

Sociológica México, Nueva época, año 39, número 109
enero-julio de 2024, pp.
Fecha de recepción: --/--/--. Fecha de aceptación: --/--/--

Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el *heavy metal*^{1*}

Sociomusical identities in
Mexico City: heavy metal

*Juan Rogelio Ramírez Paredes^{2**}*

El *rock* ya pasó... pero de generación en generación
Anónimo

RESUMEN

El presente ensayo pretende establecer cuáles son los rasgos sociales del *heavy metal* como identidad sociomusical. Para lograrlo profundiza en el origen histórico de este género, así como en su carácter netamente musical. Posteriormente, establece una base conceptual que nos permite entender a los seguidores metaleros como sujeto colectivo, es decir, lo que ha generado su sentido social de escucha. Finalmente, muestra una reconstrucción histórica de los elementos que componen a la comunidad simpatizante como identidad sociomusical en la Ciudad de México (CDMX).

PALABRAS CLAVE: *heavy metal*, apropiación, identidad sociomusical.

¹ * El presente texto es una versión ensayística de la conferencia “El *heavy metal* en la Ciudad de México: preferencia musical e identidad social”, presentada en el Seminario Debate sobre la Cultura organizado por el Grupo de Sociología de la Cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Azcapotzalco, coordinado por el Dr. Armando Cisneros Sosa.

² ** Doctor en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: <eclud19702008@yahoo.com>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-4219-5882>.

ABSTRACT

This essay aims to establish which are the social features of heavy metal as a socio-musical identity. To achieve this, it delves into the historical origin of this genre, as well as its purely musical character. Subsequently, it establishes a theoretical basis that allows us to understand heavy as collective subject. That is, what has generated their social sense of listening. Finally, a historical reconstruction of the elements that make up the sympathetic community as a socio-musical identity in Mexico City (CDMX) is established.

KEY WORDS: heavy metal, appropriation, socio-musical identity.



CONSIDERACIONES PRELIMINARES SOBRE EL *ROCK* Y ALGUNOS APUNTES METODOLÓGICOS

Decir hoy *rock* es utilizar un término lleno de ambigüedad, casi vacío, pues sus subgéneros son innumerables. Además, las industrias culturales generan mayor confusión acrecentando las etiquetas para nombrarlos, la mayoría de las ocasiones sin mayor sustento musical y sí con el ánimo de lucrar con lo “novedoso”.

El *rock* fue, en buena medida, voz de algunos “nuevos movimientos sociales” surgidos al final de la década de los años cincuenta e inicios de los sesenta en Estados Unidos y Europa, como el movimiento *hippie*. Relevante es la consideración de que el *rock* está aparejado con el surgimiento del mundo juvenil. Dicho mundo ha dado pie a una historia de los análisis del mismo.

Estos análisis han usado categorías para tratar de describir, explicar o comprender el fenómeno originario y sus líneas históricas de desarrollo: subcultura, contracultura, movimientos sociales, movimientos juveniles, movimientos culturales, tribus urbanas, identidades sociomusicales, etcétera. Tal diversidad obedece a los aspectos más incongruentes de esta música. El *rock* tuvo la característica –intrínseca a su origen– de ser una mercancía rebelde, un movimiento cultural que dio lugar a una contracultura mercantilizada, a una industria cultural contestataria en muchos sentidos; fue una contradicción del capitalismo.

A fines de los sesenta las prácticas culturales y sociales subversivas vinculadas al género transitaban por un proceso de normalización gracias a su mercantilización. En el *rock* de inicios de los setenta se notaba que predominaba su carácter lucrativo sobre del rebelde. Ello se expresó en el surgimiento y/o desarrollo de dos líneas musicales diferentes: el *heavy metal* y el punk. Teniendo como consideración el sentido social de la música, el punk buscó el camino de mantenerse como contracultura y desligarse de su índole mercantil, logrando su cometido de manera relativa y parcial. El punk revitalizó al anarquismo y lo proyectó como movimiento sociopolítico cultural. Los anarco-punks construyeron una contraimagen y una música que usaron conscientemente como proyectil hacia lo establecido. El *heavy metal* no tuvo las características de conciencia política del primero, por lo que su análisis debe circunscribirse a particularidades menos explícitas y más expresivas en lo emocional.

Este trabajo pretende demostrar que el gusto por la música *heavy metal* ha creado un sujeto colectivo poseedor de una identidad sociomusical; además, busca detallar sus rasgos en la CDMX. La investigación, en términos conceptuales, busca plantear las unidades básicas del *heavy* como música y los elementos abstractos que constituyen una identidad sociomusical para, entonces, poder establecer las particularidades concretas de esta colectividad en el contexto de la capital de

México. Las preguntas que guían el artículo son: ¿cómo se configuraron los elementos propios de la identidad sociomusical estudiada?, ¿qué ha definido a esta comunidad de gusto en esta ciudad?

Para conseguir responderlas me he apoyado en mi experiencia personal como simpatizante, la cual es una forma de observación participante que me ha permitido conocer los elementos fundamentales para el análisis de esta colectividad. De tal modo, la recopilación de los datos está basada técnicamente en mi observación, así como en testimonios, opiniones, música, videos, programas de radio, revistas, publicidades, bases de datos y libros. La metodología de análisis se ha orientado por el imaginario social de la comunidad a partir del estudio de sus prácticas sociales y sus elementos iconográficos, tales como el arreglo, las formas de publicidad, los medios de difusión y los mecanismos para hacerse partícipe de su música.

Históricamente, la mayoría de los elementos estudiados pertenecen a las décadas de formación de esta identidad sociomusical, es decir, los años ochenta y noventa. Pero también se señalan aspectos relevantes de la segunda etapa histórica del *heavy* en esta ciudad, la que inicia con el nuevo milenio. A lo largo del trabajo se procuran establecer los anclajes temporales para dejar en claro a qué periodo corresponde cada análisis.

EL HEAVY METAL COMO MÚSICA

Toda la música posee una estructura acústica y un sentido social de escucha. El avance técnico-artístico-musical generó una atmósfera que incrementó de manera notable las densidades acústicas, incluido el volumen, y así fue surgiendo un género musical novedoso: el *heavy metal*. La socióloga estadounidense Deena Weinstein ha señalado que el volumen es una característica central del *heavy* (Weinstein, 1991). No

sólo se ha tratado de un rasgo y una aspiración desde sus orígenes, sino de una necesidad que va generando la propia música en el simpatizante desde el despliegue de su poder. Además de la densidad instrumental, resultado de que todos los instrumentos de cuerda que usa son básicamente eléctricos, las voces suelen combinar guturalidades graves, gritos y tonos agudos, lo que genera más rispidez. Los timbres frecuentemente se distorsionan, aunque, en la actualidad, en algunos subgéneros se combinan con voces entonadas u operísticas. Las letras tocan temas variados, que pueden ir desde una decepción amorosa, una reflexión sobre un hecho histórico o la condición humana, hasta una inconformidad social.

Su surgimiento no fue planeado y tuvo la particularidad de transformar la rebeldía del *rock* en términos de una brutalidad musical ambigua, con cierto desdibujo político. Su posición contestataria se apoya más en su poder acústico real, así como en expresiones salvajes y oscuras.

Hay quienes consideran que el accidente en el que perdió la punta de dos dedos el guitarrista de Black Sabbath, Tony Iommi, tuvo como resultado final lo que pudiéramos llamar “el sonido *heavy metal*”, dado que destensó las cuerdas de su guitarra para poder tocar mejor, descendiendo en la escala tonal y generando los sonidos típicos de este género, en otras palabras, creándolo.³ Empero, otros no consideran que Black Sabbath sea el primer grupo de *heavy* en la historia, ni *Paranoid*, entonces, el primer tema.⁴

Las bandas de *heavy* usualmente tienen una guitarra líder, una segunda guitarra (rítmica), un bajista, un baterista y un cantante como mínimo; en ocasiones, algún instrumentista

³ Son partidarios de que el *heavy* inicia con Black Sabbath: Monger (s/f), Konow (2002), Larson (2004) y McIver (2008).

⁴ Es el caso de Waksman (2001), quien le da el lugar a Led Zeppelin. Weinstein (1991) menciona a varios grupos, como Iron Butterfly, Steppenwolf, Vainilla Fudge o Blue Cheer como pioneros. Para Trujillo (2001) y Kaye (1994), Black Sabbath, Deep Purple, Heep y Alice Cooper son iniciadores de este género, tanto en Gran Bretaña como en Estados Unidos.

que por lo general es tecladista. Los instrumentos de cuerda suelen generar sonidos distorsionados o saturaciones acústicas, y la batería momentos rítmicos agresivos, con pulsos que van de lo acelerado a lo vertiginoso. En general —y no más que eso— es una música sumamente rápida en términos de tiempo musical. No es posible ahondar, ni siquiera señalar, todas las técnicas musicales específicas que se han desarrollado en el *heavy*, menos aún por la poderosa profusión de subgéneros asociados al mismo. Una buena síntesis de lo que es el *heavy* en términos musicales está en el trabajo del etnomusicólogo Alfredo Nieves (2019) y en el del antropólogo Stephen Castillo (2015), ambos mexicanos. Para Nieves, la función de la batería es distintiva del género, mientras que Castillo enfatiza la importancia del tono (sostenido y grave) de las guitarras (trítono) como un elemento clave de su estructura acústica. La reflexión de Castillo, a pesar de su relativa brevedad, no pasa por alto los detalles musicales relevantes en el desarrollo histórico de este género.

No es la intención discutir en qué momento y sitio exacto surge el *heavy*. Quienes señalan con fecha precisa esto — más aún cuando acriticamente se apoyan en una supuesta autoridad estética de las industrias culturales— pasan por alto la importancia de considerar a la historia como un cúmulo de procesos entrelazados, juzgándola simplemente como una sucesión de actos. Además, la libertad creativa genera fronteras porosas en la música, por lo que las apreciaciones musicales, siempre subjetivas, frecuentemente dan pie a disputas infinitas. Sabemos que su aparición ocurre a fines de los sesenta y principios de los setenta desde la evolución de la amplificación del sonido, entre otras cosas. A mi entender, la canción *Born to be wild* de Steppenwolf (1968), *Helter Skelter* de los Beatles (1968) y *Paranoid* de Black Sabbath (1970), ya son expresiones musicales que pueden ser calificadas acústicamente como *heavy metal*. No nos confundamos, empero, pues el sentido social de escucha de un nuevo género musical casi siempre se configura,

posteriormente, al acabado acústico. La consolidación de dicho sentido ocurrió a fines de los setenta, en México incluso hasta principios de los ochenta.

El *heavy metal* hoy en día aglutina diversos estilos, los cuales pueden ser considerados subgéneros del mismo: *trash*, *speed*, *satanic*, clásico, *black*, pop, *doom*, sinfónico, glam, cristiano, etcétera. Además, se encuentra la vertiente metálica de la música neogótica o *dark*, claramente proveniente en términos musicales del *heavy*. La lista de subgéneros se presta a una discusión abierta por diversos motivos, que van desde el ánimo de la novedad de los propios músicos, los criterios usados para establecerla y la influencia de las industrias culturales. Incluso, algunos grupos han fusionado este género con expresiones instrumentales, vocales o visuales de músicas autóctonas, o han pretendido darle un carácter más propio a través de sus *performances*, propiciando el llamado *folk metal*. Es el caso del grupo boliviano Alcoholika.

Castillo define al *folk metal* como un “estilo que lírica, performativa y musicalmente trata de recuperar el pasado precristiano o pagano, el folclor tradicional o exaltar nacionalismos” (2022: 45). En la República Mexicana, podemos señalar tres formas básicas de esta forma de apropiación, dos de ellas llevadas adelante por mestizos y una por indígenas. Los que realizan un *performance* al respecto, cantando mayoritariamente en español, como el grupo jalisciense Cemican; los que han cantado total o mayoritariamente en lenguas originarias, particularmente en náhuatl, como la banda veracruzana Mikistli y la de Xipe Totec de Cuautitlán Izcalli; y aquellas que están formadas por indígenas que cantan en su propia lengua, como los chiapanecos Ik'al Ajaw.⁵ ¿Qué relación se establece entre la estructura acústica y el sentido social de escucha? No “puede negarse que los estados de ánimo a que abre una música, gracias también a su estructura musical, poseen una carga cultural ineludible que nos coloca en un

⁵ Los dos primeros casos de apropiación, aquellos realizados por mestizos, son la materia de Castillo en su estudio (2022).

estado del cual nunca podemos desprendernos y desde el que interpretamos siempre” (Ramírez, 2009: 184). Más allá del ambiente social, las notas musicales son capaces de generar un tipo de interpelación social que atiende, biológicamente, a lo que somos como seres humanos. “Por eso sería difícil calificar a Kreator, Escoria o el Síndrome del Punk como delicadísimos” (Ramírez, 2009: 184). La forma de la música y el uso que los oyentes hacen de ella guardan un vínculo estrecho.

En el sentido social de escucha el *metal* se liberó de las raíces comunitarias africanas del *blues* y de la politización que tuvo cierto *rock* de los sesenta. El *heavy* fue transitando de una lírica machista, hedonista, desenfrenada (drogas, violencia, sexo, motos), hacia un imaginario social anticristiano, fantástico, satánico, sádico, hipersexualizado, fetichista y con tintes medievales (castillos, calabazas, brujas y dragones). Ello coincide con la descentralización de la producción mundial, donde se destaca la potente irrupción europea no inglesa frente a los países de la anglósfera. Hacia fines de los setenta y principios de los ochenta, el *heavy* era un género consolidado. Lejos quedó —prácticamente desde el inicio— de su herencia negra (*race music*) como *rock*, lo que, probablemente, explique la casi ausencia de negros como músicos y simpatizantes. El imaginario europeo es el que prevalece hoy día en expresiones audiovisuales de esta música.

El sentido social de escucha determina una forma de emplazamiento musical. En la CDMX, la forma más común de escuchar esta música ha sido a través de presentaciones de grupos frente a sus oyentes, sin mediaciones; aunque también ha sido puesta por los escasísimos Luz y Sonido (LS) de *rock* pesado, como Carita JC y Scorpions. Estos últimos existen desde los años noventa hasta hoy, los cuales no tocan únicamente *heavy*, sino rocanrol urbano y punk.⁶ A ambas

⁶ En México, las palabras “pesado”, “macizo” o “grueso” aluden, en la jerga popular citadina, a prácticas cercanas al límite de la legalidad o que ya la han cruzado. También a las personas por cuyo capital social o condición física tienen la posibili-

formas se les denomina “tocada” o “toquín” en esta ciudad. Cuando se presentan bandas, usualmente también se les llama “concierto”.

EL CONTEXTO DE CREACIÓN MUSICAL DEL *HEAVY METAL* EN MÉXICO

Pretendo señalar aspectos mínimos del contexto de creación musical en el que se desarrolló el *heavy metal* en México, particularmente durante su proceso de consolidación. Ello es importante porque una identidad sociomusical implica un proceso de apropiación que ocurre o no según el contexto de recepción del objeto cultural. También, en buena medida, este marco determina la forma de apropiación y los rasgos identitarios.

La diferencia fundamental en el terreno de las industrias culturales para el *rock* en México —frente a Estados Unidos— fue que aquí los simpatizantes tuvieron que construirse no sólo como músicos, sino formar áreas de difusión, de organización y de producción musicales. En la parte de la creación y producciones de estudio, el proceso —en lo general— podía resumirse como sigue, hasta antes de las primeras empresas mexicanas discográficas. Después de penosos años en los cuales los grupos hacían —como podían— su “demo”, lo regalaban en sus tocadas para difundirse en espera de que ocurriera “algo”. En estos años surgieron infinidad de sellos independientes que aparecían y desaparecían. En 1985 surgió Denver, fundado por Octavio Aguilera, el cual generó edicio-

dad de ejercer violencia, de ser rudos o mantener una alta jerarquía en algún rubro. El término “*rock* pesado” o “*rock* grueso” es una ambigüedad socialmente generalizada que se ha referido de modo indistinto a varios subgéneros del *rock*, como el llamado *hard rock* o *rock* duro, el rocanrol nacional urbano o el *metal*. A sus seguidores se les denomina *rockers* o roqueros en México. Como todo término, ha tenido su propia historia, y en esta evolución ha concluido circunscribiéndose (hasta hoy) a fungir —casi— como sinónimo de *heavy metal*. En este texto se usa de esta manera, salvo especificación contraria. Por otro lado, cabe señalar que los LS de *heavy* se concentran en las zonas conurbadas del oriente de la Ciudad de México, específicamente en Ciudad Netzahualcóyotl y alrededores.

nes y grabaciones musicales en el terreno del rocanrol, el *metal* y el punk. Denver llegó a producir grupos extranjeros de *heavy*, incluso europeos. En 1986 apareció una disquera netamente metalera que apoyó a los artistas nacionales. Se trató de Avanzada Metálica. En su fundación participaron Georgui Lazarov y Alejandro Mendoza (el “Doc”), entre otros.

Durante los años ochenta y noventa grupos originarios –y no originarios– de la CDMX aspiraban a dominar el ambiente de la gran urbe, porque era muy complicado encontrar seguidores de esta música fuera de ella. Aunque el *heavy metal* estuvo presente en todo el país, la CDMX tuvo un papel destacado como escena de su desarrollo, pues se imponía el peso demográfico capitalino. No es posible mencionar a todos los grupos que pertenecían a la escena de esta ciudad durante estos años. Algunos grupos recurrentes eran Kha-fra, Ramses, Next, Luzbel (Raúl Fernández), Lvzbel (Arturo Huizar), Abaddon, Transmetal, Gehenna, Máquina Negra (luego Makina), Tormentor, Cenotaph, Auster, RaXaS, Puño de Hierro, Ultimatum, R.I.P., Toxodeth, Pactum, Cuero y Metal, Anarchus, Inquisidor, Corrupter, Pentagram, Megaton, Frightful Cross, Exxecutor, Nekroz, Jhavy Metal, La Divina Comedia, Argus, Auster, Tormentor, Blackthorn, etcétera. Muchas de estas bandas se retiraron y luego volvieron durante el nuevo siglo.

Sin duda, es muy difícil señalar a un grupo o álbum que haya definido la historia del *heavy metal* en México por sí mismo, ni en estas dos décadas ni en las posteriores. Sin embargo, vale la pena señalar algunos discos representativos. Desde mi punto de vista, como creaciones de grupos originarios del entonces Distrito Federal, los álbumes *Metal caído del cielo* (1985) y *Pasaporte al infierno* (1986) de Luzbel, probablemente fueron los mejores de los ochenta en términos musicales. En la década de los noventa hay que mencionar al famoso *El Infierno de Dante* de Transmetal (1993), así como el importante precursor del *folk metal* nacional *Donde habitan*

los muertos de Mictlán (1995).⁷ Durante el nuevo siglo, se inicia una segunda fase en la historia del *heavy* en México, dado que el contexto de recepción cambió, en parte por la llegada del internet.⁸ Por ejemplo, *White Terror* de Ancesthor (2022) es un álbum de un grupo capitalino que marca cierta diferencia estilística y se encuentra en formato digital. Las disqueras, aunque se multiplicaron y se transformaron, perdieron relevancia, así que los músicos mexicanos descubrieron que tenían muchas más oportunidades, por lo que han podido internacionalizarse.

Si no existe el espacio para mencionar a todos los grupos de estas primeras dos décadas, menos aún es posible aludir a los que han cruzado por la escena capitalina durante el nuevo milenio. Siendo una vez más inevitablemente injustos, podemos nombrar a Acrania, Strike Master, Voltax, Battatrox, Damaen, Zaiko, Achromatopsia, Biomortek, Demolition, Fumata, Ogham, etcétera. El volumen de producción, por lo tanto, ha sido mucho mayor. En esta segunda fase, en términos del contexto de creación musical, además de las mayores oportunidades para los músicos, lo relevante ha sido la aparición de grupos indígenas mexicanos que cantan, en su propia lengua, temáticas de su propio interés.

⁷ El disco de Mictlán es el primero que pronuncia algunas palabras en náhuatl y usa instrumentos probablemente prehispánicos durante ejecuciones mexicanas de *heavy*.

⁸ No olvidemos que el internet se difunde comercialmente en México a partir de 1994 y de manera masiva desde 1995. Podemos considerar que los primeros años fueron de aprendizaje social y consolidación en su uso con fines artísticos. De especial relevancia fue la experiencia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en la creación y consolidación de un zapatismo internacional como fuente de aprendizaje indirecta –en todos los campos– acerca de las posibilidades de la red electrónica. Muy probablemente, la lucha indígena zapatista también alentó a desarrollar la vertiente del *folk metal* nacional. Un estudio que da cuenta del enorme volumen de comunicados emitidos por esta organización política entre 1994 y 1996, así como de la importancia del internet para la aparición, desarrollo y consolidación del zapatismo internacional, es el de Ramírez (2002).

APUNTES BÁSICOS SOBRE EL CONCEPTO DE IDENTIDAD SOCIOMUSICAL

No es posible, ni es la intención, ahondar en una discusión conceptual profunda sobre el concepto de identidad sociomusical. Ello desborda totalmente los límites de este trabajo dado que la reconstrucción histórica de la colectividad metátera es el tema central del mismo. Por otro lado, la reflexión teórica ha sido ya abordada (en Ramírez, 2006). Pero sí debemos señalar aspectos esenciales del concepto que denotan su utilidad y nos permiten entenderlo con suficiencia.

¿Qué tipo de identidad es una identidad sociomusical? Un tipo de identidad moderna que no se constituye por una generación que comparte experiencias, no está determinada por la edad, no se trata de jóvenes únicamente quienes la conforman, sino se define al pasar tiempo suficiente para romper brechas generacionales y por la preferencia hacia un género musical en particular (Ramírez, 2009, 2012 y 2019). Se trata, como señala Scott Lash, de una comunidad de gusto, es decir, aquella “que asume la facticidad de comunidad que conlleva significados, prácticas y obligaciones compartidos. Conlleva la distinción entre consumidor y productor” (Lash, 1994: 199). Para este autor, las comunidades modernas no son por tener rasgos comunes o intereses iguales, no existen por distribuir una homogeneidad social, sino por participar de significados y prácticas (frecuentemente estéticas).

Así queda claro el porqué algunos géneros de *rock* previos al *metal* no pudieron consolidarse en un sujeto colectivo con identidad sociomusical: “si tiene más de treinta, desconfía de él” (frase pronunciada por Jack Weinberg, activista de la New Left estadounidense, en noviembre de 1964). Se trataba, evidentemente, de otra cosa. Eran una parte simbólico-estética de los movimientos juveniles. Por eso, se ha podido afirmar que las identidades sociomusicales no pudieron surgir después, pero tampoco antes de la segunda mitad del siglo pasado (Ramírez, 2009: 265). Más específicamente, en el caso

mexicano, tomando en consideración otros factores, como el proceso de pauperización y descomposición social generado por el modelo económico adoptado desde 1982, difícilmente antes, ni después, de los ochenta.

Las características de una identidad sociomusical son: un sentido de pertenencia, un grado de compromiso, una memoria histórica, una percepción de la otredad y diversas prácticas sociales (Ramírez, 2012: 178). Estas colectividades, por obra de su propio tiempo al que pertenecen, se constituyen desde la apropiación de elementos culturales desterritorializados. Además, cuentan con espacios (sociomusicales) consagrados simbólicamente, en la medida en que ahí realizan las prácticas sociales que les dan razón de ser (Ramírez, 2019: 281).

No se puede soslayar que la identidad sociomusical es una apropiación social que implica una resignificación localizada de un objeto cultural, en este caso la música, que orienta el sentido y quehaceres del sujeto social que la hace suya. Aunque una comunidad de gusto tenga un carácter colectivo, personalmente cada quien vive propiamente ese proceso de experiencia y resignificación, es decir, también se realiza de modo individual. Por otro lado, la experiencia musical no puede desligarse de su contexto de recepción. Por eso es que Francisco Valle (ITI) señala: “toda la comunidad rockanrolera (PuNK incluidos) desde sus inicios (1950) hasta la actualidad refleja el contexto de las sociedades que ocupa al igual que todo clan o tribu social. Los rockanroleros gringos se comportan como gringos: con toda la pinche idiosincrasia gringa (...) los punks de cada estado del país [México] reproduce feamente los esquemas machistas de esa sociedad (...)” (Valle, 2002: 130).

Se concluye que toda identidad, incluidas las sociomusicales, pueden existir sólo en virtud de un contexto de recepción que favorece un particular modo de apropiación en términos de la preferencia compartida, aunque con la capacidad de cada miembro de expresarse con cierta libertad en la comunidad o, en el espacio de su intimidad, vivir su experiencia como deseo.

LA IDENTIDAD SOCIOMUSICAL *HEAVY METAL EN MÉXICO*

Abordar la historia del *heavy metal* y sus audiencias obliga a realizar una periodización que nos permita entender mejor la naturaleza de los procesos acaecidos. En ocasiones, la distinción entre el final de un periodo y el inicio de otro no es fácil. Particularmente cuando los cambios que se generan no se dan de un momento a otro. También frecuentemente sucede que una modificación en un componente de la estructura no marcha a la misma velocidad que otro, es entonces cuando el estudioso se ve obligado a definir un periodo transitorio (a veces sólo con carácter aproximativo).

En este trabajo se distinguen dos periodos históricos con suficientes diferencias entre sí. El primero se caracteriza por años duros, cuyos rasgos fundamentales son la marginalidad y la resistencia de sus simpatizantes, abarcando la década de los ochenta e inicios de los noventa. El segundo de ellos inicia en 2000, llega hasta nuestros días y se caracteriza por un entorno menos complicado, que brinda más posibilidades de creación, difusión y escucha de esta música. Entre ambos hay que reconocer un periodo transitorio.

Hacia mediados de esta década ocurren cambios sociales que impactan la historia del *heavy metal* y que comienzan a modificar las características sociales de sus audiencias, así como el entorno de recepción y el imaginario social de la propia música. Podemos hablar de un lapso de transición entre 1992 y 2000, aproximadamente.

Para Nieves, la segunda etapa inicia el 1 de octubre de 1992, con el concierto de Iron Maiden en el Palacio de los Deportes de la CDMX. Su criterio estriba en que, por primera vez, irrumpen las grandes empresas internacionales en la escena mexicana para organizar los conciertos y comienza la inclusión de otros sectores sociales en la comunidad de escuchas (2019: 8). Bien señala que la presencia de estos monopolios desarticuló a los primeros organizadores mexicanos, pero el acaparamiento organizativo

del capital transnacional fue relativo, no fue inmediato y no prevaleció a partir de 1992. Es hacia 2000 que la hegemonía de la gran empresa, como Ticket Master o la Operadora de Centros de Espectáculos, S.A. de C.V. (OCESA), será nítida y válida sólo para los conciertos internacionales. Por ejemplo, durante este periodo transitorio los organizadores pioneros pudieron realizar el Mexican Mosh Festival de 1994 en el exbalneario Olímpico, con Slayer (EU) como atractivo principal. También es cierto que la producción de eventos, con los parámetros organizativos de estas firmas, fue un elemento determinante en la inclusión masiva de sectores medios y altos, los cuales pasaron de ser espectadores ocasionales a asistentes menos temerosos, más asiduos y comprometidos. Si te gustaba el *heavy* ya no era necesario ir a sitios peligrosos, sin estacionamiento, en los suburbios urbanos, con pisos llenos de escupitajos, a veces sucios de vomitada, y baños asquerosos sin papel. El sitio y el precio de acceso garantizaban otra cosa. La participación de estas firmas fue decisivo en los procesos de inclusión no sólo de los sectores no populares, sino de las mujeres. Durante sus primeros veinte años, por lo menos, fueron muy pocas en relación con el total de los seguidores. Pese a que había cantantes, su presencia en los conciertos, así como en el Tianguis del Chopo —al cual se acudía como un espacio *underground* para saber de las localidades de los próximos conciertos, adquirir información o cosas relativas al ambiente—, era francamente mínima.⁹ Los oyentes de los sectores sociales medio y alto eran los menos acostumbrados a padecer violencia física expresada en rituales de choques corporales y gritos groseros, la sofocación de un lugar sin la ventilación suficiente, el contacto cuerpo a cuerpo con personas desconocidas y sudorosas, olores de axila, tñer, cerveza, Resistol amarillo, cigarros baratos y marihuana o el go-

⁹ En donde se observaban un poco más era en la calle, como pandilleras. En los ochenta e inicios de los noventa no era inusual que las pandillas se reunieran para conversar, pedir dinero a los transeúntes, drogarse y/o escuchar música. La preferencia musical de las chicas se expresaba en la escucha, la pertenencia a alguna pandilla roquera y su arreglo. Una perspectiva del *death metal* desde la mirada de intérpretes femeninas contemporáneas de esta música, en Torres, 2019.

teo del sudor de los asistentes que cae del techo. Por ejemplo, en el citado concierto de 1992, las personas de seguridad indicaban a los sorprendidos varones para su revisión: “caballero, ¿me permite una revisión, por favor?”. En contraste, en los eventos metaleros de esta primera fase las revisiones eran rudas y abusivas, con tocamientos que ponían al público siempre en tensión permanente con el personal de seguridad. Al inicio, las revisiones a las mujeres las hacían hombres, lo que las disuadía de ir y a los propios varones de llevarlas.

Existen varias piezas que se van fraguando en este periodo intermedio para cerrar la coyuntura e inaugurar de manera decisiva una nueva fase hacia el nuevo milenio. El monopolio de la organización trajo consigo la exclusividad de que todos los conciertos internacionales realizados por ellos (a la postre, casi todos) fueran netamente metaleros, sin la presencia de intérpretes de músicas afines, lo que fungió como un molde para la formación social del gusto. Por otro lado, la inclusión de audiencias de sectores sociales no populares y féminas también ocurrió gracias a la red electrónica, la cual configuró nuevas formas de interacción de la comunidad. Además, a partir de su llegada en 1995, internet amplió las posibilidades de conocer de primera mano *heavy metal* de todo el mundo, así como fue incidente en la viabilidad de difusión artística que catapultó las posibilidades de los músicos mexicanos. Ya para este año han desaparecido la mayoría de las pandillas juveniles como forma de organización relevante y propia de la comunidad metalera. Alrededor de 1996, su gran oponente musical, el *nrg*, estaba en un declive tal que la percepción originaria del otro, fraguada en el conflicto, dejaba de tener sentido. En este lapso transitorio, particularmente a raíz del concierto de Lacrimosa en 1998, el *dark metal* fue apartado de su raíz *heavy* por los organizadores de eventos de esta música, independientemente de que haya habido otros factores coadyuvantes.¹⁰ Los procesos de demo-

¹⁰ Las empresas organizadoras no favorecieron que en este concierto se escucharan otros subgéneros musicales adyacentes al *dark*. Este alejamiento también se dio por el desarrollo de elementos estéticos propios y la cercanía con su vertiente electrónica, que dio lugar al *electro dark*, no bien visto en el ambiente metalero.

cratización política en la ciudad (1997) y el país (2000) colocaron a sociedad y gobierno en una mejor disposición para aceptar la diversidad cultural, por lo que el entorno de recepción de esta música cambió. Surgieron sin problema espacios sociomusicales nuevos, céntricos o glamorosos, que acogieron a grupos internacionales (Circo Volador y Hard Rock México).¹¹ En 2003 desapareció la revista *Heavy Metal Subterráneo*, una de las más destacadas en la historia de esta música en la CDMX, dejando un hueco que se cubrió parcialmente en lo digital con blogs, páginas o bases de datos. Así pues, podemos observar durante la transición la convergencia de diferentes elementos que propiciaron el cierre de un periodo y la apertura de uno nuevo.

Como la comunidad metalera y su entorno histórico contienen distintos elementos, cada uno va transformándose y no necesariamente al mismo ritmo, por lo que las divergencias acerca de la periodización son perfectamente comprensibles. De lo que no cabe duda es que en la historia del *heavy metal* en esta ciudad son claramente discernibles ambas etapas por sus características, aunque pueda haber diferencias en establecer el momento en que inicia un nuevo periodo, conforme al componente estructural que el analista dé más prioridad.

La situación del segundo periodo, que inicia alrededor de 2000 y llega hasta nuestros días, es diferente. En la nueva etapa es posible ver a cualquier grupo importante del mundo en la capital mexicana —a precios ya inasequibles para muchos viejos seguidores—, ya que casi todos la incluyen en sus *tours* internacionales, cosa inimaginable en el pasado. Se trata de organizadores, músicos, lugares, entorno de recepción, público e imaginario social diferentes en coexistencia —armónica y conflictiva— con su propia historia.

¹¹ El Circo Volador inicia conciertos internacionales a partir de 1999, justamente con Lacrimosa. Desde entonces ha organizado un sinnúmero de eventos de diversas músicas, ocupando el *heavy* un lugar destacado. El Hard Rock México comienza las presentaciones internacionales de *metal* en 2000, con Mötörhead. Aunque desapareció en 2009 fue, sin duda, precursor de este cambio.

En lo subsecuente se irán abordando las características de ambos periodos en relación con los componentes de la identidad sociomusical metalera, a modo de comparación temática, dando prioridad a la época de la marginalidad y la resistencia, como quedó señalado en el planteamiento de este trabajo.

*SENTIDO DE PERTENENCIA
Y GRADO DE COMPROMISO*

El sentido de pertenencia es la sensación de inclusión a cualquier grupo social, sin importar si es institucionalizado o no. El grado de compromiso es el nivel de intensidad de la adherencia a una comunidad que sus miembros perciben en sí mismos y que determinan sus obligaciones para con su colectivo. Ambos se encuentran profundamente interrelacionados.

A fines de los setenta e inicios de los ochenta, muy especialmente en la CDMX, es imposible desligar el sentido de pertenencia y el grado de compromiso de los seguidores del *heavy* a la existencia de feroces bandas o pandillas juveniles formadas sobre la base de la preferencia musical, la pobreza, la amistad y el arraigo territorial. En ocasiones coincidían o se sustituía el arraigo territorial por la camaradería laboral, como fue el caso de los Horneros de San Pedro Xalpa (Azcapotzalco). Algunas probablemente tenían compañerismo escolar, como los Tortugos de la Escuela Secundaria Diurna 108 “Bertrand Russell” en San Antonio (Azcapotzalco), en cuyas pintas solían poner “TORTUGOS 108 LEY”. Estas pandillas se enfrentaban frecuentemente con las que aglutinaban seguidores de música *nrg* o con otras bandas roqueras o punketas del mismo u otro barrio. Los focos de conflicto eran el disenso musical (visible en el arreglo), el celo territorial y/o las rencillas personales por motivos múltiples. Las luchas fueron encarnizadas y constantes, aunque los jóvenes también aprendieron a hacer alianzas entre sus organizaciones para pelear contra

bandas rivales o cuidarse de la policía.¹²El sentido de pertenencia y el grado de compromiso de los escuchas con su música estuvo marcado, entonces, por el arraigo territorial y el contexto de recepción mexicano. Éste se caracterizó por un proceso de pauperización económica, estigmatización social, represión y cooptación oficiales, así como por la persistencia de falta de sitios para las expresiones juveniles. Como pasó con el *rock* no cooptado por Televisa en las dos décadas anteriores, los jóvenes de esta época tuvieron que formar su industria musical y buscar sus propios espacios sociomusicales. Es decir, espacios de una socialidad que gira en torno a la música (Ramírez, 2009). Hubo que desarrollar disqueras, programas de radio, promotoras, grupos musicales, revistas y todo aquello que concernía a la producción, difusión, distribución y consumo de esta música.

La década de los ochenta del siglo pasado fraguó, además de todas estas pandillas, un espectro de identidades sociomusicales diversas en la CDMX. Es decir, un escenario donde se encontraron diferentes actores sociales que elegían y defendían una preferencia estética y una perspectiva de la vida propias. Y, literalmente, esta apuesta les costaba, a veces, no sólo persecuciones o golpizas, sino hasta la vida. Así, la identidad de estos emergentes sujetos colectivos, incluidos los escuchas del *heavy metal*, también se fundó en el disenso musical.

En el periodo 2000-2023, el sentido de pertenencia y el grado de compromiso de los seguidores se ha expresado en la colección de discos o recuerdos, la escucha de su música, la asistencia a conciertos o el arreglo.

¹² Algunas bandas roqueras fueron los Fajilleros o Fajillas de San Bartolo Cacahualtongo, los Sebos y los Cuchilleros de San Pedro Xalpa, los Wonders de "Las Trancas" (colonia Tezozomoc), los Reos de Santa Lucía, los de La Pata Gris (San Bartolo Cacahualtongo), los Del Rancho de la Plenitud, los de La Marranera en San Miguel Amantla, los Pananos, todos de Azcapotzalco, los Pañales de Floresta (La Paz), los Tabiques de Loma Bonita (Netzahualcóyotl), los Panchitos de Tacubaya (Álvaro Obregón). Más referencias sobre pandillas *nrg* en el Anexo 4 de Ramírez, 2009. Acerca de colectivos y bandas punks, ver Valle, 2002.

PERCEPCIÓN DE LA OTREDAD

La percepción de la otredad es la manera en que un sujeto (individual o colectivo) concibe a otros sujetos. A partir de un proceso de negación del otro, se construye a sí mismo. Esto fue relevante en la construcción de la identidad metalera y tuvo como oponentes a las músicas con una forma de emplazamiento diferente, es decir, tocadas por operadores de tornamezas (*dj's*).

¿Quiénes eran los “otros” durante el primer periodo? La música disco en el segundo lustro de los setenta, luego el *nrg* desde los ochenta y hasta mediados de los noventa, fueron referentes de un sentido de escucha musical opuesto. El rocanrol nacional urbano y el punk se convirtieron en músicas que podían tocarse en un mismo espacio junto con el *heavy* sin mayor problema. De algún modo se consideraron músicas afines, aliadas.

Cabe recordar que el modo de apropiación del rocanrol en México, luego de ser moda en los sesenta, fue convirtiéndolo en rocanrol urbano y rupestre. Por razones históricas obvias, a fines de los setenta había más seguidores de esta música que de *heavy* o de punk. En sus inicios, la mayoría de las pandillas roqueras eran punks, rocanroleras o híbridas. A inicios de los ochenta, como señalamos, hubo una efervescencia del *heavy* que fue desplazando cuantitativamente a los seguidores del punk y del rocanrol nacional. Esto no significa que hubiera menos seguidores de estos dos géneros, sino que cada vez había más metaleros.

Los apelativos que usaron los roqueros para descalificar a los seguidores del *nrg* fueron “discoputos” o —usando los términos de modo agresivo— “discolocos” o “discobrincos”; también se observó esta rencilla en frases como “el *rock* es cultura, la disco es basura” o “mamadas disco”. Este discurso que tiende a lo homofóbico obedece, en buena medida, a que la extrema virilidad musical del *rock* pesado, particularmente del *heavy*, aterrizó en el fértil suelo macho mexicano. En respuesta, los seguidores de discos usaron el adjetivo “mugroso” para referir-

se a un metalero cuando deseaban descalificarlo.¹³La naturaleza de estas descalificaciones coincide, tanto en Estados Unidos como en México, con un sentido de escucha roquero que tiende al machismo en sociedades machistas. En el caso estadounidense, la música disco resultó sumamente incómoda por ser demasiado negra, latina y gay, tanto por sus productores y compositores como por sus músicos, *dj's* y simpatizantes.

La música disco irritó fibras sensibles de varias de las identidades sociales sintetizadas en el conservadurismo W.A.S.P. estadounidense y contenidas en los roqueros más agresivos.

Imagen 1.
LOGOTIPO DEL GRUPO W.A.S.P.¹⁴



Puede ser que en México haya tenido algún efecto la campaña antidisco estadounidense, liderada por seguidores de *rock* en 1979 (Ramírez, 2009). El economista Francisco Mon-

¹³ A los seguidores de la música *nrg* se les señalaba como “discos” por el antecedente musical que dio origen al *nrg*, la música disco. Actualmente, aunque se sigue usando este apelativo, los propios simpatizantes han empleado de modo creciente el término “jaiero” (de “highero”).

¹⁴ El nombre del grupo W.A.S.P. ha causado polémica desde su inicio. Por un lado, la referencia a “White-Anglo-Saxon-Protestant” parecería obvia. Algunos grupos conservadores criticaron sus *performance*, como en general al *metal*, al vincular esta música con el diablo. Esto dio pie a bromas por parte de sus integrantes aludiendo a que las siglas podrían significar “We Are Sexual Perverts” o “We Are Satanic People”. En una pregunta frontal de un periodista, Blackie Lawless, uno de los integrantes, respondió que el significado era “We Ain’t Sure Pal” (“No Estamos Seguros Cuate”) (Wikipedia, 2023).

roy me dijo que hubo una presentación de videos de *rock* en 1981 en el Skatorama de Satélite, con una asistencia aproximada de 200 personas. Según este testimonio, la gente demostró su adherencia al *rock* quemando, “espontáneamente”, alrededor de siete discos de música disco. De ser veraz el hecho —y creo que la fuente es confiable—, no creería en tal “espontaneidad” ni lo pensaría como algo casual.

El discurso metalero ha afincado la virilidad en la fuerza bruta musical. Sin llegar a los extremos estadounidenses de ratificar masiva y musicalmente posiciones clasistas, homofóbicas y racistas a través del *rock* frente a la disco, incluso el baile estuvo bajo sospecha en ciertos seguidores mexicanos del *heavy*. Descalificar como “de putitos” el uso del maquillaje masculino de los simpatizantes del *nrg*, así como su danza, era fácil. En México, en todo caso, han sido más visibles los simpatizantes homosexuales en la música disco y el *nrg* que en el *heavy*.¹⁵

Como hemos señalado, la historia del *heavy* en la CDMX estuvo determinada socialmente, desde el inicio y durante más de una década, por la existencia de las pandillas juveniles. Éstas surgieron debido a un modelo económico tendiente a la concentración de la riqueza, así como a la falta de oportunidad de desarrollo, que aumentaron los índices de pobreza y marginalidad. La esquina de la calle, la entrada de la vecindad, el fondo del callejón, el parque de la colonia o la cancha deportiva se convirtieron en los espacios para huir de la descomposición social y familiar que propiciaba este entorno económico. Los iguales se convirtieron en hermanos, la banda en la familia y el líder en el referente de autoridad. De tal manera, hubo bandas por toda la ciudad cuyos miembros oscilaban entre los diez y los treinta años de edad. Sus integrantes se podían contar en decenas o incluso en centenas de jóvenes,

¹⁵ En el caso mexicano, el llamado *rock pop* de mediados de los ochenta sí cumplió la función de manifestar posiciones racistas y clasistas, pero no ante la disco, sino frente a los seguidores del *nrg*, del propio *heavy*, del punk, de géneros vinculados a la llamada “música tropical” y de otras músicas locales. Esta descalificación no fue masiva, pero sí cotidiana; no fue frontal, pero lo suficientemente explícita cuando lo consideraron necesario.

teniendo como base de cohesión la territorialidad, la amistad y la preferencia musical. Ciertamente hubo integrantes que no eran del rumbo, pero llegaban ahí sobre la base de un gusto compartido y la amistad. Aunque no fueran del mismo vecindario padecían —las más de las veces— las mismas penas: las del contexto nacional y/o familiar y las propias de su edad. Estas pandillas habitualmente se avocindaban en un solo espacio, pero en ocasiones eran tan numerosas que a veces se reunían algunas en un lugar y otras en otro. Fue el caso de los Piratas, quienes se congregaban en el quiosco de los ahuehuetes de San Juan Tlihuaca, además de la calle (antes callejón) del Cerrito en la colonia Santiago Ahuizotla de Azcapotzalco. En sus pintas usualmente se identificaban como Piratas Punk. Los Piratas no sólo eran muchos sino aglutinaban generaciones diferentes, por lo que en un lado solían juntarse los “Piratas chicos” y en el otro los “Piratas grandes”.

La respuesta del gobierno en este primer periodo no se hizo esperar. Se utilizaron mecanismos de represión absurdos e irracionales en contra de los jóvenes que tomaron como criterio la apariencia, la zona o la edad. Cientos de jóvenes eran capturados para ser registrados por la policía, además de ser golpeados, torturados y violentados en sus derechos más fundamentales, simplemente por ser “sospechosos”, “no trabajar” o “no tener identificación”. Se trató de las llamadas “razzias”, que eran redadas en contra de jóvenes que podían hacerse en las tocadas, afuera de la salida de las escuelas secundarias y preparatorias o simplemente en un punto al azar (o señalado de antemano por sus informantes). A los jóvenes que no corrían se les pedía una identificación (preferentemente laboral), a los que corrían los atrapaban, también a los que no tenían identificación y en su forma de hablar delataban su origen social, entonces los subían a camionetas (“julias”) y luego los trasladaban a oficinas judiciales. Esta situación podía ocurrir con una patrulla, si al policía le parecía tener elementos visuales suficientes para realizar la arbitrariedad de detener a quien quisiera para extorsionarlo.

Por otro lado, estuvieron los procesos de cooptación y debilitamiento de las pandillas. En primer lugar, la entonces regencia de la ciudad estableció investigaciones policíacas para determinar un censo geográfico de la ubicación de las bandas, del número de sus integrantes, etcétera, con la finalidad de conocer sus posibilidades subversivas, así como para definir los mecanismos de control social sobre de estos grupos.¹⁶ Además, el gobierno facilitó droga para controlarlos mejor.

En tercer lugar, cooptó a líderes destacados para incorporarlos a organismos oficiales (como el Consejo Popular Juvenil) del entonces partido hegemónico Partido Revolucionario Institucional (PRI). En cuarto lugar, generó un clima de información sesgada y amarillista en revistas y películas. Los medios de comunicación de la época elaboraron un escenario imaginario que criminalizaba a las pandillas, presentándolas como inconscientes y peligrosas. Algunos pseudointelectuales jugaron su papel. El primer libro del que tuve conocimiento al respecto, *¿Qué transa con las bandas?* de Jorge García Robles, estaba en ese tenor. Sin nivel teórico, careciendo de mayor rigor analítico, la mayor parte simplemente presentaba testimonios con los cuales buscaba generalizar una realidad mucho más compleja presentando, al final, del modo más chocante, un glosario de términos de “la banda”, que ni siquiera era del todo preciso. Oscilando entre una mirada compasiva y una temerosa, el texto no trascendía mucho la caricaturización de Televisa. Casi lo peor del escrito era la pretensión de dominar el tema basándose en unas cuantas entrevistas a algunos adolescentes. Lo peor fue su gran volumen de ventas y la generalización del mote de “chavo-banda”, que terminó en un proceso de estigmatización social para estos jóvenes.

¹⁶ Entre el 16 y el 20 de abril de 2007 se realizó un encuentro en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, así como en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), titulado *Imágenes y contra-imágenes en los espacios populares de Brasil y México*. El día 17 se llevó adelante la mesa “Información sobre las Comunidades y Políticas Públicas”, en donde participó el sociólogo Héctor Berthier Castillo con la conferencia “Circo Volador”. En esta conferencia Berthier señaló que él realizó el censo para las autoridades oficiales sobre el número de bandas en la CDMX (1,500), así como el registro de la ubicación geográfica, los apelativos de las bandas y otros datos relevantes para el gobierno. Esto lo consiguió infiltrándose secretamente en las mismas.

Por último, entre los finales de los ochenta y 1995, aproximadamente, se habilitaron estaciones de radio (Estéreo Joven) del Instituto Mexicano de la Radio (IMER) con programas (*Sólo para bandas, 20-21* y *Frecuencias Alteradas*) que transmitían punk, *metal* y/o, sobre todo, rocanrol urbano, para buscar un manejo mediático de la situación. Desde una reunión entre el investigador-espía-asesor Héctor Berthier con los altos mandos policiacos, se determinó utilizar la radio como un medio más para manejar el conflicto.¹⁷

Algunos jóvenes habían tomado conciencia de la violencia incoherente que estaban desatando y respondieron formando agrupaciones más amplias como las Bandas Unidas del Rosario, las Bandas Unidas Kiss o las Bandas Unidas de Neza, que eran organizaciones que aglutinaban pandillas con miras a canalizar de una manera diferente toda la energía contenida, pero sin subordinarse al gobierno. Estas agrupaciones eran formadas por ellos y para ellos, aunque de modo frecuente trascendían con perspectivas políticas comunitarias o sociales más amplias. Eran, sin duda, un potencial que contenía una oposición sociopolítica formidable e inmanejable para el gobierno.

Particularmente, pese a sus prácticas sectarias, los anarco-punks otorgaron referentes ideológicos para poder tomar conciencia de diferentes cuestiones. También hubo influencia de otras organizaciones políticas locales o de partidos políticos de izquierda. La realidad es que había sólo un paso para generarle un problema político máximo al gobierno, que fuera más allá de los efectos colaterales de la violencia entre ellos. Aunque los intentos de trascender el barrio eran inestables, constantemente surgían organizaciones que aportaban de

¹⁷ El núcleo musical de *20-21* era el punk, aunque no exclusivamente, mientras *Frecuencias alteradas* tocaba sólo *metal*. En el caso del programa *Sólo para bandas* (iniciado en septiembre de 1988), conducido por el propio Berthier, el formato era interactivo y de complacencias, por lo que ponía rocanrol, punk y *heavy*. En mi experiencia como escucha, considero que la mayoría de los oyentes solicitaba canciones de rocanrol urbano. Luego de este programa, Berthier realizó un convenio con el gobierno de la ciudad para obtener un local en comodato en el cual montar el Circo Volador. Esta organización, que desarrolla acciones para los jóvenes, ha recibido subsidios de la Organización de las Naciones Unidas (ONU).

una u otra manera a una concientización juvenil respecto de su contexto, de sí mismos, de sus posibilidades como individuos y de los beneficios de la organización colectiva.¹⁸

La existencia del ambiente de las pandillas juveniles no sobrepasó el primer lustro de los noventa, las pocas que llegaron a mediados o finales de la década no contaban con la misma fuerza con la que irrumpieron a inicios de los ochenta. La mayoría de sus integrantes estaban en la cárcel, muertos o casados.

Algunos pandilleros se casaron entre sí. Pude ver familias en el Tianguis del Chopo o en tocadas de *rock* pesado o de punk. Era claro que las exigencias de sus niños ocuparían el tiempo que le dedicaban a la banda. Según mi experiencia de vida, la gran mayoría murió –casi todos por algún vicio– o fue encarcelada. Empero, algunas pandillas de la época todavía hacen reuniones anuales, como es el caso de los Pañales de Floresta, en el municipio de La Paz, y los Panchitos de la colonia Tacubaya.

Durante el segundo periodo, las oposiciones estéticas en el espectro de las identidades sociomusicales en la CDMX se ha reducido al mínimo en su intensidad. Tal espectro se ha desdibujado. Habiendo más adultos, incluso de la tercera edad, la madurez se ha impuesto y no es motivo de vergüenza el reconocer que dentro de los pares hay quienes disfrutan de otras músicas. Puede haber bromas o críticas, solamente. Difícilmente el surgimiento de otros géneros con sus seguidores se recibe y trata a golpes. El orgullo de ser metalero se ha suavizado.

MEMORIA HISTÓRICA

El término de memoria histórica hace referencia a la organización cronológico-simbólica de los acontecimientos vividos por los propios participantes. Inicialmente bajo una forma oral, en el segundo periodo de modo escrito. Este registro ha estado muy vinculado a sus espacios sociomusicales, a sus medios de difusión auditivos, escritos y gráficos, así como a sus organizaciones de aficionados.

¹⁸ Un recuento pormenorizado de tales organizaciones en la CDMX, en Valle, 2002.

MEMORIA HISTÓRICA: SUS LUGARES SOCIOMUSICALES

Los más significativos en la primera etapa fueron la Arena Adolfo López Mateos, La Diabla, el Palacio de los Deportes, el Auditorio Lomas Verdes, el exbalneario Olímpico, el Deportivo Mina, el Teatro Isabela Corona, el Teatro Morelos, el Centro de Convenciones de Tlanepantla, el Gimnasio de Usos Múltiples G3, el Centro Cívico Tulpetlac, la Arena Azteca Budokan, el Frontón Inclán, el Bar Eros Lucas, el Teatro Cuauhtémoc, el Foro Felipe Villanueva del Parque Naucalli, la Disco-Bar 9, el Centro Cívico de Ecatepec, el balneario apodado “Las Brujas” en la Calzada de las Armas, La Última Carcajada de la Cumbancha (L.U.C.C.), el Teatro Las Torres, el Centro Cultural El Tecolote (Foro Isabelino) de la UNAM, el Teatro Ferrocarrilero, el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, el Teatro Lírico, Rockotitlán, el Gran Forum, el Tianguis Cultural del Chopo, el Salón F.B.I., etcétera.

Imagen 2.

FOTOGRAFÍA DE LOS AÑOS OCHENTA O NOVENTA DE LA LLAMADA “CATEDRAL DEL METAL EN MÉXICO”, LA ARENA ADOLFO LÓPEZ MATEOS EN TLANEPANTLA, ESTADO DE MÉXICO



Fotografía tomada de Demonleech, 2019.

Además de sus sitios consagrados y las guerras sostenidas entre pandilleros, en el recuerdo de la generación fundadora de esta identidad sociomusical figuran la lucha por conquistar estos primeros espacios, por crear sus medios de difusión y de producción musical, así como sus prácticas sociales.

Históricamente, esa lucha se dio desde sus inicios hasta que aparecieron los primeros conciertos de bandas extranjeras en México. Las autoridades oficiales se dieron cuenta de que no ocurrió nada extraordinario luego de estos primeros conciertos y fueron más permisivas. Observaron que sus estrategias de cooperación y debilitamiento de las pandillas urbanas dieron frutos.

En la memoria histórica de los viejos metaleros se sabe que si en el segundo periodo el *heavy* fue interpretado en algún sitio de Polanco o en el Palacio de los Deportes, capaz de generar una comunidad interclasista y millones de pesos de ganancias, fue gracias al alto grado de compromiso de estos pioneros con su música en su calidad de oyentes, organizadores, promotores o músicos.

Su sentido de pertenencia y grado de compromiso fue el que les hizo soportar las “razzias” (redadas policiacas), organizadores estafadores, mala calidad musical de infinidad de grupos que aparecían y desaparecían, así como los defectos acústicos en las tocaditas realizadas y las falencias de los casi inexistentes estudios de grabación.

El primer concierto internacional se realizó en la llamada “Catedral del metal en México”, la Arena Adolfo López Mateos en Tlanepantla, y fue de un grupo femenino estadounidense de *pop metal* poco conocido: las Heather Leather en 1988 (julio). Ese mismo año vinieron Vicious Rumours (septiembre) y Demolition Hammer (noviembre). Luego Devastation (1989), Death (1989), D.R.I. (1989), Rigor Mortis (1989), Obituary (1989, 1991), Sepultura (1989), Ángeles del Infierno (1990, 1991), Sangre Azul (1991), Kreator (1991), Sacred Reich (1991) y Over Kill (1991). Todos ellos se realizaron en la Arena Adolfo López Mateos, salvo una fecha de los Ángeles del Infierno en el exbalneario Olímpico, junto a Sangre Azul. Excepto los conciertos de Ángeles del Infierno, Sangre Azul y Sacred Reich, organizados por Edge En-

tretenimiento México, los demás los realizaron, conjuntamente, la Organización Rock Casa Grande y la revista *Heavy Metal Subterráneo*.¹⁹ Otros organizadores de carácter más local, durante el primer periodo, fueron: Legiones Excrementosas, Union Evil Forces, Escuadrón Metálico, Avanzada Metálica, Lucifer, Carita JC, Metalipsis Productions, etcétera. También hubo candidatos electorales, organizaciones juveniles de partidos políticos o independientes, partidos políticos, instituciones públicas o sindicatos de músicos que organizaron o respaldaron eventos.

A partir del 2000, la mayoría de los espacios sociomusicales de las décadas pasadas perdieron relevancia o desaparecieron como tales. De modo importante persisten la Arena Adolfo López Mateos, el Palacio de los Deportes y el Tianguis Cultural del Chopo. A él se sumó el Circo Volador, el Salón 21, el Hard Rock Live, el Parque Bicentenario y la Arena CDMX. Los festivales de *rock* se han multiplicado. Los lugares consagrados ya no son necesariamente aquellos donde el seguidor ve a su banda favorita, sino bares que programan ambientalmente este tipo de música. Sólo por mencionar a algunos, se encuentran El Español, El Rincón Bohemio del Thrasher, el Metal Club, La Comandancia Metal y el Bar Rock 299.²⁰

MEMORIA HISTÓRICA: SUS MEDIOS DE DIFUSIÓN

Dentro de los medios de difusión auditivos que forman parte de la memoria histórica metalera, cabe destacar la estación de radio Rock 101 y su programa *Heavy metal subterráneo*,

¹⁹ Al parecer, los integrantes de Edge eran los mismos o casi que los de las otras dos organizaciones. Puede ser que por esos años tocara Over Kill y otro grupo estadounidense de la Florida en un espacio al descubierto en Lomas Verdes (testimonios propios).

²⁰ El caso del Tianguis del Chopo es diferente, pues las tocadas gratuitas se hicieron décadas después de su aparición. En su larga historia, el tianguis pasó de ser básicamente un espacio cultural autorregulado a, predominantemente, un corredor comercial monopolizado y reglamentado. Este cambio operó durante el periodo de transición. Como sea, ha tenido una especial relevancia, pues los metaleros ahí podían recoger publicidades de las próximas tocadas, adquirir discos, ropa y accesorios. Es decir, ha fungido como el principal punto de encuentro físico de la comunidad en términos históricos.

conducido por el periodista búlgaro Georgui Lazarov, en el cual se hacían entrevistas a grupos visitantes foráneos y se tocaba música que no podía escucharse en otro sitio. Además, se otorgaban conocimientos actualizados e históricos imprescindibles respecto de la música y la escena internacional. Era un referente de autoridad. Ha sido, sin duda, por su papel histórico jugado, el más relevante, aunque su existencia no llegó al segundo periodo.²¹

Actualmente, destacan *El ojo de la bruja* de UAM Radio, el cual ha sabido combinar narrativamente el imaginario social de esta música con temas musicales novedosos o relevantes; así como *Está vivo* de Reactor, conducido por Luisa Iglesias, con una locución profesional y amplio conocimiento del tema; también está *Sábado Oscuro* de Radio IPN que, junto al *metal*, pone punk. Realmente, durante la segunda etapa han surgido una infinidad de programas en la red, muchos con una vida inestable.

En el terreno hemerográfico hubo esfuerzos en todo el país por generar revistas o boletines. Durante el primer periodo las principales revistas o boletines capitalinos fueron *Conecte*, *Rock Pop*, *Rockola* y *Heavy Metal Subterráneo*, la última fundada por el propio Lazarov y Carlo Hernández; así como la sección musical del periódico *Unomásuno*, donde colaboraba Lazarov. Cabe destacar la figura de Lazarov como un precursor fundamental del *metal* en México. No puede entenderse el desarrollo de esta música en México sin el papel de difusor, organizador y promotor llevado adelante por este profundo conocedor de esta música.

²¹ Ha habido otros programas de metal comercial y subterráneo en las estaciones de WFM, en el propio Rock 101 (*Espacios tóxicos*), en Espacio 59 (*Lobotomía*, en donde participaba el propio Lazarov), en Radioactivo (*El amo del merol*) (2004), etcétera.

Imagen 3.
PORTADA DEL NÚMERO 182 DE *ROCK POP*.



Propietario: Israel Ramírez Paredes.

En el caso de sus publicidades, también durante la primera etapa, se caracterizaron por una monotonía en blanco y negro.

Imágenes 4 y 5.
PUBLICIDADES DE *HEAVY*.

MÁS FRECUENTE QUE FONDOS BLANCOS Y LETRAS NEGRAS, ERAN LOS QUE SE HACÍAN A LA INVERSA EN AMBOS TONOS. LOS PAPELES ERAN SENCILLOS, NO SOLÍAN ACOMPAÑARSE DE DIBUJOS, Y SI LO HACÍAN NO ERAN DE UNA ALTA CALIDAD, NI TAMPOCO EL DISEÑO. LO RELEVANTE EN ELLAS ERA EL CONTENIDO.



Propietario: Israel Ramírez Paredes.

Otras tuvieron una clara influencia de los LS tropicales en su diseño.

Imágenes 6 y 7.

DEL LADO IZQUIERDO, UNA PUBLICIDAD TAMAÑO PÓSTER DE LS TROPICALES;
DEL LADO DERECHO, UNA PUBLICIDAD “DE MANO” DE UNA TOCADA DE ROCK PESADO.



Propietarios respectivos: el autor e Israel Ramírez Paredes.

Luego, probablemente bajo el influjo de las de la música *nrg*, algunas pudieron establecer un estilo dominante que, empero, no prevaleció.

Imágenes 8 y 9.

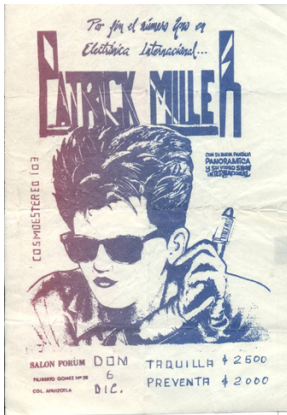
PUBLICIDAD, A LA IZQUIERDA DE *NRG* (1985) Y A LA DERECHA DE *ROCK PESADO* (1991).



Propietarios respectivos: Lalo D'Birch e Israel Ramírez Paredes.

Imágenes 10 y 11.

PUBLICIDAD, A LA IZQUIERDA DE NRG Y A LA DERECHA DE ROCK PESADO.



Propietarios respectivos: el autor e Israel Ramírez Paredes.

Hubo algunas que sobrepusieron ilustraciones o buscaron diseños propios con cierta imaginación, pero que no se volvieron dominantes.

Imágenes 12 y 13.

PUBLICIDADES CON DISEÑOS POCO USUALES Y MÁS IMAGINATIVOS. EN EL CASO DE LA IMAGEN 13, LA DISCO-BAR 9 PROCURÓ MANTENER EL FORMATO DE ESTE DISEÑO EN SUS PROPAGANDAS.



Propietario: Israel Ramírez Paredes.

Imagen 14.

PUBLICIDAD EN FORMA DE CUADERNILLO. ESTE TIPO DE PROPAGANDA YA HABÍA SIDO EMPLEADO POR LOS LS DE *NRG*, ESPECÍFICAMENTE, *POLYMARCHS*.



Propietario: Israel Ramírez Paredes.

A partir de la segunda etapa, las publicidades de los conciertos organizados por las grandes empresas se profesionalizaron en el terreno del diseño y se adaptaron al imaginario de la magia y el satanismo.

Imagen 15.

PRESENTACIÓN DE DIO EL 21 DE AGOSTO DE 2004

EN EL SALÓN 21 EN LA AMPLIACIÓN GRANADA CON LA PARTICIPACIÓN DE OCESA Y TICKETMASTER EN LA ORGANIZACIÓN.

EN LA PUBLICIDAD SE PUEDEN APRECIAR CLARAMENTE DIVERSOS ELEMENTOS YA SEÑALADOS: LA VINCULACIÓN A LAS FORMAS ESTÉTICAS DE MAGIA PAGANA, LA PROFESIONALIZACIÓN DEL DISEÑO, Y LA LOCALIDAD EN UN SITIO NO POPULAR UBICADO A UNAS CUADRAS DE UNA ZONA EXCLUSIVA DE LA CDMX.



MEMORIA HISTÓRICA: ORGANIZACIONES DE AFICIONADOS

Ahora corresponde abordar los clubes de aficionados. Durante el primer periodo hubo intentos por formarlos en todo el país. En el caso de la CDMX, hay que señalar a la Banda Metálica, organizada por Raúl Alejandro Mendoza (el “Doc”), quien al final nos dio credenciales como integrantes de los Guerreros del Metal.

Imagen 16.
 CONVOCATORIA DE RAÚL ALEJANDRO MENDOZA PARA FORMAR
 LA BANDA METÁLICA A MEDIADOS DE LOS OCHENTA.



Propietarios: el autor e Israel Ramírez Paredes.

Estos clubs nunca trascendieron. A partir de la llegada de la red electrónica fueron sustituidos, al igual que las revistas físicas, por innumerables espacios virtuales como blogs, canales de videos, páginas, grupos en redes sociales, etcétera.

MEMORIA HISTÓRICA: ESTUDIOS SOCIALES

Uno de los mejores sucesos en el segundo periodo es la aparición de registros historiográficos. Afortunadamente, esta comunidad se ha podido pensar a sí misma a través de la ciencia social. Cada vez son más los escritos que plantean aspectos de esta música y sus seguidores, tanto a nivel nacional como internacional. Dentro de este universo cabe destacar al Seminario Permanente de Estudios sobre Heavy Metal, adscrito al Centro de Estudios Mexicanos de la UNAM-Boston, al Museo Universitario del Chopo y al Antiguo Colegio de San Ildefonso, cuyo coordinador responsable fue Alfredo Nieves Molina, quien murió en 2022. Este seminario realiza labores académicas, actividades culturales y el programa de radio *Metátesis* en Radio UNAM (96.1 FM). Lo más importante, empero, es su propia existencia. Debemos recordar que todas las músicas corren el riesgo de extinguirse, de consumirse en una última generación de escuchas, así que sólo estableciendo una sólida memoria histórica que las ubique en su circunstancia hace posible —para sus simpatizantes— el conocimiento de una situación que les permite elegir acciones para ser preservadas.²²

PRÁCTICAS SOCIALES: EL SLAM

Las prácticas sociales en el terreno identitario son aquellas acciones por las cuales, y a través de las mismas, se realiza un sujeto colectivo portador de una identidad sociomusical. Hay que señalar al *slam*, al arreglo y a la colección de publici-

²² No ha sido el caso del *metal*, afortunadamente, aunque sí es necesario reconocer que sus audiencias se han retraído un poco —en términos relativos— durante los últimos diez años, al menos. Un intento pionero fue el ciclo de conferencias “Investigación y difusión del metal en México: un acercamiento a sus manifestaciones identitarias y culturales”, realizado en el Auditorio Ricardo Flores Magón de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM en 2010, por el Colectivo Advertencia. Un ejemplo de la importancia de este tipo de reflexiones se reflejó en el danzón, el cual estuvo al borde de la extinción en la década de los ochenta del siglo pasado. Entonces, algunos de sus seguidores decidieron formar en 1989 el Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón, con la idea de divulgarlo y enseñar su danza a nuevas generaciones, lo cual revitalizó totalmente a este género.

dades y/o recuerdos de tocadas. Además de éstas, la comunidad metalera está llena de signos que delatan a un seguidor, de lo cual hablaré al final.

El baile individual o de pareja no es un elemento común, en contraste con los seguidores del rocanrol urbano, de quienes suele decirse que bailan “de a brinquito”. Usando pasos similares se dio en el *metal* de manera discreta, no generalizada durante los ochenta y noventa. Es verdadero lo que señala Nieves acerca de la constitución de una respuesta corporal mexicana hacia el *heavy metal*: al inicio, durante los ochenta, las audiencias no sabían cómo responder a la música (2019: 67). La gente en las presentaciones caminaba, o sentada llevaba el ritmo con la cabeza de modo discreto, simplemente observaba y algunos llevaban el baile “de a brinquito” haciéndolo sólo con su botella de cerveza o en parejas heterosexuales con las escasas chicas que asistían o que ellos mismos llevaban.

A fines de los ochenta se hicieron más comunes las prácticas de mover la cabeza rítmicamente en círculos (*headbanging*), subirse al escenario para caer sobre del público y la del *slam*. Este último es una circunferencia que varía de tamaño dependiendo de la intensidad que logre despertar el grupo musical entre los asistentes, en donde todos corren en torno al mismo y chocan entre sí con cierta intensidad. En el centro pasan los más aguerridos, se mueven con precaución al ritmo de la música o simplemente sobreviven colisionando con los demás. La gente de las orillas los empuja o golpea cuando pasan y a veces alguno corre en sentido contrario para generar más choques. También se forma corriendo de un extremo al otro del local donde se efectúa la tocada. Este fenómeno se consolida, durante el periodo transitorio, como una práctica corporal que desplaza al baile “de a brinquito”, el cual prácticamente ha desaparecido. Por ende, un desarrollo dancístico metalero a partir de la apropiación de este tipo de baile quedó inhibido. Quizá hubiera sido parecido, sólo que con movimientos más agresivos, que es la única diferencia que hubo con el del rocanrol durante el primer periodo.

La práctica del *slam* en el *heavy* es importada del punk. Nieves nos señala que tal incorporación fue más intensa y furiosa por las colisiones entre los asistentes, y describe los *slams punks* británico y estadounidense (Nieves, 2019: 67-68).²³ Para el caso mexicano, me parece una apreciación equivocada. En mi opinión, los conciertos de punk han generado *slams* y ambientes tanto o más violentos que el *heavy*. En los años ochenta y noventa era frecuente que la gente no se despojara de las chamarras como en Estados Unidos, pues solían usar clavos y estoperoles de punta en los hombros, haciendo *slam* sin quitárselas. Las pocas veces que alguien entró con el torso desnudo a esta interacción, de inmediato mostraba las huellas sangrientas de la batalla, probablemente, con cierto orgullo. En una tocada de *heavy*, si alguien cae, hay una suerte de camaradería donde uno o varios tratan de levantarlo de inmediato para evitar lesiones. Estas muestras de afecto son menos frecuentes en el *slam punk*.²⁴

¿Es posible caracterizar al *slam* como un baile? La respuesta, evidentemente, está en función de lo que apreciamos como baile. Para Castillo (2015) y Nieves (2019) es una danza

²³ Usando un video de referencia, nos señala que en Estados Unidos llegó a ser frecuente que en el ambiente *hardcore punk*, debido a la actividad física, la gente usara ropa más ligera que las chamarras de cuero (Nieves, 2019: 68).

²⁴ La primera vez que vino el grupo vasco punk La Polla Records al exbalneario Olímpico en 1990, los asistentes querían dar una y otra vez un “portazo” (es decir, entrar a empujones sin pagar). Luego de algunos intentos frustrados dieron un furioso portazo que no abrió, sino que derribó las puertas, pese a las líneas de defensa del personal de seguridad. Literalmente, hicieron correr a los vigilantes hacia el interior del local. Menos de un minuto después salieron corriendo todos los que entraron y salió un tipo con un lanzallamas alejando a los revoltosos. Los organizadores conocían a su público, pues en ningún evento metalero observé una respuesta similar. En el puente que cruza la avenida Pantitlán, los punks comenzaron a saltar consiguiendo balancear el puente peatonal de modo peligroso, lo que tampoco pude apreciar en tocadas metaleras. Un testimonio del mismo toquín señala: “Recuerdo que hubo portazo y los que estábamos por entrar tuvimos que subir el boleto porque adentro los recibieron a macanazos, estuvo perro. Me quise subir al escenario y me dieron con la máquina de toques, qué culeros” (Velázquez, 2018: s/p). (Testimonios propios, tanto del evento de La Polla Records como de las dinámicas de los ambientes punk y metalero.)

ritual. Es necesario, sin embargo, presentar dos consideraciones fundamentales:

- 1) ¿Es necesaria la consideración del ejecutante sobre el tipo de participación que realiza para cualificarla? Nunca he sabido de nadie que piense, sienta o exprese que va a “bailar” cuando entra a un *slam* o va a una tocada de *heavy*.²⁵ Ha sido común para mí escuchar a metaleros, particularmente seguidores de sectores medios y altos, refiriéndose a otras músicas, decir que “si es obligado el caso, puedo llegar a bailar”, “pero de eso a que me encante bailar...”; les parece que “a un hombre le encante bailar” es “hasta sospechoso”.²⁶
- 2) La discusión puede llegar a ser irrelevante y desorientadora.

El *slam* para los practicantes es una actividad que expresa emocionalmente una inclusión identitaria, diversión, lucimiento y/o desahogo de modo rítmico y violento.²⁷ En sí misma es una práctica corporal que puede tener, más para algunos ejecutantes o menos para otros, un carácter ritual, dancístico, lúdico y/o de catarsis. Al mismo tiempo, es pieza de una estructura performativa llamada concierto que sostiene y da sentido a un sujeto colectivo. En el *slam*, puedo añadir, se genera internamente la sensación de un grado de compromi-

²⁵ Esta es una apreciación subjetiva, producto de una experiencia personal de décadas que, como todas las experiencias, es sumamente limitada. En otra parte señalé que era necesario e inevitable para su estudio, “aceptar como música cualquier sonido que la humanidad genere y al que la propia humanidad atribuya valores exhibitivos propios de este arte” (Ramírez, 2009: 33). Pues del mismo modo, si hay una muestra representativa de personas que en el *slam* metalero sienten que bailan, hay que aceptar esta percepción como válida y los estudios deberán enfocarse en las razones, emociones y expresiones técnicas de estos danzantes.

²⁶ Jeremy Gilbert y Ewan Pearson han escudriñado el significado político-cultural de la sospecha occidental sobre la danza (2003). Señalan que se trata de una vinculación del baile a lo femenino, en consecuencia, a lo afeminado.

²⁷ El desahogo puede venir a través de gesticulaciones teatrales, no sólo del desgaste físico. Consideremos que el psicodrama, la dramaterapia y el teatro terapéutico cumplen una utilidad como herramientas rehabilitadoras de la salud mental.

so poderoso del escucha con su música y un fuerte sentido de pertenencia con su comunidad.

PRÁCTICAS SOCIALES: EL ARREGLO

La práctica del arreglo se ha ido modificando. En los años setenta no había mucha diferencia entre un seguidor del rocanrol y un metalero. Básicamente, usaban pantalones de mezclilla pegados, zapatos tenis bajos, playeras alusivas que sólo contenían letras con el nombre de su grupo musical favorito, chamarras de cuero o chalecos (generalmente negros). Tenían collares cortos forrados de plástico negro con un dije metálico de la lengua usada por el grupo de los Rolling Stone, a veces algún arete los hombres, y pulseras ambos sexos. Mujeres y hombres usaban el cabello largo con el peinado de fleco al frente y el resto hacia atrás.

En los ochenta los peinados permanecieron, comenzaron a usarse botas “de casquillo” o “de obrero”, algunas tipo militar. Era usuales lo cinturones con hebillas gruesas a los que se les llamaba “fajilla”. Los hombres solían usar chamarras todo el tiempo, aunque el clima no fuera favorable. Parte de la explicación es que sobre del hombro y bajo la chamarra podían colocar una cadena o chacos, por si había problemas.²⁸ Las chicas usaron minifaldas cortísimas y pegadísimas. Aparecieron playeras con imágenes alusivas a bandas (marca Rock Dreams) o que evocaban imágenes roqueras (marca Just Brass en su línea Rock’n Rule) y que sólo se podían encontrar en el Tianguis del Chopo o el Bazar de Lomas Verdes, pues eran de importación, aunque rápidamente proliferaron las nacionales de menor calidad. En las escuelas secundarias se distinguía a los muchachos por ajustarse los pantalones del uniforme estilo “tubo”, usar zapatos con suelas gruesas y frente chato, así como por su peinado, aunque no pudieran

²⁸ Surgieron en las pandillas armas artesanales, como las “puntas”, que eran artefactos punzocortantes de diferentes modelos improvisadas sobre la base de clavos, seguetas o alguna otra cosa, y se ocultaban en las botas o la cintura.

usar muy largo el cabello. A las chicas, porque subían sus faldas lo más posible, bajaban sus calcetas, usaban zapatos parecidos a los de los chicos (en un estilo “grosso”, o sea, roquero), rayaban de modo muy discreto su falda con un cuadrito o algo fuera de lo normal en el uniforme, y por su peinado.

Imágenes 17 y 18.

FRENTE Y DETALLE DE ROCK'N RULE DE UNA PLAYERA DE 1989.



Propiedad del autor.

Imágenes 19 y 20.

FRENTE Y ESPALDA DE UNA PLAYERA ALUSIVA AL GRUPO ALEMÁN HELLOWEEN Y SU ÁLBUM **KEEPER OF THE SEVEN KEYS**.

DESDE 1986, APROXIMADAMENTE, TODOS LOS DISEÑOS SIGUIERON LA LÓGICA DE USAR LA PORTADA Y LA CONTRAPORTADA DE ALGÚN DISCO COMO FRENTE Y ESPALDA DE LA PLAYERA. LA MAYORÍA ERA A COLORES.



Propiedad del autor.

Los collares con lenguas de los Rolling Stone se sustituyeron por uno conocido como puka, que podía ser blanca o negra. Los aretes se hicieron más vistosos y se usaban con alguna pluma de ave natural o pintada de color. Se hizo frecuente el usar muñequeras o protectores de antebrazo con estoperoles de punta o anillos gruesos de calavera u otros diseños. Se usaron chalecos y chamarras de cuero de nuevos modelos. Los peinados se conservaron, pero algunos seguidores simplemente usaron el cabello largo, sin el fleco al frente, aunque el fleco seguía siendo predominante. Hombres y mujeres usaban ombligueras. Pocos hombres se delineaban dibujos en el rostro (telarañas, etc.), o se pintaban los ojos de negro para los conciertos.

Imágenes 21-24.

PEINADOS FEMENINOS Y MASCULINOS METALEROS CLÁSICOS DE LOS OCHENTA.



Fuente de los peinados femeninos: Wikipedia.

Fotografía del peinado masculino: s/p.

Hacia los noventa, el arreglo no varió mucho. Los pantalones pegados, las pukas y las ombligueras fueron desapareciendo. La policía se encargó de que se extinguieran anillos, fajillas y estoperoles de punta en muñequeras y guantes. Las pandillas se esfumaron y con ello sus armas. Fue un poco más frecuente ver gorras de piel negras y uñas pintadas del mismo color. Los conciertos de grupos internacionales en México dieron pie a ventas de playeras nacionales conmemorativas.

Imagen 25.

FRENTE DE LA PLAYERA DEL PRIMER CONCIERTO DEL GRUPO ESPAÑOL
 ÁNGELES DEL INFIERNO EN MÉXICO,
 EN LA ARENA ADOLFO LÓPEZ MATEOS EN 1991.



Propiedad del autor.

Imágenes 26 y 27.

FRENTE Y ESPALDA DE LA PLAYERA DEL CONCIERTO DE LOS
 ÁNGELES DEL INFIERNO Y EL GRUPO BRITÁNICO IRON MAIDEN
 EN EL PALACIO DE LOS DEPORTES, COMO PARTE DEL
 HEAVY METAL TOUR DE LOS ÁNGELES DEL INFIERNO EN 1998.



Propiedad del autor.

Para el segundo periodo, con la incorporación masiva de simpatizantes de sectores sociales más altos, los cabellos con el fleco al frente desaparecieron (imagen 24). Este peinado se apreció entonces, en términos clasistas, de modo des-

pectivo. La mayoría usaba el cabello largo en otros estilos, normalmente suelto y dividido en dos a los lados. Se usaron más frecuentemente gabardinas negras y botas altas. Fue más fácil ver entre los hombres pantalones de cuero negro.²⁹ En esta etapa no ha habido grandes cambios. Como conclusión histórica, se puede señalar que el arreglo siempre ha sido altamente asexual.

PRÁCTICAS SOCIALES: LAS COLECCIONES

Más allá de la música, la colección de publicidades, tazas, posters, playeras y boletos de conciertos de los escuchas ha sido una práctica social que se ha basado más en la emotividad del evento que en la calidad estética de los mismos, aunque no puede negarse que haya recuerdos con grandes cualidades.

PRÁCTICAS SOCIALES: ELEMENTOS DISTINTIVOS

Para concluir, cabe indicar algunos signos asociados a esta identidad colectiva:

- 1) El grito agudo de “juuuh!”, heredado del *rock* premetálico estadounidense y hoy transportado a cualquier música, a cualquier actividad y a cualquier parte.

²⁹ No deja de ser paradójico que el arreglo icónico en el *heavy*, que consiste en pantalones pegados (de “tubo”), así como la ropa de piel negra con estoperoles de punta (chalecos, chamarras, guantes), lo difundiera Rob Halford en 1974. El vocalista del grupo Judas Priest llevó una vestimenta de las prácticas sexuales “bondage” al escenario, incluso artilugios como las esposas o los látigos se convirtieron en parte de su arreglo. La gente no lo asoció inicialmente como una vestimenta para homosexuales sadomasoquistas, sino para machos dominantes, amantes del sexo duro. En 1998 el propio Halford reveló su homosexualidad —de modo inconsciente— en una entrevista para MTV. En México no fue usual que los hombres usaran pantalones o guantes de piel, sólo chalecos y chamarras, pues no había en donde conseguirlos. Cuando estas prendas se volvieron más visibles durante el nuevo milenio tampoco fue, mayoritariamente, entre los seguidores de sectores populares. Empero, al final, algunos sí consiguieron su ropa en el Chopo, pero en vinipiel.

- 2) La mano cornuta, heredada de los seguidores a nivel mundial y difundida por Dio en los ochenta. La asociación al satanismo es una interpretación equivocada, pero prevaleciente hasta hoy día.
- 3) El caminar “flotante” o “de a brinquito” (haciendo puntas al final del paso, subiendo y bajando). Tan propio y común de los seguidores del rocanrol urbano, punk y *heavy* durante los setenta, ochenta e incluso noventa, ha desaparecido prácticamente de la escena. Quien lo hacía pretendía parecer duro.

A MODO DE REFLEXIÓN FINAL

En este ensayo se buscó establecer una base conceptual para entender mejor lo acontecido con el *heavy metal* en la CDMX y sus escuchas. Para ello se determinaron algunos rasgos generales del *rock* antes del surgimiento de este estilo. Posteriormente se escudriñaron algunas de sus características musicales, así como rasgos del entorno de recepción, a partir de la consideración de que toda música posee una estructura acústica y un sentido social de escucha.

La fuerza musical del género se plasmó en la expresión social de sus simpatizantes. Ellos construyeron un sujeto con una identidad sociomusical propia de rasgos bien definidos. Tales características se traslaparon con otras historias que propiciaban escenarios urbanos cambiantes. En este breve recorrido se procuró dar cuenta de los elementos identitarios y del vínculo con los contextos en los que se desenvolvían en tanto comunidad de gusto. Asimismo, en esta reconstrucción histórica de su identidad sociomusical se pudo apreciar la modificación del imaginario social que orientaba su música. La adecuación de sus prácticas, espacios, formas de comunicación y estéticas audiovisuales debe comprenderse también como parte de una historia propia, ganada a partir de su lucha por ser ellos mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- BERTHIER, Héctor (2007). “Circo Volador”. Ponencia presentada en el encuentro Imágenes y contra-imágenes en los espacios populares de Brasil y México, 17 de abril. Ciudad de México.
- BERTHIER, Héctor (2011). “Circo Volador: Juventud y Cultura Popular en la Ciudad de México”. En *Imágenes y contraimágenes en espacios populares de Brasil y México*, editado por Nancy Lamenza, Jorge Barbosa, Juan Ramírez y Jailson da Souza, 133-155. Río de Janeiro y México: Posgrado de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)-Observatorio de Favelas. Disponible en: <http://issuu.com/imagens_contra-imagens/docs/livro_-_vers_o_final> y <http://issuu.com/jnp1989/docs/libro_contraimagen_arquivo_geral_15_03_2011>. [Consulta: 29 de junio de 2022].
- CAÑAS, Salvador (s/f). “Estéreo Joven. Una radio extinta”, *Revista La liga* [en línea]. Disponible en: <<https://revistaligaarte.wordpress.com/estereo-joven-una-radio-extinta/>>. [Consulta: 1 de julio de 2022].
- CASTILLO, Stephen (2015). *Música del Diablo. Imaginario, dramas sociales y ritualidades de la escena metalera de la Ciudad de México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- CASTILLO, Stephen (2022). “Exotismo mediático. Notas sobre el *Heavy Metal* de inspiración prehispánica en México”, *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas* 29 (85): 41-72. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- CHICO MIGRAÑA (2010). “Todos tenemos ya pasaporte al infierno”. En *Sangre de Metal. Un paseo por la mente del Chico Migraña* [en línea]. Disponible en: <<http://la-sangre-de-metal.blogspot.com/2010/06/todos-tenemos-ya-pasaporte-al-infierno.html>>. [Consulta: 10 de septiembre de 2023].

- DEMONLEECH, Emmanuel (2019). *Arena López Mateos. La catedral del metal en México*. Disponible en: <https://www.academia.edu/40715281/ARENA_ADOLFO_L%C3%93PEZ_MATEOS_LA_CATEDRAL_DEL_METAL_EN_M%C3%89XICO_ARENA_ADOLFO_L%C3%93PEZ_MATEOS_LA_CATEDRAL_DEL_METAL_EN_M%C3%89XICO>. [Consulta: 21 de junio de 2022].
- GARCÍA ROBLES, Jorge (1985). *¿Qué transa con las bandas?* Ciudad de México: Posada.
- GILBERT, Jeremy y Ewan Pearson (2003). *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona: Paidós.
- KAYE, Don (1994). "History of Heavy Metal", *History of Metal* 38 (5), s/p.
- KONOW, David (2002). *Bang Your Head: The Rise and Fall of Heavy Metal*. Nueva York: Three Rivers Press.
- LARSON, Tom (2004). *History of Rock and Roll*. Dubuque: Kendall/Hunt Pub.
- LASH, Scott (1994). "La reflexividad y sus dobles: estructura, estética y comunidad". En Ulrich Beck, Anthony Giddens y Scott Lash, *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*, 137-208. Madrid: Alianza Universidad.
- McIVER, Joel (2008). *Los 100 más grandes guitarristas del metal*. S/l: Jawbone Press.
- MONGER, James (s/f). "Biography Black Sabbath", *Allmusic* [en línea]. Disponible en: <<https://www.allmusic.com/artist/black-sabbath-mn0000771438/biography>>. [Consulta: 1 de julio de 2022].
- OCHO (2019). "Avanzada Metálica, pieza en la historia del Heavy Metal mexicano", *Tollocan a 8 columnas* [en línea]. Disponible en: <<https://8columnas.com.mx/musica/avanzada-metalica-pieza-en-la-historia-del-heavy-metal-mexicano/>>. [Consulta: 1 de julio de 2022].
- RAMÍREZ, Juan (2002). *¡Nunca más sin rostros! (Evolución histórica del proyecto del EZLN)*. Ciudad de México: Ediciones y Gráficos Eón.

- RAMÍREZ, Juan (2006). "Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social", *Sociológica* 21 (60): 243-270. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).
- RAMÍREZ, Juan (2009). *De colores la música: lo que bien se baila... jamás se olvida (Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el caso de la música high energy)*. Ciudad de México: Posgrado de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)-AlterArte Ediciones.
- RAMÍREZ, Juan (2012). "¿Identidades sociomusicales rurales?", *Sociológica* 27 (75): 157-194. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).
- RAMÍREZ, Juan (2019). "Los espacios sociomusicales de las músicas *discotheque* y *high energy* en Ciudad Satélite". En *Música, sociedad y cultura. Rutas para el análisis socioantropológico de la música*, coordinado por José Hernández y Alan Granados, 277-317. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).
- S/A. (s/f). "Discos y Cintas Denver", *Wikipedia* [en línea]. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Discos_y_Cintas_Denver>. [Consulta: 1 de julio de 2022].
- S/A (s/f). "W.A.S.P.", *Wikipedia* [en línea]. Disponible en: <<https://es.wikipedia.org/wiki/W.A.S.P.>>. [Consulta: 1 de noviembre de 2023].
- TORRES, Raúl (2019). "El *death metal* mexicano a través de la mirada femenina: Murderline e Introtyl". En *Música, sociedad y cultura. Rutas para el análisis socioantropológico de la música*, coordinado por José Hernández y Alan Granados, 207-228. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).
- TRUJILLO, José (2001). *Para documentar el rock. Un análisis cronológico y musical de los géneros rockeros*. Orizaba: Impresiones ALSA.

- VALLE, Francisco (2002). “Kronnos, Proteus y Thanatos. Reflexión y datos sobre un movimiento sociopolítico-musical: el *punk hardcore* en Aztlán”. En *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, coordinado por Alfredo Nateras, 111-133. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) / Porrúa.
- VELÁZQUEZ, Rogelio (2018). “El lugar más punk de la CDMX en los 90: Ex-Balneario Olímpico Pantitlán”, *Vice*. Disponible en: <<https://www.vice.com/es/article/xw97ej/el-lugar-mas-punk-de-la-cdmx-en-los-90-ex-balneario-olimpico-pantitlan>>. [Consulta: 31 de octubre de 2023].
- WAKSMAN, Steve (2001). *Instruments of Desire: the Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Cambridge: Harvard University Press.
- WEINSTEIN, Deena (1991). *Heavy Metal: A cultural sociology*. Nueva York: Lexington Books.

TESIS

- NIEVES, Alfredo (2019). *Cuerpo, sublimación y violencia: slam en la escena heavy metal de la CDMX y área metropolitana (1986-1992)*. Tesis para obtener la licenciatura en Etnomusicología. Ciudad de México: Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

BASES DE DATOS

- MORRIGAN y HellBlazer (2002). *Encyclopaedia Metallum*. Disponible en: <<https://www.metal-archives.com/>>. [Consulta: 28 de octubre de 2023].
- METALLYRICA (2007). Disponible en: <<http://www.metallyrica.com/>>. [Consulta: 28 de octubre de 2023].

AUDIOGRAFÍA

- ANCESTHOR (2022). *White Terror* (digital). México: Saucedo MX.
- Luzbel (1985). *Metal caído del cielo* (vinil 12"). México: Comrock.
- LUZBEL (1986). *Pasaporte al infierno* (vinil 12"). México: Comrock.
- MICTLÁN (1995). *Donde habitan los muertos* (cinta). México: TOAJ Records.
- TRANSMETAL (1993). *El infierno de Dante* (disco compacto). México: Discos y Cintas Denver.