

“Posers” y “Trues”. Jóvenes, autenticidad y poder en la escena metalera mexicana

Stephen Castillo Bernal*

Museo Nacional de Antropología

Instituto Nacional de Antropología e Historia

RESUMEN: *En este trabajo abordo las consecuencias identitarias que implican las categorías de true y de poser entre la escena metalera mexicana capitalina. A partir de un análisis etnográfico con algunos seguidores del movimiento, estudio los imaginarios asociados con la autenticidad metalera, cómo las categorías de juventud impactan en ésta y cómo la globalidad cultural se refleja en las pautas conductuales de la comunidad metalera mexicana y quizá planetaria.*

PALABRAS CLAVE: *autenticidad, imaginarios, globalidad, escena metalera mexicana.*

“Posers” and “Trues.” Youth, authenticity, and power
in the Mexican metal scene

ABSTRACT: *In this paper, I study the identity-related consequences implied by the categories of “Poser” and “True” in Mexico City’s metal scene. By way of an ethnographic analysis of the fans of the Mexican metal movement, I study the imaginaries associated with the authenticity of a metalhead, the way the concepts of youth impact on this cultural scene, and how cultural globalization is reflected in the behavioral acts of both the global and the Mexican metal community.*

KEYWORDS: *Authenticity, Imaginaries, Globalization, Mexican metal scene.*

* stephen_castillo@inah.gob.mx

El poder simbólico perseguido por los partidarios del *heavy metal* es característico de esta comunidad de sentido.¹ Aquí entiendo el poder simbólico desde la semántica de Bordieu y Passeron [1977], en la que diversas prácticas culturales tienden a imponerse ante determinados actores sociales como legítimas, disimulándose de esa manera la llamada violencia simbólica. En efecto, el poder-saber se asocia con los “secretos” fundacionales del movimiento y permite construir alteridades, incluso en el interior de la escena metalera. Cuando hablo de escena mexicana de metal hago alusión a la cultura “juvenil” estructurada en torno del *heavy metal*, por lo que la semántica de “escena” es similar a la de “tribu”, esto es, a las agrupaciones de sujetos con intereses afines que se reúnen para compartir un “nosotros” a partir de experiencias.

Así, escena se entiende en términos identitarios y socioculturales, no tanto en un ámbito musicológico. Si bien la escena mexicana de metal se descompone en escenas locales y regionales, la estructuralidad simbólica metalera es similar en diferentes regiones, por lo cual considero factible analizar este fenómeno nacional desde la escena de la capital del país, pues la ideología básica de todo el metal se centra en el abrazo a los temas tabú como la muerte, la desesperanza, el satanismo, el cuestionamiento de los metarrelatos. Temas recurrentes en toda escena metalera, no sólo mexicana, sino mundial.

En esta estructuralidad se encuentra el fenómeno de la autenticidad imaginaria metalera, pues desde finales del siglo pasado se ha gestado una pugna entre los *posers* y los *true*s, aunque conviene decir que esta dicotomía básica es característica de muchas escenas culturales.² Los metaleros *poser* se vinculan con los neófitos o jóvenes, en tanto que los *true* dan cuenta de los metaleros experimentados, aquellos más “versados” en la historia del movimiento. Respecto a esto se pueden revisar algunos videos en *www.youtube.com*, donde se muestran imágenes y música de bandas catalogadas como *fake metal* y *true metal*, donde las primeras tienden a hibridarse con tendencias irreconciliables del metal clásico, las segundas defienden el espíritu tradicional y ortodoxo del metal.

¹ Entiendo como comunidad de sentido a un agrupamiento social que persigue ideales afines mediante prácticas proxémicas, rituales y simbólicas. La comunidad de sentido puede homologarse semánticamente con la controvertida metáfora analítica de tribu urbana de Maffesoli [2004], así como con la de escena.

² Si bien la disputa por la autenticidad metalera es característica de los participantes de esta comunidad de sentido, es a finales del siglo xx y a principios del siguiente cuando esta pugna se dispara, muy probablemente por el surgimiento del *nii metal*.

Interesa en este artículo indagar cómo los jóvenes partidarios del *heavy metal* en la capital de México incursionan en estas taxonomías que los metaleros han construido para legitimarse ante algunas otredades. Para tal fin definiré qué entiendo por imaginario social, siguiendo principalmente a Castoriadis [1989]. Asimismo, deseo poner a dialogar algunas ideas de García Canclini [2004, 2008] referentes a la globalidad y cómo ésta ha incursionado en los desarrollos locales. Las innovaciones juveniles —tan presentes en la semántica de socialidad tribal de Maffesoli [2004]— me orillan a repensar el tema de lo originario y de lo falso en el metal, por lo cual se torna fundamental definir a lo metalero como parte de un movimiento juvenil. Finalmente, debatiré qué tan *true* se puede ser en un mundo donde la globalidad se encuentra a la vuelta de la esquina.

La estrategia etnográfica desplegada consistió de una serie de cuestionarios que canalicé a diferentes partidarios del metal, así como algunas entrevistas presenciales con otros informantes. Las entrevistas tenían como eje preguntas como: ¿qué se entiende por *true* o *poser*? ¿Qué atributos los identifican? ¿Existen subgéneros de metal que se vinculen con estas taxonomías? ¿A qué se debe la masificación del metal? Para obtener los testimonios se realizó una etnografía virtual con los informantes a partir de la aplicación de *chat* de Facebook [Hine 2000] y, en ocasiones, se orientaron los cuestionarios a sus correos electrónicos.³

³ El desarrollo de las tecnologías de la información planetarias han impactado fuertemente en la disciplina antropológica. En efecto, si bien el canon tradicional de la especialidad dicta que una etnografía debe operar a partir de un estudio presencial con el sujeto de estudio, “estando allí” [Malinowski 1995], no podemos obviar los alcances que las redes virtuales de comunicación cultural actualmente nos ofrecen. La investigación antropológica contemporánea que aspira estudiar las pautas identitarias de algunos grupos juveniles —¿únicamente jóvenes?— debe transitar necesariamente por los canales virtuales que internet ofrece, pues de no hacerlo estaría sesgando sus espacios de análisis cultural. Son espacios virtuales del anonimato, en efecto. Una entrevista virtual puede arrojar datos fidedignos o no, pues el sujeto de estudio puede adoptar desde atrás de un monitor una faceta diferente a la que detenta en su cotidianidad, ocultando, fingiendo o mintiendo en una entrevista virtual, sea ésta a profundidad o laxa. Pero, ¿ello no puede ocurrir también con una entrevista a profundidad efectuada mediante un tradicional presencial? Como bien advierte Hine [2000], la etnografía virtual no estudia internet o las tecnologías comunicativas, sino más bien cómo los sujetos actúan a partir de esta plataforma. Finalmente, la etnografía virtual también potencia el análisis antropológico de los grupos de intereses afines creados en internet, así como los mensajes publicados en línea, incluso sin interacción alguna con los sujetos de estudio, permitiéndonos “estar allí”, aunque desde el otro lado de la pantalla global. En pocas palabras, la antropología del siglo XXI no debe rechazar dogmáticamente el uso de internet para construir información etnográfica, pues ello

Asimismo, la interacción en tiempo real con algunos partidarios permitió recabar algunas historias de vida que fortalecieron la investigación. Finalmente, los informantes se obtuvieron por redes de amistad; inicié la investigación de campo con tres informantes que ya habían colaborado conmigo [Castillo Bernal 2015], a los cuales les solicité contactarme con otros conocidos. Algunos informantes son músicos de bandas de metal mexicano, otros fungieron como fanáticos del movimiento. Finalmente, se les canalizó a los informantes algunos *links* que los dirigían a videos en Youtube⁴ que mostraban la disputa de la autenticidad imaginaria entre los metaleros contemporáneos y los de la “vieja guardia”. Los testimonios se organizaron por fecha y perfil del entrevistado y se incorporaron en diferentes pasajes del ensayo, de acuerdo con las narrativas del mismo.

EL HEAVY METAL EN EL SIGLO XXI

El *heavy metal* tiene más de 40 años de existencia. En 1970 salió a la luz el primer trabajo discográfico de *Black Sabbath*, identificado como el primer álbum de *heavy metal* de la historia [Christe 2003: 4]. El sonido que le otorga su especificidad a este tipo de música es el énfasis en las guitarras eléctricas, al igual que el tritono, intervalo musical que “abarca tres tonos enteros y que produce un sonido muy grave pronunciado, razón por la cual durante el medioevo dichas entonaciones fueron prohibidas por la iglesia Católica, a la luz de que dichas melodías eran utilizadas por el Diablo” para provocar el mal [Castillo Bernal 2015: 73].

Desde esas épocas, este género musical —estigmatizado y vinculado con el “mal” y con las prácticas de criminalidad—⁵ comenzó a diversificarse en

constituiría un retroceso metodológico irracional que iría en detrimento del entendimiento de muchos de sus sujetos de estudio.

⁴ Algunos de los videos canalizados son: <www.youtube.com/watch?v=eVmaz9CtHnY>, <www.youtube.com/watch?v=nVC9c_E5nek>, <www.youtube.com/watch?v=cMWN5ODEA1U>, <www.youtube.com/watch?v=cIM-LKINiUg>, <www.youtube.com/watch?v=na-mUA524qY>. Consultados el 1 de marzo de 2016.

⁵ Al respecto conviene recordar la campaña de desprestigio social y los juicios llevados a cabo en contra de agrupaciones de *Glam Metal* como Twisted Sister o W.a.s.p. en los años noventa. Estas acusaciones fueron realizadas por el Centro de Investigación Musical de Padres de Familia estadounidense (PMRC por sus siglas en inglés), quienes pensaban que las líricas de algunas agrupaciones de *heavy metal* eran las culpables de las prácticas criminales de algunos jóvenes, las cuales incitaban a la violencia y al libertinaje. Esta organización fue impulsada por Susan Baker y Tipper Gore, así como por otras esposas de congresistas estadounidenses renombrados [Christe 2004: 125]. Dee Snider, vocalista de la banda Twisted Sister, fue citado en 1984 a comparecer en el

subgéneros, cada uno con sus propios cimientos ideológicos, musicales y vocales. En la actualidad, el *heavy metal*, que constituye la matriz de toda esta música, cuenta con otros como el *power metal*, el *thrash metal*, el *death metal*, el *black metal*, el *doom metal*, el *grindcore*, el *pornogrind*, el *melodic metal*, el *viking metal* y, desde finales del siglo xx, con el *nü metal* con sus diferentes variantes.

A finales de la década de los noventa se generó un cambio revolucionario en la difusión del *heavy metal*. El surgimiento de internet lo posicionó globalmente. Sin embargo, fueron las agrupaciones de *nü metal* las que comenzaron a promocionarse mayoritariamente y alcanzar múltiples audiencias mediante la red. El correo electrónico, las páginas *web*, así como las transacciones comerciales que podían realizarse desde una computadora, volvieron anacrónicos los mecanismos clásicos de difusión del metal: las transacciones presenciales enfrentadas contra las pantallas globales [Lipovetsky y Serroy 2009]. A ello debemos aunar el surgimiento de los archivos musicales digitales que pueden descargarse legal e ilegalmente desde la red.

Hablemos sobre las especificidades del *nü metal*. Es un metal ultramoderno, no porque haya iniciado a finales de la década de 1990 con agrupaciones como Korn, Limp Bizquit o Marilyn Manson, sino porque rompe con los cánones tradicionales del *heavy metal*.⁶ De acuerdo con Abad y Álvarez [2000: 70], el surgimiento del *nü metal* se gestó en medio de una crisis en el mundo del metal, pues “cuando la excitación del momento histórico del

Senado estadounidense por los supuestos contenidos sadomasoquistas en una de sus canciones. La agrupación aparecía en la lista de las “15 sucias agrupaciones”, la cual catalogaba como inmorales y sucios los contenidos de las canciones de algunos grupos, no solamente de *heavy metal*. Este evento fue crucial en la historia del movimiento, pues Dee Snider defendió la libertad de expresión de los partidarios de esta música, lo cual repercutió en la consolidación planetaria del *heavy metal*. También se acusó en esas fechas a Ozzy Osbourne de incitar a los jóvenes al suicidio a partir de su tema “Suicide Solution”, cuando en realidad éste habla de las consecuencias funestas del alcoholismo [Weinstein 2000: 250].

⁶ El canon ideológico principal del *Heavy Metal* se sustenta en su ubicación periférica dentro de la sociedad. El *heavy metal* debe ser *underground*, porque de lo contrario pierde su esencia. La comunidad de sentido metalera, como he definido anteriormente [Castillo 2015], se sustenta en el abrazo a los temas tabúes: lo oscuro, lo prohibido, la morbilidad, lo contestatario. Si bien algunas bandas *nü metaleras* abordan temas incómodos, su marcado coqueteo con la mercadotecnia y la combinación del metal con otras manifestaciones culturales como el *rap* o el *funk* lo alejan irremediablemente de la matriz ideológica primigenia del *heavy metal*.

metal clásico hubo pasado, lo que quedó a la vista fue, en gran medida, las maneras desbordadas de un estilo musical arrogante y poco autocrítico”.

El ritmo característico de estas agrupaciones no presenta solos de guitarra [Castillo Bernal 2015: 122], las secuencias de batería dejan de ser veloces y tiende a hibridar los sonidos de las guitarras con ritmos *funk* y *rap* [Christe 2003: 325]. Ello genera que la indumentaria de los músicos “clásicos” de otras tendencias de metal y singularizadas por su casualidad como los pantalones de mezclilla, camuflados o las bermudas, sus chamarras de cuero o de mezclilla con parches de agrupaciones, así como sus playeras negras de diferentes bandas, contrasten con los músicos y partidarios del *nü metal*.

Los *nümetaleros* hibridan la vestimenta clásica de los metaleros con otras tendencias que difícilmente tendrían cabida en la ideología prístina del *heavy metal* [McIver 2002]. En efecto, sus partidarios usan rastas, playeras de jugadores de hockey, de béisbol o de basquetbol, al igual que tenis y calcetas blancas [Abad y Álvarez 2000]. Esto vincula a estos metaleros ultramodernos con el rap, música antagónica al metal por asociarse con la gente de color y cuyos actores son casi imperceptibles en la escena metalera planetaria. Incluso las contorsiones corporales de los músicos se asemejan con las practicadas por los raperos, actividad nula en los estilos más tradicionales de *heavy metal* como el *heavy*, el *thrash*, el *death* o el *black metal*.

Así, de manera similar a lo que ocurrió con la vestimenta del *glam metal* con las melenas crispadas y el esteticismo corporal, los *nümetaleros* reemplazaron el *hairspray* con perforaciones faciales, lentes de contacto personalizados e, incluso, con máscaras grotescas [Christe 2004: 326].

Desde la mirada de muchos metaleros clásicos o “de la vieja guardia” entrevistados,⁷ el *nü metal* constituye el abaratamiento de la ideología del *heavy metal* y abre a este género musical, anteriormente mantenido en el *underground*, a la comercialización masiva que “erosiona” la matriz ideológica del *heavy metal*.

⁷ Como puntualiza Harvey [1998: 59], el posmodernismo, como movimiento intelectual y cultural, se origina desde los años setenta del siglo xx. Si atendemos a esta distinción, los metaleros “de la vieja guardia” serían posmodernos, pues el *heavy metal* inició en 1970. De hecho, considero que el movimiento musical en sí constituye una evolución posmoderna del rock. Por lo tanto, distinguiré primeramente a los metaleros de “la vieja guardia”, esto es, a aquellos que abrazaron a este género musical desde los años setenta y ochenta del siglo pasado y que, en consecuencia, serían posmodernos “clásicos”. Los metaleros que siguen los estilos vanguardistas y menos tradicionales de metal los consideraré como ultramodernos, incluyendo a los partidarios del *nü metal*.

Exploraré cómo las hibridaciones culturales,⁸ aun dentro de las “comunidades secretas”,⁹ si se me permite el término de Victor Turner [1980], tienen como origen la conexión y desconexión de la información. Pero también tienen su raíz en la efervescencia tribal de la que nos hablaba Maffesoli [2004] desde hace más de 20 años. Pero antes de ello es menester definir el escurridizo término de imaginario.

LO IMAGINARIO, SEGÚN CASTORIADIS

Para Castoriadis cada sociedad es producto de una construcción imaginaria que se objetiva en todas las células sociales. Lo imaginario es una creación de significaciones y de imágenes, mismas que son su soporte [Castoriadis 1989: 122] y permiten referirse a un “algo” [Vergara 2002]. Lo imaginario es creación incesante e indeterminada de formas, imágenes y figuras. De ahí la categoría de magma. El magma de significaciones refiere a una continua creación de formas e imágenes mentales que emergen de la psique, las cuales se encadenan en campos culturales de acción donde cobran relevancia las instituciones sociales. La metáfora del magma de significaciones es resultante de la condición humana que otorga especificidad cultural a las manifestaciones sociales, pues como advierte Castoriadis [2005: 194]: “lo psíquico y lo social son, por un lado, radicalmente irreductibles lo uno a lo otro y, por otro lado, absolutamente indisociables, lo uno es imposible sin lo otro”.

Respecto al magma de significaciones, nuestro filósofo escribe:

Lo social hemos de pensarlo como un magma, e incluso como un magma de magmas, con lo que no quiero decir el caos, sino el modo de organización de una diversidad no susceptible de ser reunida en un conjunto, ejemplificada por lo social, lo imaginario o lo inconsciente [Castoriadis 1989: 34].

Con base en lo anterior, los magmas de significaciones constituyen un complejo sistema de significaciones que orientan y guían la vida de toda sociedad a través de diversas instituciones imaginarias. Las significaciones imaginarias son las encargadas de construir a los hombres como sujetos sociales. Estas instituciones requieren de símbolos que permitan la práctica

⁸ De acuerdo con la semántica de hibridismo cultural de García Canclini [1990].

⁹ Las sociedades o comunidades secretas, de acuerdo con Turner [1988], aluden a ciertas clases de agrupaciones culturales que se insertan en las grietas de lo socialmente establecido: las llamadas *communitas*. Los *hippies* serían un ejemplo de ellas.

social, esto es, estas organizaciones necesitan significantes y significados para hacer válidos dichos mecanismos sociales [Durand 1981, 2000].

En toda institución histórico-social, sea política o religiosa, cada uno de los símbolos asociados con ella responde a elecciones no aleatorias que significan o remiten a algo. Por ello, las instituciones imaginarias crean sentidos y actividades, no sólo son mediadoras entre lo real y lo simbólico. Es por esta razón que lo imaginario requiere de símbolos para expresarse, pues la propia acción simbólica necesita una capacidad imaginaria para “ver una cosa que no es” [Vergara 2002: 51].

Castoriadis también trabaja el imaginario radical, resultante de la condición humana y motivo de interesantes reflexiones. Lo imaginario radical son imágenes “que son lo que son y como tal son en tanto figuraciones o presentificaciones de significaciones o de sentido” [Castoriadis 1989: 327]. El carácter creador de las imágenes mentales es el imaginario radical, por lo cual podría concebirse como el motor de lo histórico-social e, incluso, como la especificidad fundamental del ser humano. En el pensamiento de Castoriadis, el imaginario radical es parte tanto de lo histórico-social como de la psique-soma.

Lo anterior en función de que a lo cual se otorga existencia en un ámbito histórico-social es denominado imaginario social, en tanto que la creación y dotar de existencia en la psique para la psique es denominada imaginación radical [*id.*]. Lo imaginario radical potencia la capacidad subjetiva de hacer emerger algo como imagen cuando ésta no es ni fue.

Como ya comentamos, lo imaginario social se constituye en función de la creación de significaciones imaginarias y de instituciones, siendo estas últimas la “cristalización” de las significaciones, instituyéndolas en el dominio de lo histórico. Las figuras derivadas de la imaginación radical, siguiendo a Castoriadis [1989: 328], son creaciones de sentido figurado y representado. Las figuras dotadas de sentido por parte de la imaginación radical se sustenta en la condición humana y en su simbolización innata “y se encuentra siempre [...] en una relación de recepción/alteración con lo que ya había sido representado por y para la psique” [*id.*]. Debe quedar claro que ambas construcciones imaginarias no son antagónicas, sino complementarias, pues no se puede hablar de instituciones e imaginarios histórico-sociales sin la aparición de atmósferas mentales radicales que se encadenan con las construcciones imaginarias disponibles o que pretenden modificarlas.

Ambas se implican recíprocamente, son intrínsecamente inherentes la una a la otra, imposibles una sin la otra. Ambas son “subjetivamente reflexivas”, se

presuponen y no pueden operar más que si previamente están disponibles los productos de su operación. Ambas son “densas por doquier”, tanto en el hacer como en el representar/decir social: con toda la proximidad que se quiera de cualquier significación, representación o acto sociales, se encontrará siempre una infinidad de elementos conjuntistas-identitarios [1989: 328-329].

El imaginario radical es fuente creadora de símbolos que nutren a los imaginarios sociales para su existencia. Lo imaginario radical es, entonces, la capacidad elemental de evocar imágenes mentales, por lo que la fuente de lo simbólico en lo social recaería en el imaginario radical. Empero, las imágenes creadas desde el imaginario radical tienen la capacidad de impactar en lo real, fundiéndose en una sola masa que dicta la morfología dinámica de las formaciones histórico-sociales, y encuentran cobijo en las instituciones históricas.

Lo imaginario radical es el motor del caos o lo sin fondo de las sociedades, pues la continua aparición de imágenes individuales y colectivas desemboca en el mantenimiento o creación de nuevas instituciones histórico-sociales. Claro que las imágenes mentales colectivas contenidas en los imaginarios sociales de cada sociedad son filtradas por instituciones previamente estructuradas, donde las estructuras de poder juegan un papel fundamental. En el caso del movimiento metalero y del presente manuscrito, las percepciones individuales y colectivas del “canon” de esta comunidad de sentido hacen que se estructure entre sus partidarios una simbología imaginaria vinculada con el “ser metalero auténtico”.

FEAR OF THE DARK, O MIEDO A LO FORÁNEO

Desde Latinoamérica, Néstor García Canclini ha abordado los efectos que la globalización ha impuesto a los diferentes países de este lado del orbe. Desde su mirada, la única manera de estudiar las manifestaciones culturales en este mundo global es la llamada multiculturalidad, que puede entenderse como “la abundancia de opciones simbólicas [que] propicia enriquecimientos y fusiones, innovaciones estilísticas tomando prestado de muchas partes” [García Canclini 2004: 22]. Estos enriquecimientos o innovaciones impactan en la música, el folclor, lo artístico y lo económico. Esa es la razón por la cual en estos tiempos ultramodernos es cada vez más difícil encontrar manifestaciones prístinas, pues la velocidad a la que circula la información genera que muchas regiones del mundo se encuentren conectadas entre sí.

Coincido con García Canclini cuando advierte que la única forma de estudiar las manifestaciones culturales de la globalización es a partir de un

enfoque de análisis medio. En efecto, “ensimismarse” en las tradiciones locales, cerrándose a las influencias externas, generaría una irracional defensa de los saberes locales. Este ejercicio dogmático podría incentivar “limpiezas étnicas” hacia lo foráneo, una xenofobia a lo global, un regreso al particularismo histórico. Precisamente los peligros del mundo de “afuera” consisten en la paulatina erosión de los elementos culturales locales. En pocas palabras, la globalidad implica un peligro para la tradición cultural. Y cabría interrogarnos actualmente cómo conceptuamos la tradición [Chambers 2010]. Pero tampoco podemos caer en un exacerbado miedo hacia el futuro. Así, lo cultural, más que pensarlo como la oposición de lo propio con lo ajeno, deberíamos entenderlo como el choque de significados en las fronteras, pero siempre localmente reinterpretada.

La reinterpretación cultural de lo local a la luz de lo global permite imaginar de diferentes formas a la globalidad. Por ello es menester estudiar cómo lo global se vincula en cada cultura. Así, lo cultural nos plantea la posibilidad de estudiar “procesos a través de los cuales representamos e instituímos imaginariamente lo social, concebimos y gestionamos las relaciones con los otros” [García Canclini 2008: 62]. Lo imaginario, entendido como figuras imágenes y fantasmas colectivos que nos permiten posicionar nuestra existencia, pero que también imponen miedos y limitantes, se potencia en función de la globalidad.

Las diferencias entre los Estados-nación o entre las culturas locales, a la luz de los análisis de García Canclini, obedecen más bien a la manera como nos conectamos o desconectamos de la globalidad informacional. Así, las readecuaciones culturales, las formas en las que filtramos lo local a través de las influencias externas se relacionan con los mecanismos en los cuales abrevamos de un mundo cada vez más interconectado, global, totalizador, pero que potencia readecuaciones culturales donde convive lo *emic* con lo *etic*. Más allá de elegir un polo, considero de mayor relevancia estudiar cómo se vincula lo global en lo local en todos los niveles del análisis antropológico, es decir, desde colectividades generales hasta pequeños grupos sociales, como las “subculturas” o las comunidades de sentido urbanas.

ALGUNAS MIRADAS NATIVAS EN TORNO A LA AUTENTICIDAD DEL *HEAVY METAL*

El metalero, local y global, independientemente de sus subgéneros, se identifica con lo oscuro, con las incertidumbres producto de las fallidas mejoras políticas, económicas y sociales que perseguía la modernidad, con “la maldad”, con el alcohol, con la diversión. La oscuridad, como he definido en

otras ocasiones [Castillo Bernal 2007, 2015; en prensa], tiene correspondencia con lo sórdido, con la muerte, con el cuestionamiento a las instituciones y a los metarrelatos, así como con fenómenos necrofílicos y de desesperanza ante las incertidumbres de nuestra sociedad.

Si bien los metaleros constituyen “los otros” desde la mirada de los sujetos no partícipes de la comunidad, éstos también construyen imágenes mentales en torno de quienes no comparten este estilo musical. Como argumenta Cohen [2008: 66], la identificación que como actores sociales realizamos de otras personas obedece a un principio básico: “A habla de B, y nunca sabemos qué ha dicho B. De lo que dice A inferimos algo del carácter de A y también algo del carácter de B, hasta que sepamos lo que A dice de él o de ella”. Toda una interpretación de la interpretación. De ello se deriva que la construcción de la alteridad y de la identificación es un ejercicio de corte imaginario, pues “identificarse uno mismo con otra persona es un caso especial de identificación metafórica, e identificarse uno mismo con otro diferentemente situado es un caso especial” [Cohen 2008: 68].

De acuerdo con estos preceptos, la construcción del otro no sólo se efectúa desde fuera del metal, sino que los partidarios de esta música también edifican la imagen del otro no metalero, lo cual les otorga identidad y un imaginario compartido. Esto se potencia en función de que la identificación de uno mismo y de otros sujetos es de corte imaginativo, como advierte Cohen.

En realidad, la alteridad es constituyente de la identidad humana, pues independientemente de que la detección de otredades sea un ejercicio mecánico o imaginario, uno no puede afirmarse como tal sin contraponerse a otro [Todorov 2005]. De esa forma los metaleros pueden distinguirse y marcar una territorialidad entre las escenas de rockeros, góticos, punks, emos, skates, aunque también marcan una frontera entre los metaleros y los *posers* que, al parecer, son sujetos que sólo adoptan por moda el metal.

Los metaleros tienden a distinguirse entre sí generando una otredad cercana basada en las predilecciones por ciertos géneros y bandas; un imaginario construido por los metaleros hacia sus congéneres, el cual busca transmitirse mediante la enseñanza de agrupaciones míticas o sucesos históricos relevantes. El “ser malo”, el adscribirse a fenómenos “tabú” se tornan en los elementos clave que configuran imágenes mentales colectivas de todos los partícipes de la comunidad metalera. Este imaginario estructural, insertado en los objetos metaleros, como las vestimentas o el arte de los discos, constituye un imaginario instituyente, creativo y emanado del imaginario radical, pero a la vez instituido de los metaleros, definido por los cánones imaginarios de esta escena.

“LO JUVENIL” EN EL METAL MUSIC

El término “juventud” es dinámico. Sin embargo, algo característico en torno de la mirada hacia la juventud es la ambigüedad que acarrea el concepto, pues puede leerse como una promesa para la colectividad o como un peligro para los valores tradicionales [Costa *et al.* 1996: 12]. No en balde los sectores hegemónicos, apoyados por los medios de comunicación, han conformado “máscaras” sobre los jóvenes, argumentan que son “irresponsables, rebeldes, violentos, incontrolables, en una palabra, son lo instintivo, lo que está fuera de cauce [...], sin reconocer que este elemento forma parte complementaria de la cultura” [Pérez 2002: 125]. Este “peligro” obedece al papel dinamizante que los jóvenes juegan ante la tradición y la innovación cultural, que han incorporado ellos al menos desde los años sesenta del siglo pasado.

A decir de Beck [2006 (1997): 11], la juventud se ha interesado por lo que el gobierno instituido evita, como la injusticia social o los desequilibrios ecológicos. Lo anterior trae como consecuencia un “sospechosismo” de los jóvenes ante las instituciones políticas de los Estados-nación. No obstante, la rebelión juvenil, que puede considerarse como una oposición a lo adulto [Margulis 2005], da origen a nuevos sistemas culturales, como la autodeterminación de la que ahora gozan los jóvenes. En este sentido, lo juvenil tiene la facultad de generar nuevos sistemas culturales que posteriormente retomarán las instituciones políticas y que, en un futuro, serán cuestionados por las juventudes de aquellos tiempos.

La efervescencia juvenil se debe, en primera instancia, a la condición humana adolescente: indecisa y ansiosa de nuevas experiencias, resistente al sistema hegemónico: la rebeldía como un estilo de vida [Costa *et al.* 1996: 13]. Es debido a lo anterior que los movimientos y aspiraciones juveniles se lanzan a la búsqueda de certezas y posibilidades [Wilkinson 2006 (1997)], donde dan rienda suelta a sus idearios que entran en contradicción con los valores tradicionales. Estos valores no sólo se circunscriben a lo familiar, lo económico o lo político, sino que impactan en toda manifestación cultural.

Margulis [2005] comenta que esta otredad entre los jóvenes y los adultos se suscita por la brecha generacional que los divide y vuelve sus códigos culturales incomprensibles. Este autor argumenta, a manera de metáfora, que los jóvenes son los “amos y dueños” de la noche. Sin embargo, considero que la noche no es el único tiempo simbólico de expresión juvenil, pues las nuevas generaciones tienden a buscar tiempos y espacios para enfrentar a esta otredad lejana, aunque es justo decir que la mayoría de las

prácticas de sociabilidad juvenil se dan en tiempos nocturnos, más cercanos al anonimato ante los ojos “mayores”. Empero, ¿cómo los jóvenes hacen frente a esta otredad lejana derivada de “los adultos” y de las instituciones? Precisamente la manera como los jóvenes confrontan esta disyuntiva existencial es mediante la búsqueda de pares afines [Pérez 2002: 126].

Las culturas juveniles refieren la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional. En un sentido más restringido, definen la aparición de “microsociedades juveniles”, con grados significativos de autonomía respecto de las “instituciones adultas” [Feixa 1998: 60].

Esta búsqueda de interpelación juvenil trae como consecuencia la aparición de neotribalismos, término metafórico acuñado por Maffesoli y se aplica a agrupamientos vinculados por sensibilidades compartidas y emociones vividas en común. La búsqueda y detección de estos “otros cercanos” [Augé 1996] se logra mediante la edad, el atuendo y la corporeidad como criterio identitario [Reguillo 2002], así como por la ideología. Estos tres grandes tópicos potencian la aparición de agrupamientos tribales en los entornos urbanos, catalogados por los investigadores como estudios de culturas juveniles [Feixa 1998] o, desde México, como los estudios de identidades juveniles [Valenzuela 2003; Rosales 2003].

Las ciudades constituyen espacios que los transeúntes recorren y experimentan en sus estilos de vida [Delgado 1999, 2007]. La metrópoli es un campo de significaciones que permite la conformación de prácticas sociales e interacciones culturales [Hannerz 2004; Rizo 2006], que posibilita la estructuración de prácticas de identidad, efímeras o duraderas. Lo anterior es posible en virtud de que la urbe constituye un espacio de diversidad, donde cada uno de los nichos de las ciudades son apropiadas por sus usuarios a partir de prácticas, ensoñaciones y recorridos. La metrópoli constituye un espacio donde se potencian y diversifican de muchas maneras las manifestaciones juveniles; gran laboratorio identitario, lugar de reunión, de aceptabilidad, de trabajo y de esparcimiento.

Ese es el escenario que los jóvenes, en busca de sujetos afines, encuentran en ese deambular por la aceptación social. El fenómeno de neotribalización es producto de las condiciones urbanas de vida, del anonimato que gobierna a los transeúntes, del individualismo extremo. La neotribalización permite a los actores adquirir seguridad en una comunidad de sentido similar, otorgándoles identidad en el interior de la escena y una diferencia

ante los actores de otras comunidades divergentes y, por sobre todo, ante la sociedad “adulta”, “normal”, de ahí que el rechazo hacia la cultura dominante sea evidente y ostentoso.

Unas líneas sobre el fenómeno de juventud en el movimiento del metal. En primera instancia, el *heavy metal* constituye una evolución extrema del *rock and roll*. En el caso del metal, “lo juvenil” interviene en la adopción de tipo de música. En efecto, la mayoría de los sujetos partícipes de este movimiento acogen en su adolescencia este género. La adopción de esta música, muy probablemente, se deba a la rebeldía característica de los jóvenes por acercarse a estilos periféricos y denostados por los “mayores” que prefieren música más tradicional. Si a ello sumamos los temas de desesperanza, de ocultismo, de violencia y de libertad que proclaman las diferentes agrupaciones de metal, entonces tenemos un mundo idílico en el cual las jóvenes promesas de la sociedad se pueden identificar.

Estos agrupamientos juveniles metaleros presentan rasgos característicos que les permiten distinguirse de otras comunidades de sentido, como el disfraz y, en ocasiones, ubicarse al margen de la política oficial [Muñoz 2010].¹⁰ De hecho, el cuidado de la imagen es fundamental en toda comunidad de sentido juvenil, pues la apariencia es primordial para ser reconocido por otros integrantes de la misma escena; para distinguirse de otra o, incluso, de los “usurpadores” y remarcar su autenticidad, aun en el seno de la misma hermandad. El atuendo metalero se particulariza por la melena larga, los tatuajes vinculados con el ocultismo o con agrupaciones musicales, así como por la ropa negra, destacan los *jeans*, los pantalones de cargo, las bermudas, las botas, los tenis y las playeras con estampados de agrupaciones. En muchas ocasiones se usan chalecos de mezclilla con parches de bandas de culto o chamarras de cuero negras, a veces con estoperoles o con púas de metal.

La mayoría de las mujeres siguen el mismo patrón, en ocasiones dejan el glamur femenino para “masculinizarse”. Este atuendo permite a los jóvenes ese anhelado “estar juntos”: “bailar, codearse con otros cuerpos, beber cerveza en locales repletos de gente, pelearse [...] son expresiones todas ellas ampliamente presentes en el escenario urbano más reciente”

¹⁰ Un ejemplo de la nula vinculación entre la escena metalera y la política oficial, al menos en la Ciudad de México y en sus inmediaciones como el Estado de México, lo constituye la cancelación del festival Hell and Heaven Metal Fest, que se celebraría en Texcoco en 2014. La orden fue dada por el gobernador de la entidad, argumentó que el espacio no cumplía con las normas de seguridad requeridas para los asistentes. Esto demuestra cómo se sigue estigmatizando y estereotipando al metalero, pues cada año se suscitan hechos violentos en la Feria de Texcoco y ésta nunca es cancelada [Domínguez y Castillo, en prensa].

[Costa *et al.* 1996: 46-47]. Para Castillo Berthier [2002: 66], los metaleros de la Ciudad de México “usan ropa de cuero y el cabello muy largo; tatuajes de diseños elaborados, playeras negras con logos de sus grupos o imágenes de calaveras y diablos, escuchan más música en inglés que en español y tratan de mantenerse muy al tanto de las novedades discográficas del género; puede afirmarse que provienen de clase media en su mayoría”.

Con lo anterior estoy de acuerdo, aunque no comparto su postulado de que los metaleros son apolíticos, pues precisamente las consignas contra la política constituyen uno de los sustentos líricos básicos del thrash metal [Castillo Bernal 2015: 83-92]. Peor aún resulta el error de Castillo Berthier [2002: 66] al indicar que las temáticas de las bandas preponderantes de metal son los “magos, espadas y dragones”, elementos líricos en ocasiones retomados por las agrupaciones de *power metal* como Helloween y Blind Guardian y que, evidentemente, dejaría de lado a otros subgéneros de metal más extremo como el *death*, el *black* o el *thrash*, que despuntaron desde mediados de los años ochenta del siglo pasado.

Es necesario ampliar la discusión en torno de lo juvenil en la escena metalera. Si bien muchos adolescentes adoptan este mundo cultural, es innegable que la escena metalera no sólo está conformada por jóvenes. Esto es lógico, pues los sujetos que acogieron el metal en los años ochenta, en la actualidad tendrán alrededor de 40 años o más, y en caso de que no haber abandonado el movimiento, siguen interactuando con los nuevos metaleros. Esto es importante, ya que la juventud, literalmente hablando, no es un requisito indispensable para formar parte de esta comunidad de sentido. No obstante, si la juventud objetiva no es fundamental en la consolidación de esta comunidad de sentido, ¿entonces lo juvenil no impacta en las pautas conductuales metaleras?

En lo absoluto, lo “juvenil” se presenta simbólicamente entre los *metalheads*.¹¹ Los partidarios del *heavy metal* asumen actitudes juveniles o propias de la adolescencia, como divertirse con amigos, beber en exceso, drogarse y buscar emociones fuertes como participar en algún *slam*¹² o en alguna pelea callejera. Al parecer, el estilo de vida metalero constituye una extensión de la adolescencia, periodo en el cual se adopta una rebeldía ante la “sociedad adulta”, conformada por autoridades e instituciones. La transgresión a la

¹¹ *Metalhead* significa metalero, en inglés.

¹² El *slam* es un movimiento característico de la escena metalera, aunque también se da en otras escenas, como la *punk* o la urbana, donde un grupo de partidarios forman un círculo donde se incorporan diferentes participantes para golpearse con sus codos, sus brazos y sus piernas. Este círculo también es conocido como *mosh pit*.

norma socialmente aceptada, así como el abrazo a los temas tabúes que se percibe en diferentes géneros del *heavy metal*, me permiten sustentar esta interpretación: la transgresión como análoga a la rebeldía adolescente. Por supuesto, la brecha generacional entre los metaleros jóvenes y los maduros se manifiesta con la predilección por ciertas agrupaciones, pues cada uno de estos actores han vivido diferentes épocas y estilos de metal.

TRUES Y POSERS. LOS "OTROS" DE "LOS OTROS"

Los metaleros, a la par de construir categorías de otredad ante otros grupos, generan estrategias de inclusión y de exclusión de sujetos que, aun dentro de la escena metalera, detentan especificidades que los diferencian de otros. Esta identificación de subgrupos se basa en los géneros adoptados, en las agrupaciones preferidas y en la vestimenta de los partícipes del movimiento. Esto es, si bien la vestimenta principal de los metaleros es de tonalidad negra, los utillajes empleados caracterizan sus predilecciones, así como su vocación respecto a esta música.

El imaginario estructural metalero de violencia se potencia con la discriminación hacia otros actores que no comparten este "canon metalero". Este es el caso de los jóvenes que comienzan a introducirse al mundo del metal y cuyo rito de iniciación es la incorporación a diferentes *slams* violentos. Asimismo, se rechaza y discrimina a los sujetos que, aunque son fanáticos de cierta clase de metal, no cumplen con el "canon" imaginario, como los urbanos, los emos o los skates, que llegan a asistir a una tocada. Aquí tienen cabida los *posers*, quienes son catalogados por los metaleros "prístinos", los llamados *truees*.

Esta competencia por la posesión de los saberes primordiales exacerba el imaginario metalero, pues ésta se vincula con el poder y, metafóricamente, se relaciona con el machismo de la escena cultural. Al parecer, la principal disputa simbólica entre los metaleros neófitos y los experimentados es la autenticidad.

La autenticidad, como categoría imaginaria, se vincula con los conocimientos primigenios de la escena, es decir, con las bandas emblemáticas originarias, con los sucesos históricos, con las vestimentas acordes a los géneros adoptados. El "estilo de vida" metalero, adoptado en cualquier faceta de la vida cotidiana, es parte de la autenticidad metalera.¹³ Así, la

¹³ El estilo de vida metalero se relaciona con los sentimientos personales que el heavy metal genera en cada persona. Existen sujetos que gozan del metal como fanáticos o músicos, pero hay quienes han hecho de esta escena su *modus vivendi*, como aquellos

cultura del *heavy metal* se acoge como un estilo de vida, independientemente de los años que se haya participado de la misma. Ser auténtico, imaginariamente hablando, implica ser un metalero de tiempo completo, que no reniega de sus ideales y defiende su “pureza” musical de las intrusiones de otros estilos o tendencias.¹⁴ Pero también un *poser*, que no reniega de sus bandas ni de sus filiaciones musicales, podría ser considerado como un sujeto auténtico.

No obstante, la autenticidad metalera, como construcción imaginaria, es edificada e impuesta no sólo por los metaleros experimentados, sino también por los nuevos actores que aspiran a detentar esos “saberes primigenios”. La autenticidad imaginaria es “vigilada” tanto por los metaleros “arcanos” como por los jóvenes que se adentran en estos saberes, lo cual abre la posibilidad a los nuevos metaleros de convertirse en *true*s. La autenticidad metalera otorga un reconocimiento simbólico entre el grupo de amistades y conocidos de los *metalheads*. Sin embargo, tanto los *true*s como los *posers* se afirman como metaleros legítimos en función del filtro musical e ideológico que dominan. Si bien la autenticidad es vigilada y sancionada mayoritariamente por los *true*s, dicha categoría simbólica no deja de ser una construcción flexible que, a final de cuentas, *taxonomiza* a los partidarios de la comunidad metalera y les permite, independientemente de qué clase de metaleros sean, participar de la escena cultural.

Quizá esta disputa por el reconocimiento del canon metalero se deba a lo que Maffesoli [2004: 173-182] entiende por la “ley del secreto” de las

que venden productos metaleros u organizan tocadas. Miguel, guitarrista de la banda Rapture me comentó: “Para mí el metal puede ser un sentimiento, yo no podría dejar de tocar, no sería yo si no toco” [testimonio del 7 de agosto de 2009, Bar Diabolus]. Pero también existen personas que adoptan el metal como una fachada permanente en su vida cotidiana, es el caso del “Pixos”, un metalero de más de 40 años que entrevisté a las afueras del Bar Español, en las inmediaciones del Tianguis del Chopó: “Así como me ves vestido, así siempre ando, incluso entre semana” [testimonio del 1 de agosto de 2009]. El “Pixos” vestía chaleco con estoperoles y pantalones de piel, botas vaqueras y playera de una banda de metal. Agregó: “Yo no soy como esos metaleritos de charol”, refiriéndose a los *metalheads* que únicamente adoptan la indumentaria los fines de semana o a quienes terminan hibridándose con otras escenas urbanas, como la gótica.

¹⁴ La “arena de batalla” entre los *posers* y los *true*s se gesta en espacios del anonimato, esto es, en espacios virtuales como en www.youtube.com o en diferentes redes sociales, mediante las cuales algunos metaleros realizan comentarios que desmeritan a diferentes estilos de metal y, por supuesto, a sus partidarios.

comunidades de sentido urbanas.¹⁵ La pertenencia a una comunidad de sentido nace del ansia juvenil de “estar juntos”, de compartir un particular estilo de vida, ideológico y cosmogónico, así como de una vestimenta que otorgue una “máscara” decodificable a los ojos de los congéneres, la cual “puede ser una cabellera extravagante o coloreada, un tatuaje original, la utilización de ropa retro o también el conformismo de un estilo *chic*” [Maffesoli 2004: 174].

Maffesoli aclara que la adscripción y pertenencia a una escena cultural o “tribu urbana” se vincula con las construcciones emocionales:

Los reagrupamientos contemporáneos [...] se definen [...] a partir de un territorio y a partir de un compartir afectual [...]: intereses culturales, gustos sexuales, preocupaciones indumentarias, representaciones políticas, motivaciones intelectuales y compromisos políticos [Maffesoli 2004: 232].

Los criterios ideológicos de cada escena o comunidad de sentido son protegidos de la “erosión” que pueden sufrir por las influencias externas. En efecto, esta “defensa” de los cimientos estructurales de cada escena cultural se potencia en función de “una ley no escrita, de un código de honor, o de una moral clánica, que, de manera casi intencional, se protege contra lo que viene de afuera o de arriba” [Maffesoli 2004: 175]. La ley del secreto genera que las escenas urbanas identifiquen a sus mismos partidarios, pero también torna factible distinguirse de otras escenas, cuyos integrantes no comparten la totalidad del canon de éstas.

Desde esta óptica, los metaleros catalogados como *poser* serían aquellos que se alejan de la ley del secreto de la escena, la cual se vincularía con el imaginario estructural metalero, caracterizado por el abrazo a la morbilidad y a lo oscuro, lo prohibido, lo tabú, así como por el rechazo a los metarrelatos religiosos y políticos.

Los *poser* son sujetos que, si bien no “erosionan” gravemente a la escena metalera, sí generan “inquietud y asco”¹⁶ entre los llamados *true*. Fuerte

¹⁵ Nateras [2010: 19-20] critica el concepto de tribu urbana, argumenta que la metáfora de la que es objeto el término no inhibe el “deterioro” de las identidades agrupadas en tales comunidades de sentido. El término “nos aproxima a una idea de lo “tribal”, como si estas “tribus urbanas” estuviesen desligadas o desvinculadas de los “otros sociales”, de la red de relaciones o de su condición de sujetos situados en un tiempo y en un espacio socio-histórico, producidos y reproducidos por los contextos donde les tocó coexistir y vivir socialmente.

¹⁶ Armando “Magnvz” Bolaños. 30 años, músico y compositor de Heavy Metal, participa actualmente como baterista de la banda Barktok, especializada en Heavy Metal.

comentario que demuestra la eterna disputa por el poder y por el reconocimiento simbólico entre los metaleros. Hugo,¹⁷ otro de mis informantes, resume cómo la ley del secreto metalera se trastoca con las nuevas agrupaciones *nümetaleras*:

Creo que lo *true* se pierde cuando se combina el metal con géneros musicales que se alejen tanto de éste, es decir, el metal no es para bailar, así que no es pertinente combinarlo con música “guapachosa”, la sencillez de la música rap o hip hop es contraria a la calidad de la ejecución de los instrumentos en el metal, así que tampoco creo factible esa mezcla [Hugo, testimonio del 21 de enero de 2015].

Hugo recurre al apego a los cánones metaleros. Aquel que se *hibridiza* con otras tendencias no puede aspirar a ser *true*, al menos entre los *metal-heads* de la vieja guardia. Al parecer, ser *true* implica una postura de adhesión sincera a la escena metalera:

Un metalero true es alguien que estuviera motivado por cuestiones de apego y aceptación de la contra cultura metalera sin intereses económicos, sexuales o de modas¹⁸ [Enrique Hernández, testimonio del 21 de enero de 2015].

Armando profundizaba respecto a los llamados *true*:

Es fácil distinguir a un *true*. El *true* es fiel a su especie. El significado que guarda [ser *true*] es exclusivo de ellos y los de su clase. Ser *true* es un estilo de vida [...] Consiste en escuchar metal y conocer su historia. No es cosa de conocimiento, es más bien de sentimiento y de congruencia con el movimiento [Armando Bolaños, testimonio del 22 de enero de 2015].

Lo *true* recae en un criterio subjetivista y de saber. Pero el conocimiento ya no es garantía de autenticidad y de experiencia, pues existen los “wiki-metaleros”, “sujetos que se proclaman como *true*s en espacios del anonimato

Trabaja en HP México como programador computacional. Testimonio del 22 de enero de 2015, vía internet. Armando juzga desde su horizonte conocedor del metal.

¹⁷ Hugo, 31 años, es pasante de la carrera de Etnohistoria de la ENAH. Participa en la escena metalera como baterista de una banda de thrash metal. Es conocedor de la escena y tiene en el thrash y en el death metal a sus subgéneros favoritos. Testimonio del 21 de enero de 2015, vía internet.

¹⁸ Enrique Hernández, 43 años, biólogo e investigador. Testimonio del 21 de enero de 2015, vía internet.

como la Internet” [Abraham Díaz],¹⁹ apoyándose en la enciclopedia en línea *Wikipedia* para aparentar profundos saberes metaleros ante los neófitos. La fachada metalera, así como la adopción de determinadas agrupaciones, les permite a algunos de sus partidarios hacerse de estatus, el cual es mostrado a los diferentes congéneres mediante la exhibición de tatuajes o de playeras con agrupaciones *underground* o desconocidas y manteniendo el canon visual metalero: ropa negra, pantalón o chaleco de mezclilla, pantalones camuflados tipo cargo, botas, pelo largo. Ese estatus se logra siendo fiel a los cimientos ideológicos del *heavy metal*, aunque este apego puede volverse dogmático, pues como dijera otro de mis informantes:

Coloca al género musical como el mejor posible por encima de los otros. En el miembro “true” de la escena metalera, dada su posición y en la que ha colocado al género musical, la intolerancia raya o llega de tajo a lo extremo. Si la banda no es antigua, no es *true*, si no es *underground* tampoco lo es [Daniel Martínez, testimonio del 22 de enero de 2015].²⁰

Incluso si una agrupación tiene éxito comercial sería *mainstream* y, consecuentemente, perdería su estatus de *true*. Dicotomías ambivalentes. Esto pone de relieve que la autenticidad puede ser detentada tanto por un *true* como por un *poser*. Y la autenticidad se mide a partir del criterio simbólico de *true*.

El dogmatismo que acusan algunos partidarios de la escuela “true” o “poser” del metal mexicano reproduce parte del imaginario estructural metalero. En efecto, lo contestatario es parte de la ideología básica del *heavy metal*. Cada actor acusa al otro de no ser lo suficientemente ortodoxo o flexible ante las nuevas tendencias musicales e ideológicas. La competencia por el saber y la autenticidad se pone de relieve entre los dos bandos metaleros, es una disputa entre la tradición y la innovación: los géneros clásicos como el *thrash*,²¹ el *death*,²² el *black*,²³ el *doom*²⁴ contra el *nü metal*²⁵ y sus variantes

¹⁹ Abraham Díaz, 40 años, periodista de la Dirección de Medios del INAH y asiduo fan de la escena metalera nacional e internacional. Testimonio del 12 de febrero de 2016, en el Museo Nacional de Antropología.

²⁰ Daniel Martínez, 33 años, es almacenista de una tienda de instrumentos musicales. Testimonio recabado vía internet.

²¹ Con bandas como Slayer, Kreator o Sodom.

²² Con bandas como Cannibal Corpse, Incantation, Morbid Angel o Bolt Thrower.

²³ Con bandas como Mayhem, Emperor o Enslaved.

²⁴ Con bandas como Candlemass, Paradise Lost o My Dying Bride.

²⁵ Con bandas como Korn, Coal Chamber o Limp Bizkit.

como el *metal core*²⁶ entran en pugna a partir de la defensa que sus partidarios hacen de ellos. De hecho, las prácticas que desdeñan a las nuevas generaciones son muy común, no sólo en la escena metalera mexicana.

¿ES POSIBLE SER *TRUE* EN ESTOS TIEMPOS? DISCUSIÓN FINAL

Hace unos meses la comunidad metalera nacional se escandalizó con la salida del primer material de *heavy metal* de Cristian Castro, músico caracterizado por sus trabajos pop. Muchos partidarios de la escena *underground* despotricaron contra Cristian, acusándolo de posar y de “profanar” la esencia básica del metal. Sin embargo, la masificación que ha experimentado el *heavy metal* no es reciente, pues basta recordar al grupo Moderatto, que satiriza el *glam Metal*, catapultándose de esa manera en la música comercial. En términos globales, tenemos a las agrupaciones de *metal core* que emulan los sonidos del *death metal*, pero cuya imaginaria los acerca más a la escena cultural *emo*. Las voces guturales características del tradicional *death metal* son realizados con distorsiones artificiales de los micrófonos.

La pertenencia a una comunidad de sentido no es inamovible. En efecto, adscribirse a una escena cultural implica la asunción de códigos, reglas, ideologías y “leyes del secreto”, que se convierten en cimientos que le imprimen soporte a la misma. No obstante, los jóvenes son sujetos que buscan la experimentación de sensaciones a partir de pares afines. Asimismo, la experimentación es parte de la condición juvenil. Con este razonamiento, la pertenencia a una escena cultural puede tener caducidad. En otras palabras, uno puede pasar de una escena a otra. La cuestión es qué provoca entre los partidarios de una escena atestiguar este tipo de “préstamos”.

La mirada tradicional dictaría que quien abandona la escena cultural para hibridarse con otra constituye un fanfarrón o un *poser*.

Para mí un *poser* escucha metal un día, tal vez un año, o dos, o tal vez tres, cuatro o cinco, pero al término de cierto periodo lo abandona, no lo vuelve a oír más y probablemente se avergüence de su pasado metalero. El metal es para siempre, eso te hace *true* [Hugo, testimonio del 21 de enero de 2015].

Ser *true* podría interpretarse como la adopción permanente de la ideología y fachada metalera, independientemente de los subgéneros adoptados. Estamos nuevamente ante una definición líquida de la autenticidad.

²⁶ Con bandas como Bullet for My Valentine, Atreyu o Trivium.

Regresemos a la vigencia de la pertenencia a una escena cultural. Los préstamos y abandonos de toda comunidad de sentido forman parte del dinamismo de ésta. Por eso existen metaleros que se hibridan con otras escenas, como la gótica, incorporan maquillaje facial, pupilentes, capas o pantalones de terciopelo y grandes botas de charol. Los *posers* —que constituyen simbólicamente lo global/innovación— se enfrentan contra lo tradicional del *heavy metal*, el imaginario prístino del metal. De hecho, algunos informantes consideran que son los *posers* quienes mantienen vivo el movimiento, pues integran un público:

Virgen al cual se le puede vender todo [...], es un público nuevo que sí consume y mantiene vivo al metal y mantiene a las bandas en los estudios y haciendo conciertos, festivales [...], lejos de erosionar mantienen el metal en la vista del mundo [Vicente Pérez, testimonio del 21 de enero de 2015].²⁷

Este argumento legitima tanto a los *posers* como a la escuela *nü metalera*, como los encargados de reproducir globalmente a la escena. Las generaciones de metaleros se renuevan constantemente, pero no por ello las nuevas “camadas” se adscriben al *nü metal*, sino que pueden acercarse a otras tradiciones del *heavy metal*. Sin embargo, los *poser* reproducen la escena desde otro punto de vista. En efecto, las hibridaciones musicales o corporales de la escena metalera con otras tradiciones culturales mantiene vivo el movimiento *true*. Los *poser* constituyen otredades ya no cercanas, sino lejanas de la comunidad de sentido metalera de la vieja guardia, son hibridaciones culturales cuya detección, rechazo o burla facilita que la escena metalera se reproduzca.

Lo *poser*, desde mi punto de vista, reproduce a la escena metalera porque muestra cómo los límites ideológicos prístinos del metal son tan laxos que en sus periferias ya no es posible detectar cimientos del “canon metalero”. Así, lo imaginario metalero condiciona la acción, en este caso, lo que es auténtico y lo que es imitación. El canon metalero, en consecuencia, sería un imaginario socialmente instituido y construido por los seguidores del movimiento; imágenes mentales que se han proyectado socialmente en la escena cultural mediante el uso de símbolos asociados con lo “original” o lo “auténtico”.

En estos tiempos es muy difícil sostener la idea de un metal prístino, sin préstamos culturales [Martí 2004]. Ello ha generado que muchos sonidos se

²⁷ Vicente Pérez, de 30 años, arquitecto.

alejen de las matrices de los años ochenta. Algunos *posers*, por ejemplo, reniegan de esas agrupaciones y abrazan a las de principios del siglo *xxi*. Se niega lo tradicional y se abraza la ultra modernidad. Es cuestión de enfoques, ser *true* —en el ámbito del imaginario metalero— consiste en ser auténtico, en asumir el metal como un estilo de vida, “un *poser* adopta el metal por moda, usa playeras de bandas que no conoce, no compra discos y tiene su discografía de manera digital, además de que pasado algún tiempo abandona la escena” [Armando Méndez, testimonio del 23 de enero de 2015]. Pero también puede ser genuino, imaginariamente hablando. Son diferentes manifestaciones del metal: un metal clásico, donde la transacción cara a cara tiene cabida, contra un metal impersonal, digital, intercultural, global.

Por supuesto que el metal no puede ensimismarse en lo tradicional. Bandas surgidas en los años setenta u ochenta se han conectado a la globalidad de la información a través de sus páginas *web*.²⁸ La herramienta digital que comenzó a ser explotada inicialmente por las bandas de *nü metal*, actualmente es empleada por cada agrupación de metal, incluyendo, por supuesto, a las “clásicas” o *true*. El metal no está desconectado de la globalidad, sino que aprovecha las tecnologías disponibles para hacerse llegar a muchos rincones del planeta.

Lo *poser* deriva de varias cosas. En principio, de la experimentación juvenil que algunos sujetos buscan en diferentes escenas. Empero, estos personajes también surgen involuntariamente, es decir, emergen cuando sus partidarios comienzan a adentrar en el mundo del metal a partir de agrupaciones de *nü metal*. El catalizador es el tiempo: la brecha generacional que separa a quienes abrazaron el metal en los años ochenta y quienes lo hicieron a finales o a inicios del siglo *xxi*, pero que aspiran a lo clásico o *true*.

Vicente argumentaba:

Ser *true* no es más que una excusa para descalificar bandas, actitudes y gustos por nuevas bandas de la escena del metal, para los *true* nunca nada es tan “fuerte”, tan “oscuro”, tan “metal” [Vicente, testimonio del 21 de enero de 2015].

Pero la descalificación es de ida y vuelta. Un *poser* puede criticar, por ejemplo, a las bandas antiguas por “sonar anacrónico”. ¿Estas desautorizaciones comenzaron con el advenimiento del *nü metal*? ¿La descalificación, la competencia por el saber metalero, como capital simbólico, no es parte de la estructuralidad imaginaria metalera? ¿La pugna entre la tradición y la

²⁸ Por ejemplo, Judas Priest o Iron Maiden.

innovación no es parte de la misma cultura juvenil metalera que se renueva? De hecho, esta pugna deriva de que la escena metalera no sólo mexicana, sino también mundial, no es propiamente juvenil, pues en ella coexisten jóvenes que se adentran en el movimiento y actores que llevan años en la escena. “Cronos”, por ejemplo, a pesar de ser un metalero experimentado, disfruta enseñarle a los “chavitos” del metal:

Cómo me caga que haya tipos que no bajan de pendejos a los chavitos que se están clavando apenas en el metal [...] ¿qué les cuesta decirles o invitarlos a que escuchen a las bandas de antaño o de tradición? [“Cronos”, testimonio del 28 de enero de 2012].²⁹

Lo imaginario metalero no es juvenil objetivamente hablando, más bien constituye una juventud simbólica: una extensión de las prácticas de rebeldía y libertad que salen a flote en determinados complejos situacionales. La defensa de la ideología básica del metalero —la ley del secreto— lo han defendido históricamente las escenas urbanas; como en todo, las comunidades de sentido sufren los estragos del tiempo y de las innovaciones culturales e informacionales, la escuela *nii metalera* es prueba de ello. La oposición binaria entre lo *true* y lo *poser* es la dicotomía entre la tradición y la modernidad, entre lo joven-transgresor y lo adulto-conservador.

Claro, ninguno de los dos bandos antagónicos mencionados se asume como *poser* y desde su horizonte de positividad juzga a quienes no comparten sus cánones metaleros. Evidentemente, enjuiciar a alguien como un “metalero menor” implica un criterio de autoridad y la añoranza de volverse un modelo a seguir entre su círculo de amistades o conocidos, por lo que la meca de la autenticidad imaginaria metalera radica en ser un *true*. Ser *true* se convierte en un ejercicio simbólico difuso, pues un conocedor del *nii metal* puede asumirse como *true* ante los ojos de los partidarios de este metal ultramoderno. Y lo mismo pasaría con un metalero conocedor de la “vieja escuela”, dogmático y cerrado a las nuevas propuestas, incluso, las vinculadas con el canon tradicional metalero.

Pero como en la escena metalera las apariencias imaginarias marcan a cada uno de sus integrantes, debo reconocer que me adscribo a la “vieja

²⁹ “El Cronos” es un metalero de alrededor de 40 años con quien interactué en La Cueva del Metal, tienda de metal ubicada a las afueras del Metro Revolución. Ocasionalmente acude a La Cueva del Metal con otros informantes para cotorrear y beber cerveza entre amigos. Sus experiencias en la escena metalera lo convierten en un personaje profundamente conocedor de la escena.

guardia del metal". No sé si sea un *true* a ultranza (dadas las cargas dogmáticas que acarrear los dos polos antagónicos abordados), aunque me atrevo a decir que nunca seré convertido al "lado oscuro" del *nii metal*. Al parecer, se asoma un posicionamiento subjetivo en mi planteamiento, pero uno debe asumir sus gustos y sus filiaciones ideológicas.

REFERENCIAS

Abad, Luis y Carlos Álvarez

2000 *Metal XXI*. Avantpress Ediciones. Valencia.

Augé, Marc

1996 *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*. Paidós. Barcelona.

Beck, Ulrich

2006 [1997] Hijos de la libertad: Contra las lamentaciones por el derrumbe de los valores, en *Hijos de la libertad*, Ulrich Beck (comp.). Fondo de Cultura Económica. México: 7-32.

Belinski, Jorge

2007 *Lo imaginario: Un estudio*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.

Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron

1977 *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Editorial Laia. Barcelona.

Castillo Bernal, Stephen

2007 El cuerpo humano como instrumento subcultural. De los inicios del *Heavy Metal* al simbolismo ritual del *Black Metal*. *Fuentes Humanísticas* (34): 43-57.

2015 *Música del Diablo. Imaginarios, dramas sociales y ritualidades de la escena metálica de la Ciudad de México*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.

En prensa Imágenes ficción y consumo cultural. El impacto de la pantalla chica en la globalidad del *Heavy Metal*. *Dimensión Antropológica*.

Castillo Berthier, Héctor

2002 De las bandas a las tribus urbanas. De la transgresión a la nueva identidad social. *Desacatos* (9): 57-71.

Castoriadis, Cornelius

1989 [1975] *La institución imaginaria de la sociedad*, t. II. Tusquets. Barcelona.

2005 [1986] *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*. Gedisa. Barcelona.

2008 [2007] *Ventana al caos*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

Chambers, Erve

2010 *Native Tours. The Anthropology of Travel and Tourism*. Waveland Press. Illinois.

Christe, Ian

2003 *Sound of the Beast. The Complete Headbanging History of Heavy Metal.* HarperCollin Publishers. Nueva York.

Cohen, Ted

2008 *Thinking of Others. On the Talent for Metaphor.* Princeton University Press. Princeton y Oxford.

Costa, Pere-Oriol, José Manuel Pérez Tornero y Fabio Tropea

1996 *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: Entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia.* Paidós. Barcelona.

Delgado, Manuel

1999 *El animal público.* Anagrama, Barcelona.

2007 *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles.* Anagrama. Barcelona.

Di Marco, Augusto

2005 [1994] Rock: Universo simbólico y fenómeno social, en *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Mario Margulis (ed.). Biblos. Buenos Aires: 31-49.

Domínguez, Olivia y Stephen Castillo

En Prensa Festivales de metal en México. Entre los sueños juveniles globales y las pesadillas de la prohibición locales, en *Juventudes sitiadas y resistencias afectivas*, Alfredo Nateras (coord.). Gedisa/UAM-I. México.

Durand, Gilbert

1981 [1979] *Las estructuras antropológicas de lo imaginario.* Taurus. Madrid.

2000 *Lo imaginario.* Ediciones del Bronce. Barcelona.

Feixa, Carles

1998 *El Reloj de Arena. Culturas juveniles en México.* Causa Joven. México.

García Canclini, Néstor

1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Grijalbo. México.

2004 *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad.* Gedisa. Barcelona.

2008 [1999] *La globalización imaginada.* Paidós. Buenos Aires.

Granados, Cecilia

2009 *La globalización como fenómeno cultural. Una reflexión desde la antropología,* tesis de licenciatura. Licenciatura en Etnología-Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.

Hannerz, Ulf

1998 *Conexiones transnacionales: Cultura, gente, lugares.* Cátedra. Madrid.

2004 [1962] *Exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana.* Fondo de Cultura Económica. México.

Harvey, David

1998 [1990] *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.

Hine, Christine

2000 *Virtual Ethnography*. Sage Publications. Londres.

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy

2009 [2007] *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama. Barcelona.

Maffesoli, Michel

2004 [1988] *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Siglo Veintiuno Editores. México.

Malinowski, Bronislaw

1995 [1922] *Los argonautas del pacífico occidental. Comercio y aventura entre los indígenas de la Nueva Guinea Melanésica*. Ediciones Península. Barcelona.

Margulis, Mario

2005 [1994] La cultura de la noche, en *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Mario Margulis (ed.). Biblos. Buenos Aires: 11-30.

Martí, Josep

2004 Transculturación, globalización y músicas de hoy. *Trans. Revista transcultural de música* (8). <www.sibetrans.com/trans>. Consultado el 1 de marzo de 2016.

McIver, Joel

2002 *Nü Metal. The Next Generation of Rock & Punk*. Omnibus Press. Londres.

Muñoz, René

2010 *En el más allá: Un estudio de la música y cultura metalera en Tijuana*, tesis de maestría. Facultad de Estudios Socioculturales-El Colegio de la Frontera Norte. Tijuana.

Nateras, Alfredo

2010 Adscripciones identitarias juveniles: Tiempo y espacio social. *El Cotidiano* (163): 17-23.

Pérez, José Antonio

2002 Integrados, movilizados, excluidos. Políticas de juventud en América Latina, en *Pachucos, malandros, punketas*, Carles Feixa, Fidel Molina y Carles Alsinet (eds.). Ariel. Barcelona: 123-150.

Ramírez, Juan

2002 ¿Identidades sociomusicales rurales? *Sociológica* (75): 157-194.

Reguillo, Rossana

2002 Cuerpos juveniles, políticas de identidad, en *Pachucos, malandros, punketas*, Carles Feixa, Fidel Molina y Carles Alsinet (eds.). Ariel. Barcelona: 151-165.

Rizo, Marta

2006 Conceptos para pensar lo urbano: El abordaje de la ciudad desde la identidad, el *habitus* y las representaciones sociales. *Bifurcaciones* (6). <www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm>. Consultado el 1 de marzo de 2016.

Rosales, Héctor

2003 Culturas urbanas. Balance de un campo de investigación, en *Los estudios culturales en México*, José Manuel Valenzuela (coord.). Fondo de Cultura Económica/ Conaculta. México: 296-327.

Todorov, Tzvetan

2005 [1989] *Nosotros y los otros*. Siglo Veintiuno Editores. México.

Turner, Victor

1980 *La selva de los símbolos*. Siglo Veintiuno Editores. Madrid.

1988 *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus. Madrid.

Urteaga, Maritza

2002 De los jipitecas a los punketas. Rock y juventud mexicana desde 1968, en *Pachucos, malandros, punketas*, Carles Feixa, Fidel Molina y Carles Alsinet (eds.). Ariel. Barcelona: 35-64.

Valenzuela, José Manuel (coord.)

2003 *Los estudios culturales en México*. Fondo de Cultura Económica/ Conaculta. México.

Vergara, Abilio

2001 Introducción: el lugar antropológico, en *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, Sevilla Aguilar y Abilio Vergara (coords.). Conaculta/ Porrúa/ UAM. México. 2001: 5-33.

2002 Horizontes del imaginario. Hacia un reencuentro con sus tradiciones investigativas, en *Imaginario, horizontes plurales*, Abilio Vergara (ed.). Escuela Nacional de Antropología e Historia/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México: 11-83.

2003 *Identidades, imaginarios y símbolos del espacio urbano. Québec, La Capitale*. Conaculta/ INAH. México.

Weinstein, Deena

2000 [1991] *Heavy Metal. The Music and its Culture*. Da Capo Press. Lexington.

Wilkinson, Helen

2006 [1997] Hijos de la libertad. ¿Surge una nueva ética de la responsabilidad individual y social?, en *Hijos de la libertad*, Ulrich Beck (comp.). Fondo de Cultura Económica. México: 81-118.

Recepción: 29 de octubre de 2015.

Aprobación: 18 de febrero de 2016.