéneros como el *doom*, *thrash*, *death* y *black metal*, entre otros.

Este movimiento musical surge como una propuesta sin tapujos, expresando el malestar social de las distintas realidades sociopolíticas de donde surgió. Los acicates comerciales son ausentes en él, haciendo de este una propuesta de denuncia ideológico-estética. Es, por ello, transgresor: desde sus figuras estéticas y comportamentales, hasta su sonido agresivo, su audiencia, las particularidades de cada subgénero y otros elementos interconectados que permiten escucharlo y experimentarlo.

Sin embargo, ¿en qué medida se constituye en una fuerza de resistencia ante el entramado de la Industria Cultural, descrito con anterioridad? La producción cultural sobre la que teorizaron los autores se ha radicalizado en las últimas décadas gracias al desarrollo de las grandes corporaciones de comunicación. ¿Cómo revitalizar las categorías filosóficas y críticas que Adorno y Horkheimer (en especial el primero) utilizaron para desmenuzar el entramado de la industria cultural puesto en la cultura de

los 60s y que en el ámbito de la música se concentró, ante todo, en el jazz de aquella época? Se plantea, entonces, que la forma de resistencia del metal extremo es denotar las contradicciones de la vida posmoderna bajo el capitalismo tardío. Las letras, la estética y la sonoridad son la expresión del horror, la rabia y la violencia a la que la sociedad industrial somete al ser humano. Una sociedad donde la guerra constante está al acecho, donde permanece la explotación del hombre por el hombre, se ha ido perfeccionando los distintos mecanismos de control subjetivo y objetivos, además de la persistencia de los distintos sistemas de dominación.

Aunque de alguna manera el metal reproduce la música estandarizada, su resistencia radica en lo mencionado. Se opone a la música popular, aunque ambas estén en el andén del capitalismo. La resistencia va más allá de la música de protesta, ya que, hasta el mismo metal extremo, aunque en toda su aura muestre la transgresión, puede llegar a ser apolítica. Por su naturaleza, no siempre



resulta fácil de apreciar por todo tipo de público, lo que genera diferencias en cómo se disfruta, escucha y comprende. El metal extremo, en su mayoría, posee temáticas anticristianas, oscuras, de destrucción, fatalidad apocalíptica, el rechazo a sistemas políticos y tendencias antimodernas en sus líricas, mostrando así su amplia distancia con el pop convencional. Además, el uso de sus ritmos pesados, guturales y guitarras distorsionadas acrecientan esta distancia, dándole un sonido más amenazador.

Un elemento sustancial para la resistencia del metal extremo en el contexto de la Industria Cultural, como se mencionó, es el señalamiento de las contradicciones de la vida. Entre los temas más comunes de la lírica, se encuentran las experiencias de sufrimiento o el regreso a la naturaleza, rechazando la vida moderna y la tecnología industrial. Por ejemplo, en la letra de *Flying Whales* de Gojira se aborda la relación entre la naturaleza y el ser humano.

Por el contrario, en los productos de la Industria Cultural se alienta la resignación de las condiciones de vida y las injusticias del sistema, a través de la naturalización de todo el entramado de la violencia. Por ello, afirman Adorno y Horkheimer (1998) que “el abultado aparato de la industria de la diversión no hace, ni siquiera en la medida de lo existente, más humana la vida de los hombres” (p. 184).

En el *thrash metal* se abordan temas bélicos, antirreligiosos, esotéricos, asesinatos en serie, denuncia social o política, drogas y en general adicciones, ciencia-ficción, desórdenes psicológicos, entre otros. Tomando específicamente el tema de un final apocalíptico de la civilización, se

tiene como ejemplo gráfico la portada de *The Plague* de Nuclear Assault.

El *metal extremo* busca estar al margen de la lógica moralizante a través del desarrollo de sus capacidades expresivas. Los productos uniformes de la Industria Cultural alientan la pasividad, haciendo que el individuo sea subsumido en la repetición. Frente a los sonidos estridentes del metal, es posible recuperar una perspectiva activa del arte que la uniformidad cultural había reprimido; al desafiar la trivialización de la miseria transformada en burla y diversión, el metal ofrece una alternativa reflexiva.

Por ejemplo, en el *death metal* hay, de manera predominante, una preferencia de los letristas por los temas anticristianos y el satanismo como una crítica a conceptos y entidades de corte religioso, además de ser el segundo como una prolongación nihilista del primero (Rubio, 2011). Un ejemplo clásico de esto es la banda Possessed con su influyente álbum *Seven Churches*, así como la banda Deicide.

Contrariamente al arte como promesa de la felicidad, el metal extremo muestra el sufrimiento ineludible en la vida del sujeto y la constante amenaza de la fatalidad. Los reproches a la vida moderna muestran que no existe solución real ante las condiciones desesperadas de la humanidad. Se trata de una resistencia desesperada, porque se enfrenta a un destino condenado.

Sin embargo, las líricas y el sonido particular del metal extremo no buscan el fomento de la violencia y el sufrimiento, por más que sea una acusación frecuente a lo largo de los años. Más bien, muestra una visión apocalíptica como advertencia



Portada de “The Plague” de Nuclear Assault.



sus prohibiciones, su propio lenguaje y vocabulario, el arte de vanguardia, dentro de lo

para el futuro, por más de que pueda llegar a sostener una actitud antipolítica. La sociedad industrializada llevará, por ejemplo, a la devastación ambiental producto de la técnica. Bajo esta intención, es decir, la conciencia del dolor en la realidad, podría tener intersecciones con los intereses de la Teoría Crítica.

En general, se puede apreciar la expresión de la fatalidad hasta en el nombre de las bandas de metal extremo: Death, Obituary, Bloodbath, Sepultura, Toxic Holocaust, Morbid Angel, Dark Funeral, entre tantos ejemplos existentes. De igual manera, los nombres aluden a eventos oscuros, dolorosos, relacionados con la muerte y la destrucción. Así como la Industria Cultural ha fijado, a través de

cual podría estar el metal extremo y otras expresiones artísticas, también configuran su propio lenguaje y entramado de sentidos.

En Bolivia, el Metal Underground comenzó a surgir en la década de 1990, aunque sus raíces se remontan a los años 80. Una de sus principales características es su independencia respecto a la industria musical. Subvertor, uno de los mayores exponentes del metal boliviano, fue de las primeras bandas en mantenerse al margen de las discográficas, optando por una producción independiente en lugar de participar en el circuito comercial. Esta distancia de la esfera comercial, al no ser rentable, les permitió centrarse en la autenticidad de su música (Fuertes

Sánchez, 2018). Sus letras abordan temas como la protección de la naturaleza y la denuncia de problemas ambientales, reflejando así la posición de Adorno sobre el arte como medio para desenmascarar o develar la realidad. El disco Ciclos (2015) de Subvertor aborda los desastres y la forma de vida del ser humano (Fuertes Sánchez, 2018).

Adorno y Horkheimer sostienen que cualquier intento de escapar a la uniformidad de la cultura, tiene dos salidas: por una parte, puede llegar a ser cooptado y absorbido por la Industria Cultural (aspecto que, de alguna manera, se puede detectar en las bandas más sonadas del metal). O, por otra parte, todo el monopolio cultural margina a esa música, ya que ha trascendido el límite de lo permitido. Sólo así se perpetúa la recepción de la audiencia de los productos culturales.

La marginalización del metal extremo, además de su sonido particular, se debe a las representaciones mostradas en sus portadas de discos, las temáticas líricas ya mencionadas (como las referencias a Satanás) y, ante todo, la muestra de la destrucción de sus protagonistas o la humanidad en su conjunto. En la industria de la diversión, estas características están en el plano de lo abyecto, lo reprimido, lo subalterno aquello de lo cual las personas no desean ver y menos dar cuenta.

Por último, en cuanto al disfrute del arte, los autores plantean que “divertirse significa estar de acuerdo” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 189), ya que esto significa hacer una apología a la realidad socioeconómica. Al divertirse, se olvida el dolor, así se lo esté mostrando abiertamente ante los ojos del espectador.

Ello no significa que el metal no sea disfrutable. Por el contrario, los fans del metal disfrutan de la escena de la que son parte y, por tanto, de la música. Sin embargo, se la disfruta por su naturaleza oscura y negativa, marcando dos tipos distintos de disfrute: el disfrute opresivo y el disfrute de la contradicción.

Una visión todavía limitada: ¿dónde quedan las asimetrías de género?

A pesar de que la visión de Theodor Adorno (y la Teoría Crítica en general) es una fuente vital para repensar las sociedades en el marco del capitalismo tardío, existen otros tipos de opresiones que no son ampliamente cuestionadas desde esta óptica. Pues bien, ¿dónde queda la opresión, producto del patriarcado, que ha imperado a lo largo de la historia y se ha ejercido de manera sistemática en contra de las mujeres?

Los productos culturales, al ser mercancías, necesitan reproducir dicho orden descrito para su mantenimiento. En ese carácter homogéneo se adjudican roles en base a criterios sexo-genéricos, cuyo contenido dominativo y violento se manifiesta en el contenido de dichos productos. Por tanto, la transmisión de los mismos esquemas e historias perpetúan la dominación masculina sobre las mujeres a través de los productos de la cultura y dichas masas que consumen los productos legitiman el orden existente, aunque no se lo propongan, pues está de por medio la manipulación de los consumidores.

Es así que los contenidos de los medios de comunicación ya no sólo son una prolongación del trabajo bajo el esquema del capitalismo tardío: se convierten,

además, en una prolongación de todo un sistema de dominación masculino que ha encontrado su amparo en el sistema de producción vigente. El primero corresponde a la esfera de la producción adjudicada a los varones y masculinizada (la esfera pública, institucionalizada y reconocida), mientras que el segundo, la esfera de la reproducción, ha sido relacionado a las mujeres (privada, no reconocida e invisibilizada) y feminizada (Hernández, 2020).

En el caso del metal extremo, es evidente que la presencia femenina está en constante aumento, tanto entre las intérpretes como entre las fanáticas. Sin embargo, a pesar de que el metal extremo se posiciona ideológicamente en contra de la cultura de masas y, según lo desarrollado con anterioridad, plantea una resistencia donde se denotan las contradicciones de la vida expresando el malestar social y la fatalidad de la vida humana en este contexto, persisten los códigos vinculados con la masculinidad heteronormativa. Es decir, la masculinidad funciona como base de la construcción cultural del metal, cuyos ejemplos se pueden encontrar una variedad de portadas de discos con referentes, en su mayoría, masculinos.

¿Cuál suele ser la constante en las experiencias de las mujeres metaleras? Entre algunas dificultades, está el hecho de que los músicos y fanáticos varones las asocian con fines sexuales, quitando toda posibilidad de que las mujeres sean un agente social dentro de las escenas metaleras y son catalogadas como *groupies*. En consecuencia, muchas mujeres deben demostrar la veracidad de su gusto musical a través de diversas



acciones (como dejar de lucir visualmente femeninas) o reprimir las posibilidades de sentir atracción sexual por sus ídolos musicales para poder ser integradas a la escena (Calvo, 2020).

Con todo, a pesar de esas dificultades, se ve una creciente integración de las mujeres al metal extremo, encontrando cada vez más referentes femeninos. En el contexto específico de Bolivia, se registran alrededor de 26 bandas con presencia femenina, de las cuales, en su mayoría, no se encuentran activas. Sin embargo, las dificultades que enfrentan las integrantes femeninas se asemejan a las presentadas en otros contextos, a saber: la falta de paridad en los escenarios, la cosificación de las mujeres metaleras, la prevalencia de comportamientos discriminatorios o violentos, las narrativas sexistas, entre otros.

En paralelo a estos desafíos, las letras de las bandas conformadas por mujeres también han servido para revelar las contradicciones y violencias que afectan a las mujeres, utilizando la crudeza y devastación característica del metal

extremo. Un ejemplo es la canción *Uterine Industrialisation* de la banda Venom Prison (proveniente del Reino Unido) expresa su visión sobre la reproducción de la vida desde una perspectiva crítica y su relación con la producción al interior del capitalismo.

A manera de conclusión

Los ejemplares abordados en el presente escrito permiten ver la actualidad de los conceptos filosóficos de la Teoría Crítica, teniendo en cuenta el acelerado avance tecnológico de la sociedad industrial de y en nuestros tiempos. Aunque la cultura de ese entonces y la actualidad posean una distancia, no sólo temporal, sino también cualitativa, de igual manera se puede realizar una lectura de las distintas aristas de la sociedad contemporánea y las consecuencias del aparato productivo que recaen sobre el ser humano en procesos de dominación, mostrando en los conflictos y problemáticas actuales que la enfermedad de la razón sigue teniendo al mundo y al ser humano bajo su dominio.

En el caso de la mercantilización de la cultura, Adorno, por la época en la que vivió, no pudo llegar a ver todo el desarrollo que tuvo la música contemporánea y las capacidades de resistencia intrínsecas en la misma. Para el autor, la música y otras expresiones culturales no pueden utilizarse para contrarrestar la Industria Cultural misma, planteando que la posibilidad de resistencia de algo nuevo es inexistente, ya que todo lo que se resiste, de alguna manera u otra, se integra al sistema para perdurar.

El metal extremo ha demostrado ser un fenómeno cultural de resistencia que en

su misma esencia se encuentra el desvelo de las contradicciones de la vida y la mirada fija y cruda ante la devastación y la miseria que el sistema económico capitalista impone a través de la razón instrumental. El arte serio tenía esta dimensión negativa de la sociedad, que de alguna manera está presente en el metal.

La falta de esperanza de salvación en el metal extremo muestra la necesidad de resistir y superar la dominación que se tiene sobre el ser humano. Por ello, puede llegar a ser hasta fortalecedora, pues permite expresar la rabia en contra del sistema social y la precariedad económica imperante. Ante ello, es importante la advertencia que testimonia la historia de la música, a saber, el proceso de integración de dicho sistema a la Industria Cultural.

Aún queda mucho por explorar en los estudios del metal, especialmente en el contexto boliviano y su idiosincrasia única. Es crucial investigar cómo la percepción de la situación económica, política y cultural del país ha influido en el desarrollo del metal underground, generando formas de resistencia y evitando su integración en la Industria Cultural o la cultura dominante, a la luz de las ideas de Theodor Adorno y la Teoría Crítica en general.

Otra línea de investigación relevante es el análisis de cómo los productos de la industria cultural perpetúan el orden patriarcal. En este sentido, la presencia de mujeres en la escena musical puede revelar las diversas formas de opresión que enfrentan, reflejando una estructura de dominación masculina sostenida por el sistema de producción vigente.



Referencias bibliográficas

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1998). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. *Dialéctica de la Ilustración*, 3, 133-182.
- Balseca, J. C. M., Logroño, P. A. H., & Triviño, A. S. B. (2017). Escuela de Frankfurt: Teoría Crítica. *Revista Publicando*, 4(12 (2)), 136-150.
- Bertucci, A. (2013). Sobre la industria cultural. Horkheimer y Adorno. *Problemas filosóficos contemporáneos. Cuaderno de cátedra. Perspectivas sobre filosofía, arte y comunicación*.
- Calvo, M. B. (2020). Masculinidades y feminidades en la música metal. *Con X*, (6), e035. <https://doi.org/10.24215/24690333e0355>
- Fuertes Sánchez, F. (2018). *Configuración del underground metalero en Bolivia: el caso de la banda de metal extremo "Subvertor"* (Master's thesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador).
- Hernández, D. (2020). Imágenes dialécticas del patriarcado: Para una Teoría crítica feminista. *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, (11), 355-381.
- Keough, C. (2020). Thrash metal, del sonido al contenido: Origen y gestación de una contracultura chilena ('Thrash metal, from sound to content: Origin and development of a Chilean counterculture'), Maximiliano Sánchez Mondaca (2014). *Metal Music Studies*, 6(2), 257-261.
- Linares, Y. B. (2010). La escuela de Frankfurt y el concepto de industria cultural. Herramientas y claves de lectura. *Revista venezolana de economía y ciencias sociales*, 16(3), 55-71.
- Morris, M. (2015). Extreme heavy metal music and critical theory. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 90(4), 285-303.

- Rubio, S. (2011). *Metal extremo: 30 años de oscuridad*, 1981-2011. Milenio.
- Seixas, L. C. (2018). *Metal Extremo: Estética pesada "No Black Metal"*. Ph.D. thesis, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.
- Soriano, J. A. G. (2002). La teoría crítica de la Escuela de Frankfurt como proyecto histórico de racionalidad revolucionaria. *Revista de filosofía*, 27(2), 287-303.
- Szpilbarg, D., & Saferstein, E. (2014). De la industria cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las ideas*, 16(2), 99-112.
- Vargas, P. V. (2022). Blasfemos y podridos. procesos identitarios en torno al metal extremo en músicos del aglomerado Gran Buenos Aires (Agba) (2008-2019). *Rock y Metal Extremo*, 175.

REYNALDO TAPIA

Masculinidades y anti-feminidades en el *underground*/metal boliviano

Reynaldo Tapia nació en New Jersey y docente en la facultad de Sociología en John Jay College of Criminal Justice, City University of New York. Trabajo para el gobierno estadounidense como agente especial de contrainteligencia y oficial de inteligencia para la Armada de los Estados Unidos. Sus investigaciones actuales se enfocan en diversas estrategias de resistencias sociales incluyendo movimientos sociales, terrorismo, resistencias no violentas y música como una forma de resistencia. Autor y compilador de: *Perspectivas y Resistencias Musicales Vol. 2 # 1. Indigenismo, Fusión y Folk Metal en Bolivia* (2024) y *Perspectivas y Resistencias Musicales Vol. 1 # 1* (2023), Autor y co-compilador de: *El Tejido de las Cuerdas Disonantes del Metal en Bolivia: Análisis Descriptivo e Histórico del Under Boliviano* (2022). Fundador y organizador del “Congreso y Encuentro de Estudios de Rock y Metal de Bolivia.” Es integrante de la banda DAC, considerada la primera banda de Hardcore de La Paz. Recibió su licenciatura en Matemáticas Aplicadas de New Jersey Institute of Technology (NJIT). Tiene una Maestría en Justicia Criminal de New Jersey City University y una Maestría en Sociología de William Paterson University. Obtuvo su doctorado en Asuntos Globales de Rutgers University.

Correo electrónico: rtapia@jjay.cuny.edu

La masculinidad hegemónica en el rock/metal

Los espacios del *underground* y las escenas de rock/metal continúan siendo dominados por una masculinidad hegemónica de hombres jóvenes y

cisgénero. Según Connelly Messerschmidt (2005, 844-846), la masculinidad hegemónica consiste en las prácticas que validan una posición jerárquica en la sociedad, donde las actitudes de masculinidad dominantes sirven como norma sobre la cual se miden todas las demás masculinidades. Esta clasificación se puede ver entre los hombres jóvenes que ocupan los espacios de *underground* y escenas de rock/metal, pero también es notorio en la misma categorización de los géneros de metal, donde los estilos de metal más rápidos, pesados y agresivos, como el *death*, *black*, y *grindcore* son considerados los más masculinos o “machos” mientras que los géneros más ligeros están asociados con lo femenino, incluyendo la homosexualidad.

Se han llevado a cabo estudios académicos e investigaciones detalladas en torno a este asunto y, de forma parecida, se ha resaltado la característica masculinista del heavy metal (Weinstein 2000; Kahn-Harris 2007); sin embargo, sigue siendo imprescindible comprender estos conceptos para examinar la dinámica de género y las presiones que los hombres pueden experimentar para adaptarse a determinados contextos, donde la agresión y la violencia es -a veces- aceptable como un medio de expresión.

En Bolivia, así como en el resto de América Latina, la masculinidad del *underground*/metal llega con sus tematizaciones de lo agresivo y violento, con conceptos sexistas

y misóginos; pero, esta vez combinada con la ya existente cultura tradicional machista de la región. El machismo se define como un intenso sentimiento de autoridad y orgullo masculino, en el que los hombres no pueden exhibir vulnerabilidades y deben salvaguardar a los más vulnerables, usualmente aplicando control y disciplina sobre las mujeres y otros hombres considerados débiles o menos “machos”.

Esta forma de masculinidad hegemónica está presente en las escenas de rock/metal a través de patrones machistas que se aplican como un mecanismo de competencia para establecer quién es el “*trve*” o verdadero metalero, el cual alcanza a obtener un tipo de dominio o autoridad entre los demás metaleros.

Según Tapia (2024, 236) en La Paz, los jóvenes varones metaleros se presentan con la apariencia de ser “malos y peligrosos”, discuten y se cuestionan mutuamente acerca de su entendimiento de las bandas de metal y si son dignos de vestir camisetas/poleras de determinadas bandas. Estas interacciones también conducen a la humillación y a un tipo de



bullying al metalero que es usualmente más joven, delgado o recién llegado a la escena, llamándole “*poser*”, el insulto más severo entre los metaleros, ya que este se convierte en un metalero falso, que



simplemente adopta el aspecto metalero por moda, sin entender verdaderamente la cultura y la música metal.

Los estudios de Weinstein (1991, 2000) sugieren que el metal, así como la masculinidad, están definidos por el trabajo duro y musculoso realizado por las clases trabajadoras donde los jóvenes (blancos) pueden encontrar un poco de empoderamiento en un mundo globalizado que poco a poco los está marginando social, cultural y económicamente. Las consecuencias de las políticas neoliberales generaron desigualdades económicas y una creciente inseguridad en el trabajo, ejerciendo presión adicional sobre los hombres para que desempeñen el rol tradicional de proveedor de la familia. Tal vez en Latinoamérica, los hombres no necesitan tanto el metal para expresar su masculinidad y encontrar un poco de empoderamiento en un mundo neoliberal y globalizado que los ha alienado, porque el machismo ya es parte de la “cultura” tradicional. Sin embargo, la incorporación de la mujer en el ámbito laboral y la necesidad de una economía que demanda hogares donde tanto el hombre como la mujer aporten al ingreso familiar, crearon una fuerte presión para que los hombres adoptaran más responsabilidades domésticas.

El libro de la antropóloga Norma Fuller, “*Es Difícil ser Hombre*”, explica que hay una conexión entre el capitalismo y los tipos de masculinidad, que están alterándose debido a la globalización neoliberal y en este contexto, la estabilidad laboral en la que se asentaba la masculinidad hegemónica se encuentra en competencia directa con mujeres que están ingresando

a puestos de trabajo y esto podría provocar que los hombres busquen la confirmación de su masculinidad a través del acoso verbal, el abuso y la violencia sexual (Fuller, 2018). Y estos comportamientos sexistas y misóginos están reflejados también en los espacios del *underground*/metal boliviano.



Sexismo y misoginia en el *underground* rock/metal

La masculinidad boliviana está formada por procesos socioculturales e históricos de una colonización violenta y genocida,

que no solo crearon las ideologías racistas, sino también sexistas. De esta forma, la mujer indígena y mestiza se enfrentaba a una doble explotación: como miembro de una población subyugada y también como mujer. El legado de la colonia y sus prácticas patriarcales están profundamente arraigados en todas las instituciones sociales desde los sistemas

de gobierno, la familia, la religión y, obviamente, los espacios de *underground*. Es por esta razón que

la participación de la mujer en el metal ha sido mucho más lenta, debido a circunstancias históricas, políticas y a una cultura hispano clerical, heredera de la visión colonialista (Cárdenas Azuaje 358, 2021). Como sugiere María Galindo (2013), el colonizado es hijo bastardo del colonizador y las sociedades son bastardas, por lo cual no se puede d e s c o l o n i z a r sin asumir las

implicaciones de esa dimensión, es decir, sin despatriarcalizar.

No es sorprendente que, en la cultura del *underground*/metal, como en la mayoría de las sociedades en general,

la marginación de las mujeres está normalizada y en algunas ocasiones no es reconocido como sexismo. En el estudio sobre el sexismo en la escena metalera de Colombia, Córdoba y Ortiz Cuchivague (169, 2021), señalan que ciertas artistas no identificaron ni reconocieron el fuerte sesgo de machismo en la escena del metal, ni la violencia y discriminación que se evidenciaban en los conciertos, los escenarios y los procesos de producción musical, a pesar de que son ellas las que transitan diariamente por estos lugares. Esto podría estar relacionado con la intensa “normalización” del sexismo y la violencia de género que se viven en Latinoamérica.

Sin embargo, esto no solo sucede en Colombia o Bolivia, sino también a escala mundial y no se restringe a la cultura del *underground*/metal, en la que los actos de sexismo son ignorados, excusados, minimizados, o incluso considerándolos como situaciones o circunstancias inusuales, efectos colaterales, malentendidos o exageraciones. Estas reacciones suprimen los discursos





feministas con el propósito hacer que el sexismo sea difícil de identificar, cuestionar y desafiar e injustamente otorga al metal el aspecto de ser una comunidad más equitativa que otros estilos musicales (Hill, 2018). Frecuentemente, la cultura del *underground/metal* intenta presentarse como una comunidad más equitativa e inclusiva, cuando, en realidad, el *underground/metal* ha sido tradicionalmente representado y formado por hombres blancos cisgénero, y pocas veces se incorpora a las mujeres, y mucho menos a las mujeres de color. Ahora, si bien el *underground/metal* es supuestamente una forma de expresar la rebeldía, ciertamente no se rebela consistentemente contra las muchas

como el machismo, el sexismo y la representación de la mujer es erotizada o violentada (Cárdenas Azuaje 366, 2021). Estas formas de sexismo también limitan e impiden que las artistas del *underground/metal* surjan con sus proyectos musicales. Como indica el estudio de Córdoba y Ortiz Cuchivague (2021, 166), que la gran mayoría de los hombres se ven forzados a compartir los espacios reservados para artistas masculinos, y también se sienten amenazados por las capacidades y potenciales musicales de las mujeres, lo que conlleva a una forma de obstaculización en ese campo artístico. Las mujeres también han sido invisibilizadas en el *underground/metal* a través de diversos discursos que

formas dominantes de sexismo, misoginia, y homofobia que están presentes en los espacios sociales y culturales. Aunque la cultura del metal sea contracultural, se entrelaza con la cultura patriarcal, heteronormativa, racista y clasista y, por lo tanto, adopta prácticas y discursos de la cultura patriarcal “dominante”, en la que la mujer se ve sometida a componentes estructurales de la cultura tradicional,



disminuyen su presencia, reconocimiento e influencia. Como menciona Apaza Terceros (2024, 125) en Bolivia, en vez de resignarse a ser ignoradas, las mujeres han decidido luchar activamente por el reconocimiento, empleando una serie de tácticas que abarcan desde la excelencia en su trabajo artístico hasta la formación de redes de apoyo y la coordinación de eventos propios, cuestionando la noción de que el metal es un ámbito únicamente reservado para los hombres.

Como en muchos espacios sociales, las mujeres en el *underground/metal* enfrentan muchos retos y obstáculos desde duras críticas hasta burlas y ridiculizaciones. Basado en las entrevistas de mujeres del *underground* de La Paz, Hoz de Vila (2024, 96) resalta que las mujeres tienen que no solo navegar en una escena machista, sino también carecen de apoyo estatal/gubernamental, así como familiar, lo cual ha impulsado una búsqueda de formas autodidactas, autogestionadas y de colectividad para sostener su actividad musical. Los miembros feministas del *underground/metal* en Bolivia han trabajado incansablemente con actividades colectivas y de calle para combatir el sexismo y construir una escena más equitativa y justa para todos. Bolivia tiene un feminismo que se muestra -principalmente- proactivo y atento frente a los asuntos de desigualdad e injusticia de género y esto permite que exista también espacios feministas en el *underground/metal*.

Feminidades y feminismos en el *underground*

El estudio de Weinstein (1991, 67) afirma que la marginación de las mujeres por

parte del heavy metal tiene menos que ver directamente con la misoginia, y más con un rechazo de los valores culturales asociados con la feminidad; o sea, la construcción social del metal llega a ser antifemenino porque rechaza las conductas tradicionalmente asociadas con la feminidad. El metal es negro y oscuro, no puede ser rosado o brillante. El metal es duro y brusco, no puede ser suave o delicado. El metal es masculinista, chauvinista y misógino; sin embargo, esto es mitigado por el sentido de comunidad, donde las dificultades se solucionan siempre que las mujeres estén dispuestas a ignorar su feminidad y a acatar con las normas masculinas, ya que el sexismo solo se aplica a las “femeninas” (Weinstein. 2000, 105). Esto puede explicar por qué las mujeres para ser incluidas en los espacios del *underground/metal* tengan que ocultar su feminidad y exagerar sus cualidades masculinas. Es decir, para ser “aceptadas” tienen que actuar o performar bajo las normas de la masculinidad hegemónica. Un lugar donde las mujeres logran romper

estas barreras del comportamiento femenino permitido es el *mosh pit*, porque este llega a ser un espacio violento, peligroso y reservado para los “verdaderos” metaleros (Riches, 2015). Llegan a obtener una forma de respeto o aprobación las mujeres que participan en las actividades más agresivas como es el *mosh* o pogo. Según Aguilar Miranda (2024, 218), las chicas de la escena *hardcore-punk* de Cochabamba quieren participar del pogo, pero golpes o toques a modo de acoso pueden ser las razones por las que no puedan disfrutar de un pogo como los hombres lo hacen.

De acuerdo con Hill (2016), las construcciones sociales de la feminidad -asignadas a las mujeres- las sitúan en una posición de desventaja respecto a la membresía del metal y, por lo tanto, las mujeres que forman parte de la cultura del metal negocian su sentido de género en relación a las ideologías masculinistas dominantes en la cultura del metal. Esto genera un doble vínculo, donde las mujeres son juzgadas de manera negativa, ya sea por ser excesivamente femeninas y vistas como débiles, o por ser excesivamente masculinas y vistas como poco femeninas. Por lo tanto, las mujeres no pueden ganar y, como señala Weinstein (2000, 105), cuando asumen roles de sujeto masculino, pueden ser descartadas como impostoras, “posers” o fanáticas falsas, o clasificadas como “putas” o buscadoras de atención, cuando afirman una feminidad sexualizada.

En el *underground/metal* también resalta la dicotomía de Freud, conocida como el complejo Madonna-Prostituta, que describe la inclinación a considerar a las mujeres como “puras” y “virtuosas”,

es decir, Vírgenes y Madonas, o como promiscuas sexualmente o como “putas” y “perras.” La investigación de Vasan (2010, 16) resalta que resulta alarmante esta manera en que las mujeres son vistas y también cómo las mujeres se ven a sí mismas en las escenas del metal, dado que el carácter profundamente sexista del metal es incluso perpetuado por las mismas mujeres; un ejemplo de esto es la entrevista con una mujer metalera que indicó “si te comportas como una puta, te tratarán como si fueras una puta”. Entonces, las mujeres son frecuentemente categorizadas en función de su comportamiento sexual. Algo que destaca Hill (2016) es que los medios contribuyen a esta forma de exclusión ya que las mujeres son representadas como *groupies*, más interesadas en los músicos que en la música. Así se construye la narrativa que las mujeres se introducen en la escena *underground/metal* para captar la atención, encontrar un amor o atraer al “rockero/metalero”; sin embargo, resulta complicado entender que las mujeres se introducen en la escena porque simplemente les agrada el metal y mucho menos como músicos que practican este género musical.

El *underground/metal* puede tener expresiones y espacios muy peligrosos y arriesgados para las mujeres. En los géneros más pesados y extremos del metal, las manifestaciones sexistas y misóginas son aún más extremas, donde no solo se manifiesta una sexualización o hipersexualización de la mujer, sino que también se retrata a la mujer como una víctima de violencia extremadamente intensa. Las imágenes de las mujeres en el metal se han limitado, en gran medida,



a sus roles como “objetos sexuales” en la mayoría de las situaciones y como “objetos para violación, tortura y homicidio en la situación más grave” (Overell 2013: 199). Como forma de protesta feminista algunas bandas han revertido esta imagen donde el hombre es la víctima o brutalmente victimizado, con el objetivo de demostrar que las mujeres también poseen la capacidad de ejercer este tipo de violencia hacia los hombres. Como menciona Jocson-Singh (2019), es necesario un feminismo vigilante, como una forma de empoderamiento que permita la coexistencia en un espacio liminal, tan a menudo dominado por los hombres, y al realizar este feminismo vigilante, bandas como Riot Grrrl, Castrator, Crisis



and Bleed the Pigs han adoptado la violencia en sus letras no sólo para transmitir poder sino también como una forma de protección contra los abusos diarios de la sociedad/sistema patriarcal, que vienen en forma de restricciones sociales, violencia doméstica y gobernanza opresiva. Este tipo de feminismo puede conllevar la vigilancia y el abordaje proactivo de situaciones de abuso y violencia sexual, ya que el metal puede contener manifestaciones y lugares extremadamente peligrosos y riesgosos para las mujeres.

Conclusión

Hoy en día, la masculinidad del *underground/metal* es objeto de debate y cuestionamiento por las mujeres no solo en Bolivia, sino a nivel global, que escuchan, consumen y producen rock/metal, así como por las múltiples bandas encabezadas por mujeres, a tal grado que contar con una mujer como vocalista, guitarrista, bajista o baterista en una banda ya no es algo novedoso. El machismo en el *underground/*

metal es otro tema que también está siendo abordado, pero obviamente esto tiene que incluir la participación y reflexión de los mismos hombres, porque la masculinidad hegemónica crea estándares inalcanzables para los hombres dentro de la escena, lo cual puede generar ansiedad y depresión. No es posible un cambio en la cultura del metal sin la participación directa y activa de los hombres para intentar que el underground sea un lugar inclusivo para todos los géneros.

El underground requiere conversaciones en las que se pueda crear conciencia acerca de los comportamientos y actitudes machistas, que todavía prevalecen en las escenas y restringen la inclusión de todos los géneros. Lamentablemente, estos cambios también pueden generar una “masculinidad frágil”, en la que los hombres experimentan ansiedad o inseguridad al sentir que su masculinidad está siendo debilitada o cuestionada, generando una respuesta nuevamente machista para acertar su masculinidad hegemónica. Es necesario reconocer la marginación, el maltrato psicológico y, en ocasiones, físico que sufren las mujeres en la cultura *underground*/metalera. Esto no implica que los hombres del metal se transformen en feministas, sino que puedan convertirse en “machistas en rehabilitación”, donde se pueda tener diálogos sobre cómo fomentar un cambio hacia una escena metalera más equitativa e inclusiva.

Las mujeres han trabajado muy fuerte para obtener una forma de legitimidad y entrar a estos espacios que usualmente han sido ocupados por los cuerpos masculinos, no solo como fans, sino

también como músicas y promotoras de eventos. El *underground* boliviano se está convirtiendo en un espacio de inclusión, también de empoderamiento para las mujeres ya que les brinda una plataforma para la expresión, la narración de historias y el activismo. Permite a las mujeres no solo desafiar las normas sociales, sino también compartir sus experiencias y defender sus derechos.

Ahora, si bien es significativo los cambios positivos, también es evidente que aún se necesita un continuo esfuerzo integral y sostenido de todos y todas para combatir el sexismo y la misoginia en el *underground*. Hill (2016: 168) recomienda que la escena del metal tiene que alejarse de su cosificación de la masculinidad y abrirse más a la aceptación de las producciones musicales femeninas con una mayor inclusión y representación de las fans femeninas. Sin embargo, es importante apuntar que, aunque el *underground*/metal solía excluir a otras expresiones de géneros que no sean masculinas, esta exclusión continúa pasando hoy en todas formas, incluyendo una violenta, aunque no en la medida del pasado sino más bien de una forma más sutil e indirecta y, a veces, difícil de reconocer y desafiar.

Referencias bibliográficas

Aguilar Miranda, J. N. (2024). La Presencia de las Chicas en la Escena Hardcore Punk Cochabambino. En Saavedra, M. y Tapia R. (comp.), *Perspectivas y Resistencias Musicales Vol.2 #2: La fuerza, influencia y tensiones de las mujeres del underground/metal boliviano*. (pp. 209-226). La Paz: Rincón Ediciones.

Apaza Terceros, C. J. (2024). Chicas Heavies: La mujer músico en el Metal Boliviano. En Saavedra, M. y Tapia R. (comp.), *Perspectivas*



y *Resistencias Musicales Vol.2 #2: La fuerza, influencia y tensiones de las mujeres del underground/metal boliviano* (pp. 98-134). La Paz: Rincón Ediciones.

Cárdenas Azuaje, D. M. (2021). Mujeres y sus representaciones sociales dentro del Metal en Bogotá. En *Representaciones Sociales E Imaginarios Colectivos Del Género, El Cuerpo Y La Sexualidad* (pp.355-393). Veracruz: Red Iberoamericana de Academias de Investigación.

Connell, R.W. & Messerschmidt, James W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept, *Gender & Society*, 19 (6): 829-59.

Córdoba, J. A. y Ortiz Cuchivague, K. (2021). Female participation in Colombian metal: An initial approach, *Metal Music Studies*, 7(1), 159-170.

Fuller, N. (2018). *Difícil ser hombre: nuevas masculinidades latinoamericanas*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Galindo, M. (2013). *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización*. La Paz: Ediciones Mujeres Creando.

Galindo, M. (2014). *Feminismo urgente: A Despatriarcar! (Urgent Feminism: Dismantle patriarchy!)*. La Paz: Ediciones Mujeres Creando.

Hill, R. L. (2016). *Gender, Metal and the Media: Women Fans and the Gendered Experience of Music*. London: Palgrave.

Hill, R. L. (2018). Metal and sexism, *Metal Music Studies*, 4(2), 265+.

Hoz de Vila Guzmán, C. (2024). Subsuelo político en el Punk femenino paceño. En Saavedra, M. y Tapia R. (comp.), *Perspectivas y Resistencias Musicales Vol.2 #2: La fuerza, influencia y tensiones de las mujeres del underground/metal boliviano* (pp. 73-98). La Paz: Rincón Ediciones.

Jocson-Singh, J. (2019). Vigilante feminism as a form of musical protest in extreme metal music, *Metal Music Studies*, 5(2), 263+.

Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford & New York: Berg Publishers.

Overell, R. (2013). [I] hate girls and emo[tion] s': Negotiating masculinity in grindcore music. En T. Hjelm, K. Kahn-Harris and M. LeVine (eds), *Heavy Metal: Controversies and Countercultures*. (pp. 201-227). Sheffield: Equinox.

Riches, G. (2015). Re-conceptualizing women's marginalization in heavy metal: a feminist poststructuralist perspective, *Metal Music Studies*, 1(2), 263-270

Tapia, R. (2024). La Masculinidad, Machismo e Inclusividad en las escenas metaleras: Los cambios en las expresiones de géneros en el Metal. En Saavedra, M. y Tapia R. (comp.), *Perspectivas y Resistencias Musicales Vol.2 #2: La fuerza, influencia y tensiones de las mujeres del underground/metal boliviano* (pp. 227-250). La Paz: Rincón Ediciones.

Vasan, S. (2010). 'Women's participation in death metal subculture', Ph.D., Houston, USA: University of Houston.

Weinstein, D. (1991). *Heavy Metal: A Cultural Sociology*. New York: Lexington Books.

Weinstein, D. (2000). *Heavy Metal: The Music and its Culture*. New York: Da Capo.

YELITZA POMACOSI

Breve historia de la música rock en Bolivia

Yelitza Pomacosi, nacida en La Paz, es titulada de la carrera de Historia de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Participó como ponente en el Segundo y Tercer Congreso y Encuentro de Estudios de Rock y Metal de Bolivia 2023-2024 en la UMSA. Autora del libro: “Entre Música y Política: El rock de la Nueva Ola en La Paz”, colaboró en uno de los capítulos del libro: “Perspectivas y resistencias musicales Vol. 2. Indianismo, Fusión y Folk Metal en Bolivia”. Es vocalista de su propio proyecto musical de heavy metal: Raven Witch. Contacto: eibmoz92@gmail.com

La música, fue un fiel acompañante en cada batalla de acontecimientos y hechos tan relevantes como es el caso de las dictaduras de los años ‘60 hasta principios de los años ‘80 que refleja realidades de una sociedad abrumada en busca de un nuevo amanecer. Asimismo, se trata de un periodo intenso y convulsivo que le ha tocado vivir a la humanidad, principalmente, marcado por las dictaduras, la lucha y recuperación por la democracia, la invención de un nuevo estilo musical conocido como la época dorada del *rock and roll*. No obstante, estas luchas estaban representadas por los movimientos juveniles organizados por sus reivindicaciones y tales movimientos se manifestaron en distintas latitudes del mundo.

Indudablemente han existido enésimos estudios los cuales han sido un buen aporte para la música desde distintos enfoques, sobre todo en Bolivia. Sin embargo, es difícil para muchos todavía

llegar a entender por qué la música es importante para nosotros y ¿por qué tiene que ser el rock y no otros estilos de música? Otros podrían decir que sólo se trata de gustos y eso es todo. Sin embargo, lo que se pretende es dar a conocer y demostrar que la música rock es más que sólo música, desde sus orígenes, la evolución e importancia de esta en medio de un ambiente dictatorial que ha causado mucho furor en la sociedad.

Podríamos describir los años sesenta como una etapa de descubrimientos tanto en la literatura, el arte, la música y corrientes ideológicas, entre otros. En Bolivia se sufren constantes cambios en la sociedad, esos cambios que también estuvieron reflejados en lo cultural como la música de la *nueva ola* reflejada en los años 60’. La juventud, específicamente desde las décadas de los sesenta hasta los noventa es el reflejo de toda esa lucha social, producto de toda esa violencia generada por las dictaduras.

El origen del rock boliviano

A principios de los años cincuenta, Bolivia, había experimentado un cambio estructural sociopolítico y económico que promovió importantes aperturas para la población, una época de invenciones que, con la aparición de la radio, empieza a extenderse en gran medida y a popularizarse por los años cuarenta la escucha de música en la radio, principalmente *swing*. Una de las grandes invenciones del siglo XX es

la implementación de radios emisoras en Bolivia, en 1929 se inauguró la radio *Nacional de Bolivia* (fundada por los hermanos Rodolfo y Enrique Costas), la primera estación comercial del país, que fue de gran utilidad durante la Guerra del Chaco. La radio *Illimani* se inauguró en 1933, como voz oficial del Estado. Esta fue creada con el principal objetivo de emitir noticias de las acciones en el frente de batalla y de otras circunstancias vinculadas con la Guerra del Chaco. El rock empezó a integrarse en el movimiento obrero del norte de Potosí, cuando radios como *La Voz del Minero*, fundada en 1947, y Radio *Pío XII*, de 1959, comenzaron a difundir la ideología pacifista, anticonsumista y libertaria de pensamiento *hippie*. Pero la rebeldía del rock británico tuvo mayor fuerza en estos campamentos mineros. De esta manera, las primeras señales del rock boliviano se dieron a mediados del siglo XX, difundido por la radio *Cristal* gracias al ex-radialista Don Mario Castro Monterrey en 1958, quien permitió estar al tanto de los centros urbanos como también de la actividad eminentemente minera.

De ese modo, entre la agresividad y el romanticismo, Bolivia se engalana en recibir a los primeros grupos que intentan interpretar el rock de aquellos tiempos, ahí estaban: Los Splendid, dentro de los primeros precursores de la música, Los Bonny Boy Hots, el primer proyecto del rock boliviano que se hizo escuchar con mayor fuerza a pesar de las notorias limitaciones técnicas y tecnológicas, los Black Birds quienes eran más conocidos por interpretar canciones en inglés, también llamados los Beatles bolivianos. De esta manera, también fluye 50 de Marzo y sin duda Climax, junto a ellos



Sara De Bejar, 1968.

Fuente: Archivo personal de Sara De Béjar. Cantante en Los Ecos de los 60, más conocida por su tema reversionado *Néctar de Verano*. Reconocida por la “Brigada Parlamentaria del departamento de La Paz” como pionera de la “Nueva Ola” y por la difusión ar-

se suman grandes conjuntos musicales como el Grupo 606, Loving Darks, Los Grillos entre los primeros que asumieron este reto, entre otros músicos pioneros de la Nueva Ola estaban: Los Ecos, Thunders, H2O, Los Indios, Los Daltons, Rojas, Donkeys, Los Uhnos, inclusive Los Piedras, Blue Star y Four Star, Los Dantes, los Dhag Dhags, y Los Signos frente a otros solistas como Humberto Castillo que marcaron un estilo característico de la Nueva Ola al estilo boliviano.

Los jóvenes lucían melena, vestían pantalones acampanados y la cultura del rock era parte de la protesta social: en las calles, dentro de los socavones y acompañando las tradicionales fogatas de San Juan, que conmemoran la masacre de 1967. Con todo ello, surge la llamada "Nueva Ola" que notoriamente se ve en escenarios de La Paz. Surge una nueva identidad juvenil, pero también cultural, marcada por la música rock, más precisamente hablando del rock fusión o como se conocía en aquellos tiempos como *neofolklore*, término muy mal visto por el Ministerio de Culturas que inclusive hubo un debate sobre ello publicado en el periódico El Diario de 1968, sin embargo, dentro de este nuevo estilo musical se encuentran los Wara, Antares, Luz de América, Los Ovnis de Huanuni, Los Urfhus, entre otros. De esta manera, la evolución del rock en Bolivia hace un llamado a la recuperación de un pasado indígena con la implementación de instrumentos nativos combinados con instrumentos de percusión como la guitarra eléctrica, bajo y batería, lo cual ha alterado la vestimenta juvenil adoptando diseños con awayos, ponchos combinados con la vestimenta urbana del

exterior como los jeans y, posteriormente, las chaquetas de cuero que claramente se ve reflejado en los famosos *motoqueros* Marqueses, Calahambeques, entre otros. Asimismo, abundaron los Cines-Club, la película *Rebeldes sin causa*, también había cine italiano y francés eran películas contestatarias que despertaba emociones y sensaciones que nadie había visto antes por lo que reflejaba una mezcla del cambio cultural y social, y esas ganas de tener un mundo menos reglamentado y de no ser tan conformistas como eran los papás de muchos. A los tocadiscos llegaron discos de Los Beatles, Elvis Presley, Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Rolling Stones, The Doors, los Teen Tops y Black Jean. El rock se convirtió en un símbolo de rebeldía.

Se trata de una generación juvenil quienes innovaron en muchas cosas, por ejemplo: no se contaba con la facilidad de obtener accesorios para poder ambientar el escenario como se mostraba en afueras del país, para el juego de luces los jóvenes idearon envolver los focos con papel celofán de colores para que parecieran luces de colores. Para la amplificación que ahora se conoce, no era posible conseguirla, era casi difícil, por lo que los jóvenes sólo reproducían su música con una radio, quienes contaban con este accesorio era un símbolo de estatus. Por otro lado, para ambientar se realizaban shows y fonomímicas de los grupos que estaban de moda. Precisamente, Boris Rodríguez, baterista ícono de bandas como The Black Byrds, Loving Darks, Four Star y The Donkeys nos dio a conocer, en cuanto a la interpretación musical frente al público, lo siguiente: "Es impresionante cómo ha ido evolucionando el rock en tanto



pasaban los años, donde en locales de La Paz se interpretaban música de los grandes artistas de aquellos tiempos. Para ello, en ocasiones contrataban bandas enteras sólo para hacer una especie de mímica o fonomímica. Con luces en los escenarios y amplificadores a los costados, pero también acompañados de los instrumentos musicales que eran muy importantes para crear un ambiente más verdadero".¹

Posterior a ello, se fueron formando los famosos Clubs Juveniles ya que había mucha demanda por fanáticos de la Nueva Ola. Se debe agregar que los jóvenes en general y en su mayoría frecuentaban lugares como: la confitería Galey (situada entre las calles Camacho y Colón), El ABC del Prado, el Club de La Paz, el Club Social Ferroviario, el Coliseo Cerrado, Cine Esmeralda, Cine teatro Murillo, posteriormente, el Teatro al Aire Libre, y en algunas ocasiones como escenario de rock el Cine Princesa; todos ellos

¹ Entrevista a Boris Rodríguez, La Paz, 26 de septiembre de 2019. "Baterista, principalmente The Black Byrds, Loving Darks, Four Star y The Donkeys.

Innovación musical

En la imagen se muestra cómo conjuntos afanados por la onda *rocanrolera* en la ciudad de La Paz buscaban la manera de interpretar este estilo de música, haciendo en un principio fonomímica y animando al público. En la imagen, del costado del lado derecho, se encuentra Boris Rodríguez, en percusiones.

El baterista Boris Rodríguez habría creado su propia batería con bongos y panderetas en un espectáculo que era completado con fonomímica por algunos amigos *nuevaoleros*.

Fuente: Archivo personal de Boris Rodríguez.



espectadores de toda la onda *nuevaolera* de los años sesenta en la hoyada paceña. Sin embargo, los salones donde se organizaban bailes masivos o también conocidos como bailongos los llamados: Fantasio, el Club 16 de Julio y el Club Ferroviario. Era costumbre vestir con traje y corbata en los varones, y vestidos de la moda en las señoritas. También se formaban grupos juveniles de acuerdo con el barrio de pertenencia como *los locos* del parque de Miraflores, *los Top Hats* de la Zona Sur, *los Saint George* de San Jorge y *Los Splendid* de Sopocachi, éstos fueron algunas de las agrupaciones formadas por jóvenes cuyas edades se acercaban a los 20 años de edad en el que sus primeras influencias musicales llegaron a través de películas como algunas realizaciones mexicanas y argentinas o las superproducciones de Hollywood. Se realizaban presentaciones en vivo en el Canal 7 como en el programa: El Show de los Sábados. De hecho, el Teatro al Aire

Libre se habría convertido en la sede oficial de los grandes conciertos en esos años.

Bajo la gran iniciativa por parte de radio Chuquisaca se lanza la convocatoria para participar en uno de los más grandes festivales paceños bajo la insignia de “Concierto Tawantinsuyo”, en octubre de 1972, con la dictadura banzerista ya instalada, en la zona Los Pinos de la ciudad de La Paz, este gran evento fue organizado por la Sra. Mercedes Camacho de Kúncar (más conocida como la Chuqui), quien había enfrentado a dos dictaduras y cuyos sueños alimentaron al rock nacional y a la cultura de vanguardia, convoca a miles de jóvenes intentando imitar el Woodstock norteamericano con la consigna libertaria que se desarrolló en el exterior, un concierto inspirado en el gran festival de los Woodstock y resultando todo un éxito. Se llevó a cabo el famoso Woodstock de La Paz, donde Climax fue partícipe de este gran festival, siendo el cierre del evento. Este gran evento se llevó a cabo en el bosquecillo de San Miguel que, a comparación del Woodstock original, este sólo duró un día, o en palabras de Javier Saldías: “*Era miniatura, pero con un gran sentido*”.

El rock en Bolivia se ajusta al rock latino que se va gestando en Argentina, Chile, Uruguay, entre otros, pero también de México y por supuesto de Estados Unidos en donde el rock se va transformando hasta llegar a ser denominada Cultura por muchos de los miembros de este género musical. Sin embargo, en esta etapa se observa la intromisión de agentes revolucionarios o entramados ideológicos y políticos que hace que se manifiesten contra el gobierno central dictatorial. En lo posterior, se da la

presencia de una juventud exclusiva que opta una de las maneras más exclusivas de manifestarse y expresar su desahogo contra la sociedad y el caos dictatorial, un espacio no muy conocido como el denominado movimiento *underground*².

Conclusiones

Existe una correlación entre la música rock y los movimientos ideológicos sociales, siendo que a raíz de los acontecimientos dictatoriales se formó el contexto de gestación de una expresión contracultural que se vio patentada en la música. En 1967 la sociedad boliviana estaba reflejada por intensos y radicales acontecimientos políticos bajo el gobierno de Barrientos y sus sucesores, por las guerrillas del Che, la noche oscura y sangrienta masacre de San Juan.

En definitiva, fue imposible detener a la juventud insubordinarse contra el “Sistema”, dando paso al surgimiento de una contracultura que removió mentalidades y transformó las visiones del mundo y las expectativas frente a la vida a través de las expresiones culturales como la música. La expresión *hippie*, que llega de ultramar, llega a ser un fenómeno social de grandes masas. Los jóvenes de países capitalistas descubren que el bienestar material ya no es una meta para el hombre, llegando a ser ese producto social en desajuste. De esta manera, son individuos que dan la impresión de que andan sueltos, sin un líder, sin una ética, son frenéticos y estridentes, buscan la manera de expresarse, se mueven en ritmo a gogó (que va y viene).

² Posterior a la nueva ola, por los años noventa nace un nuevo movimiento denominado Underground. Considerado como un movimiento contracultural que se considera alternativo, paralelos, contrarios, o ajenos a la cultura oficial.

El rock es más que sólo música porque además de estar compuesta principalmente por sus guitarras fuertes, los sonidos del bajo y la batería que son más densos de lo habitual y sus letras basadas en el sentimiento, rebeldía, a veces contestatarias a temas políticos, es un símbolo de testimonios represivos ante un sistema desigual. Se ha valorado a la canción como un arma al servicio del pueblo vinculado a la lucha de la liberación de los pueblos oprimidos. La música rock ha desarrollado un tema de posición frente a los problemas que la sociedad enfrenta. El rock ha sido el escape y la liberación que uno necesitaba, convirtiéndose en el único género musical en la historia que hacía sentir por primera vez identificados a la juventud, y no solamente por moda, sino porque transmitía mensajes de rebeldía y apertura mental, y que de alguna manera la sociedad, pero sobre todo la juventud, necesitaba de ese empuje para tomar conciencia de las verdaderas causas que determinaron la ruina del país. El rock es un llamado a la rebelión.

Referencias bibliográficas

- Bejar, S. (2019) Exvocalista de Los Ecos, Entrevista personal.
- Canedo, F. (2019) Guitarrista de la banda Dhag Dhags. Entrevista personal.
- Paredes, H. (2019) Guitarrista, compositor y fundador del conjunto Los Grillos. Entrevista personal.
- Rodríguez, B. (2019) Baterista de diversas bandas de la nueva ola, principalmente The Black Byrds, Loving Darks, Four Star y The Donkeys. Reconocido baterista nacional e internacional más conocido como el “Borisbiano”. Entrevista personal.
- Saldías, J. (2019) Músico de rock y jazz, integrante de The Black Byrds, Climax, Luz de América y Antares. Entrevista personal.



Salgado, C. (2019) Vocalista y guitarrista fundador de la banda Blue Star y Mandril. Entrevista personal.

Basualdo, M. (2015). *Medio siglo del rock boliviano*, 2ª Ed., Impreso en Cerro Azul, La Paz-Bolivia.

Cajías, M. (2015). *La implantación del poder militar y el retorno de la democracia (1964-1982)*, Constitución, desarrollo y crisis del estado de 1952, colección Bolivia y su historia tomo VI coordinadora de historia. De la presente edición: La Razón, Impresión: Artes Gráficas Sagitario S.R.L, Calero, S. *Wara, 1973-2013- La Discografía*, Espacio Simón I. Patiño. 2018.

Rossells, B. (2015). “Cambio de paradigmas en la política culturales en Bolivia (siglo XX al XXI)”. En Cajías, M. coord., *Bolivia su historia, Constitución, desarrollo y crisis del Estado de 1952*. Tomo VI. Plural Ediciones.

Sánchez, P, M. (2017). *La Ópera Chola: Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social*. La Paz: 1ª Ed., Plural editores.

Periódico El Diario, La Paz, Bolivia, 1964 – 1968.

Periódico Presencia, La Paz, Bolivia, 22 de febrero de 1968 – 1970.

Periódico Última Hora, La Paz, Bolivia, 1974.

OMAR MONTECINOS ESCALIER

Cuero y metal: memorias del *underground* paceño en Bolivia

Omar Montecinos Escalier es coleccionista, escritor y miembro de la editorial autónoma e independiente Rincón Ediciones. Entre sus obras sobre la música *underground* están: *Cuero y metal: memorias del underground paceño* (Autodeterminación Editores, 2014), *Underground o muerte: crónicas, relatos y otras huevadas* (Rincón Ediciones, 2023) y *Underground o muerte: rostros del pasado* (Rincón Ediciones, 2023).

Los inicios en el *underground* paceño

Eran, más o menos, las 21:30 de una de esas tantas noches de 1992. Estaba en mi dormitorio frente a mi radio, buscando en el dial algo distinto a lo habitual. De pronto escuché en una emisora un ruido estridente, pero a la vez cautivante, con ritmo y energía, dentro de mí la pregunta: ¿qué es esto? Y aumenté un poco más el volumen de la radio. Recuerdo muy bien que después de acabar todo el tema, una voz como de ultratumba comenta lo siguiente: “*Esto fue Sepultura de Brasil y continuamos con el programa ‘90 grados’.* Ahora, escucharemos a Cannibal Corpse con el tema ‘*Tomb of the mutilated*’”. Cuanto más avanzaba el programa muchas más bandas extremas se difundían, hasta una banda paceña escuché esa noche, era Alcohólíka con “*El polvo de mis botas*” que supongo para esos años 1992 era un tema de su primer demo. Desde esa noche, no me perdía ni un programa de “90 grados”, aunque solo se transmitía – si mal no recuerdo– los viernes a partir de las 21:00. Cada viernes, alistaba un cassette y grababa todas las bandas que

en el programa se pasaban con el fin de poderlas escuchar más luego y varias veces. También, recuerdo que por mi afán de querer tener los casetes o álbumes completos de algunas bandas que se mencionaban en este programa radial, fui a visitar algunas tiendas de discos de la ciudad como ser: Discolandia, Heriba, etc. Pero ninguna de estas conocía siquiera algo de Sepultura, Cannibal Corpse, Venom, Kreator Destruccion, Slayer, etc. Mi pregunta en esos momentos era: ¿Dónde podré conseguir más de esta música? En mi colegio nadie conocía sobre estas bandas, pues para muchos de mis compañeros de curso escuchar Rock era simplemente Scorpions, Guns N Roses, Toto, Queen, AC/DC, etc., pero más allá ya no. Gracias a un amigo que vivía por mi zona es que logré conseguir algo de Iron Maiden, Ángeles del Infierno, Alice Cooper, Judas Priest y otras bandas, pero no las que yo realmente deseaba o que las denominaba esas épocas de mi vida como rock pesado o *thrash metal*.

Recuerdo que también empecé a adoptar una forma de vestimenta distinta, empecé a usar ropa oscura. De vez en cuando, me ponía botas militares y poco a poco fui adoptando la imagen de un roquero de ondas duras o la de un *thrasher*. Aunque todavía no sabía muy bien qué realmente significaba ser un *thrasher* o *underground* y tampoco tenía un contacto con gente de este mundo, lo que dificultaba más mi interés por empezar a coleccionar bandas dentro de estos estilos del llamado

underground y mi única conexión con este submundo era el programa de radio 90 grados, que, como comenté anteriormente, nunca me perdía ni uno solo hasta que dejó de emitirse.

Los primeros conciertos *under*

Sin temor a equivocarme, mi primer concierto *under* fue en el año 1993, concierto donde, supuestamente, tenía que tocar la banda chilena Excreitor, pero lamentablemente, esta banda no llegó a pisar suelo paceño, de igual forma el concierto se realizó y fue para mí una experiencia inolvidable, pues no solo tocaron bandas paceñas como: Subvertor, Ballache, Autorev, sino que, también, bandas de otros departamentos como: Sangtum Regnum de Cochabamba y Escatofagia de Sucre, el lugar era muy peculiar, pues era donde años atrás funcionaba una capilla o iglesia en lo que ahora es la facultad de Arquitectura o sea ya se pueden imaginar el hecho de escuchar una música de “ultratumba” en un lugar tan ófrico como lo que vendría a ser una entupida iglesia casi abandonada, era como sentirse en un verdadero purgatorio donde el *mosh* de los metaleros hacía que Lucifer se sienta alegre de tener tantos súbditos a sus pies. Después de este concierto, fueron ya incontables los conciertos a los que asistí, ya sea con mi hermano, Boris o solo. Recuerdo aún con nostalgia los conciertos que organizaba la radio Contemporánea FM, muchos de ellos en su mismo auditorio (en la calle Colón) y otros en el Teatro al Aire Libre donde generalmente tocaban: Arise, Carcinoma, Sabathan y otras, también hubo un concierto en el Hotel Torino, donde por un lado estaban



los maestros de la banda fusión Altiplano y finalizaron el concierto los Arise, más bien que sus pilares de ese hotel son de pura piedra, pues el *mosh* recuerdo que fue brutal. Casi en la mayoría de estos conciertos, siempre, nos encontrábamos entre los mismos, o sea: los del correo, los del atrio de la UMSA, los Sabathan, las Totas y los amigos del Alto, en esas épocas (1993-1994) el movimiento “*under*” no pasaba de unas 200 personas entre metaleros y punks, no había muchos conciertos, ni tampoco muchas bandas tan solo estaban: Subvertor, Arise, Sabathan, Macro Desperdicio, Carcinoma, Hate, Scoria, Metal Vicviente, Secuencia Progresiva y Autorev. Para fines del año 1994, nos enteramos de que llegarían a tocar a la ciudad de Cochabamba la banda peruana Hadez (*brutal death metal*) es así, que un grupo de metaleros decidimos viajar entre estos: Galo, Gigio, Kiko, Ruddy, Loca, Boris (mi hermano), yo y otros que ya no recuerdo en estos momentos. Ese viaje fue doblemente emocionante para mí, pues era la primera vez en mi vida que estaba a punto de conocer otra ciudad

de Bolivia y la otra emoción era, también grande, pues ver a una banda extranjera en vivo para esas épocas (1994) era único, es así que llegamos a Cochabamba y nos fuimos directamente a la casa de uno de los miembros de la banda Sangtum Regnum, Milton, quien muy gentilmente nos alojó en su morada, ya en la noche nos llevó al concierto que, dicho sea de paso, era realmente en un lugar *under*, si no me equivoco, en Coña Coña, lejos de la ciudad, en una chichería, ahí nos encontramos con varios metaleros tanto de Cochabamba, Santa Cruz, Sucre y Oruro. Lo lamentable, fue que Hadez tampoco pudo llegar por problemas de coordinación de los organizadores, pero igual se realizó el concierto con bandas de Cochabamba como Necromancy y una banda que nos dejó atónitos a todos, Kreuziguen (*thrash doom*) de Santa Cruz, muchos la comparamos a Paradise Lost, tanto por su instrumentación como por algunos coros que implementaban en algunos de sus temas, recuerdo que el *mosh* estuvo súper brutal y además confraterno, pues estábamos mezclados entre bangers de La Paz, Cochabamba, Santa Cruz, Sucre y Oruro acompañados de bastantes baldes de chicha. A los paceños, se nos quedó la imagen de una escena cochabambina bien radical, subterránea y además muy distanciada unos de otros o sea los metaleros no se relacionaban con los *punks* o *hardcores* igual que ellos tampoco lo hacían con los metaleros, cosa que en La Paz era todo lo contrario, había mucha más unión entre todos, pero sí se notaba que la escena paceña estaba decayendo. Una de las consecuencias fue el excesivo consumo de alcohol en los conciertos y también

por la infiltración de gente que veía al *under* como una moda pasajera, así como el escuchar a estúpidas bandas de rock nacional: Loukass, Coda 3, Watt, etc. Ellos pensaban que escuchar metal era lo mismo, o sea simplemente música sin ideología ni actitud.

Todo esto hizo que surgiera la idea de reactivar la escena paceña y es así como nace Krimen Króniko Club.

Krimen Króniko club

Percibiendo muchos de nosotros el decaimiento de la escena paceña, especialmente, los que nos reuníamos en las puertas del Correo Central. Una de esas tardes del año 1994 se nos ocurrió reestructurar o más bien dicho, consolidar y resaltar nuevamente a la escena paceña, entonces, convocamos a verdaderos metaleros y formamos un club similar a lo que fue a fines de los 80 el La Paz Thrash No Drogas, casi con los mismos objetivos fundamentales, primero: hacer crecer la escena *under* paceña, apoyar a las bandas tanto paceñas como nacionales, o r g a n i z a r c o n c i e r t o s frecuentemente y como un segundo objetivo p r i m o r d i a l : empezar a traer bandas de afuera para que toquen en



nuestra ciudad. El nombre que elegimos en una de nuestras primeras reuniones fue Krimen Króniko Club, nos reuníamos todos los domingos a partir de las 16:00 en el Parque de los Monos (Roosevelt). Al principio fuimos varios, pero después se fue reduciendo el contingente humano entre los que nos quedamos: Chicheño, Ruddy, Galo, Loca, Gigio, Mayumi, Nahoto, Cura, Kiko, David, Jayawata, Silvestre, Montoya, Caníbal, Boris, yo y uno que otro más, que ya no recuerdo.

Nuestra primera actividad fue el concierto que lo denominamos “Masacre en el cementerio” parte I (21 de octubre de 1994), lo denominamos así, pues el local donde se realizó dicho concierto estaba ubicado detrás del cementerio general. Entre las bandas que tocaron estuvieron: Metal Viviente, Sabathan, Scoria, Profanos y Humacion, lo interesante de

este concierto fue la ambientación que le dimos al escenario, pues muy temprano en la mañana, fuimos al cementerio a sacar huesos humanos. Lo que logramos conseguir fue casi la mitad de un cadáver, o sea desde el cráneo hasta las costillas y eso lo colgamos al medio del escenario, realmente se miraba macabro, digno para un concierto *underground*.



La gente que llegó al concierto quedó impresionada, pues también pusimos velas y flores secas lo cual le daba al escenario el aspecto de un verdadero cementerio desolado, esa tocada fue nuestra presentación como club ante la escena paceña y sin temor a equivocarme fue un éxito y dio muchos comentarios dentro del movimiento *under* de esas épocas. Posteriormente realizamos más y mejores conciertos, siempre dándoles ese toque macabro, profano y oscuro, pues para nosotros el *underground* significaba. Para los primeros meses de 1995, nos llega la noticia que una banda de *thrash death* de la Argentina llamada Devastación, estaba de gira por algunos países de nuestro continente y que además estaban interesados en tocar en La Paz, es así como Krimen Króniko se anima a organizar el concierto. Nos pusimos en contacto con Gustavo Tobar de Santa Cruz, coordinador de la gira por Bolivia de Devastación, él nos propuso para el domingo 12 de febrero de 1995 y así fue. Antes de este concierto, organizamos un anterior que lo denominamos Concierto Pre-Devastación (4 de febrero de 1995),

lo realizamos en la casa de un antiguo metalero, Jesús, en Villa Victoria, este concierto nos ayudó a recaudar más fondos para los gastos del concierto de Devastación, que dicho sea de paso, vino a ser el primer concierto de una banda internacional en La Paz, pues años anteriores ya había llegado Vibrion (1994) a Cochabamba y Hermética (1994) a Santa Cruz, pero a La Paz hasta ese año (1995), no llegó ninguna banda de afuera, eso hacía que la emoción, tanto de nosotros, como miembros del club como de los changos que formaban parte de la escena creciera día a día. Nos movilizamos bastante en propaganda, tanto en afiches como en volantes, también, fuimos a algunos programas de radio especialmente de la Contemporánea FM, de modo que el tan esperado día del concierto llegó. Como bandas teloneras estaban: Scoria, Arise y Subvertor; Devastación como plato fuerte de la noche tocó al final demostrando toda la brutalidad del *thrash death* argentino. Fue un concierto emocionante, pura adrenalina seguida de un *mosh* intenso de



parte de todos los que nos encontramos ahí esa noche.

Lamentablemente, con este concierto Krimen Kroniko se desintegró, ya que todo el dinero recaudado en este evento se lo llevó el estafador de Gustavo Tobar de Santa Cruz (Fm Rock), quien hasta el día de hoy sigue viviendo a costa del movimiento *under* trayendo bandas de afuera y cobrando entradas exorbitantes e inaccesibles a los bolsillos de los metaleros.

Krimen Kroniko fue el segundo club de bangers después del La Paz Thrash No Drogas y este dio los cimientos y lineamientos para la formación de otros clubes como: Repulssion Massiva, Koka Prod, Metalmorphosis Prod, Legion Club y otros que, de igual forma, ayudaron a que la escena paceña se masifique y se consagre nuevamente en una de las más grandes de Bolivia.

Las primeras grabaciones

Ya para 1993, año en que me inicié oficialmente en el movimiento *under* llegó a mis manos, se podría decir, los primeros demos cassettes de la escena paceña. Entre ellos, estaban los demos de Subvertor (*death grind*) "Terrorista" (1990) y "B.I.G.N.O.I.S.E." (1991) y también el demo tape 93 de la banda Ballache (*post punk industrial*), todos estos trabajos artesanalmente producidos, pero con muchas ganas de demostrar al mundo lo que se estaba haciendo en La Paz en cuanto a producciones *under* para esos tiempos. Para 1994 la legendaria banda Arise (*thrash death*) saca su primer demo titulado "La tierra de las apariencias" a la par la reconocida banda Hate (*thrash metal*) también lanza su primer demo

tape titulado "Sociedad sin vida" y, para el siguiente año (1995), logran sacar su segundo demo tape titulado "XXI Century". Ambos trabajos producidos en estudio y con una muy buena presentación en cuanto a portadas.

Para ese mismo año 1995, Subvertor saca su tercer demo tape "Criptobiosis" de presentación súper profesional tanto en sonido como en los detalles de la portada y del cassette mismo.

El año 1996, fue muy importante para la escena *under* paceña, pues tres destacadas bandas lograron producir su material fonográfico, estas fueron: Arise su segundo demo titulado "Agresor", Secuencia Progresiva (*punk* urbano andino) su cassette LP "Salar" el mismo que fue editado por la reconocida disquera Santa Fé record y Effygy Of Gods (*black dark* atmosférico) su demo tape titulado "The dances of the éxtasis" que fue producido por el primer sello underground paceño llamado Catapult Records. Dicho sello, posteriormente, editó el demo de Ossuary (Uruguay). Ese mismo año (1996), por mi parte, logré editar el primer compilado de bandas bolivianas titulado Bolivia Putunk 'Markasani', el cual aglutinó a 10 bandas, tanto de La Paz, Cochabamba y Sucre, pues para ese año ya varias bandas bolivianas produjeron sus demos tape, algunos de ellos de forma casera como el caso de Necromancy (*black death grind* - Cochabamba), Bael (*black death* - Sucre), Carbunclo (*death metal* - Sucre), Kreuziguen (*thrash doom* - Santa Cruz) y Mortofobia (*death metal* - Cochabamba) y otras de mejor calidad en cuanto a sonido y presentación, como el caso de: Sanctum Regnum (*death metal* - Cochabamba), Exeresis (*grind noise core*



- Sucre), Escatofagia (*grind noise core* - Sucre), Llajtay Kjaparin (*hard core punk* - Cochabamba) y Sniders (*thrash power metal* - Santa Cruz).

En 1997, una de las bandas bastión de la escena alteña paceña, Scoria (*hard core punk*), logra editar su primer demo oficial profesional, titulado "Yo no soy ninguno de arriba", antes de este sacaron otro demo titulado "Corruptocracia" (1994), pero no tuvo muy buena difusión ni promoción.

Para el año 1998 dos bandas importantes dentro de la escena logran producir sus demos: 3.18 (*punk rock*) con su trabajo titulado "Punk con llajwa" y Autorev (*dark punk* con toques industrial) su demo titulado "Revolución subjetiva". Y para sorpresa de muchos que formábamos parte de la escena en esas épocas, sale a la luz la nueva producción de la banda Hate "Heart beat machine" en formato CD profesional, siendo este el primer CD de una banda *under* paceña y hasta se podría decir, el primer cd de una banda boliviana de *thrash metal*, esto no solo fue un logro para la banda sino también para la escena. Un año después (1999),

la banda Subvertor, también, lanza su primer CD profesional por medio del sello americano Wild Rags. Este trabajo fue titulado “Transgreso-evolución” que fue otro gran logro para la escena, tanto local, como nacional.

Para ese mismo año (1999), logró editar el volumen 2 del compilatorio Bolivia Putunk ‘Markasani con bandas de La Paz, Cochabamba, Santa Cruz y Tarija, este trabajo fue editado y distribuido por mi propio sello Rincón Record (ahora Rincón Ediciones), en este nuevo volumen incluí un tema del cd de Hate y otro tema del CD de Subvertor. Rincón Record también editó el compilatorio Thrash S.A. (volúmenes 1,2 y 3), el cassette LP de Llawar (*emo hardcore*) “Pulso demente” y el demo tape de Agony (*death metal* - Paraguay). También para ese mismo año (1999) la banda más blasfema de la escena paceña, Sabathan (*blasfemo death metal*) logra sacar su primer demo tape titulado “Emin corpus satani” y unos años después, editan su primer CD.

El año 2000, por medio de Rincon Record, logró editar el volumen 3 del compilatorio boliviano Bolivia Putunk’Markasani, con bandas de La Paz, Tarija, Santa Cruz, Sucre y Cochabamba, ya para esos años la escena se había masificado considerablemente y las producciones fonográficas cada vez aumentaban y mejoraban en cuanto a sonido y presentación, es así que salen a la luz el CD de Lilith, de Scoria, de Llawar, más CD’s de Hate, el CD de Los Tuberculosos, el demo de Pantano y un largo, pero largo etcétera.

Los primeros fanzines

Uno de los primeros fanzines que llegó a mis manos, en 1993, fue el Rabia Crónica

1, su editor Sharbel, de contenido netamente *metal extremo*, con bandas nacionales y extranjeras, él (Sharbel) ya años atrás había editado otro fanzine que se podría considerar el primer fanzine del movimiento *under* paceño, este era: el Metal Comand’Zine (1990).

Otros fanzines que llegaron a mis manos fueron el Insultos’Zine y el Furious Assortment’Zine, ambos de Cochabamba, esto para 1994. También, fueron los primeros fanzines editados en la ya mencionada ciudad. Ese mismo año (1994), en la ciudad de El Alto, se publica el Contra ataque, su editor el Rufo (ex - batero de Scoria) enmarcado más en los estilos Punk y Hard Core y además con un alto sentido de protesta antisistémica.

El año el 1995, Luis Rojas (el cura), que también frecuentaba y era parte de los que nos reuníamos en las gradas del correo, me comenta que tiene mucho material (biografías, entrevistas, fotos, demos, etc.) para hacer un fanzine y es así como me pide que le colabore en la elaboración de este, empezamos el trabajo, esas épocas en una máquina de escribir, pues ninguno de los dos contaba con una computadora. Finalmente, el fanzine lo concluimos y lo llamamos Deuced’Zine, en su contenido estaban bandas de los estilos *thrash, death, black y doom*, de este fanzine logramos editar solo dos números. Para mí esta oportunidad de colaborar en el Deuced’Zine me sirvió, pues ya empecé a tener contactos no solo con gente metalera de otras ciudades de Bolivia, sino que, también, empecé a tener correspondencia con gente de otras latitudes del hemisferio, con los cuales empecé a intercambiar fanzines y cassettes dentro de todos los estilos

(*punk, hardcore* y obviamente metal), constantemente entraba al correo a recoger cartas o paquetes, pero yo no era el único, sino que varios de los changos que nos reuníamos en las gradas del correo hacían lo mismo y así que cada quien obtenía material musical inédito, para luego intercambiarlos entre nosotros y es de esa manera como se movía la escena *under* en esas épocas, tiempos en donde ni siquiera nos imaginábamos que algún día iba a existir un medio de comunicación más rápido y masivo como lo que ahora es el internet.

Ese mismo año (1995), sale a la luz el segundo número de Rabia Crónica’Zine, esta vez en su totalidad impreso a imprenta o sea una edición de lujo, con entrevistas a bandas muy destacadas entre estas a Brutal Truth (USA.) y a bandas nuevas de la escena paceña como: D.A.C. (*crossover hardcore*) y Necrophorus (*death gore*).

Para el año 1996, ya había recolectado bastantes entrevistas, biografías y demos de bandas de varias partes del mundo y me dispuse a editar un fanzine. Para esto unimos fuerzas con otros dos amigos (Gigio y Mayumi) y con mi hermano (Boris), es entonces que logramos editar el Soporte ‘Zine. Se podría decir que fue un fanzine semi profesional, pues la tapa estaba hecha en imprenta, pero el interior era fotocopia, eso sí, con una muy buena diagramación y todo aquello, como todo fanzine de esas épocas contenía entrevistas a bandas nacionales como internacionales entre estas a la reconocida banda Nightfall (Grecia), reportes de otras escenas y revisión de demos y fanzines.

Ese mismo año (1996) la iniciativa y sus talentos para el dibujo del Ramiro (Loca)



del Oscar (Spincho) hacen que publiquen el primer y único ridiculizador llamado Col-Mix # 1, que contenía principalmente dibujos y caricaturas de varios de nosotros que en esas épocas conformábamos la escena paceña, también, caricaturas ridiculizantes de bandas famosas como: Decide, Obituary, Hipocresy, etc.

También, para ese año (1996), se edita en la ciudad de El Alto la publicación anti-imperialista de conciencia rebelde Estrella Roja con mucha información y



reflexiones guevaristas y comunista a la par, también, contenía algo de la escena *hard core punk* local, esta publicación lo editaba Alf quien hasta hoy en día sigue siendo parte de la Juventud Comunista Boliviana.

Casi a finales de 1996, sale a la luz el *Eroder'Zine* #1, editado por Galo Agramont, también parte del grupo de los del Correo. Este fanzine tenía la portada en imprenta y su contenido era más inclinado a los estilos *doom*, *black*, *dark*, etc.

Para febrero de 1997, se edita el segundo número del *Eroder'Zine* y ese mismo año nace el *Foeticide'Zine*, su responsable Alan Castro. Este fanzine, totalmente hecho en imprenta, estaba íntegramente dedicado al metal extremo, es decir, al *grind*, *gore*, *noise* y *core*, además, estaba escrito en castellano e inglés, pues su editor tenía muchísimos contactos a nivel mundial. Para posteriores años, salieron varios fanzines, pero ya no cuento con muchos datos de estos.

Ya para el año 2000, yo me animo a sacar otro fanzine dedicado a la música e ideología *punk*, pues al final este fue el estilo *under*, con el cual me identifiqué desde que empecé a escuchar a bandas como La Polla Records, Ataque 77, 2 Minutos, Fun People y una infinidad de bandas de *punk* de Argentina y de otros confines de Latinoamérica. Mi nuevo fanzine se llamó Libertad y Amor de este logré sacar tres números, los cuales los difundía en las ferias de fanzines y en algunas tocadas. Otros fanzines de esta misma línea fueron: Rompe el Silencio, Aquí les va la contra, Sociedad Decadente, Enemigo Público # 1 y otros.

Los primeros programas radiales y de T.V.

Como les comenté en páginas anteriores, el primer programa radial que escuché y que, gracias a ese, es que me inicié en el mundo del *under* en 1992, se llamaba 90 Grados, el que lo conducía le ponía una atmósfera tétrica, tal vez porque la misma música infundía eso, muerte. Pero, antes de 90 Grados, según me comentaban otros metaleros más antiguos, existía otro programa radial, que se podría decir que fue el primero de música extrema difundido en La Paz, se llamaba Ondas Duras, eso me imagino que fue a finales de los 80. Lo interesante de estos programas era que aún se podía escuchar la música de las bandas en formato vinilo y de vez en cuando los locutores describían las macabras tapas que cada vinilo tenía, como en el caso de Cannibal Corpse y Carcass, dignas para decorar una morgue. Ya con el transcurrir de los años, aparecieron otros programas radiales como: Metal Militia (radio Contemporánea FM), Los 15 Minutos del Oyente (radio Contemporánea FM), Aleación (radio Qhana), Ruido Metálico (radio Graffiti), Mente Ñusata (radio Wayna Tambo), Rock Sonico (radio Constelación del Sur), Resistencia (radio Wayna Tambo) y muchos otros más, donde ya no se ponían música en vinilos, sino más en cassettes y posteriormente, con la aparición del CD, todo ya fue en formato CD. Pero, de igual forma, cada tapa de CD era un verdadero arte macabro, al menos de las bandas dentro de los estilos *death*, *grind* y *gore*.

También empezaron a difundirse algunos programas de TV que, si bien, no eran netamente de metal, de vez en cuando, pasaban algunos videos de bandas

metaleras o apoyaban a la difusión de algunos conciertos que se realizaban en la ciudad. Entre estos programas estaban: La Cumbre del Rock (1993) en el canal 13, y Zepellin (1999) en el canal 39.

En la actualidad muchas bandas *under* tanto paceñas como nacionales lograron sacar sus CD's y también videoclips muy bien producidos que son difundidos en varios programas televisivos especializados en rock como Axesso.

Las ferias de fanzines y producciones independientes

Si bien las ferias de fanzines no fue una iniciativa propia de la escena paceña, pues en países vecinos como Argentina, Perú y Chile ya se realizaban casi habitualmente en plazas, parques o en los mismos conciertos, para 1999 tomamos esa idea y junto con mi hermano, Sharbely otro amigo llamado Freddy (Satanás) organizamos y anunciamos la primera feria de fanzines y producciones independientes, la cual la realizamos un domingo, en la plaza Venezuela a partir de la 16:00. Este evento lo anunciamos con semanas de anticipación, por medio de volantes que los repartíamos en los conciertos y también en algunos programas radiales, como Ruido Metálico que para esos años era el programa *under* más sintonizado por la gente del medio. Y es así que se logró llevar a cabo la primera feria del fanzine y producciones independientes, en la cual se expuso y vendió fanzines, cassettes y cd's. Recuerdo que muchos changos llegaron esa tarde a la plaza Venezuela para adquirir algún material y ese apoyo de la gente nos impulsó a que realizáramos muchas más ferias en distintos lugares como en el correo

central, campo ferial, plaza Venezuela, Café 68, etc. y también empezamos a realizar ferias en los mismos conciertos, antes de que empiecen a tocar las bandas. Esta misma iniciativa se extendió a otras ciudades, como Cochabamba, Santa Cruz y Tarija. Estas ferias tenían también otro propósito de demostrar que la cultura del rock subterráneo se manifiesta y expresa por medio de los fanzines, periódicos, boletines y música que, además de tener un alto contenido rebelde y anti-sistémico, tiene un mérito más, el de realizarlo de forma independiente sin ningún financiamiento de estructuras burocráticas o lucrativas.

Una de las últimas ferias que se logró organizar fue en 2007 y que, gracias al apoyo de la Biblioteca Municipal, la realizamos en su auditorio principal y no solo fue un día, sino durante cuatro martes de junio. Esa feria realmente fue inmemorable, pues hubo muchos más expositores y, además, se logró exponer una infinidad de material antiguo considerado como joyas del *under* entre vinilos, fanzines y cassettes que trajo Jorge (Cone) Valenzuela, uno de los más antiguos metaleros paceños.



REGINA MARÍA ROMERO KULJIS

La escena-espacios y la historia del thrash metal de la ciudad de La Paz, Bolivia

Regina María Romero Kuljis es licenciada en Antropología (UMSA), tiene un diplomado en Gestión Pública Intercultural por el Instituto Latinoamericano de Ciencias Sociales (Lima, Perú). En la actualidad, cursa una Maestría en la Flacso, Argentina. Además de su experiencia académica, es relacionadora comunitaria en áreas rurales, con entidades matrices de medicina tradicional, gestión territorial y social, en varias regiones de Bolivia apoyando diferentes proyectos desde el año 2013. Elaboró las Herramientas de Gestión Comunal, Diagnóstico y Planes Comunales de Gestión Territorial de 15 TCO Weenhayek, en 2017. El 2019, trabajó en el Proyecto de Ley, en la Cámara de Diputados, de Protección a las Plantas Maestras del Ayahuasca y Wachuma. Participó en la catalogación etnográfica de Músicas y Danzas del Patrimonio Inmaterial del departamento de La Paz (2019-2023).

Ha realizado trabajos extensivos de proyectos etnográficos, musicales etnobotánicos en el norte del departamento de La Paz, en la región Kallawayaya; experiencia que se ve reflejada en publicaciones y presentaciones profesionales de la farmacopea y medicina tradicional de esta cultura. Actualmente, trabaja el Plan de Salvaguardia de la Cosmovisión Andina Kallawayaya 2023-2025.

A manera de apertura

El presente escrito es una descripción panorámica del *thrash metal* en la ciudad de La Paz, contemplando la imbricación de varias vertientes musicales que influyeron en la formación de la identidad

de los thrash metaleros/as. Desde 1984 hasta aproximadamente 1998 se generó la consolidación de bandas relevantes en el tiempo hasta la actualidad, generando un movimiento metal-*underground* en la ciudad de La Paz, con influencia en Bolivia.

Hoy en día la globalización, la constante influencia de los medios de comunicación, las industrias culturales y el propio consumo musical subjetivo de los *under*, son elementos que conforman las complejas estructuras socio-tecnológicas que, prácticamente, delinean todo el sistema de información e intercambio de bienes culturales en el mundo.

Mediante Internet también se tejen redes de conexiones tanto a nivel mundial como microlocal, lo que no hubo los años 1985 y finales de los 90 en la ciudad de La Paz, cuando era difícil comprarse unos vinilos y, por lo tanto, se fueron creando espacios sociales a través del intercambio de música y construidos para realizar los eventos *underground*.

Cuestiones iniciales de la investigación

Quiero responder a varias preguntas que son parte de este escrito: ¿cuáles son las primeras bandas de *thrash metal*?, ¿sus influencias musicales?, ¿los espacios sociales?; y, desde estas interrogantes, se desprende las categorías: Identidad musical - Espacios sociales - Medios de comunicación.

Las identidades múltiples de la comunidad *under* se desarrollan como condición porque están dentro de un incesante marco de préstamos e intercambios culturales-musicales al mismo tiempo, cuando están en este marco de acción, llegan a crear un “tercer espacio”: por un lado, está la cultura original en movimiento y comunicación constante; por el otro, los intercambios permanentes con otras culturas y formatos diversos. Como producto de todo el proceso emergió un nuevo constructo identitario musical con mucha fuerza sentando un cimiento del *underground*, desde la ciudad de La Paz con influencia en el Estado Plurinacional de Bolivia.

Antecedentes del thrash metal en la ciudad de La Paz

Antes de describir a las bandas, sus influencias musicales, los espacios de los conciertos y los medios de comunicación de la época 1990-1998 en La Paz, es importante entender el contexto global del *thrash metal*. Este subgénero del heavy metal surgió a principios de los años 80, principalmente en la Costa Oeste de Estados Unidos. Se caracteriza por su ritmo rápido, riffs de guitarra agresivos y letras que abordan temas sociales y políticos. Esta música no solo representa una forma de entretenimiento, sino también un posicionamiento ideológico, que busca romper con los esquemas tradicionales y ofrecer una voz alternativa a las corrientes dominantes.

El antropólogo y metalero Sam Dunn (2007) interpreta este fenómeno musical y argumenta que el heavy metal, como parte de la globalización, conecta a las personas sin importar su cultura, ideas políticas o religión. No solo absorben

el metal de Occidente, lo transforman, creando una vía de escape que no tienen en sus culturas tradicionales, una voz para expresar su malestar con el caos y la incertidumbre que les rodean en sociedades que cambian rápidamente. Según Dunn, para los fans del metal, el heavy es más que música o identidad; es libertad, formando así una comunidad global (Romero, 2023).

En consonancia con Dunn, teóricos como John Fiske también sostienen que la cultura popular, incluida la música, puede ser una forma de resistencia y expresión para los grupos marginados. Esta perspectiva ayuda a entender cómo el *thrash metal* en La Paz se convirtió en un medio para expresar frustraciones y desafíos, y cómo adoptaron y adaptaron estos elementos globales para crear un movimiento local vibrante y único (Ibidem).

Bandas de thrash metal en La Paz

En este apartado, se repasa la historia de los grupos pioneros del *thrash metal* en la ciudad de La Paz, desde Black Mass hasta



Macro Desperdicio.

La primera banda que tocó *thrash metal* en La Paz estaba conformada por los muchachos del Colegio “La Salle”, de donde surgió la icónica **Black Mass**. Fundada en junio de 1987 por Waldo Mendoza, Fernando Mendoza y Samuel Estrugo, recibió un impulso significativo con la incorporación de Martin Jung, quien sigue siendo miembro hasta la actualidad.

En 1992, Black Mass lanzó su primer demo “Have no Fear”, consolidando su estilo musical en el *thrash metal*. Después de una pausa de 20 años, la banda retomó su proyecto musical en 2014, regresando a la escena como **Black Mass Legacy** con una nueva producción, “Death for Territory” (2021). Este álbum destaca por su potencia y brutalidad en temas como “Hunting Death”, “Hordes Of Darkness”, “Death for Territory” e “Impaler”.

Las influencias musicales de Black Mass abarcan desde bandas clásicas como Testament, Metallica, Megadeth, Destruction, Exodus, Death y Sepultura, hasta bandas más underground como Flotsam and Jetsam, Heathen, Grinder, Holy Moses, Cynic, y algunas de punk como The Exploited, English Dogs, GBH y Cro-Mags.

Este recorrido muestra cómo Black Mass no solo adoptó las características del *thrash metal*, sino que también contribuyó a enriquecer la escena musical de La Paz, influyendo en diferentes generaciones de metaleros locales.

Santicristor fue una banda formada por Alexandro Zeballos (+), quien también fue parte de las bandas Arise y Sabathan, formando así una trilogía significativa en la escena de La Paz. Con un estilo de *thrash metal* y una ideología antirreligiosa

y ocultista, Santicristor grabó su demo “Manifestación” en 1990.

Su primera participación en un festival fue en 1994, en el anfiteatro del Colegio Don Bosco. Este festival, realizado durante dos fines de semana, contó con la actuación de Santicristor en el primer fin de semana y Subvertor en el segundo, siendo uno de los primeros festivales de *thrash metal* en la ciudad. Subvertor, una banda notable en la escena, también realizó presentaciones en la Facultad de Arquitectura de la UMSA, el famoso Hotel Milton y La Boquerón.

Además, Santicristor participó en la primera tocada organizada por el club “Krimen Króniko”, denominada “Concierto PreDevastación”, que tuvo lugar el 4 de febrero de 1995, en un local cerca del cementerio (Montecinos 2014, 25-35).

Esta trilogía de bandas, junto con sus influencias y presentaciones, fue fundamental para consolidar el *thrash metal* en La Paz, proporcionando a la comunidad local un espacio para expresar sus ideas y resistir culturalmente.

Arise, una banda originaria del barrio de San Pedro, zona central de La Paz, debutó con el demo “La Tierra de las Apariencias”, material muy difícil de conseguir. En 1995, lanzaron su segundo material, “Agresor”. Después de ser fichados por Discolandia, celebraron el contrato con un concierto en el cine Venus, denominado “Rompiendo el Silencio del Underground”, donde se presentaron junto a otras bandas locales. Lamentablemente, esa alegría fue efímera, ya que el concierto fue uno de los últimos y el disco prometido, con el nombre tentativo de *K'amak*, nunca vio la luz.



La banda estaba compuesta por: Alessandro Zeballos¹ (primer vocal y bajo), José Antonio Avendaño (batería y segunda voz), Miguel Valencia (Miky) (guitarra) y Wilson Moya (segunda guitarra).

Este material solo salió en formato cassette y contiene las siguientes canciones:

- Lado A: Life (intro), Unnatural, Mortal, Psicopat, Carroña
- Lado B: Sorrow, Kriminal ley, Agresor, Demensia y Policía (cover de la banda Los Titás)

Sabhatan, una banda cuyo estilo musical manifiesta simpatía satanista, lleva un nombre atribuido a un demonio mitológico medieval europeo. Su primera producción de 1999 se tituló “Enim Corpus Satán” (en mi cuerpo Satanás).

Posteriormente, en su segunda producción “Aruma” (2002), expresaron una tendencia andina, sobre todo en los temas “Sajra” y “Kharikhari”, personajes de la cultura andina relacionados con el lado oscuro. Abriendo las puertas del Infierno en 1999, los músicos fueron

¹ Larga vida donde estés, Alexandro+, por haber sido un líder en esta trilogía de banda de thrash metal en La Paz y Bolivia.

Flyer reliquia del año 1989, proporcionado por Gary Bor, guitarrista de la banda Neotheofacist.



Richar, Gato, Over y Miky.

Subvertor es una banda emblemática que ha dejado una huella profunda en la escena en La Paz. Conformada por Sharbel, Oscar y Vladimir. Según las entrevistas publicadas en los fanzines Furious Assortment Army Grinder y Blasphemy, esta banda inicialmente se enmarcaba en el estilo *thrash core* con *grind*, evolucionando posteriormente hacia un sonido más brutal conocido como *grinding death - gore*. Comenzaron bajo el nombre Deathsaster, pero cambiaron a Subvertor para reflejar su estilo musical más contundente.

La independencia y autogestión fueron características distintivas de Subvertor. Producían sus propios demos y fanzines, y realizaban conciertos en lugares no convencionales como casas particulares, chicherías, haciendas, casas de campo, cementerios, o cualquier espacio fuera del control de las autoridades. Esta estrategia no sólo encarnaba la originalidad y resistencia de su práctica, sino que también permitía una libertad de expresión total en su música, letras,

estética e ilustraciones.

Además, la banda se destacó por organizar y participar en eventos que se convirtieron en hitos dentro de la escena local. Uno de los momentos más memorables fue su participación en la primera tocada organizada por el club “Krimen Króniko”, denominada “Concierto Pre-Devastación”, que tuvo lugar el 4 de febrero de 1995 en un local cercano al cementerio (Montecinos 2014, 25-35). Este evento marcó un punto de inflexión, fomentando un espacio donde la comunidad metalera podía reunirse, compartir y fortalecer sus lazos.

Subvertor, no solo representa la creatividad y la energía del *thrash metal* paceño, sino también una forma de resistencia cultural y una plataforma para que los jóvenes expresaran sus inquietudes y desafíos. Su enfoque independiente en la producción y distribución de su música permitió que sus productos culturales fueran auténticos y fieles a su visión, sin las restricciones de la industria discográfica. En resumen, Subvertor es una banda que ha contribuido significativamente al desarrollo y consolidación del *thrash metal* en Bolivia, llevando con orgullo la bandera del Estado Plurinacional y destacándose por su estilo único y su enfoque independiente.

Hate surgió a principios de 1993 en La Paz, Bolivia, fundada por Ricardo Larrazábal. Con la invitación de Vladimir Mendieta y un baterista, se conformó la primera alineación. En 1994, grabaron su primer demo titulado “Sociedad Sin Vida”. La banda es parte del movimiento *underground*, tocando en lugares icónicos como el Hotel Milton y la famosa Boquerón.

La banda se gestó a finales de 1993 junto

a un compañero de colegio que fue su primer baterista. Tras varios cambios en la voz y el bajo, la entrada de Vladimir Mendieta consolidó la formación, siendo él el miembro que más tiempo permaneció en la banda hasta 2014.

Desde 1998, Hate ha editado nueve discos. Antes de lanzar su primer disco oficial en 1998, titulado “Heart Beat Machine”, grabaron y editaron dos demos: “Sociedad Sin Vida” y “21 Century”. Actualmente, están finalizando la producción de su décimo disco

En la actualidad, Hate sigue activo y ha lanzado su undécimo álbum titulado “Rugía” en 2021 a través de Metal Blade Records. Este álbum ha sido bien recibido y marca un nuevo capítulo en su carrera, con un sonido fresco y renovado gracias a la incorporación del nuevo baterista Nar-Sil.

La banda celebra su 30 aniversario con este lanzamiento, demostrando que el fuego sigue ardiendo y que su energía sigue siendo fuerte. Hate representa el espíritu del *thrash metal* paceño, consolidando su lugar en la escena musical boliviana con su estilo único y su dedicación constante **Macro Desperdicio (MD)**, una banda que emergió en los años 1990, fue formada por Ives Subieta y Gary López en las guitarras, Rodrigo Rivera en el bajo, Ivar Rojas en la batería y Renzo Rocha en la voz. La particularidad de esta banda radicaba en la corta edad de sus miembros, que oscilaba entre 13 y 15 años, y por esta razón, el resto de las bandas los llamaban cariñosamente “los *tofets*”. Con un estilo catalogado como *death thrash*, participaron en más de 20 presentaciones entre conciertos y eventos *underground*. Su estilo musical combina la brutalidad y la intensidad del *death metal* con la velocidad

y agresividad del *thrash metal*. Su sonido era crudo y poderoso, con riffs rápidos y pesados, y letras oscuras y provocadoras. Entre los lugares donde se presentaron se encuentran el teatro al aire libre, en 1993; el coliseo de la UMSA en 1992; y lo que hoy es el Campo Ferial de Següencoma, antes una cancha de tierra, en 1992. Espacios *underground* como La Casa del Trapo, Juvenca, Hotel Milton y diversas casas de amigos, siendo las edificaciones en demolición sus escenarios favoritos. Macro Desperdicio llegó a tener una gran aceptación en varios círculos sociales de

la escena musical de la época, aglutinando a personas de la zona sur, la central y la ciudad de El Alto. Eran conocidos por garantizar buena música y *mosh* en sus presentaciones. Sin embargo, en 1993, la banda tomó un giro cuando el vocalista decidió unirse a otra banda punk (por su pareja), y el baterista lo siguió, dejando solo a las tres cuerdas. Ives, Rodrigo y Gary decidieron seguir con la banda hasta encontrar nuevos músicos, lo cual no fue posible. La situación se complicó aún más con el fallecimiento

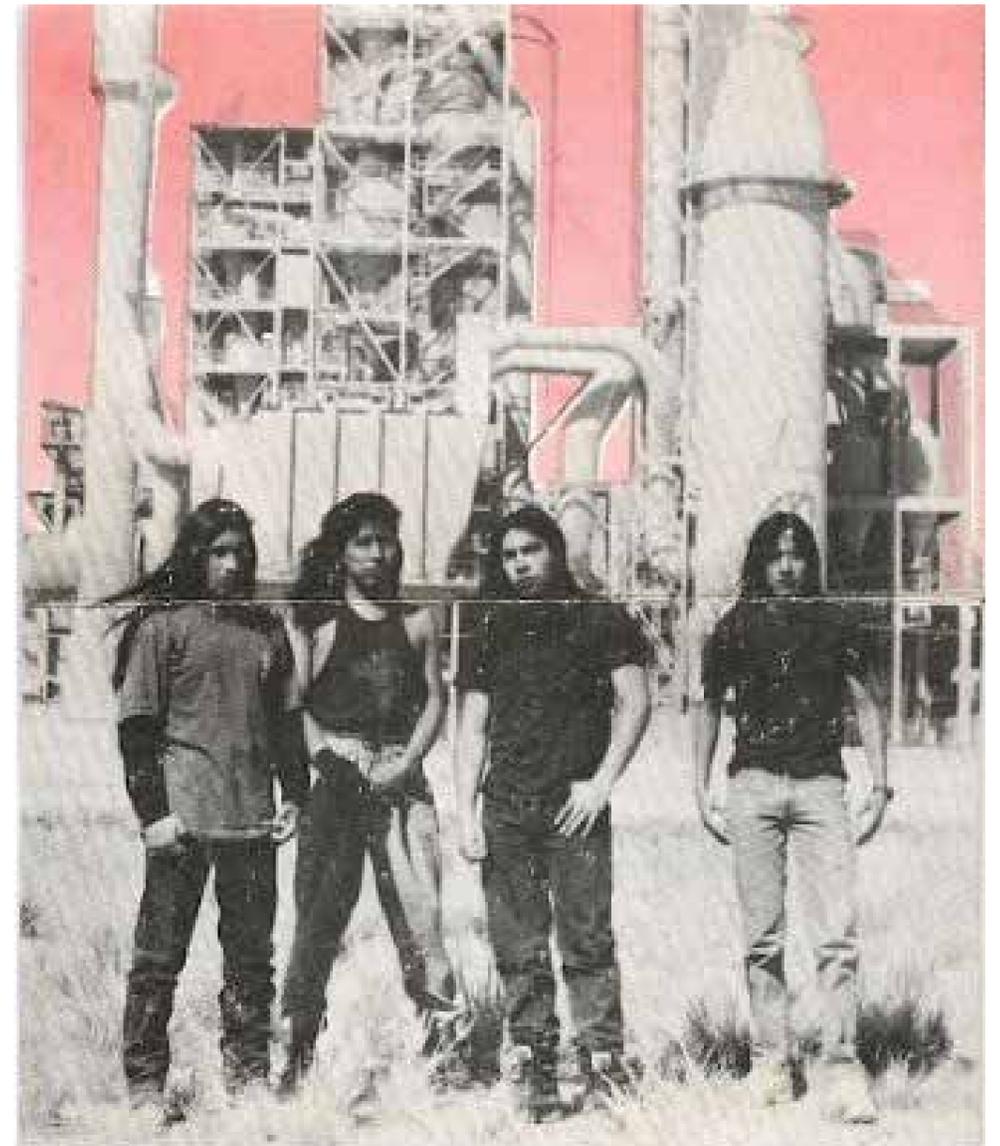


Foto de la Banda Arise



del guitarrista Ives Zubieta, considerado un maestro y hermano por el resto de la banda. Este evento sumió a la banda en un bajón del cual nunca se recuperaron, y decidieron que, sin uno de los miembros originales, la banda no podía continuar. “Macro Desperdicio resultó ser más que una banda de metal; fue una hermandad sagrada, unida por la sangre y el secreto del ritual y el rito hasta estos días” (Entrevista Gary López).

Los espacios sociales del underground

Los espacios sociales, término que se caracteriza por un sistema de “localización”, es donde las personas se apropian de un lugar para expresar, en este caso, música thrash. En efecto es lo que sucede cuando se utiliza para la escena de algún concierto, al hacer uso de calles, plazas, casas, canchas, garajes, cines para expresar música. Es una forma de organización y construcción que da valor a la importancia subjetiva de este movimiento².

Espacios de comunicación y difusión

El intercambio de conocimientos a través del arte –especialmente la música- ha sido una característica fundamental de las culturas alternativas (Roszak, 1981; Melville, 1980; De Villena, 1989; José Agustín, 2004; Goffman, 2005). La transferencia de ideas y de símbolos aparece como un eje importante para la creación y el desarrollo de tales grupos. Los foros artísticos se convierten en punto de encuentro y de catarsis para los

² Regina Romero Kuljis en su tesis inédita “Significados de los Qanthus como elemento de resistencia cultural y construcción del espacio social en Charazani, Niño Corín, Chajaya y Chullina de la Provincia Bautista Saavedra”, de 2016.

movimientos contraculturales. En efecto, tales encuentros socio culturales han sido importantes para llegar a la construcción de un espacio alternativo hasta nuestros días.

Un espacio para la escena musical boliviana fue la Radio Chuquisaca, dirigida por **Mercedes Camacho de Kúncar**, que nació el 27 de noviembre de 1939, en Sucre. Fue una figura legendaria de la radio boliviana. Chuquisaca fue la primera emisora del país que revolucionó la forma de hacer radio, le dio voz a la juventud y a la mujer.

En 1967, comenzó a producir espectáculos de grupos musicales juveniles y abrió las puertas para las nuevas culturas. Su ascenso vertiginoso llegó a su apogeo en octubre de 1972, con la dictadura banzerista ya instalada, cuando el

“Concierto de Tawantinsuyo”, realizado en el barrio de Los Pinos, convocó a miles de jóvenes. Este párrafo corto, se dedica a la *Mecha*, ícono por difundir música rock en el aire, y sobre todo en la última etapa de la radio, abrió el espacio de la Chuqui para conciertos de rock under, gracias por ello.

“Söm Shop Rock” y el pub “La Luna”

Jorge Cárdenas, el ‘Coco’, tenía una tienda de discos llamada Söm Shop Rock, fue la primera en La Paz que importaba discos de bandas internacionales. Por lo tanto, era el lugar de reunión de todos los grupos de música y otros melómanos. Con bastante clientela que estaba dedicada a la música, fueron los primeros en traer música de Estados Unidos, Alemania, Brasil, Argentina para que la gente conociera las

actividades que se hacían en el exterior, ver la movida, lo que estaba de moda, qué se producía. Al mismo tiempo y para complementar, traían la revista “Pelo”, otra de Brasil, la revista “Rock & Pop”, entre otras. Esta tienda marcó un efecto en los *thrasheros*, músicos, melómanos, el buscar contactos crear círculos de amigos, que podían regrabar álbumes de diferentes bandas, porque el acceso fue limitado ese tiempo, creándose círculos de personas que, que regrabaron música metal, por algún costo mínimo o intercambio de música (Romero, 2023). A partir de las relaciones con amigos que hacían música y siempre decían que no tenían muchos espacios donde tocar, nació la idea del Pub de La Luna, en un ex bar que se llamaba La Cueva. Fue un espacio para todo tipo de movidas musicales donde, apoyaban a las bandas *thrash* (Ibidem).

Al mismo tiempo que el sonido del *thrash metalera* escuchado en la escena de los años 90, requería espacios para manifestarse, un lugar definido. Parafraseando a Pierre Bourdieu, el campo social es un espacio



MALLKI JANAN PACHA 'ZINE PRESENTA EN CONCIERTO
PROMOCIONANDO SU SEGUNDO CD "TRANSGRESO - EVOLUCION", DEATH GRIND DE BOLIVIA
SUBVERTOR

BANDAS INVITADAS
AGONIZE DEATH METAL - TACNA
MISTERIUM DEATH DOOM METAL - PUNO
REBELDIA HARDCORE - PUNO
PROFECIA HEAVY METAL - PUNO
REINCREMATION DEATH METAL - PUNO
PROSATANUS DEATH METAL - JULIACA

SABADO 12 DICIEMBRE '98
JR. CONDE DE LEMUS 101
 ESQUINA CON LIBERTAD HORA: 8:00 PM
 ENTRADA GENERAL: S/. 6.00 (CON CORTESIA)

composición y DISEÑO DE FOR. M. LOS DIVERSOS
 Producción en Video Filmaciones
PIONEROS PRODUCCIONES
 Chanu Chanu E-3 1ra Etapa Telf. 054-353610
OBITUARIO 'ZINE JULIACA - PUNO - PERU
TELE SISTEMAS E.I.R.L. Ltda. Telefonía del Perú S.A. Agencia Autorizada St. Lima N° 448 1do Piso - Tenda 22
PEPSI

particular que contiene sus propias leyes para su funcionamiento.

Así con los fanzines y los carteos en circulación, como medio de comunicación, el ingreso al edificio de Correos de la ciudad de La Paz se fue convirtiendo en un constructo de la comunidad rockera- *thrash* que sirvió como el lugar de unidades colectivas que tenían intereses musicales similares, en relación con los estilos del metal y otros con gustos afines al *hard core*, *death metal* y *black metal*. Es así como aparecieron los fanzines que socializaban los conciertos que se iban a realizar. A partir de las 6 de tarde llegaban los afines al *thrash metal*, *punk* y otros géneros, convirtiéndose en un lugar de encuentros, intercambios de música, de casetes, diálogos de música, hasta cátedras de bandas nuevas, tertulias, es decir, todo un constructo con identidad metalera. Finalmente, el espacio icónico, depósito de fruterías y verdulerías del mercado Rodríguez, llamado el “Hotel Milton”, por situarse prácticamente al frente del mismo Hotel Milton. También las canchas de la UMSA, Miraflores y la “Juvenca” fueron escenarios en la ciudad de La Paz. Se organizaron conciertos sin auspicios ni permisos y fueron lugares icónicos de la escena metalera (Ibidem).

Conclusiones

La escena del *thrash metal* en la ciudad de La Paz tiene un legado impresionante que abarca cuatro generaciones. A lo largo de estos años, las bandas han realizado conciertos y han producido frutos musicales muy importantes. Vemos cómo las nuevas propuestas y estilos participan en eventos tanto dentro como fuera del país, presentando composiciones

propias y manteniendo la autenticidad de las antiguas generaciones de músicos y bandas.

Las influencias principales de estas bandas provienen del *thrash metal*, el heavy metal, el rock clásico y el rock progresivo. Esto ha permitido que se desarrollen estilos musicales propios y que, en la actualidad, tengan identidades únicas en La Paz, Bolivia. Al igual que en otros países del mundo, la música *thrash metal* ha sido adoptada y readaptada por muchas bandas hasta el día de hoy.

A principios de los años 90, la producción musical de metal extremo llevó a los fanáticos y músicos a tomar acciones innovadoras gracias a la tecnología. Muchos comenzaron a grabar de forma independiente utilizando computadoras, mientras otros lograron contactar con estudios de grabación a través del intercambio de cartas, lo que resultó en la creación de varios demos desde 1990. Esta producción independiente surgió debido a las restricciones de las industrias discográficas, que apoyaban principalmente lo comercial. Ante esta situación, las bandas comenzaron a producir de manera autogestionada, creando espacios *underground* interconectados en diversas ciudades del mundo. Hoy en día, estas bandas icónicas forman parte de una comunidad global más grande y con representatividad internacional.

En conclusión, la escena del *thrash metal* paceño es valorada por ser un grupo cultural que rompe esquemas estructurales en la sociedad. Han desarrollado su propia identidad y, a través de su poiesis, transmiten temas vigentes como el medio ambiente, el

consumo, el caos y el vegetarianismo, posicionándose en contra del sistema que oprime a las masas.

Referencias bibliográficas

- Arnold, D. y Espejo E. (2013). *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. Fundación Interamericana. Fundación Xavier Albó. Instituto de Lengua y Cultura Aymara, La Paz: Francisco Pazzarell.
- Coronado, J. (2022), “La influencia de la expresión de la música Metal en la identidad cultural de Tribus Urbanas de metaleros de la ciudad de La Paz”, en Tapia, R. y Mendoza B. *El tejido de las cuerdas disonantes del metal en Bolivia: Análisis descriptivo e histórico del under boliviano* (pp. 169-200). Ediciones Jichha: El Alto.
- Fuertes, F. (2022). “Underground Boliviano: Una nueva mirada a la escena metalera”, en Tapia R. y Mendoza, B. (comp.) *El tejido de las cuerdas disonantes del metal en Bolivia: Análisis descriptivo e histórico del under boliviano*. (pp. 135-168). Ediciones Jichha: El Alto.
- Montecinos, O. (2014). *Cuero y Metal. Memorias del underground Paceño*. La Paz: Rincón Ediciones.
- Mazurek H. 2006. *Espacio y territorio. Instrumentos metodológicos de investigación social* / Hubert Mazurek. La Paz: IRD; Fundación PIEB.
- Rance, S.(1998): *Teorías vividas: El método auto/biográfico en los estudios de género*. Umbrales No 4., July: 43-58.
- Romero Kuljis, R. (2023). Influencias- Transculturalidad - Espacios Sociales en la escena del Thrash metal de la ciudad de La Paz. En Tapia R. (comp.), *Perspectivas y Resistencias Musicales Vol.1 #1* (pp. 81-118). La Paz: Rincón Ediciones.



MIGUEL ÁNGEL LLIULLI

Panorama general del folk metal en Bolivia

Miguel Ángel Lliulli es boliviano, investigador en asuntos de rock y metal de la ciudad de El Alto. Tiene varios trabajos respecto a esta temática y participó en distintos congresos especializados en esta temática.

Contacto: myanhell6@gmail.com

A modo de introducción

El metal como tal, es un género musical muy controvertido desde su origen hasta nuestros días, sigue y seguirá siendo gestor principal en las luchas sociales que ocurren en todo el mundo, podemos hablar de la lucha por los derechos humanos, la libertad de expresión, la abolición de la discriminación y en nuestro particular caso, la identidad y la reivindicación de los pueblos ancestrales, así como el uso de instrumentos nativos y autóctonos y las distintas lenguas de cada país. De esta manera el metal pasa de ser considerado una expresión cultural europea y norteamericana, ajena a un continente; a ser un eje articulador entre los países americanos, rompiendo barreras nacionales erigidas durante mucho tiempo, donde el rock y metal interactúa, reta y puso a la defensiva a las entidades nacionales patrocinadas por el Estado en la primera mitad del siglo XX. De esta manera en este trabajo veremos cómo fue la llegada del metal a nuestro continente y de qué manera nos apropiamos de este género musical y le dimos una identidad, basada en nuestras características como pueblo. Realizaremos también un pequeño análisis

acerca del concepto y advertiremos lo negativo que es dar una etiqueta a un género musical, especialmente si este tiene varias aristas desde su origen. Para finalizar, mostraremos un panorama general acerca del folk metal en Bolivia.

Con origen europeo - estadounidense, identidad americana

Entre 1960 y 1970, hubo interesantes propuestas musicales en el mundo entero y América no quedó al margen de esta situación. Fue un periodo de búsqueda de identidad mezclada con psicodelia y experimentación. Así surgen distintas bandas como El Polen (Perú), Los Jaivas (Chile), Arco Iris (Argentina), entre otros, que dieron origen a este movimiento. El rock metal se adapta, recrea, apropia y fusiona con los elementos propios de cada país, como ser la música, la cosmovisión, las festividades, la religión, la cultura, etc. Para este tiempo, hace su aparición un género musical que dio mucho que hablar, que pervive y aún está en vigencia, nos referimos a la música chicha, pero eso es otro tema.¹

Según diferentes páginas web e investigaciones especializadas del tema, el *folk metal* como subgénero tiene un origen europeo, allá por los inicios de la década de 1990, pero revisando y escuchando

¹ La chicha o música tropical andina es un género musical que fusiona ritmos tropicales con la música andina, principalmente (huayño). Nació en la década de 1960 como manifestación del fenómeno migratorio desde las áreas rurales hacia las ciudades.

principalmente discos de la época, vemos con bastante sorpresa que podría ser mucho más antes y que su origen sea posiblemente² americano, pues varios de los discos grabados entre los años 1965 y 1980, tienen características propias de una fusión o mezcla de ritmos nativos con música contemporánea europea y estadounidense, pero grabados en este continente. A partir de esta situación, ya podemos hablar de un *folk* nativo, con características propias americanas.

Muchas de las bandas europeas, asiáticas, americanas y africanas o donde se difunde este género musical, han sabido combinar las influencias folklóricas tradicionales de su país con las vertientes del metal; también basan sus letras en las leyendas situadas en mundos lejanos, hablando de mitología, paganismo, panteísmo, cristianismo, naturaleza, historia de los pueblos, naturaleza, temas festivos, poesías, cuentos, leyendas, entre otras particularidades. Asimismo, acompañan a las clásicas guitarras eléctricas distorsionadas, bajo y la batería, que son instrumentos característicos del metal, unidos a instrumentos como la zampoña, quena, tambores, violines, gaitas, arpas, acordeones, teclados, entre otros.

Otra característica que tiene el *folk metal*, es el hecho de usar la lengua materna en las letras, junto a la influencia del castellano, esta situación le da un toque especial, además de una aceptación por demás aceptable en los lugares de presentación, por parte del público, llegando a ser muy popular y destaca por sus ritmos alegres, sus canciones épicas y la enorme riqueza cultural que tiene cada país. También, los músicos que tocan rock o metal crean su propia

² Decimos “posiblemente” pues, aún se están realizando las investigaciones del caso.



música y forjan sus propias identidades y que, en suma, controlan sus propios destinos; por el contrario de los músicos de pop y otros géneros comerciales, que son las marionetas del negocio musical, que satisfacen cínicamente o ingenuamente los gustos populares, e interpretan música compuesta y arreglada por otros, por tanto, les falta autenticidad. (Cook, 2001)

Una discusión controversial, darle un concepto

En los distintos congresos especializados en rock-metal, o en los lugares académicos donde se habla de este tema, siempre surge esta problemática de conversación, darle un concepto o una etiqueta a este ritmo fusionado, pues tiene distintos denominativos, podemos mencionar al *viking metal*, *celtic folk metal*, *power folk metal*, *medieval folk metal*, *oriental folk metal*, entre otros a nivel europeo, asiático y otros sectores del mundo. En América, de igual manera, como ser: metal andino, metal prehispánico o *folk metal*, no obstante, regionalmente los denominativos son particulares, así tenemos:

Arrabacrata (Bolivia), utiliza el término metal ancestral o *death metal* ancestral. Alma Eterna (Bolivia), utiliza las palabras metal andino. Sajra (Bolivia), utiliza el concepto de rock del Ukhupacha. Quasar Wanka Rock (Perú), propone una fusión de rock con música wanka para el mundo. Kranium (Perú), plantea el concepto de *metal folk*. Aonikenk (Argentina), trae metal patagónico. Uchpa (Perú), rock Inca. Cuarzo Rock (Perú), se clasifica como una banda *folk rock*. Rockpata (Perú), es simplemente rock fusión. Diablo Huma Rock (Ecuador) es una banda de rock & metal fusión andino. Esta pequeña muestra realizada con algunas bandas de Bolivia y de países vecinos, nos permite verificar que se puede manejar varios conceptos e ideas acerca de la noción que se podría tener de este subgénero y que al intentar etiquetarlo se pierde la originalidad y que es bastante complicado, ya que siempre tendremos varias opiniones y como vimos viene de acuerdo con las distintas regiones y contextos.

El folk metal en Bolivia

En nuestro país, esta idea aún está difusa y poco investigada, pues se tiene datos aproximados desde 1960, con algunos discos pertenecientes a la denominada Nueva Ola³, corriente

³ En la década de 1960 la Nueva Ola, en Latinoamérica, estuvo relacionada con los movimientos juveniles y con las aspiraciones sociales y políticas, los cambios de gobiernos democráticos a regímenes militares y la incidencia presente del comunismo; todos estos procesos obligaron a tomar represiones contra las influencias culturales que venían de otros

musical muy difundida en el continente, que originalmente es la mezcla que existe entre el rock estadounidense y el pop europeo, pero en nuestro continente mezcló las diferentes canciones con instrumentos nativos e incluso hubo temas compuestos en aymara o en quechua en el caso boliviano. Mencionamos a Los Grillos que comienzan el año 1966, con una primera etapa netamente *nuevaolera*, en su discografía cuenta con una interesante cantidad de discos, entre EPs, Singles y Long Play (LP), aspecto que puso al grupo de moda, logrando giras nacionales e internacionales. Ya entrando a la década de 1970, cambian de rumbo, intentan asemejar el sonido de los instrumentos nativos que son interpretados por sintetizadores o las guitarras eléctricas, logrando un “sampleo andino”, donde el teclado “Moog” emite sonidos parecidos a las zampoñas y las queñas. En 1972 se lanzaría el single “Tiwanaku, Piedra y Sol”, una canción esencial en la historia, pues marca la transición del estilo *nuevaolero* hacia la fusión andina o lo que algunos llaman el neofolklore andino. En 1975 surge el disco “Vibraciones Latinoamericanas I”, cuyos temas abarcaban canciones clásicas del folklore sudamericano como “La Charagua chilena”, “Canción con todos”, “María Sol” de Julio Cesar Paredes, “Leño Verde” de Ernesto Cavour. Solos de guitarra eléctrica y de teclado, pasajes experimentales, ambientaciones y truenos al principio, así como en el fin de los temas, resaltamos canciones como “Pueblito”, “Poncho Rojo”, “Lejanía”, “Mi

países, tal es el caso de Argentina, Bolivia, Uruguay, Brasil y Chile. De este modo, esta música popular era empleada como una herramienta, un medio de resistencia y una generadora de identidades e imaginarios de carácter contracultural.

raza”, verdaderas obras de rock fusión. El disco “Vibraciones Latinoamericanas II” completa la idea del primer disco, trae versiones de los clásicos del folklore sudamericano como ser “Gracias a la Vida” de Violeta Parra, “Cuando tenga la tierra” de Toro y Petronelly, “El hombre y la mar” de Julio Nanhauser, “La Cueca Destrozada”, “Vibraciones Latinoamericanas”, “La Orejona de Venus” y “Romance de Tierra” que son instrumentales fuertes cargados de virtuosismo y “Despierta Latinoamérica” Al respecto de este ciclo y como fue la aceptación del público comenta Nano Martinez: “Esos discos ‘Vibraciones Latinoamericanas I y II’ nos dicen poco en comparación a las presentaciones en vivo de esa época. Eran tremendas. Salíamos con bombos de Italaque – de ahí surgió lo de meter bombos con pedestales y todo – salíamos con Flautas, nuestros shows eran a morir. A mí me hace mucho recuerdo a lo que hoy hace Kalamarka. Elevábamos los teatros con el sonido y los instrumentos”⁴.

Es necesario mencionar también a Los Signos como claros representantes del denominado neofolklore andino, tiene su origen a mediados de 1968, es de igual manera uno de grupos que más producciones dejó plasmadas a través de su carrera musical, graban su primer trabajo musical en 1970, una de las producciones más importantes de este ciclo es el Ep “Llaky”, grabado en discos Heriba a mediados del año 1974, es un tema que expone desde su inicio una introducción con ritmo andino de huayño, al que le acompaña el sonido del teclado y los sintetizadores de fondo. La letra en su desarrollo hace un intercambio del castellano con el aymara y viceversa,

⁴



hablando de la realidad social del país. Estos dos grupos, nos sirven como preámbulo a lo que después se hizo en nuestro país, además es necesario mencionar la influencia de otros estilos musicales como el rock, el pop y el metal que ya llegaba de a poco y todas sus variantes, popularizándose a lo largo y ancho de nuestro país. Con esta influencia, las bandas bolivianas emergentes “duplicaron” estos estilos con su propio enfoque y estilo, de esta manera surgieron bandas como Wara con su disco “El Inca” (1973), donde se encontraban perfectas fusiones entre la música europea y la música andina, el rock y la sinfonía, la psicodelia y lo progresivo, la literatura y la filosofía, es un disco bastante interesante el escucharlo pues ya se pueden escuchar temas con bastante contenido social, reivindicando al indio, denunciando la idea ya concretizada hoy, la idea de las “dos Bolivias”, resaltan en temas como “Realidad” y “Wara”. Posterior a este disco, con un parate de dos años, viene el disco “Hichhanigua Hikjatata”, también denominado “Maya” (1975), donde tras la visita a distintas

comunidades y festividades, se concretiza la idea de mezclar la música autóctona con el rock que se notan claramente en los primeros arpegios musicales, pues encontramos mezclas desde bailecitos, ckalcheños, tarqueadas, huayños, entre otros ritmos. Es necesario resaltar la participación de Clark Kent Orozco, quien fue el ejecutor de varios de los instrumentos nativos, junto a las guitarras eléctricas, bajo y batería. Puntualizamos el uso del quechua y el aymara como parte de las composiciones musicales de este disco y que en este tiempo estaba restringido, de la misma manera hablar de la whipala, reivindicación indígena, coca y otros tantos temas que no estaban permitidos hablar, por lo tanto, surge un acallamiento a distintas voces adversas al sistema dictatorial, pero esta situación no es solamente en nuestro país, sino que se da en toda latinoamérica. Además, en este tiempo el folklore no estaba bien visto, era considerado música de indios y para indios. Wara, en sus casi aproximadamente 50 años de existencia tiene alrededor de 17 discos grabados, los cuales están nombrados en aymara, entre reediciones y compilaciones y nuevas propuestas. Resaltamos la grabación de un DVD con la Orquesta Sinfónica, como una obra en tres dimensiones musicales, la sinfónica como tal, la autóctona – folklórica y el rock progresivo.

De esta manera Wara no es solo un grupo de fusión más, es el iniciador y se lo puede considerar como el cambio de la percepción en la música en nuestro país, antes de ellos no existía este tipo de fusión de rock y folklore, además llevó la música autóctona de las comunidades, que hace mucho estaba relegada y discriminada, hacia las ciudades, logrando su aceptación y apoyo, cambiando de alguna manera

la mentalidad de la época; en sus varios discos grabados, varios son considerados como los más emblemáticos de la música boliviana, siempre con esa visión de investigación y reflexión profunda de la cosmovisión andina, la realidad social y la reivindicación indígena.

Desde 1960 hasta fines de 1980, existieron varias bandas de rock y metal, pero muy pocas se animaron a realizar este tipo de fusión u otro tipo de música como la folklórica por ejemplo y la propia cumbia, además existía una censura estatal con varios géneros musicales, por considerarlos atentatorios contra la seguridad del Estado.

Existe un periodo, que podríamos llamarlo de transición, donde surgen bandas que de alguna manera tienen la idea fija de rescatar la conexión con lo ancestral y el misticismo, podemos mencionar a Arise de su segundo y último trabajo titulado “Agresor” con su tema “Kriminal Ley”, el cual fue grabado en las ruinas de Tiwanaku, combinándola con imágenes de las distintas represiones sociales dadas en la época. Mencionamos también a la banda cochabambina Llajtay kaparin con sus cassetes “Por los que luchan” y “504 años de repudio y resistencia” donde podemos escuchar interesantes combinaciones de estilos musicales, muy parecidos a nuestro tema de exposición.

Ya por el periodo de 1990, surge una experiencia bastante interesante, estamos hablando de Octavia, que antes se denominaban Coda 3 con su álbum “Aura”, el mismo fue grabado por la transnacional Sony Music, para ese tiempo este hecho fue algo fundamental pues fue una de las primeras bandas bolivianas que grabaron con esta empresa extranjera, en este disco se pone nuevamente en vigencia esta mezcla entre el rock pop y la música

autóctona, en la presentación del disco, Omar Gonzales, vocalista de la banda dice una frase bastante interesante: “Creo que hasta aquí hemos soportado una especie de encierro en nuestros corazones, es tiempo de abrirlos, a lo que fuimos, a lo que somos y de dónde venimos”.⁵

Este enunciado busca repensar acerca de la situación de la fusión entre el rock – metal en nuestro país que estuvo olvidada y a partir de esta presentación del disco, empieza un auge de varias bandas realizando esta mezcla de géneros. Además, como bolivianos todavía no apreciamos nuestra música en todas sus variedades; hasta ahora tenemos esa discriminación a ciertos estilos de sonidos como el metal. Pero, además, en todo este tiempo, no somos capaces de aceptar lo que fuimos, lo que somos y negamos nuestro origen. Cabe aclarar que es un sentimiento contradictorio, pues este estilo de música en particular es europeo – estadounidense, pero con la mezcla de algo autóctono, caracterizado por cada país en cuestión y de alguna forma aceptarnos como somos y no negar nuestro origen.

El año 1998, surge el álbum “Ciclos” que fue producido en Sony Music. Este disco, magníficamente realizado, grabado y mezclado, da lugar a una mayor experimentación de la banda con lo electrónico. Se combinan, sin llegar a forzamientos, diferentes elementos armonizados con solvencia: clásicos sonidos del rock, especialmente en la guitarra, secuencias y la novedosa inclusión de loops, samples y ritmos con la batería y el bajo, más arreglos instrumentales y vocales en la tradición musical originaria andino boliviana. El

⁵ Concierto presentación del disco “Aura” de la banda “Octavia” el 12 de noviembre de 1996).



resultado: un disco de gran personalidad.⁶ A la par de Octavia, tenemos también a Alcoholika La Christo que empieza la travesía con el disco “Agónica” el año 1995, pero es hasta el tercer disco donde entra la mezcla entre el metal industrial con la música autóctona, con el tema titulado “Raza de bronce”, en el disco “Toxicology” del año 2001, años más tarde (2006), este disco es reeditado en dos partes y es lanzado bajo licencia de (Watermelon Entertainment) Rock Seed Records en más de 18 Países de Europa, EEUU y México, bajo sellos como Universal, Warner, Locomotive Records, Soulfood, entre otras. Un aspecto importante que es necesario resaltar fue la colaboración que realizó en la película boliviana “Quién mató a la llamita blanca”, el año 2007, con el disco “Nación Alcoholika” donde encontramos interesantes versiones como “Viva Santa Cruz”, “Celia” o “Vasija de barro”, entre otros. Estos dos aspectos fueron determinantes en la banda, pues en cada álbum que sale a la luz, encontramos determinados temas con instrumentación autóctona, por

⁶ <https://rocbadoc.wordpress.com/2011/06/28/octavia-ciclos-1999/>

ejemplo: el 2008 en el álbum “Santificato”, encontramos “I’am Bolivia”; el año 2014 anuncian su regreso y el 2015 se realiza el lanzamiento de “Sikuri” un adelanto del disco “Delithium” lanzado en octubre del 2017, resaltando los temas “Jach’auru” y la colaboración que realizaron con Luzmila Carpio “Warmikuna Yupaychasqapuni Kasunchik”, que se trata de un tema reivindicativo de la mujer, logrando hasta ahora buenas críticas tanto en el interior como en el exterior del país.

Otra de las bandas que es necesario mencionar en el trabajo es a Sajra, que tiene su origen norte potosino, específicamente en el distrito minero de Llallagua, allá por el año 2009, según los mismos integrantes el estilo musical que hacen es: “Rock del Ukhupacha”⁷. La primera propuesta musical surge el año 2010 con el EP. “Sajra noticias”, que contiene 7 canciones, 6 son composiciones de la banda y un tema de reedición. El segundo disco se presenta el 2016, con el álbum “De mente abierta”, actualmente están promocionando el tema “Semilla ancestral” que es un tema contra la violencia femenina.

Para finalizar, la banda que presentamos es Arrabacrata, su estilo musical es el *death metal* yendo a lo ancestral, inicia el 2014 donde graban su primer disco “Rudimento”, que tuvo una buena acogida por parte del público, tanto paceño como de otros lugares. Su segundo disco lleva

⁷ El Ukhupacha en la mitología andina es el mundo de abajo o mundo de los muertos, de los niños no nacidos y todo lo que estaba debajo de la superficie de la tierra o el mar. Las fuentes, cuevas u otra de las aberturas de la superficie terrestre eran consideradas como líneas de comunicación entre el Uku Pacha (mundo de abajo) y Kay Pacha (mundo del presente). Tiene relación con el nombre “Sajra” pues traducido del quechua significa literalmente “malo”. (<https://www.wamanadventures.com/blog/la-cosmovision-andina-inca-cusco/>)

como nombre “Fanatismo Religioso” que sale el 2016, con un cambio en los componentes. Ya en el 2019, nuevamente se renuevan los miembros de la banda, quienes ya van incluyendo instrumentos de vientos para grabar el disco “Catarsis”. La principal característica de Arrabacrata es que en sus inicios realizó heavy metal pagano, en el proceso se fue transformando en *death metal ancestral*.

Ante esta presentación de distintas bandas, vemos que la música autóctona, puede tener una interacción con los instrumentos propios de la cultura europea, que en muchos casos fueron reemplazados o fusionados con los sonidos de la zampoña, la quena, el mohoseño, la wankara, además de las trompetas, saxos, guitarras, tambores, bombos, etc. De esta manera la fiesta autóctona ancestral se llenó de nuevos sonidos y danzas, que también se fusionaron con las del mundo.

Quizá un apunte que habría que resaltar sea la diferenciación entre lo folclórico y lo autóctono, lo primero sea posiblemente lo más conocido en los distintos lugares, mientras que lo segundo aún no está bien investigado y es un campo que todavía requiere estudios.

A modo de conclusión

Como parte de las conclusiones, podemos decir que cuando el rock y el metal, toca cumbia, reggae, zamba, folklore, u otro ritmo, se está redefiniendo como género. Esto habla de sus características fundamentales: la libertad y la evolución constante que tiene como género. Solo el rock – metal puede darse este lujo de no ser lo que es. Quienes no lo comprendan de este modo, no logran entender el verdadero objetivo de este estilo musical. Después de todo, el rock – metal como

tal ha perdurado gracias a su capacidad de reinventarse constantemente, combinando y rompiendo identidades aparentemente establecidas, aunque parezca contradictorio.

La historia del rock y el metal en América está llena de luchas, logros y grandes fracasos. Pero lo más importante quizá sea conocer esta historia, donde ya se puede reconocer como propia, como latinoamericanos que supimos asimilar y mejorarla, de acuerdo con nuestras características, con nuestros ritmos y bailes propios, desde nuestros pueblos y para las poblaciones del mundo. De esta manera este género musical supo reafirmar y transformarse a las naciones y pueblos del mundo, mejor que cualquiera entidad y acuerdo político, creando puentes entre culturas aparentemente desiguales. El poder de unir el continente no está en manos de una junta de directivos o políticos, sino en las manos de individuos con visiones divergentes acerca de la realidad. De la mano del Folk Metal (o como quieran llamarlo en su territorio), intentamos encontrar una identidad cultural que se estaba perdiendo actualmente, mientras que con la influencia de otros estilos musicales como el reggaetón o el trap, en forma general no tienen una propuesta. Como una crítica negativa, podemos asumir que quizá el principal enemigo de este género en ascenso, somos nosotros mismos, pues muchos de los metaleros desprestigian este tipo de subgénero, pues no les cabe en la cabeza una “mezcla” entre el rock – metal con el folklore, precisamente por las raíces ancestrales; a esto podemos decir que de igual manera hay gente que no les gusta ni su propia música, prefieren otras variedades musicales, incluso que no tiene sentido



el escucharlas y que atrae e influye de forma negativa en varios jóvenes de los distintos países.

De alguna manera los que estamos en este movimiento cultural denominado underground, lo hacemos por convicción, porque nos gusta el rock – metal, en todos sus variados géneros y nos identificamos con todo lo que en esta cultura se vive y esperamos seguir en lucha por este pensamiento. Ahora con su permiso, elaborar este trabajo nos quitó algo de tiempo y nos vamos a disfrutar un buen disco de rock – metal y lo que nunca está demás..., un salud por todos.

Referencias bibliográficas

- Abalos, E. (1995). *Historias del rock de acá: primera generación: entrevistas*. Buenos Aires: Editora AC.
- Bellón, M. (2007). *El ABC del Rock*. Bogotá: Ediciones Prisa. Colombia
- Carlin, R. (1993) *Rock and Roll 1955 – 1970*. Ed. Voluntad. Bogotá – Colombia.
- Cook, N. (2001) *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*
- De Garay, Adrian, Aguilar, Miguel A., Hernández, José. (Comps.). *Simpatía por el rock, industria, cultura y sociedad*. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana. México D.F. 1993.
- Garibaldo Valdéz, Ramón y Bahena Urióstegui, Mario (2015). El ruido y la nación: cómo el rock iberoamericano redefinió el sentido de comunidad en Latinoamérica. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 16 (1), 191-214.
- Tapia, Reynaldo. 2022. “El Metal Underground como resistencia, identidad y cultura” En Tapia, Reynaldo y Boris Mendoza (comp.). *El tejido de las cuerdas disonantes del metal en Bolivia: Análisis descriptivo e histórico del under boliviano*. Ediciones Jichha: El Alto.
- Weinstein, Deena. 2000 [1991]. *Heavy metal. The Music and Its Culture* (edición revisada). United States: Da Capo Press.

Documentales

- Enrevista - El Papiirri con el grupo ícono de Bolivia WARA/SD
- Programa - Tanto por Decir - Entrevista a WARA/SD

Páginas Web

- tntradorock.com/descubre-el-folk-metal-especial-folk-pagan-y-viking-metal-nacional
- headbangersla.com/especial-metal-prehispanico-folk-metal-latinoamericano
- a33revoluciones.com/metal-folk-latinoamericano

Disonancias del Metal #3

Red de Estudios y Experiencias en y desde el Heavy Metal - REEHM
Buenos Aires, Argentina, diciembre 2024
ISSN 2953-3805

Equipo editorial

Eduardo Duarte
Exequiel Nuñez
Ludmila Mailén Padilla
María Natalia Pascuchelli
Milen Saavedra Rodriguez

Teniente coronel Guifra 1828. CP 1870 Avellaneda. Buenos Aires. Argentina.

Diseño de revista

Milen Saavedra Rodriguez / Coolosa

Diseño de tapa

Coolosa

Colofón

Ludmila Padilla
Alejandro Pérez Vivero

Diseño de logo REEHM

Máxima Fernandez / Miluska Arte

Contactos

 reehm@gmail.com

 [Red De Estudios y Experiencias en y desde el Heavy Metal - REEHM](#)

 [@reehm_argentina](#)

La difusión y copia del contenido de esta obra está permitida para fines no lucrativos, siempre citando la autoría de la misma.





Esta publicación de *Disonancias del metal*
se terminó de soñar y maquetar
de forma colaborativa
en territorios sonoros
latinoamericanos.

⚡ Diciembre de dos mil veinticuatro