



DRESSING BLACK: La cultura metalera en Cuba*

Por: Anay Remón

ESTUDIOS CULTURALES VS MUSICOLOGÍA

Desde que en la década de 1970 se produjera el encuentro entre los estudios de música popular y los Estudios Culturales, urge analizar el universo de la música en tanto espacio de interacción y cohesión para los diversos grupos sociales. En la actualidad, aproximarse a este fenómeno desde una perspectiva netamente musicológica equivale a desconocer la pertinencia de una lectura más amplia del mismo, a partir de otras áreas del conocimiento versadas en apreciar, analizar y valorar el impacto del hecho musical en las comunidades que integran la sociedad. La visión transdisciplinaria que proponen los Estudios Culturales ha constituido una herramienta eficaz para las investigaciones sobre música popular, reolocando a esta última frente al *campus* académico como un área de sólida interacción cultural.

Este distanciamiento del criterio musicológico proviene de la necesidad de evaluar el proceso de creación y recepción de la música al amparo de las condiciones específicas del contexto que signan la producción musical. Con el advenimiento de la postmodernidad se ha revelado imprescindible el estudio de los fenómenos musicales teniendo en cuenta no solo sus valores estéticos, sino la realidad socioeconómica, cultural y política en la cual se originaron. A partir de tal premisa el presente ensayo intentará aproximarse a una arista poco explorada dentro del acontecer sonoro cubano: las culturas musicales urbanas y, concretamente, aquella surgida a partir del metal¹, lenguaje sonoro derivado del rock que emergió a finales de los años setenta y no ha dejado de evolucionar hasta el presente.

BREVE APROXIMACIÓN AL METAL

El fenómeno del metal ha llamado poderosamente la atención de sociólogos, psicólogos y antropólogos tanto en Europa como en América. El alcance que ha tenido esta tendencia musical en lugares tan disímiles a lo largo y ancho del planeta, ha provocado que el movimiento creado en torno suyo trascienda

* Texto publicado en la revista Temas. No. 75, julio-septiembre 2013, pp. 90-96. Mención Premio *Temas de Ensayo* 2012

¹ Música que engloba diversas modalidades. Introducida por Led Zeppelin, Deep Purple y Black Sabbath entre finales de los sesenta e inicios de los setenta, surgió como una derivación del *hard rock*, caracterizada por el virtuosismo instrumental, el aprovechamiento de las amplias posibilidades de las guitarras eléctricas, así como el uso de pedales y amplificadores electrónicos. Teniendo como patrones a dichas bandas y en especial a Black Sabbath, de la mano de agrupaciones británicas como Iron Maiden y Judas Priest se consolida la primera de las categorías del metal, el *heavy metal*. Esta se ha desarrollado hasta alcanzar el llamado "*metal extremo*" -*death metal*, *black metal*, *doom metal*, *gothic metal*, *metal industrial*, *brutal-death metal*, *grindcore*, *gore*-, más potente que el *heavy metal* y cuyos rasgos principales son: distorsión y registro grave en las cuerdas, virtuosismo en la percusión y vocalización gutural. (Tomado de: Erick González León y Anay Remón García: *Saliendo a flote: aproximación al rock cubano desde 1990 hasta 2008*. Anexo 1. Tesis de Diploma, 2010. Inédito.)

los límites de lo asumido como *tribu urbana* para convertirse en una *cultura musical urbana*, definiciones que expondremos más adelante, con el propósito de esclarecer los puntos de contacto y divergencia entre ambas. Por el momento, para una mejor comprensión de las causas que han motivado el auge del metal, se hace necesario revisar la historia.

La evolución de la música rock sufrió un brusco sobresalto en el ocaso de la década de 1970 con la aparición de un lenguaje sonoro que, si bien conservaba rasgos tímbricos, rítmicos y armónico-melódicos similares a los apreciados en el devenir del género, se diferenciaba notoriamente de él en cuanto a recursos estilístico-expresivos e ideología: el *heavy metal*. La irrupción del mismo supuso el nacimiento de una filosofía muy diferente del espíritu de los años sesenta² y opuesta -al menos en los inicios- a la feroz mercantilización que había signado al rock desde que este dejara de ser el himno de los pacifistas y heterodoxos para convertirse en el producto más rentable de la industria musical y, por ende, en espectáculo de masas.

Sin embargo, el metal no solo pretendía romper el vínculo entre rock y mercado; también sentó nuevas pautas para componer y ejecutar este tipo de música. La paulatina aceptación del metal y el movimiento cultural que en torno suyo comenzara a vertebrarse en la década de 1980 han provocado que la industria musical intente legitimarlo como un género independiente, escindido del rock. Ciertamente, con el advenimiento del *heavy metal* se creó un nuevo concepto de integración del tradicional formato tímbrico -guitarras, bajo y batería-, transformando así el color sonoro y el empleo de los indicadores de expresión musical. En lo adelante la música rock habría de ser más rápida, más potente, más radical en sus textos y afianzada en ideologías como la anarquía, el anticristianismo y el satanismo.

A la luz de tales presupuestos sería posible considerar una separación formal entre rock y metal; sin embargo, a pesar de los rasgos mencionados que tipifican a este último y la gran cantidad de variantes en que se ha subdividido, la musicología se ha mantenido escéptica en cuanto a considerarlo un género autónomo. Más allá de la conclusión a que eventualmente pudiera arribar el criterio musicológico, la diferencia entre rock y metal se halla sustentada en los valores que promueve y defiende este último; así como en su alejamiento de los circuitos promocionales. Ello no significa que esta música se mantenga al margen de la industria; pero sus características la excluyen como producto comercial de consumo masivo. Si bien existen redes para la producción, distribución y difusión del metal, en particular de las tendencias más moderadas -léase *heavy metal*, *glam metal*, *thrash metal*, *power metal*, *metal progresivo*, *nu-metal* y *metal* sinfónico-, con el surgimiento de las variantes extremas ha disminuido el rango de público consumidor. Por consiguiente, los mecanismos para su promoción se concentran en escenas específicas y operan en menor escala.

La separación conceptual entre rock y metal, verificada en los albores del nuevo milenio, ha generado una lógica segmentación entre el público receptor, debido principalmente a la emergencia de las nuevas generaciones, que no conocieron la utopía vivida en los sesenta ni la época dorada de sonoridades como el *hard rock*, el *punk* o el *grunge*. Los individuos nacidos en su mayoría durante las dos últimas décadas de la pasada centuria, han presenciado la crisis de valores que signa a la humanidad, azotada por la inestabilidad política y financiera; la decadencia de las sociedades contemporáneas; el desmoronamiento de las estructuras dictatoriales y protectoras de la moral ciudadana; el cambio de siglo matizado por sucesivas confrontaciones bélicas y la pérdida del ideal humano. No es de extrañar, entonces, su necesidad de comulgar con actitudes extremas y de pertenecer a comunidades socialmente excluidas o, al menos, alejadas de las normas de la cultura dominante.

CUBA Y LA MÚSICA ALTERNATIVA

En Cuba, el vasto panorama de la música popular constituye un área de intercambio permanente y fluido, verificable desde su génesis en las interinfluencias genéricas, la maleabilidad de sus células rítmicas y la flexibilidad para aceptar préstamos de sonoridades foráneas. Si bien las producciones bailables o aquellas registradas en los predios de la música tradicional han constituido por antonomasia la carta de presentación de la Isla a nivel internacional, provocando incluso cierto atavismo respecto a lo que debe o no ser considerado como "música cubana", en los últimos treinta años se ha venido desarrollando en Cuba un nuevo espacio sociomusical cuya emergencia se ha caracterizado -entre otros rasgos- por su vínculo de atracción y rechazo hacia el modelo cultural instaurado.

² La era del *Flower Power*, promovida por la oleada *hippie* en el decenio de 1960. Su carácter humanista, liberal, pacifista y antirracista nucleó un fuerte movimiento cultural que estuvo a punto de subvertir los valores de la sociedad norteamericana -paradigma de la sociedad industrial capitalista-. La praxis de la cultura *hippie* sensibilizó a tantos jóvenes en diversas áreas del mundo que ha trascendido como el primer gran gesto masivo por la paz. El anhelo de rescatar el ideal humano fue tronchado por la intervención de la industria del consumo; pero la presencia del movimiento *hippie* signó el contexto que le dio origen como "la utopía de los años sesenta".

La escena a que nos referimos tuvo en sus inicios un carácter *underground* por mantenerse totalmente alejada de los circuitos oficiales de difusión e inaccesible para todo receptor que no estuviese pendiente de ella. Con el advenimiento del Período Especial y la sucesión de cambios radicales en el orden socioeconómico del país, la institución Cultura paulatinamente comenzó a flexibilizar la política dirigida al conjunto de alteridades cuya praxis había mantenido confinada a sus márgenes. A partir de esta acción integradora, el término *underground* dio paso al de Música Cubana Alternativa, lo cual no significó la desaparición del primero ni la disposición de una estrategia promocional para los productos alternativos, equiparable a aquella destinada a la música popular bailable y/o tradicional.

Con las nuevas pautas de la política cultural, la música alternativa logró cierta visibilidad y el reconocimiento de un público interesado en las diversas propuestas englobadas bajo esta nomenclatura, a saber: el rap, el rock -incluyendo el metal-, y algunos segmentos del pop y la canción. En lo que va del siglo XXI se han inscrito además la música electrónica y determinados cultores del reggaetón. Para esclarecer la utilidad del rótulo Música Cubana Alternativa como marco para un proceso de revitalización y diversificación ocurrido al interior del acontecer musical cubano, el estudioso Joaquín Borges Triana ha subrayado:

El término de Música Cubana Alternativa es una expresión manejada como una categoría operativa y no como un concepto en cuanto a géneros y estilos específicos (...) Se trata de un nombre abstracto para designar un fenómeno que ha venido ocurriendo en Cuba desde mediados del decenio de los ochenta en cuanto al surgimiento de expresiones no convencionales de lo cultural (...) que nacen desde los límites de las estructuras institucionales llamadas a legitimar lo nuevo que surge³.

La riqueza y pluralidad de esta escena han motivado el interés de estudiosos procedentes de las diversas ramas de las Ciencias Sociales, cuyos saberes trascienden el criterio musicológico para centrarse en el proceso de construcción de identidades a partir de la praxis dentro de un entorno sociomusical, así como los modos de interacción y apropiación de espacios por parte del público consumidor de la música cubana alternativa en cualesquiera de sus géneros y modalidades. Llegado este punto es válido señalar que no todos los lenguajes sonoros que integran la producción alternativa en Cuba han gozado de igual fortuna crítica. Algunos especialistas se han acercado, desde una perspectiva interdisciplinaria, a la canción cubana contemporánea, el hip hop y el rock.

ROCK EN CUBA: TRIBUS Y CULTURAS MUSICALES URBANAS

El rock arribó a finales de los años cincuenta y su medio siglo de existencia en suelo cubano ha estado signado por un rasgo inmutable: la conflictividad. La postura de rechazo asumida por las instancias oficiales frente a este género lo convirtió en la primera expresión musical *underground* del período revolucionario. Para justificar dicha marginación se esgrimieron acusaciones que iban desde lo enervante de su ritmo y la conducta antisocial de cultores y público, hasta el diversionismo ideológico que suponía escuchar -o peor aún, disfrutar- cualquier música de origen anglófono. La red de prohibiciones que ciñó al rock, conjugada con el estancamiento que padeció la música cubana durante las dos primeras décadas posteriores al triunfo revolucionario -salvo escasas excepciones- provocaron el surgimiento casi inmediato de un sector juvenil ávido de consumir “música del enemigo”.

El proceso de selección llevado a cabo por la política cultural revolucionaria para determinar cuáles productos artísticos eran “nocivos” para el pueblo, condenó a los tempranos seguidores del rock a escuchar esta música en condiciones de semiclandestinidad. Durante las décadas de 1960 y 1970 las bandas de rock no profesionales que se dedicaban a realizar versiones de los *hits* foráneos -léase Los Kent, Dimensión Vertical, Almas Vertiginosas, entre otras-, nuclearon en torno suyo a un importante número de jóvenes que gustaban de la música de The Beatles, Led Zeppelin, The Rolling Stones o Deep Purple, por solo mencionar los ensambles más populares de la época. Para el decenio de los ochenta se hizo notable la presencia de un rock que se distanciaba paulatinamente de las versiones para apostar por la creación de autor. El público que antaño disfrutara de las reproducciones de temas internacionales por las bandas del patio, se dividió entre los que preferían el rock extranjero y quienes -sin dejar de escuchar a sus bandas de culto- ofrecieron un voto de credibilidad a las tentativas de los músicos cubanos de rock por alcanzar una creación propia. En cualquier caso, estos individuos fueron construyendo una identidad sociocultural a través del rock, sustentada no solamente en el disfrute de dicha sonoridad, sino también en el modo de vestir, la jerga empleada para comunicarse, la complicidad que suponía el formar parte de un espacio aislado de las prácticas culturales permitidas, y una buena dosis de rebeldía contra las normas impuestas dentro y fuera del marco familiar. La presencia de estos códigos comunes, establecidos por grupos de jóvenes con el propósito de diferenciarse del resto de sus contemporáneos, nos revelan la

³ Borges Triana, Joaquín: *CONcierto cubano. La vida es un divino guión*. Linkgua ediciones S.L. Barcelona, 2009. p. 11.

existencia en Cuba de un fenómeno sociocultural típico de la postmodernidad y generalmente relacionado con las dinámicas de las grandes urbes europeas o latinoamericanas: el neotribalismo.

Este término fue acuñado en la década de 1980 por el sociólogo francés Michel Maffesoli a partir del sentido estricto del tribalismo primitivo; es decir: *el reagrupamiento de una comunidad específica con el fin de luchar contra la adversidad que los rodea*⁴. Dicho concepto, trasplantado al terreno de la cultura engloba a aquellos sujetos que, obedeciendo a una voluntad de distanciamiento frente a los valores preestablecidos, constituyen núcleos culturales sobre la base de preferencias, credos, principios morales y presupuestos ideológicos afines. En su acepción más abarcadora el neotribalismo supone un mecanismo de defensa ante la imposición de un esquema cultural estandarizado y glorificado mediante los *mass media*, y cuyo carácter hegemónico atenta contra el derecho de los individuos a defender no solo la propia cultura legitimada a través de la tradición, sino también aquellos valores adquiridos en préstamo desde otras culturas, que les resulten apropiados para la construcción de su identidad sociocultural. El fenómeno de la globalización se ha traducido como una amenaza a las culturas de los pueblos que históricamente se han visto colocados en una posición periférica con respecto a los grandes centros de poder que imponen un modelo cultural, amparados en su superioridad económica y tecnológica. Sin embargo, el influjo benéfico de la globalización se materializa en su aporte a la conformación de un mapa cultural vasto y heterogéneo, donde cada sujeto elige sus coordenadas con absoluta libertad.

Para la segunda mitad de la década del ochenta podía hablarse en Cuba de un movimiento de rock claramente diferenciado del resto de las propuestas musicales normadas y alternativas. La política cultural dio muestras sensibles de flexibilización en cuanto a aceptar determinados productos artísticos procedentes del exterior. Simultáneamente, en la arena internacional el *heavy metal* se convertía en la sonoridad más popular del momento, no solo por sus cualidades musicales que ganaron la aceptación de millones de seguidores, sino también por la polémica que provocó en la sociedad estadounidense. Ora por la nueva política de tolerancia ante influencias foráneas, ora por nuestra cercanía a los Estados Unidos, lo cierto es que el *heavy metal* llegó a Cuba en su momento de mayor esplendor.

El público cubano que eligió identificarse con este ritmo en un momento de escasas libertades individuales, integró lo que Maffesoli ha denominado *tribus urbanas*:

*...un grupo de individuos que se comporta de acuerdo a estéticas y valores similares. (...) Jóvenes que se agrupan buscando una identidad diferenciada, nuevas formas de expresión frente al proceso de homogenización cultural, de consumos, preferencias, vestimenta, que se produce en las grandes ciudades. (...) Las preferencias en relación con la música y otras formas del arte, los rituales en torno a estos gustos y la particular apropiación del cuerpo son rasgos centrales de las tribus*⁵.

Tal concepto puede abarcar una parte significativa de las escenas sociomusicales coexistentes en las sociedades contemporáneas. En todas es notable la presencia mayoritaria de personas jóvenes; la calificación de “urbanas” corresponde a su nacimiento y desarrollo en un ámbito netamente ciudadano, y su constitución se articula sobre la dualidad consumo-divertimiento. Sin embargo, el carácter efímero es también sintomático de las tribus urbanas, pues al tratarse básicamente de comunidades emocionales que comparten gustos, pasiones y modos de pensar típicos de la adolescencia, su participación se halla relativamente sujeta a las variaciones de la moda y el contexto, así como a los valores culturales, intereses y prioridades adquiridos durante la transición a la edad adulta.

Las *culturas musicales urbanas*, por su parte, ostentan un rasgo en común con las tribus urbanas: la voluntad de construir una identidad a través de un lenguaje musical determinado. Este punto de conexión es vital para ambas, pero en el caso de las tribus tal identidad está sujeta a los cambios y vivencias que experimenta el sujeto adolescente; mientras que en la cultura musical urbana perviven el compromiso y el sentido de pertenencia hacia la sonoridad que prefieren sus integrantes. La etapa de búsqueda consustancial a la mocedad permite la “mudanza” hacia diversas tribus de acuerdo con los intereses pasajeros típicos de la edad, desplazamientos motivados por la *necesidad* de construir una identidad. Por el contrario, las culturas musicales urbanas son el resultado de la praxis e interacción prolongadas de determinados grupos sociales dentro de un panorama sonoro común. Ofrece horizontes más amplios donde conviven sujetos de diversos grupos étnicos que se hallan vinculados activamente al universo sociomusical de su interés y, sobre todo, *desean* salvaguardar la identidad creada dentro del mismo. Si la música que defienden suscita confrontaciones con la cultura dominante, tanto mejor, pues ello activa la

⁴ Maffesoli, Michel: *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades postmodernas*. Ediciones **Siglo XXI**, Buenos Aires, 2004. p. 10.

⁵ *Ibidem*. p. 14.

voluntad de reivindicación del sujeto y el reclamo por el respeto de todas las alteridades culturales que se mueven al interior de las sociedades contemporáneas.

La realidad sociocultural de la Cuba posterior a 1959 constituye un objeto de estudio accesible desde múltiples aristas, de ahí que los esquemas aplicados a las dinámicas culturales que se suceden en las megalópolis latinoamericanas o europeas, no se puedan ajustar a nuestro contexto sin antes sopesar cuidadosamente la coyuntura histórico-social que ha servido de marco a los diversos procesos culturales acontecidos en la nación, particularmente durante los últimos treinta años. Si el modelo cultural instaurado en la etapa socialista es inclusivo y democrático, ¿qué motiva a numerosos cubanos a aislarse de dicho proyecto para formar parte de una cultura musical urbana, circunscrita por lo general al ámbito alternativo? La interrogante se complejiza si tenemos en cuenta que el fenómeno musical de interés para el presente ensayo no ha articulado una cultura emparentada con nuestra tradición de pueblo que ama y disfruta la música popular bailable. ¿Por qué, entonces, el metal?

El movimiento cubano de rock que comenzó a cobrar fuerza en los años ochenta para arraigar definitivamente en la década posterior, evidenció fuertes contradicciones de índole generacional. En la escena que se extendió durante los últimos veinte años del pasado siglo, coincidieron aquellos seguidores del rock cuya mocedad había transcurrido en las dos décadas anteriores -signados en su mayoría por la devoción a The Beatles- y las nuevas hornadas de jóvenes atraídos hacia el rock más metaloide. Los imperativos de la realidad que atravesaron los cubanos en el Período Especial -entre otros factores- condicionaron el predominio de las sonoridades más fuertes, mientras los rockeros de antaño daban rienda suelta a su nostalgia durante las presentaciones de las bandas especializadas en versionar el repertorio internacional.

El metal cubano comenzó a configurar su cultura en la década de 1990, a partir de bandas nacionales - Zeus, Agonizer, Tendencia, Sectarium, entre otras- que componían sus propios temas, para luego intentar grabarlos y promoverlos a través de canales extraoficiales. En 1991 con el apoyo de la Asociación Hermanos Saíz se celebró en Santa Clara la primera edición del festival *Ciudad Metal*, que reveló la presencia de cuantiosas bandas en todo el país adscritas a esta tendencia musical. Debido a las penurias económicas que marcaron el primer lustro de los noventa, este festival no tuvo su segunda edición hasta el año 1999, acontecimiento que evidenció los cambios sustanciales ocurridos en la escena cubana de rock desde aquella primera cita, en los albores de la década.

Durante este período surgieron también las iniciativas independientes para apoyar a los músicos en el registro fonográfico y la promoción, aunque la calidad de tales intentos fuera, en la totalidad de los casos, lamentable. Sin embargo, con la progresiva accesibilidad a un arsenal tecnológico cualitativamente superior, parte de las bandas de rock y metal actuantes en los noventa lograron dejar al menos una grabación de su obra, con calidad aceptable.

En esta coyuntura el metal convivió con el resto de las modalidades rockeras que se cultivaban en el país, si bien ya existía un público exclusivamente consumidor del mismo. El **Patio de María**, considerado desde 1987 y hasta 2003 el epicentro del movimiento cubano de rock, fue el primer espacio cuya programación se dedicó casi en su totalidad a las bandas metaleras. Por tal motivo, dicha institución se convirtió en el abrigo y principal sustento de esta cultura, máxime si los restantes lugares habilitados en los noventa para el consumo de rock no les resultaban de fácil acceso, debido a la potencia excesiva del metal y la proyección exaltada de artistas y público.

La difícil situación sobrevenida a raíz de la crisis económica provocó el éxodo de numerosos intérpretes hacia el extranjero u otros géneros más rentables de la música cubana. En la oleada migratoria partió una porción considerable de aquellos músicos que cultivaban el rock más ortodoxo, cuya creación había mantenido equilibrada la escena nacional frente a las modalidades metaleras. Paralelamente, en las provincias del centro del país se organizaban festivales que denotaban interés por abrir espacios a los grupos de metal, gesto sintomático de que algo estaba a punto de acontecer en los predios del rock hecho en casa. En 1999, con la economía nacional ligeramente restablecida, se llevó a cabo la segunda edición del festival *Ciudad Metal*, donde se presentaron seis bandas: Agonizer, Zeus, Mr. Dominus, Mephisto, Eskoria y K punto K; las cuatro primeras en representación del metal. El panorama del rock cubano arribó al siglo XXI dominado por las variantes metaleras y quizás la depresión sobrevenida a la escena tras el éxodo de artistas en los noventa podría ser uno de los factores que propiciaron el afianzamiento del metal en Cuba. Sin embargo, ello no explica por qué en la actualidad las agrupaciones que interpretan rock -algunas cualitativamente superiores a las metaleras- no logran calar en la preferencia de un público amplio y diverso, como sí ocurre con el metal.

UNA MIRADA *OUTSIDER*

El antropólogo canadiense Samuel Dunn ha dedicado parte de sus investigaciones a indagar cómo el metal se ha convertido en una cultura global. Para ello ha visitado las comunidades metaleras actuantes en países tan disímiles como Brasil, Japón, Indonesia, Noruega e Israel. Sin tomar en consideración que algunas se encuentran en un nivel de desarrollo superior a las otras y han logrado un acuerdo formal entre infraestructuras y público consumidor, lo interesante de esta pesquisa es el conocimiento de las múltiples causas de la aceptación del metal en contextos socioculturales distintos, opuestos y, en algunos casos, portadores de diferencias irreconciliables.

Las entrevistas realizadas a intérpretes y consumidores del metal revelan que para algunas comunidades esta música posee un alto valor simbólico, relacionado con las ansias de liberación y progreso de los pueblos del tercer mundo. En países como Brasil e Indonesia el metal llegó en un momento histórico crucial: el derrocamiento de dictaduras militares. En el imaginario de los metaleros brasileños e indonesios esta música representa el nacimiento de la democracia, la apertura hacia nuevos horizontes culturales, el acceso a la información, la comunicación y la fraternización con individuos de todas partes del mundo.

En Japón, país depositario de una cultura milenaria celosamente protegida, la producción y consumo del metal responden a la fascinación que sienten por la cultura occidental, especialmente lo “americano”. Los metaleros israelíes conciben su música como un pilar de resistencia frente al Islam y una vía para que las nuevas generaciones no olviden la historia de la nación; mientras que en Noruega el metal se halla estrechamente vinculado al satanismo como expresión de aborrecimiento hacia la fe cristiana, sentir que en la década de 1990 llegó a manifestarse a través de la quema de varias iglesias comunitarias.

Los miembros de las culturas citadas han hecho del metal un lenguaje común para expresar credos, valores y aspiraciones diversas. Podría decirse que las causas más frecuentes del arraigo de esta sonoridad están relacionadas con problemáticas de carácter religioso, étnico y político; pero si intentamos comprobar la presencia de tales en la sociedad cubana, nos veremos obligados a buscar las razones de la cultura metalera en áreas de conflicto que apuntan directamente hacia nuestro sistema político y el ámbito de las libertades individuales.

CUBA: ¿UNA PLAZA METALERA IMPORTANTE EN AMÉRICA LATINA?

Entre la variedad de propuestas alternativas que coexistieron en los noventa, el metal fungió como válvula de escape para muchos jóvenes que buscaban canalizar la incertidumbre y la frustración en un momento de absoluta carestía y crisis existencial. Sin embargo, el interés de los artistas por perpetuar su obra se veía constantemente limitado por la política de una industria musical que dirigía la totalidad de sus esfuerzos e inversiones hacia las producciones bailables. A las tentativas de crear opciones para grabar de manera independiente, se sumó el apoyo de los *fanzines*⁶ con el objetivo de mantener actualizado al público metalero sobre lo que acontecía en la escena nacional y foránea. Aunque las ediciones de estos números de prensa no eran realizadas de manera sistemática debido a la ausencia de recursos, tal iniciativa testimonió la voluntad y el compromiso de los aficionados que optaron por la vía de la autogestión para estimular una zona de producción invisible a los ojos de las políticas institucionales.

La falta de apoyo, los tabúes y sobre todo, los juicios lapidarios que acusaban al metal de estar reñido con “lo cubano”, fueron acrecentando la brecha entre los circuitos estatales y un campo específico de creación. Las exigencias de nacionalismo -entendido como la presencia obligada de instrumentos de nuestro acervo en toda producción musical, por incoherente que pudiera resultar- han atentado históricamente contra la libertad del artista para concebir su obra de acuerdo a los parámetros que considere pertinentes.

La errónea política cultural que llena los estudios de grabación con termómetros de cubanía, reduce la noción de cultura a un fenómeno estático cuya única fuente de sustento radica en la propia tradición. Ello equivale a colocar nuestro país al margen de las dinámicas que signan nuestros tiempos, en los cuales se defienden el libre intercambio, el acceso democrático a la información y la apertura al diálogo cultural entre sujetos de cualquier latitud. Abogar por una creación propia a partir de fórmulas importadas es tan válido como mantener con vida el legado musical de siglos anteriores. La violación de esta libertad esencial ha figurado como uno de los pilares sobre los cuales se ha aupado la cultura del metal en Cuba, un área de resistencia típica de la postmodernidad, sostenida por el trabajo mancomunado de sus

⁶ Etimológicamente proviene de *fan* (aficionado) y *zine* (abreviatura de *magazine*, revista). Medio de prensa plana no oficial dependiente de la propia gestión de sus editores, quienes pueden ser o no periodistas profesionales consagrados a la promoción, como entusiastas, de un rubro específico. En nuestro contexto han proliferado casi exclusivamente los dedicados al rock, distinguiéndose por su factura artesanal o computarizada.

integrantes y, aunque no puede afirmarse que todo el metal cubano sea de buena calidad, habría que reflexionar sobre varios factores contextuales para comprender dónde y por qué se verifican tales insuficiencias.

La escasa cobertura mediática que ha logrado el metal se debe a la reciente institucionalización del rock cubano, mediante la apertura de la Agencia Cubana de Rock. Aunque una reducida fracción de los artistas metaleros se interesa por insertar su obra de manera coherente en el quehacer musical cubano, procurando obtener mayor reconocimiento y visibilidad en los medios masivos de difusión, la mayoría solo se preocupa por realizar la música de su interés, de acuerdo a los cánones dispuestos por los propios intérpretes. El incremento cualitativo de las grabaciones independientes ha abierto la posibilidad de prescindir de los contratos con las disqueras nacionales y de ofrecer un registro fonográfico con la calidad suficiente para interesar a los sellos extranjeros. La escena metalera ha elegido distanciarse de un modelo cultural arbitrario que minimiza expresiones artísticas escudándose tras reclamos de cubanía, mientras fomenta la promoción de sonoridades decadentes mal disimuladas bajo el rótulo de “música fusión”, convertido en la cobija de quienes no tienen idea del trabajo que realizan y desprestigian este lenguaje musical donde se inscribe la obra de excelentes agrupaciones cubanas.

La presencia en Cuba de una cultura metalera capaz de autosolventarse, diferenciable del panorama rock en cuanto a tendencias cultivadas, focos temáticos definidos y la articulación de una red independiente para su producción y difusión, pone de relieve -por incómodo que pueda resultarles a *los alguaciles folkloristas de las maracas y el bongó*⁷- la caducidad del modelo cultural en vigor, la necesidad de repensar las estrategias para satisfacer la demanda de las diversas escenas sociomusicales y, sobre todo, la vulnerabilidad de la Isla a las crisis -de diversa índole- que azotan al planeta.

Tras el discurso de que estamos viviendo en el mejor de los mundos posibles, subyace la certeza de que en Cuba -como en todas partes- hay insatisfacción y frustración, gérmenes del espíritu irreverente del metal. El intento de hacer perdurar ideales que no pudieron soportar la debacle de los noventa, ha creado un presente lleno de contradicciones, aprovechable para toda manifestación del arte que se autoerija como vocera de los problemas reales de nuestra sociedad. Si el metal ha representado un paliativo para el individuo en momentos aciagos, y una fuente de rebeldía en circunstancias históricas decisivas, probablemente la mayor de las Antillas -que alberga tanto de leyenda como de hosca realidad- constituya la segunda plaza metalera importante de América Latina, solo superada por Brasil.

EL METAL COMO CULTURA

Lo que convierte al metal en una cultura es primeramente la música, luego la forma de vestir. En lo referente al sonido, el sello distintivo del metal es la energía de los *riffs*⁸ y la proyección escénica de los intérpretes. La conjugación de ambas cualidades ha contribuido al asentamiento de la identidad del metalero. Hay en la forma de interpretar esta música una vocación universalista, de implicar a todos los participantes del concierto como un ejército de individuos que aprehende un espacio de libertad mediante modos de disfrute no convencionales. La vocalización gutural, el predominio de los bajos, la apariencia ruda de los intérpretes, la violencia contenida en el plano textual y el *mosh*⁹, convierten al metal en un paradigma efectivo de cómo son recepcionadas algunas músicas en la postmodernidad y el modo en que se construyen las identidades a través de ellas.

La vestimenta reafirma su condición de música proscrita, espacio de segregados. En la cultura occidental el color negro significa maldad, peligros no conjurables; para el metalero simboliza la libertad, el poder de moverse y existir en la oscuridad, fuera de la ley. El metalero ensalza así su condición de marginado, de cara a la sociedad que lo estigmatiza y excluye. No demuestra por ello la menor inquietud, ni está dispuesto a hacer concesiones. Le complace ser incomprendido para ratificar su diferencia; formar parte de un estilo de vida que el resto rechaza, pues teniendo en cuenta el engaño a toda voz de los medios de difusión, que promulgan una cultura masiva y decadente: si la mayoría no gusta del metal ni lo entiende, significa que es algo auténtico.

La crisis de la razón, el hedonismo, la incertidumbre ante el futuro, la exaltación del yo y la sensación de finitud están presentes en sus focos temáticos. El metal conmina al receptor a tomar las riendas de su destino y volver a colocarse en el centro del poder, del conocimiento y de la creación. El cabello largo simboliza la investidura de poderes marciales, el código de honor de los guerreros de culturas ancestrales y, sobre todo, el regreso al hombre primitivo, tribal, no civilizado; pero capaz de sobrevivir en las

⁷ Calificativo empleado por el estudioso Mario Masvidal en su artículo “Jurassic Park”. En: *El Caimán Barbudo*. (La Habana) Año 38, N° 322. mayo-junio 2004. pp. 10-11).

⁸ Patrón melódico que repite(n) la(s) guitarra(s) y/o el bajo a lo largo de un tema de rock. (Tomado de Erick González León y Anay Remón García: *Op.cit.*)

⁹ Danza pugilística grupal que se ejecuta en los conciertos de metal e implica a todos los individuos que deseen integrarse. Contrariamente a otros bailes de este tipo, como el *capoeira* o la columbia, los participantes del *mosh* no simulan agredirse; se golpean al compás de la música -especialmente durante los temas más vigorosos y acelerados- con el resultado ocasional de varios lesionados. Esta práctica constituye una parte esencial de todo buen espectáculo de metal. (Nota de la autora)

condiciones más adversas. Para el individuo metalero su música representa, por consiguiente, el espacio de la supervivencia en la era contemporánea donde el hombre se sabe sometido y mortal, pero a través de la interacción dentro de ese universo sonoro intenta continuamente desembarazarse de sus ataduras y trascender, en busca de un soplo de esperanza. El hecho musical deviene, en este sentido, un tipo particular de experiencia, que la cantante Janis Joplin definió durante su actuación en el festival de *Woodstock*, en 1968:

(...) *el delirio órfico de los eventos musicales y la locura danzante permitirán a las masas comuniones cada vez más totales y más intensas, que las redimirán de las prisiones de soledad construidas por la civilización industrial alienada*¹⁰.

La violencia del *mosh* se revierte en un acto purificador del cual participa activamente el metalero; allí deja fluir sus miedos, sus angustias y resentimientos, a sabiendas de que una vez concluida la catarsis estarán aguardándolo la crisis del optimismo y los ideales fallidos del progreso y el hombre nuevo.

La ferocidad de los tiempos que corren exacerba el egoísmo y la desidia, pero en el seno de las culturas musicales cada sujeto singularizado se ofrece a sostener una colectividad originada y fortalecida a partir de la música. Tan noble causa acude como efluvio esperanzador en medio de la crisis absoluta de valores para reafirmar que el hombre no se rinde aún. Contrario a todos los pronósticos, el metal -pánico moral de los años ochenta- ha devenido refugio, alianza y zona de resistencia para el sujeto postmoderno ante los avatares de la vida en las sociedades contemporáneas, de las cuales Cuba no queda eximida.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges Triana, Joaquín: *CONcierto cubano. La vida es un divino guión*. Linkgua ediciones S.L. Barcelona, 2009.
Britto García, Luis: *El Imperio Contracultural: del rock a la postmodernidad*. Editorial Arte y Literatura. La Habana, Cuba, 2005.
González León, Erick y Anay Remón García: *Saliendo a flote: Aproximación al rock cubano entre 1990 y 2008*. Trabajo de Diploma. Facultad de Artes y Letras, 2010. Anexo 1. (Inédito)
Lissa, Zofía: "Prolegómenos a una teoría de la tradición en la música". En: Revista *Cráterios*. (La Habana). Números 13/20, enero 1985-diciembre 1986. pp. 221-241.
Maffesoli, Michel: *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades postmodernas*. Ediciones **Siglo XXI**, Buenos Aires, 2004.
Masvidal, Mario: "Jurassic Park". En: *El Caimán Barbudo*. (La Habana) Año 38, N° 322. mayo- junio 2004. pp. 10-11).

FUENTES DOCUMENTALES

- Dunn, Samuel: *A Headbanger's Journey*, 2005.
_____: *Global Metal*, 2008.

Anay Remón. Vive y trabaja en La Habana. Graduada de Historia del Arte en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Actualmente se desempeña como profesora del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras. Ha colaborado con revistas especializadas, entre ellas: *Clave*, *Temas* y *Arte Cubano*.

¹⁰ En: Luis Britto García: *El Imperio Contracultural: del rock a la postmodernidad*. Editorial Arte y Literatura. La Habana, Cuba, 2005. P.6.