UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

PURO RUIDO:
Grito de una escena

María Alejandra Rodríguez Vargas

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas
Bogotá, Colombia
2023

PURO RUIDO:
Grito de una escena

María Alejandra Rodríguez Vargas

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magister en Psicoanálisis, Subjetividad y Cultura

Directora:
Belén del Rocío Moreno Cardozo

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas
Bogotá, Colombia
2023

Al que escupía blasfemias
y ahora escribe poemas
Al que desentraña su materia
a punta de pintura y baqueta
Al que se rehúsa a dejar de gritar

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.

María Alejandra Rodríguez Vargas

Fecha 08/08/23

Resumen

PURO RUIDO: Grito de una escena

¿De dónde viene el ruido? Esta tesis surge como intento de escritura de una escena cuyo grito es insoportable. Escena del metal cloacal, que algo de la escena propia trae. El recorrido es uno hecho con el oído. De la mano de los defensores, los espejismos caen para presentar entonces el único lugar al que lleva el ruido: el origen. Este origen puede ser entendido en tres dimensiones diferentes, que conforman el cuerpo de este texto: en primer lugar, el origen del ruido en la constitución del sujeto. En segundo lugar, el origen del ruido en la historia de la música a partir del siglo XIX que, si bien podría rastrearse hasta mucho más atrás, se elige como corte en respuesta a las influencias que los defensores señalan que marcaron su trayecto. Por último, el origen del ruido en relación con el discurso de la época, cuyo horizonte vincula la consigna de la *música de mierda* como correlato de la modernidad. Aunque ingenuamente se quisiera satanizarlo, el texto en últimas es un ejercicio de defender el tan odioso, tan insoportable, tan indefendible ruido.

Palabras clave: ruido, metal, grito, música, objeto *a*.

Abstract

PURE NOISE: Scream of a scene

Where does noise come from? This thesis arises as an attempt to write a scene whose scream is unbearable. Underground metal scene, which brings something from the scene itself. The journey is one made with the ear. Hand in hand with the defenders, the mirages fall to present then the only place to which the noise leads: the origin. This origin can be understood in three different dimensions, which make up the body of this text: first, the origin of the noise in the constitution of the subject. Secondly, the origin of noise in the history of music from the 19th century which, although it could be traced much further back, is chosen as a cut in response to the influences that defenders point out marked its path. Finally, the origin of the noise in relation to the discourse of the time, whose horizon links the slogan of shitty music as a correlate of modernity. Although naively one wanted to demonize it, the text is ultimately an exercise in defending the so hateful, so unbearable, so indefensible noise.

Keywords: noise, metal, scream, music, object a.

Contenido

Resumen **9**

Inaudible **12**

***Eso* late** **15**
La fantasía de escuchar a escondidas 16

En clave de ruido **22**
El trino del Diablo 23
¿Por qué no me oyes llorando? 31
¡Ven! 54

Caudal de materia sonora **74**
Figura oscura que me apunta 75
Engendro de la muerte 94
Amo los gritos de los niños 101
Del *schreien* al *schreiben* 108

Bibliografía **120**

Inaudible

Para hablar, hay que abrir la boca. Pero también hay que cerrarla. Los fonemas se intercalan unos a otros entre sonidos vocálicos y consonánticos, entre aperturas y cierres que permiten que emerja la dimensión del significante, ese par mínimo que hace de [ˈbo.ka] y [ˈto.ka] palabras diferentes. Las consonantes se presentan como oclusión, y son ellas las que cargan con el peso del mandamiento, del sacrificio de goce que se le hace al Otro, de la significación que aparece por el hecho de que no podemos prolongar el fonema /p/ en el tiempo; no bien ha salido de nuestra boca, ese sonido, sordo, ha regresado al silencio. Otra es la historia del sonido vocálico, [+sonoro] pero sobre todo [+continuo]; en este plano, la música hace su aparición como acto de desafío al silencio, para devolver algo del goce propio de la pura enunciación. Este goce vocálico encuentra su punto más álgido en el fonema /a/, la punta en el triángulo de las vocales, el sonido [+abierto] en cualquier lengua.

Este es el fonema del grito, /a/, el sonido del mayor goce vocálico posible. No es de extrañar, entonces, que el grito brote aquí y allá en distintos momentos de la historia de la música. Es el caso de la ópera, examinado de forma minuciosa por Michel Poizat. En la ópera, el goce corteja a la regulación; cuando avanza el grito, retrocede la significación; pero cuando avanzan la primacía de las palabras y su inteligibilidad —lo que deja fuera de juego al grito— de todas formas resurge el goce por medio de la abolición de la distinción aria/recitativo. Entre escansión y goce, es posible advertir que el papel del grito en la ópera adquiere su valor por aquello mismo que parecería limitarlo. El grito, cuando finalmente aparece, lleva tiempo haciéndose esperar. El público queda capturado por “ese ascenso melódico en espiral, ese *presentimiento* o esa suerte de llamada de un punto culminante por venir que acabará por

llegar"[1]. El grito conmueve, entonces, incluso al punto de las lágrimas, en la medida en que logra "desgarrar la envoltura musical que hasta entonces lo contenía"[2]. El grito supone aquí, en sí mismo, un corte, una escansión respecto al resto de la composición, un punto límite que surge, usualmente, en tanto grito de muerte y que, como si se tratase de algo siniestro que se abre paso desde las profundidades, es inmediatamente tapado por el *tripleforte* de la orquesta, desalojado al lugar de donde vino. La ópera, en tanto arte, realiza este juego de cortejo entre la palabra y el grito para re-velar la Cosa, para hacerla aparecer en la medida en que la contornea, sin intentar franquear la distancia que la separa del sujeto. En la historia de la música se repite una y otra vez ese juego entre significación y enunciación, entre mandamiento y goce. Sin embargo, un cierto sonido ha franqueado ese velo de la envoltura musical. Grito que proviene de una escena que se conoce como *metal*.

Las palabras aquí dejadas son el intento de una que detrás del cerrojo quiere espiar con los oídos. El ruido de esta escena le concierne, le inquieta. Quisiera cerrar los ojos, pero no puede dejar de escuchar. ¿Qué hace allí el diablo? ¿Qué son esos gritos que se producen? ¿Por qué la boca tan abierta? Este ruido tan familiar después de tantos años —y, sin embargo, aún tan extraño— este ruido que la desborda proviene de una escena que conoce, pero de la que en realidad no hace parte; una escena que ve y escucha incesantemente, pero en la que no está presente. La escena cloacal [*underground*] es la escena que quiso develar. Pero al intentar abrir la puerta, para descubrir el significado del ruido, se topó con el hecho de que el ruido no está ahí para significar. El ruido resulta puro ruido tanto para el recién llegado como para el diablo mismo. No hay algo que se esconda, ninguna satisfacción oculta que transforme lo odioso en melodioso después de un tiempo. La diferencia está entre el cobarde que inútilmente se tapa los oídos, y el valiente defensor que es capaz de desgarrar con su propia garganta el velo; que sin asco mete la mano en el núcleo inaudible de la materia prima que lo hace gritar.

[1] Michel Poizat, «La Voz en la Ópera», en *Aspectos del malestar en la cultura* (Buenos Aires: Mananhal, 1989), 90.
[2] Poizat, «La Voz en la Ópera», 90.

Hablé más rápido, con mayor vehemencia; pero el sonido continuó aumentando. Me levanté y me puse a discutir de banalidades, en tono muy alto y con violentas gesticulaciones; pero el ruido seguía creciendo ¡Oh, Dios! ¿Qué podía hacer? ¡Echaba espuma por la boca, desvariaba, maldecía! Agité la silla donde había estado sentado y la hice resonar sobre las planchas, pero el ruido lo dominaba todo y crecía constantemente. Se hacía más fuerte, más fuerte, *¡más fuerte!* Y los hombres seguían charlando agradablemente y sonriendo. ¿Era posible que no lo oyeran? ¡Dios todopoderoso! ¡No, no! ¡Lo oían! ¡Sospechaban! ¡Sabían! ¡Se estaban burlando de mi horror! ¡Cualquier cosa era mejor que aquella agonía! ¡Tenía la sensación de que debía gritar o morir! Y entonces… ¡de nuevo!, ¡estridente!, ¡más fuerte!, ¡más fuerte!, *¡más fuerte!*

EL CORAZÓN DELATOR – EDGAR ALLAN POE

ESO LATE

Del latín *rugitus* [rugido], el vocablo *ruido* refiere en principio a un sonido ronco. Derivado del verbo *rugire*, daba cuenta del sonido producido por animales. La acepción actual de la palabra habla de un "sonido inarticulado", sonido entonces que no transporta ningún sentido y que puede, de hecho, estorbar la enunciación. Su versión inglesa *noise* es asociada a *noxia* [daño] y *nausea* [náusea]. Se trata, por tanto, de un sonido desagradable.

El ruido puede ser de diferentes órdenes. Piénsese, por ejemplo, en el ruido que producen las máquinas, sonido prolongado, constante, rítmico. Está también el ruido de las multitudes, del parloteo donde, a pesar de la presencia de la palabra, no hay un sentido distinguible. Por otro lado, el llamado ruido de fondo, que puede abarcar prácticamente cualquier producción hecha en un determinado paisaje sonoro, incluida la radiación electromagnética del cosmos.

No obstante, existe también una clase de ruido que es repentino, que precipita una presencia en donde lo esperado era ausencia, como el sonido que sorprende al *voyeur*. En oposición a los ruidos de fondo antes mencionados, constantes, el ruido que a-parece supone un franqueamiento, un real sonoro que invade la realidad del sonido. Ha de ubicarse en tal clase de ruido, que no solo resulta molesto, que no es simplemente un estorbo, sino que es capaz de dejar al sujeto angustiado, un encuentro con el objeto *a*, en esta cara (in)sonora del campo invocante, en la medida en que "todo desgarro en el campo perceptivo, por lo vacío o por lo

pleno, puede hacer elevarse el fantasma de la causa"[3]. Es tal el ruido por excelencia de la escena, del que ahora nos ocupamos.

La fantasía de escuchar a escondidas

El ruido no relata. Delata. Da cuenta de algo, en el fondo, invisible. Al ruido le antecede la fascinación y le sucede el espanto. Fascinación de aquel mirón que intenta ver algo imposible. Espanto del que queda capturado al ser descubierto. Cuando emerge el ruido, es porque ha caído el velo. La fachada se derrumba; el sujeto queda expuesto. El ruido inquieta, porque palpita insistentemente. Acecha con la amenaza de hacer en cualquier momento presente la cosa que tanto se desea.

Es en este lugar donde Freud ubica el ruido, con lo que sea probablemente su única referencia al término [Geräusch], en *Un caso de paranoia que contradice la teoría psicoanalítica* (1915)[4]:

> Ahí ocurrieron los besos y los abrazos, yacieron uno al lado del otro y él admiró sus encantos a medias descubiertos. En mitad de esta hora de amor [*Schäferstunde*[5]] la atemorizó un repentino ruido [*Geräusch*], como un latido o tictac. Venía del lado del escritorio, que estaba puesto trasversalmente a la ventana. El espacio que mediaba entre mesa y ventana estaba en parte cubierto por una espesa cortina. Ella contó que enseguida inquirió al amigo por el significado del ruido, y él le dijo que probablemente venía del pequeño reloj que estaba sobre el escritorio

En la *hora de amor* es que atemoriza el ruido. Amenaza en la medida en que hay una escena en juego. El ruido es enemigo tanto del mirón como del actor, al sacar a la luz el silencio

[3] Colette Soler, «La angustia», en Los afectos lacanianos (Buenos Aires: Letra Viva, 2011), 123.
[4] Sigmund Freud. "Un caso de paranoia que contradice la teoría psicoanalítica" (1915). En Obras Completas. vol XV. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
[5] Literalmente 'hora del pastor'

presentificado. Quien mira la escena y hace ruido queda hecho él mismo escena, angustiado. Quien hace parte de la escena y escucha un ruido se sabe mirado y queda, por tanto, avergonzado.

> "¿Puede el Otro oírme palpitar?"—, ambos sonidos, ambas voces, ambos palpitares, ambas preguntas se funden en un solo objeto, el objeto del terror, de la angustia, de un enigma. El objeto que es sonoro y que aparece como el núcleo de la subjetivación[6].

¿Quién anda ahí? *Espesa cortina* que no permite ver qué está detrás. El velo pacifica, puesto que recubre aquello insoportable. Delante o detrás y nada más allá. Pero el ruido alerta de eso que se ha intentado tapar. Si aquello con lo que se intentó protegerse fue tan grueso como una cortina espesa –o las planchas de madera en el cuento de Poe– tanta más angustia hay por no poder ver lo que hay detrás; pero de aquello que no se ve hay una certeza absoluta.

> El imperceptible sonido, el inexplicable tic tac, es como un grano de deseo, una pequeña provocación que desata consecuencias masivas. Y para empezar, podríamos decir: en el inconsciente eso no sólo habla, también late y tal vez no haya *ça parle* sin un *ça cliquète*. El deseo late[7].

Preguntar por el *significado del ruido* entonces supone la posibilidad de simbolizar aquel real. Es el reloj lo que suena. Es esta la fuente. Sin embargo, se sabe que esta explicación es insuficiente. No hay simbolización completa que acalle el palpitar. El ruido persiste. Viene a ubicarse como aquello que "elude al significante"[8], aquello que estorba pero que, por lo mismo, se intenta comprender. Así, la mujer del caso de Freud elabora su propia explicación sobre el origen:

---

[6] Mladen Dolar. "Una voz y nada más". (Buenos Aires, Manantial, 2007), 160.
[7] Dolar. "Una voz y nada más", 158.
[8] Dolar. "Una voz y nada más", 157.

> Medio desvestida, yacente en el diván junto al amado, ella oye un ruido como un tictac, un toc, un latido, cuya causa ignora, pero que interpreta más tarde, después que se ha topado en la escalera de la casa con dos hombres, uno de los cuales lleva como un cofrecillo envuelto. Adquiere el convencimiento de que ha sido espiada y fotografiada durante el encuentro íntimo por encargo del amado. Lejos estamos, desde luego, de pensar que si no se hubiera producido ese desdichado ruido tampoco habría surgido la formación delirante.

El ruido precipita la mirada, hasta entonces ausente. Detrás de la envoltura un cofre que contiene a su vez adentro algo que la mira. Una cámara, según imagina. Es por causa del *desdichado ruido* que se presentifica aquel cuadro en el cual ella queda vuelta objeto. Esta operación implica un real –el ruido– que se intenta comprender en una diacronía –el tic-tac. En un corazón que late hay ya tiempo y, por tanto, corte. Hay un espacio, un silencio, una ausencia introducida. Un exceso que ha sido dado a escuchar, primero; una fantasía que intenta significar el exceso, después. Cadena entonces creada retroactivamente, tras el encuentro repentino, la a-parición del ruido.

Es la fantasía la que transporta el deseo que se produce por el desfase entre el tiempo de la percepción y la comprensión. “Existe una voz que constituye un enigma pues persiste sin ser comprendida, hay un tiempo de subjetivación que es precisamente el tiempo entre escuchar la voz y comprenderla… y éste es el tiempo de la fantasía”[9]. Entonces ¿cuál es el exceso dado a oír y cuál es la fantasía que Freud ubica en este caso?

> La observación del comercio amoroso entre los padres es una pieza que rara vez se echa de menos en el tesoro de fantasías inconscientes que el análisis puede descubrir en todos los neuróticos, y con probabilidad en todos los seres humanos. Llamo a estas formaciones de la fantasía, la de la observación del comercio sexual entre los padres, la de la seducción, la castración y otras, fantasías primordiales [*Urphantasien*], y en otro lugar indagaré en profundidad su origen así como su relación con la vivencia

[9] Dolar. “Una voz y nada más”, 162.

> individual. Por tanto, ese ruido contingente sólo desempeña el papel de una provocación que activa la fantasía del espionaje con las orejas [*Phantasie von der Belauschung*[10]], fantasía típica contenida en el complejo parental. Y aun es discutible que pueda designárselo como «contingente». Según me ha hecho notar Otto Rank, es más bien un requisito necesario de la fantasía del espionaje y repite el ruido por el cual se delata el comercio de los padres, o bien aquel por el cual temió delatarse el niño que espiaba.

El ruido implica la *provocación que activa la fantasía del espionaje con las orejas*. Es el exceso que pone en juego el enigma del Otro que plantea la pregunta por el propio deseo. Así como antes de imagen es primero mancha, también antes que sonido es primero ruido. Este ruido, para colmo, no suena, como se percata el mismo Freud: "No creo en absoluto que se oyera el tictac del reloj de mesa ni otro ruido alguno"[11]. Al no sonar, es aquello que más se hace oír. Es un sonido absoluto. Tal es la consecuencia de intentar espiar con las orejas.

A partir de allí, será necesario procurar que el velo pueda volver a ser tendido. No sucumbir, como el hombre del cuento de Poe, al insoportable ojo que mira; por el contrario, restablecer las coordenadas de la realidad a partir de algo imaginario. Como los hijos de Noé, cubrir las vergüenzas; aunque exista el riesgo de que el velo sea nuevamente rasgado. Volver a escuchar, y esto posibilitado por la fantasía que "enmarca la voz y la apuntala con ficción"[12].

La posibilidad de escuchar requiere, por tanto, el valor de una hazaña. La del sujeto que es capaz de ponerle un tabique al ruido. "Tras la formación del Yo volvemos a escuchar: el oído quiere deshacer el mundo como totalidad de ruido, añora regresar a la eufonía arcaica"[13]. Tal

---

[10] Literalmente 'fantasía de escuchar a escondidas'.
[11] Sigmund Freud. "Un caso de paranoia que contradice la teoría psicoanalítica" (1915). En Obras Completas. vol XV. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
[12] Dolar. "Una voz y nada más", 163.
[13] Peter Sloterdijk. *El extrañamiento del mundo*. Cap VII Ed. Pre-textos 2001

eufonía es, no obstante, imposible. Lo arcaico es –propiamente– el ruido, que nunca deja de estar al acecho, detrás de toda cortina, velo o lienzo.

Antes de que fuese la luz, era la noche. Antes de que la palabra pudiera crear, *el ruido lo dominaba todo*. Tan arcaico como la oscuridad que antecede al inicio; el oído despierta antes de nacer. "La audición fetal anticipa el mundo como una totalidad de ruido y sonido que siempre está inminente"[14]. En la *noche uterina* todos los sonidos son absolutos. El latido del corazón de la madre es el primer golpeteo, marcador de un ritmo incesante, próximo. Es el primer sonido "cavernoso e infernal"[15], ruido íntimo que se constituye como ruido fundante, que subyace a toda futura onda sonora. Si este ominoso martillar se hace soportable, es únicamente en virtud de la melodía que se sobrepone al ritmo: la sonata de la voz materna.

Ruido y música del origen, entrelazadas. Pascal Quignard definirá la música como un lienzo, un tabique que contiene la "desnudez sonora, extremosa, lastimada, infantil, que perdura sin expresión en lo más hondo de nosotros"[16]. Es, entonces, la música ese sonido con el que buscamos tapar "los ruidos de nuestro cuerpo (...) los gemidos más antiguos"[17]. Vía por la cual aquello que late inaudible no se intenta comprender, sino resentir. Posibilidad por la cual la Cosa que late no es asesinada por el significante, sino re-velada. El músico es entonces artífice de un objeto sonoro que no es la Cosa pero que, por medio de ese camino que es la sublimación, eleva tal objeto "a la dignidad de la Cosa"[18].

Si el ruido, para hacerse soportable, ha de velarse con música ¿cómo entender que haya ahora una apuesta sonora que busca no bordear sino desbordar esa Cosa? Sonido en donde la

[14] Sloterdijk. El extrañamiento del mundo.
[15] Peter Sloterdijk. «El estadio-sirenas. De la primera alianza sonosférica» en *Esferas I: Burbujas* (Madrid: Siruela, 2003), 452.
[16] Pascal Quignard, «El odio a la música» (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996).
[17] Quignard, «El odio a la música».
[18] Jacques Lacan. "El problema de la sublimación". En *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis* (1959 - 1960), Buenos Aires: Paidós, 1988.

pretensión de arte, técnica y sentido son repudiados. En el *metal*, aquel de verdad, no hay velo, no hay partitura; la única intención es la de hacer ruido; y el único *material* para conseguirlo, el grito. Este no corteja la palabra, sino que la repudia. Se va *a toda* en contra de esta. ¿De qué orden podrá ser un ruido tal? En oposición al ruido de fondo, al ruido de las máquinas, del tráfico o incluso del reloj, es un ruido donde lo que a-parece es una voz. Ruido que desgarra hasta el ruido de los paisajes sonoros, y domina de repente cualquier otro sonido percibido, por tratarse allí de un sujeto que está gritando.

Tal prevalencia de la voz humana por encima de los demás sonidos es lo que Michel Chion llama *vococentrismo*. A la voz humana "el oído inevitablemente le presta atención, aislándola y estructurando en torno a ella la percepción del todo: trata de pelar el sonido para extraer el significado del mismo, intenta siempre localizar y, si es posible, identificar la voz"[19]. Hay entonces una tendencia a depurar cualquier ruido de modo que la voz escuchada tenga sentido. Pero ¿qué pasa cuando lo que se produce con la voz es un grito? Voz en su cara de objeto que pertenece al orden del ruido por la dificultad de distinguir en ella un sentido. Grito que perturba, como el llanto del infante, al abrir un enigma en quien lo escucha, un abismo del silencio propio que nos ha constituido, de la voz que hemos perdido para hablar, de ese objeto á-fono traído con el franqueamiento del velo.

La mujer del caso se preguntaba por el origen del ruido. Justamente en torno a esa pregunta se desglosa este escrito, que ha intentado bordear con algo de letra un litoral para el núcleo de materia sonora traído por los caudales cloacales, para el grito producido en la escena *metal*.

[19] Michel Chion, La voz en el cine (Madrid: Ediciones Cátedra, 2011).

EN CLAVE DE RUIDO

Tradicionalmente, el *metal* se ha estudiado como un género musical divisible en infinidad de "subgéneros", *power metal, thrash metal, death metal, black metal, progressive metal,* etc. etc. ¡etc.! De cada uno de estos subgéneros se habla de una cierta "estética" que lo identifica; prendas, ideas o sentimientos que lo hacen distinto. Para gustos, colores. Infinidad de colores. El subgénero que se acomode mejor a cada personalidad. Por esta vía de clasificación en cajas a partir de elementos imaginarios —tan de la época— uno se pierde. Y queda entonces difícil dar cuenta de qué es metal en realidad.

Este texto se escribe con la tinta de los *defensores*, que hablan de un metal verdadero. No como un subgénero más —metal verdadero y los demás metales— no. El metal como uno solo. Para ellos, ese intento de alquimia en el que se toma el metal y se le añaden otros elementos con la intención de convertirlo en oro es imperdonable. Si el oro es un metal precioso blando, el metal verdadero es el podrido y áspero. A este último no hay necesidad de intentar bañarlo o transformarlo. Es y ha sido siempre una cosa, una sola: ruido. En el instante mismo en que al ruido se le añade algo, cualquier cosa, ya no es ruido. Lo que defienden los *defensores*, entonces, es la fe en el ruido. Las ganas de que lo podrido no sea depurado, ganas de que el ruido sea puro ruido. Si se lee la historia del metal en esta clave dada por los defensores, clave de ruido, surge una historia distinta. Es esta la historia aquí a contar.

El trino del Diablo

Lo ruidoso en la música siempre ha estado, en mayor o menor medida. El *presto* y el *prestissimo*, como grados supremos de velocidad de compás; el *forte* y el *fortissimo*, como niveles últimos de intensidad del sonido; el *crescendo*, como aumento de andamento o dinámica; y, por supuesto, los gritos sopranos… Todo esto son ganas de «que eso suene a toda». Para esto, se construye un velo musical, un *piano*, *pianissimo*, que le da al *crescendo* su valor al llevar el sonido hasta su clímax. Cada compositor jugará con estos elementos de forma distinta, poniendo y desgarrando el velo a su propio tiempo. Tal juego con el exceso ha sido relacionado históricamente con lo diabólico. "El Diablo es un amigo sociable con una debilidad por la música y los músicos. Es casi un acuerdo universal que es un experto en tocar instrumentos musicales" y que "está bastante dispuesto a enseñarle a pupilos que se vuelven bastante hábiles"[20].

El sueño de Tartini (1868) de James Marshall.

[20] Halpert, H. (1943). The Devil and the fiddle. *Hoosier Folklore Bulletin*, *2*(2), 4.

Existen, dentro de los instrumentos, algunos que han favorecido más que otros la consagración al ruido. Uno de estos es el violín, cuya estridencia podría rastrearse hasta Vitali y Tartini. Este último compuso el célebre *Trino del Diablo en G menor*. Tartini contó la historia detrás de su inspiración a Jérôme Lalande, quien consignó el relato en su libro *Voyage d'un François en Italie* (1765).

> Una noche, en el año 1713 soñé que había hecho un pacto con el diablo a cambio de mi alma. Todo salió como yo deseaba: mi nuevo sirviente anticipó todos mis deseos. Entre otras cosas, le di mi violín para ver si podía tocar. ¡Cuán grande fue mi asombro al oír una sonata tan maravillosa y tan hermosa, interpretada con tanto arte e inteligencia, como nunca había pensado ni en mis más intrépidos sueños! Me sentí extasiado, transportado, encantado: mi respiración falló, y desperté. Inmediatamente tomé mi violín con el fin de retener, al menos una parte, la impresión de mi sueño. ¡En vano! La música que yo en ese momento compuse es sin duda la mejor que he escrito, y todavía la llamo el Trino del diablo, pero la diferencia entre ella y aquella que me conmovió es tan grande que habría destruido mi instrumento y habría dicho adiós a la música para siempre si hubiera tenido que vivir sin el goce que me ofrece.

Tartini ubica una distancia entre el trino que verdaderamente escuchó y el que con esfuerzo llegó a componer, intentando rememorar aquello que le había sido dado a escuchar, "¡en vano!". Hay en las artes siempre algo de este intento de recuperación de aquello perdido, tan íntimo para cada quien; en el caso de los sonidos, el *Tarabust* del que Quignard habla[21].

Así, podemos situar por ahora tres elementos que serán esenciales para la evolución de lo que posteriormente resultará solidificado en metal. Primero, las ganas de tocar más rápido. Segundo, las ganas de tocar más fuerte. Tercero, y fundamental, el ruido como cosa del diablo.

No solamente hay instrumentos más ruidosos, sino también sujetos más ruidosos, más devotos al desgarramiento, consagrados a la causa de llevar la música a la clave del ruido. Uno de estos es Paganini, cuya obra más notable es su *Op. 1: No 24 en A menor.* Hay algo en la estridencia del violín que raya en el chirrido, una cierta oscuridad ruidosa como la que

[21] Pascal Quignard, «El odio a la música» (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996).

siglos después será producida por la guitarra eléctrica. Hay además en su mano una velocidad que le concederá la fama de *violinista del diablo*. Esta pieza es el culmen de los *24 caprichos.* En la historia de la música, el *capricho*, de naturaleza rápida y libre, da cuenta ya de algo del orden del ruido.

Hubo en las particularidades de su modo de interpretación asuntos que le hicieron destacar por encima de cualquier otro violinista. Paganini fue el precursor de técnicas como el *pizzicato* y los *golpes de arco* como el *jeté* y el *ricochet* donde ya no solamente se deslizan las cerdas sobre las cuerdas, sino que se usan los dedos para moverlas y al arco se le hace caer desde una cierta altura para que rebote y produzca múltiples notas, allí donde solo debería producir una. Hay por tanto una cierta violencia, con la que logra producirse una cierta estridencia. Paganini al violín más que tocarlo con su arco, le daba latigazos. El violinista hacía llorar al violín.

Esta forma tan poco ortodoxa de tomar el violín y tocarlo tan estruendosamente lo consolidan como la figura demoniaca por excelencia de su época. El mismo Goethe llegó a atribuirle el calificativo de diabólico:

> Lo diabólico es aquello que no puede ser explicado de manera racional. En mi caso, no es propio de mi naturaleza, pero estoy sujeto a su encantamiento. Napoleón poseía esta cualidad en su máxima expresión. Entre los artistas es más común que entre los pintores. Paganini está imbuido de esta cualidad a sobremanera, y es por esto que produce un efecto tan grande[22].

Tales calificativos resultan más llamativos aún al notar que no hay en las composiciones de Paganini ningún recurso a lo que comúnmente se configuró como música del diablo: ni tritonos, ni acordes de séptimas disminuidas, ni citaciones del *dies irae* [23]. Lo verdaderamente diabólico no puede nacer de un lenguaje ya consolidado de composición. Por el contrario, está en la singularidad del exceso, en aquello que se da a oír, y en el acto que se da a ver.

[22] Kawabata, M. (2007). Virtuosity, the violin, the devil… what really made Paganini "demonic"?. *Current Musicology*, *83*, 91.
[23] Kawabata, Virtuosity, the violin, the devil… what really made Paganini "demonic"?, 100.

Las reseñas de la época indican que Paganini mostraba una excitación tal sobre el escenario que era como la de un criminal a punto de cometer una atrocidad: “Parecía golpear su instrumento como un joven infeliz que, tras conjurar la imagen de su dama asesinada, la destruye nuevamente en un acceso de apasionante rabia; después intenta revivirla con lágrimas y caricias” (citado en Saussine 1953:114) y “Su arco brilla como una espada de acero; su cara es tan pálida como el crimen; su sonrisa es hermosa, como el Inferno de Dante; su violín llora como una mujer” (citado en Johnson 1995:267).

Mujer mancillada por el diablo. Madre mancillada por el padre, que la hace gritar; ruido que fascina, por ser en el fondo inaudible. Los contemporáneos de Paganini no tardaron en empezar a representar de esta forma la figura del violinista, ya no solo con la forma en que lo describían en la prensa sino también con imágenes, portando el amenazante falo que era su arco, a punto de destruir el indefenso cuerpo del instrumento.

Der Geiger [El violinista] de Melchior von Hugo

Así, la persona de Paganini pareció despertar en su época una particular *fascinación*, no solamente por los sonidos que hacía salir de su violín, sino también por la interpretación que hacía en *escena*. Para el público, aquello que escuchaban excedía su comprensión. Por ende, la única explicación a la que llegaban era la intervención de fuerzas demoniacas. Sin embargo, las excentricidades diabólicas que fueron atribuidas a su espectáculo no hubieran hecho mella sin el lugar que el romanticismo le otorgó a la escena del origen.

El violinista ganó popularidad en la época posterior a la publicación del *Fausto* de Goethe, en el contexto del romanticismo que impulsó la imagen del hombre que ha hecho un pacto con el diablo. Pero, más aún, al juntarse con el motivo medieval del violín como un ente femenino y encantado, lo que se produjo fue la imagen del "violinista como un agente mortífero y del violín como una mujer victimizada, erotizada"[24], que no deja de remitir al *motif* renacentista de la Muerte y la Dama [*Death and the Maiden*].

Tal idea proveniente del medioevo según la cual el violín era una mujer deviene en la denominación dada a las partes del instrumento, vigentes hasta hoy en lenguas como el inglés: *belly* [estómago], *back* [espalda], *shoulders* [hombros], *ribs* [costillas], *neck* [cuello]. Más aún, está en el español *alma* que refiere a la parte interior del violín, la cual produce aquella voz torturada de mujer cuyo espíritu habría sido atrapado en el instrumento. Según esa misma tradición folclórica, los intestinos de mujeres asesinadas eran usados para fabricar las cuerdas[25].

Esta asociación ganó popularidad durante el Romanticismo, y autores como E.T.A Hoffman hacen uso de ella. El cuento *El consejero Krespel* (1818) narra la historia de un excéntrico fabricante de violines.

> Krespel construye los mejores violines que se pueden hallar en nuestra época, según la opinión de los entendidos; antes solía permitir algunas veces que alguien tocase en ellos, pero hace mucho tiempo

[24] Kawabata, M. (2007). Virtuosity, the violin, the devil… what really made Paganini "demonic"?. *Current Musicology*, *83*, 85.
[25] Kawabata, Virtuosity, the violin, the devil… what really made Paganini "demonic"?, 94.

> que no ocurre así. En cuanto construye un violín toca con él una o dos horas, con gran fuerza y expresión, y luego lo cuelga junto a los otros que posee, *sin volver a tocarlo ni permitir que nadie lo toque*. Cuando encuentra en cualquier parte un violín de un maestro famoso, lo compra al precio que sea, toca en él una vez, *lo deshace para ver cómo está construido* y, si no encuentra lo que busca, lo tira a una gran caja llena de violines deshechos.

Este carnicero de violines vírgenes entonces procura con todo esfuerzo que tras hacerlos sonar una primera vez estos queden intactos. Que no canten de nuevo. Que no griten de nuevo. Antes que permitir eso, prefiere desmembrarlos y desecharlos. Gozar y después gozar de nuevo.

> Todos le teníamos por solterón y nunca protestó por ello. Después de llevar aquí algún tiempo hizo un viaje, nadie supo a dónde, y regresó a los pocos meses. A la noche siguiente del regreso de Krespel se vieron las ventanas de su casa iluminadas de un modo inusitado, lo cual llamó la atención de los vecinos, y mucho más al oír una *voz de mujer* que cantaba acompañada por un piano. Luego sonaron las cuerdas de un violín, *haciendo la competencia a la voz*. Se supo que quien tocaba era el consejero. Yo mismo figuraba entre la multitud que el extraordinario concierto reunió delante de su casa, y puedo asegurarle a usted que en mi vida he oído nada parecido y que el arte de las más famosas cantantes me resultó en aquel momento soso y sin atractivos. No tenía la menor idea de aquellas notas sostenidas, de aquellos arpegios, de aquel subir hasta lo más alto del órgano y descender hasta lo más bajo.
>
> » No hubo una sola persona que no se sintiera invadida por el encanto dulcísimo, y cuando la cantante calló sólo se oyeron suspiros. Sería ya media noche cuando oímos hablar al consejero; al parecer y por el tono, *otra voz masculina le hacía reproches*, y *una voz de mujer que se quejaba*. Cada vez con más vehemencia *gritaba* el consejero, hasta que al fin *habló* en el tono bajo que usted conoce. Un *grito* más alto de la mujer le interrumpió; *luego todo quedó en silencio de muerte*. De súbito se abrió la puerta y apareció en ella un joven que sollozando se metió en una silla de posta que estaba parada allí cerca y que desapareció inmediatamente. Pocos días después, se presentó el consejero muy satisfecho y nadie tuvo valor para preguntarle nada sobre aquella famosa noche. El ama de gobierno contó a los que le preguntaron que su amo había traído una joven lindísima que se llamaba Antonieta y que era la que cantaba tan primorosamente.

La fuente de la misteriosa y encantadora voz, Antonieta, resulta ser la hija de Krespel, que es traída a casa, en compañía de su novio B., tras la muerte de la madre. Estos personajes protagonizan la famosa noche que fascinó al pueblo, el cual quedó petrificado a las afueras

de la casa. Tal escena es encabezada por la "*voz de mujer"*, por el violín "*haciendo la competencia"*, seguido de la voz masculina de "*reproches"*, la voz de mujer que se "*queja"*, el "*grito"* que se convierte en "*habla"*; hasta que llega, por último, el "*silencio de muerte"*. De esto, la multitud no ve más que sombras, invisibilidades que intenta rastrear detrás de las cortinas guiada por el ruido que de allí proviene. En esa multitud se halla el lector, que tiene noticia del sonido pero que no puede ver lo que sucede.

Este silencio de muerte, que llega por último, es en realidad siempre el primero. Silencio originario, al que retornamos. Silencio cuyo latido determina cualquier otro sonido. Imposibilidad por la cual cantamos; gritamos; hablamos. Krespel, que consagra al silencio a todo violín que haya sido ya tocado una primera vez, espera encontrar en las partes del instrumento muerto algo que en realidad está perdido y que solo podría reencontrar a la hora en que le llegue su propio silencio de muerte.

> —Este violín —dijo Krespel, respondiendo a mis preguntas—, este violín es muy notable; es una pieza admirable de un maestro desconocido; a mi parecer, de tiempos de Tartini. *Estoy convencido de que en el fondo de su estructura hay algo especial y que en cuanto lo desarme descubriré el secreto tras el cual ando hace mucho tiempo*; pero... ríase de mí si quiere..., esta cosa muerta, que sólo vive mediante mi mano, me habla a veces de un modo extraño.

Pero el silencio que llega no es el de Krespel, pues hacia el final del cuento, el lector es avisado de la repentina y extraña muerte de la joven Antonieta. La asociación, hasta entonces solamente evocada, entre el violín y la mujer se hace entonces explícita.

> —Cuando murió ella —comenzó a decir el consejero con voz cavernosa—, cuando murió se rompió el alma de aquel violín y la caja se hizo mil pedazos. No podía vivir más que con ella y dentro de ella; se puso en la caja y fue enterrado con ella.
>
> Cuando Krespel compró el admirable violín que enterrara con Antonieta y lo iba a desarmar, su hija le miró con mimo y le preguntó:
>
> —¿También este?

> El consejero no sabía qué fuerza superior le impulsó a dejar intacto el violín y a tocar en él. Apenas comenzó a tocar las primeras notas, cuando Antonieta exclamó:
>
> —Ahí estoy yo... Ese es mi canto...

Krespel, que no dejaba ningún violín sin desmembrar, quiso conservar ese. Y él, que no permitía hacer sonar el instrumento más que una primera vez, se permitió disfrutar nuevamente de su sonido. Pero ¿qué había sido la escena de la famosa noche vista a través de sombras? ¿qué habían sido esos gritos? ¿por qué había muerto? La difunta madre de Antonieta, al igual que ella, poseían una encantadora voz. Pero si cantaban, enfermaban. Fue así como murió la madre, y así como Krespel quería evitar que muriera la hija. Procuró preservarla en el silencio, condenarla —como a sus violines— a la virginidad. Pero Antonieta, desobediente, de la mano de su novio B, cantó. Y volvió a cantar.

> El consejero creyó oír en el cuarto junto al suyo que tocaban el piano; escuchó atento y distinguió claramente que B. preludiaba una pieza con su estilo acostumbrado. Quiso levantarse, pero se sintió como *preso por fuertes ligaduras que no le permitieron moverse*. Antonieta comenzó a entonar en voz baja una canción, llegando poco a poco a subir, subir hasta el fortissimo, y bajando de nuevo al tono profundo en que B. escribiera para ella una de sus canciones amorosas conforme al estilo del antiguo maestro. Krespel me decía que se encontraba en una situación incomprensible, pues *sentía una satisfacción inmensa al tiempo que una profunda angustia*.
>
> De repente le rodeó una gran claridad y vio a Antonieta y a B. abrazados y contemplándose con arrobo. Las notas de la canción y las del acompañamiento *seguían sonando* sin que Antonieta cantase ni B. pusiese las manos en el instrumento. *El consejero cayó en una especie de desmayo, en el cual siguió oyendo la música y viendo la imagen*. Cuando volvió en sí, le pareció que había tenido una pesadilla horrible. Precipitadamente penetró en el cuarto de Antonieta. Con los ojos cerrados, iluminado su rostro por una sonrisa celestial, con las manos cruzadas, yacía sobre el sofá, como si estuviese dormida y soñase con todas las delicias del cielo. Estaba muerta.

Tal fascinación que petrifica a Krespel es la misma que petrifica al lector —mirón— ante la escena. Aunque es aquí un padre que no soporta la escena de la que hace parte su hija, lo insoportable de la escena es fundamentalmente para el hijo que aborrece y se fascina con su propio origen. Los sonidos inaudibles y las imágenes invisibles, aunque no están ahí, siguen.

Persiguen. El que ve algo que en realidad no ha visto lo ve con *gran claridad*. Tiene certeza pues queda preso, no puede huir. Y lo que le da noticia de esto es un sonido: el ruido, delator. Ruido que se dilata, que se expande, desde el tono bajo hasta el *fortissimo*; ruido que se contrae en sí mismo. Al final, los ojos cerrados, el silencio de un cadáver; mirando, gritando.

> Quisieron que yo fuera objeto. Soy un objeto. Objeto sucio de sangre. Soy un objeto que crea otros objetos y la máquina nos crea a todos nosotros. Ella exige. El mecanismo exige y exige mi vida. Pero yo no obedezco del todo: si tengo que ser un objeto, que sea un objeto que grita.
>
> AGUA VIVA – CLARICE LISPECTOR

¿Por qué no me oyes llorando?

Al menos 11’970.000 personas fueron sacadas de la costa oeste de África y llevadas a América entre 1500 y 1850 durante el proceso conocido como trata esclavista[26]. Los estudios cliométricos llegan a este número al tomar como fuente los registros de barco, censos, licencias gubernamentales, billetes de venta y demás documentos notariales. Sin embargo, se estima que esta cifra podría ser mucho más grande, debido al comercio ilegal que existió en varios países durante la conquista, lo que haría que la cifra sobrepasara los 30 millones de personas[27]. De estas, casi 3 millones habrían muerto en los barcos, pues los africanos esclavizados eran almacenados en cajas para optimizar los costos del viaje.

[26] Manning, P. (1990). *Slavery and African life: Occidental, Oriental, and African slave trades* (Vol. 67). Cambridge University Press.

[27] Seijas, Tatiana, and Pablo Miguel Sierra Silva. "The Persistence of the Slave Market in Seventeenth-Century Central Mexico." Slavery & Abolition: A Journal of Slave and Post-Slave Studies 37, no. 2 (2016): 307-33.

Provenían de Angola, de Sierra Leona, de Senegal, de Gambia, de Gana. Del golfo de Biafra y de Benín[28]. 30 millones de personas cuya vida quedó repentinamente sin suelo. Personas que pelearon, pero a las que se les arrebataron sus nombres, sus lenguas y sus religiones. Lo necesario para aniquilar cualquier cultura, aniquilar al otro que la conforma y vencer sobre este[29]. Todo esto como parte del proyecto capitalista que fue posibilitado con el saqueo de América y que permitiría el ascenso económico de Europa a partir del usufructo de ese otro que fue despojado de todo y reducido a su cuerpo en tanto fuerza de trabajo.

> ¿Y por qué ese deseo de hacerse rico? Porque, como todo el mundo sabe, el dinero lo consigue todo. El deseo de hacerse rico ciertamente no es nuevo, y la pasión del oro no tiene nada de específicamente moderno. Pero lo que sí es más bien moderno es esa subordinación de todos los demás valores a éste. [Para el conquistador] se ha vuelto perfectamente claro que todo se puede obtener con dinero, y que éste es el equivalente universal de todos los valores materiales. Es como si los conquistadores obedecieran a la regla (si es que se le puede dar ese nombre) de Iván Karamazov: 'todo está permitido' (…) El lazo social, que ya estaba flojo, se rompe, para revelar, no una naturaleza primitiva, la bestia dormida dentro de cada uno de nosotros, sino un ser moderno, lleno de porvenir, al que no retiene ninguna moral. [30]

En los barcos eran arrojadas personas que no hablaban la misma lengua. Los esclavistas hacían esto a propósito para evitar cualquier posible revuelta. Entre los hablantes de kikongo, umbundu y kimbundu de los pueblos bantúes existe la palabra *malungo*, cuyas acepciones pueden referir a un vínculo de parentesco, un transporte grande o una tragedia. En tiempos de esclavitud, la palabra empezó a ser utilizada por los esclavizados bantúes para decir *camarada-con-quien-yo-compartí-el-infortunio-de-la-canoa-grande-que-cruzó-el-océano*[31].

El barco fue el inicio de la tragedia que les esperaba al otro lado a los africanos. Pero fue también, ya desde ese momento, un primer vehículo de re-instauración del lazo, de aquello

[28] Andrew Sluyter, "Death on the Middle Passage: A Cartographic Approach to the Atlantic Slave Trade", Esclavages & Post-esclavages, 3 | 2020, Online since 27 November 2020
[29] Todorov, T. (1987). *La conquista de América: el problema del otro*. Madrid: Siglo XXI
[30] Todorov, T. (1987). *La conquista de América: el problema del otro*. Madrid: Siglo XXI
[31] Branche, J. (2009). Malungaje: hacia una poética de la diáspora africana. *Revista Poligramas*, (31), 23-49.

arrebatado. Aunque no fuera posible aún la comunicación por vía de la lengua, el barco sitúa para ellos un lugar posible de re-conocimiento, de significar algo para el otro, de decir sin palabras «¡existes para mí!». A esto el escritor panafricanista Jerome Branch le llama *malungaje*.

Hasta 8 meses duraba la travesía de una costa a otra. Dentro de esta gran tragedia habían tenido que sufrir distintos maltratos antes de si quiera llegar a territorio americano. Por esta razón, el re-encuentro con algún *malungo* era fuente de gran alegría para las personas esclavizadas, que desde el primer momento buscaron la forma de volver a hacer circular aquello que los blancos les habían arrebatado. El *malungaje* es, por tanto, el antecedente clave de todas las formas de resistencia y de conspiración posteriores; el lugar que permitiría con los años apalabrar a pesar del silenciamiento, existir a pesar de la aniquilación.

Cabe aquí recordar a Lacan cuando afirma que "quien triunfó y conquistó el goce se vuelve completamente idiota, incapaz de hacer otra cosa más que gozar, mientras que aquel a quien se privó de todo conserva su humanidad"[32]. Por eso, a pesar del amo blanco que se resiste, incluso hasta hoy, a dejar de gozar, las personas afro supieron desde el inicio de la tragedia que era fundamental hacerse oír.

Es así como nace en el sur de Estados Unidos a finales del siglo XIX un nuevo sonido: el *blues*. En 1865, tras la Guerra de Secesión, la esclavitud había sido finalmente abolida en el país. Pero el trabajo que se le imponía a los antiguos esclavizados continuó bajo dos formas: por un lado, la servidumbre penal, que criminalizaba a los hombres afro bajo cualquier pretexto, pues la intención subyacente de los gobernantes era seguir sacando provecho de su fuerza de trabajo a través de las tareas forzosas en granjas penitenciarias y carreteras; por otro lado, los campos de algodón y maíz, cuyos terratenientes no eran otros que los antiguos esclavistas.

[32] Jacques Lacan. El Seminario, Libro 3: Las Psicosis (1955-56). Buenos Aires: Paidós, 1988.

> Con la aprobación de la Decimotercera Enmienda a la Constitución, la esclavitud y la servidumbre involuntaria fueron abolidas putativamente. Sin embargo, había una excepción significativa. Según la redacción de la enmienda, la esclavitud y la servidumbre involuntaria eran abolidas "excepto como castigo de un delito del que el responsable haya quedado debidamente convicto."[33]

Así, era suficiente con que una persona afro hablara, mirara o caminara de alguna manera que no agradara a las autoridades blancas para terminar judicializada[34]. Esta realidad sumada a las leyes Jim Crow de segregación y los crímenes de odio del Ku Klux Klan impedían que los afroamericanos hablaran abiertamente del sufrimiento causado por la supremacía blanca. Este dolor del que no podían quejarse resultó cantándose, en prisiones y plantaciones, bajo la forma de lamentos conocidos hoy como *blues*, cuyo nombre proviene de la expresión *feeling blue* [sentirse triste], sentimiento que solía atribuirse a los *blue devils* [demonios azules]. Entonces, muchos cantaban acerca de una pena amorosa, o cualquier otra pena cotidiana, porque cantar sobre la pena verdadera estaba prohibido.

"*Alguien te va a herir mujer, como tú me heriste a mí*. Ni siquiera estaban hablando de las mujeres. Hablaban del hombre para el que trabajaban."[35] afirma el armonizador afro Terry W. "Harmonica" Bean, quien sostiene que el blues nace del trabajo forzoso de las plantaciones. Para entender esto, es necesario ir más atrás, a uno de los antecedentes pilares: los *hollers* [gritos]. Estas eran canciones entonadas por un esclavizado de manera solitaria, a diferencia de las *work songs* [canciones de trabajo] donde había varias voces.

> Los cronistas que tenían la oportunidad de viajar por el sur durante el siglo XIX antes de la Guerra Civil, contaban cómo al cabalgar o caminar por las inmediaciones de las plantaciones de los estados del sur, se escuchaban durante el día, a lo lejos, las voces de los esclavos.[36]

---

[33] Angela Davis, *¿Son obsoletas las prisiones?* (Córdoba: Bocavulvaria ediciones, 2017)

[34] Tal imagen del hombre afro como criminal fue reforzada por la película de 1915 *Birth of a nation* [Nacimiento de una nación], que permite entender la configuración del lazo social estadounidense y las estructuras de poder sostenidas hasta hoy. Cfr. *13th* [Documental]

[35] Brian Oakes (2019). Devil at Crossroads [Documental]. Netflix

[36] H. M. Prada Chacón (2015) *El nacimiento del Blues en el sur de los Estados Unidos* [Tesis de doctorado] Departamento de Historia. Universidad Javeriana, 24.

Estas canciones solían ser cortas, sin acompañamiento musical, por la imposibilidad que tenían los esclavizados de acceder a instrumentos, no solo por sus precarias condiciones de vida, sino por el miedo que los esclavistas le tenían a un posible levantamiento colectivo, causado por "la cadencia de los sonidos de los instrumentos de cuerda y viento"[37]. Quien entonaba el *holler*, entonces, se encontraba en el vasto silencio de los campos del sur, a merced de su amo. Así, por tanto, sin acompañamiento musical, sin acompañamiento de otras voces. Sin embargo, en tanto grito, surgía "en el vacío de la espera del otro"[38].

En las *work songs*, los instrumentos fueron reemplazados no solo por la respuesta que se obtenía de las distintas voces en coro, sino también por el instrumento de trabajo mismo. Entonces, lo que proporcionaba el ritmo de la canción podía ser el martillo, la pica, el azadón, o cualquier herramienta con la que tuviesen que trabajar. En la canción 18 Hammers [18 martillos] puede escucharse el *metal* del instrumento marcando el ritmo de las voces.

En los *hollers*, en lugar de cualquier instrumento, lo que aparece es un "elevado volumen del cantante, que parece querer enterar a todos de su presencia"[39]. Este hecho puede situarse en relación con la prohibición que tenían de comunicarse con cualquier persona externa a la plantación, debido al temor de que la persona foránea incitara al esclavizado a escapar u organizar alguna clase de revuelta. Los esclavistas, de este modo, los de todo contacto con el exterior. La voz, entonces, irrumpe con un volumen tal, pues busca hacerse oír.

Igual que en el blues, se trata de un lamento solitario. Si en el blues se expresa tristeza, el *holler* pone la angustia en primer plano. Su "transcripción al pentagrama es harto difícil, si no imposible"[40]. Y es que ¿cómo se escribe un grito? Uno de los *hollers* más significativos es el *Arwhoolie*, donde la prolongación vocálica se extiende durante el casi minuto de duración:

[37] Prada Chacón, *El nacimiento del Blues en el sur de los Estados Unidos*, 25.
[38] Frank Chaumon. "Le cri" [El grito]..., 10-11.
[39] Prada Chacón, *El nacimiento del Blues en el sur de los Estados Unidos*, 24.
[40] Néstor Ortiz Oderigo (1952): Historia del jazz. Ricordi. Buenos Aires, 82.

Oh, oh... I won't be here long
Oh, oh, ... dark gonna catch me here…
Dark gonna catch me here… Oh, oh.

Oh, oh… No estaré mucho tiempo más aquí
Oh, oh… La oscuridad me atrapará aquí
La oscuridad me atrapará aquí… oh, oh.

Respecto al efecto que cantar tenía sobre las personas esclavizadas, Frederick Douglas, abolicionista y escritor afroamericano, decía: "Los esclavos cantan más cuando están más infelices. Las canciones del esclavo representan las penas de su corazón; y él se alivia cantando, solo como un corazón adolorido se alivia llorando"[41]. Años después, con el blues entrará el debate de si se trata de música triste o no pues, aunque su origen sea un malestar, mientras se canta o se escucha lo que se siente es algo distinto.

El estudio de los *hollers* nace del afán de músicos blancos que querían conceptualizar esta modalidad de canto, pero su imposibilidad de ser plasmado en la partitura da cuenta de esa cosa que queda fuera de cálculo. Imposible de decir, imposible de escribir. En esto surge ya otro punto clave. La música puede escribirse. ¿Y el ruido?

Como paralelo de los *hollers*, podemos hablar de los cuentos de *Br'er Rabbit*, transmitidos por tradición oral en épocas de esclavitud. En cada historia, el Hermano Conejo lograba escapar de diferentes adversidades gracias a su astucia. Por tanto, lo que en realidad se transmitía allí, en esas aventuras del conejo, eran las estrategias de supervivencia y huida de las plantaciones. Si un esclavista veía o escuchaba a un esclavizado tramando o conspirando para escapar, este era torturado o incluso asesinado. Pero con los cuentos de este conejo, fue posible hilar en la misma lengua —la lengua del amo— algo prohibido de decir, vuelto cuento.

[41] Frederick Douglass (1882). *The life and times of Frederick Douglass: From 1817-1882*. Christian Age Office.

> Los cuentos de *Br'er Rabbit* se contaban en las reuniones de esclavos y replicaban las estrategias de supervivencia de los esclavizados que creaban esos cuentos, estrategias que les permitían sustraerse a los latigazos y demás castigos ideados por quien ejerce la dominación.[42]

Mientras que estos cuentos son la apuesta por decir algo a pesar de su prohibición, enunciado de otra manera, construido en todo caso con palabras, los *hollers* son el epítome de la cosa desbordada que emerge en el desgarramiento del grito.

Además de su antecedente en los *hollers*, en el blues son identificables algunos elementos de la tradición africana. En primer lugar, su estructura AAB. Una repetición inicial que desemboca en algo distinto. Según la cantante afroamericana Miche Braden[43], el blues está estructurado como un chiste: la situación que se presenta con AA, y el *punch line* [línea de remate] que aparece en B, donde hay un giro que hace surgir lo inesperado. Así, por ejemplo, el Canned Heat Blues de Tommy Johnson, que habla de su adicción al alcohol, común en los *bluesmen* [hombres del blues / hombres tristes]:

> Crying, mama, mama, mama, you know, canned heat killing me.
> Crying, mama, mama, mama, crying, canned heat is killing me.
> Canned heat don't kill me, crying, babe, I'll never die.
>
> Llorando, mamá, mamá, mamá, ya sabes que el Sterno me está matando
> Llorando, mamá, mamá, mamá, llorando, el Sterno me está matando
> El Sterno no me mata, llorando, bebé, nunca moriré.

Un ejemplo más de esta estructura de chiste es la letra de la canción *Preachin' the Blues* [Predicando el blues] de Son House:

> Oh, I'd'a had a religion, Lord, this very day
> Oh, I'd'a had a religion, Lord, this very day

[42] Prada Chacón, *El nacimiento del Blues en el sur de los Estados Unidos*, 92-

[43] Mick Gold (2013). Blues America: Woke Up This Morning [Documental]. (BBC)

But the womens and whiskey, well, they wouldn't let me pray

Oh, tendría una religión, Señor, hoy mismo
Oh, tendría una religión, Señor, hoy mismo
Pero las mujeres y el whiskey, bueno, no me dejarían rezar

Esta clase de letra jocosa que hace figurar el alcohol, las mujeres y un Dios que es burlado bien podría encontrarse en cualquier letra de metal hoy en día. *Dios ha muerto* es la oración que inaugura la modernidad, *y nosotros lo hemos matado*, dice Nietzsche. Pero no está en juego lo mismo cuando se habla de la caída de los semblantes que sostenían el mundo occidental, a partir de ese Otro discursivo, que cuando situamos la aniquilación radical de las divinidades africanas que fueron condenadas al silencio como resultado de la trata esclava que dejó sin religión a millones de personas.

Con la esclavitud, entonces, "las divinidades africanas perdieron su capacidad de acción, ya no podían ser conjuradas, no eran accesibles al mandato de los esclavos, fueron reducidas a la fuerza al anonimato, a la no existencia"[44]. La burla al Dios de Occidente, por tanto, no es equiparable cuando se hace desde Occidente mismo, que cuando supone esta posición de rechazo a ese Padre que permite, que legitima en nombre de la empresa capitalista, una transgresión tal como la esclavitud.

Para situar otro antecedente, debe reconocerse que el *llamado-respuesta* también proviene de la tradición africana. Se remonta a tribus cazadoras del oeste del continente, donde uno afirmaba «cacé esto» y los otros le respondían «sí, lo hiciste», con lo que se buscaba la confirmación fundamental del «¿me escuchas?» — «te escucho»[45]. Este *call and response* traído de África se transforma en las canciones que cantaban los esclavizados mientras cumplían sus labores, las *work songs*.

[44] Jahnheinz Jahn (1970) *Las literaturas neoafricanas*, Madrid, Guadarrama, 185.
[45] Amiri Baraka para Blues America.

Tal estructura primitiva permite en esa nueva tierra la re-instalación de un lugar en el lenguaje, que ya había empezado a forjarse con el *malungaje*. Sin poder comunicarse inicialmente entre ellos, el «¿me escuchas?» — «te escucho» les permite a las personas esclavizadas ocupar un lugar para el otro. Si se llama, es porque se espera que haya un otro que escuche y que, ojalá, responda.

Así, este *llamado-respuesta* permite re-instaurar un lazo, tras el arrebatamiento efectuado por los esclavistas. Con el tiempo, aparece en las dinámicas de las iglesias cristianas afroamericanas, donde la predicación no es un monólogo, sino un canto liderado por el pastor y confirmado por los feligreses, lo que resultará constituyéndose como *gospel.* Para una buena parte de la comunidad afroamericana, el lugar de la iglesia es el lugar donde se existe para el otro y los cantos hechos dentro de ella son los que permiten llamar y responder una y otra vez.

Sin embargo, en el blues, esto tomará otra forma. El llamado es hecho por la voz, pero la respuesta es dada por la guitarra, que va por la misma vía de la línea melódica, bien sea unos tonos más arriba o unos tonos más abajo.

Es a partir del blues que la guitarra adquiere el papel protagónico que tiene en la música hoy en día. Esta guitarra grita. Toma el lugar de la otra voz. En lugar de los melodiosos cantos de alabanza al Señor, la respuesta es dada por una voz que no es humana. La guitarra pasa a ser el instrumento del Diablo. Esta bifurcación de la tradición africana —góspel por un lado, blues por el otro— puede leerse como dos desenlaces diferentes del llamado-respuesta, dos posiciones ante el mismo trauma del desarraigo:

> En los cantos de trabajo colectivo, la frase inicial es contestada a coro repitiendo o completando la línea melódica. Esta es la raíz común de góspel y blues que responde a una forma idéntica, siendo ambas en su evolución la cara sacra y la profana de la misma moneda.[46]

[46] Miguel Infante (2015). Satán negro y Lucifer blanco: el diablo en el blues. Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico, (3), 129.

Mientras que en el góspel están en juego las melodías, la comunidad con otros feligreses y la asimilación del Dios de su nueva tierra para hacer más llevadera la cosa, en el blues grita la Cosa. La palabra, de Dios; el ruido, del Diablo.

> Lo cantado pasa a ser instrumentado y viceversa. Por otra parte, en el texto de blues es capital lo pre-lingüístico, lo pre-textual. El falsete, los gimoteos, el gruñir, el gritar, evidencian la centralidad que adquieren las emociones del ejecutante durante la interpretación. Las habituales letras de infortunio se centran en el estado emocional del narrador; por eso no suele haber una exposición exhaustiva de la historia. En el góspel lo sacro exige fijación del texto, pero en el blues el anacoluto no solo está permitido, sino que se entiende como lo más pertinente para acercarse a la emoción descarnada.[47]

Aunque opuestas, tanto góspel como blues son respuestas ante un mismo silencio, el de la prohibición de enunciación, prohibición de su voz y prohibición de su decir. Y aunque aquello prohibido se desbordará luego hasta lograr emerger como palabra, el trauma deja la marca de algo inefable, irrecuperable:

> ¿Quién eres? No lo sabes. No me digas que eres un 'negro', eso no es nada. ¿Qué eras antes de que un hombre blanco te dijera 'negro'? ¿Y dónde estabas? ¿Y qué tenías? ¿Qué idioma hablabas? ¿Cuál era tu nombre? No pudo haber sido Smith o Jones. De donde tú y yo venimos no hay esa clase de nombres ¡No! ¿Cuál era *tu* nombre? ¿Y por qué no sabes ahora cuál fue tu nombre antes? ¿A dónde se fue? ¿Dónde lo perdiste? ¿Quién te lo quitó y cómo? [48]

Palabras pronunciadas por Malcolm X, activista afroamericano que decidió nombrarse así, *X*, para evidenciar la pérdida que dejó el desarraigo. Con esta decisión, toma distancia del lugar que los esclavistas le asignaron a sus antepasados, dado que la costumbre era darles a las personas esclavizadas el mismo apellido del amo. Esta X causaba escozor entre la población blanca, que insistía en querer saber su apellido "verdadero". En una entrevista hecha para *City Desk,* donde le preguntaron por el apellido de su padre, Malcolm respondió:

> Mi padre tampoco sabía su apellido. Él lo obtuvo de su abuelo y su abuelo a su vez lo obtuvo de su abuelo, quien lo obtuvo de su amo. Nuestros nombres verdaderos fueron destrozados. Los apellidos

[47] Infante, Satán negro y Lucifer blanco…, 131
[48] Malcolm X. Discurso del 5 de Mayo de 1962 para la Nación del Islam.

> de mis ancestros fueron arrebatados cuando se les trajo a América para ser esclavos. Y después, el apellido del amo les fue impuesto. Nosotros rechazamos ese apellido[49].

Nombres, lenguas y dioses arrebatados. Estas divinidades acalladas toman la forma de un *Lord, Lord* [Señor, Señor], en el góspel; y del Diablo, en el blues. Este último, entonces, como bandera de la posición de rechazo que algunos deciden sostener ante el Padre de occidente, Padre que avala el proyecto deshumanizante de la esclavización. A ese, le gruñen. El blues, en consecuencia, se asocia con la música profana de los pecadores. Se trata del sonido de los nómadas que deciden escribir para sí mismos un destino diferente al que les fue dado por sus amos. Los *bluesmen* huyen con su música, huyen del sur, huyen de las plantaciones de algodón. Se mueven del lugar asignado. Y esto, claro, es un sacrilegio.

> El blues ha sido considerado como una música pagana que rinde culto al pecado y la disipación, que canta a una experiencia vital errática y sin piedad ni cuidado de la ley de Dios, "la música del diablo" para muchos que la consideran sucia y básica, sin otro objetivo que entretener a borrachos y prostitutas. [50]

En oposición a aquella melodía de los afroamericanos segregados que deciden hacer del espacio de la iglesia su lugar de comunión, aparece ese grito del que no tiene lugar. Grito del movimiento incontrolable, que lleva al *bluesman* de un pueblo a otro, de una estación a otra, de una calle a otra. Esto facilitado por la transportabilidad de la guitarra echada a la espalda, más difícil de imaginar con un instrumento como el piano. Y ese movimiento incesante se refleja no solo en las travesías de los *bluesmen*, sino en la estructura misma de las canciones, siempre transitando la disonancia:

> El góspel mantiene invariable su estructura responsorial y antifonal, mientras que el blues se abre en todas sus dimensiones musicales. Están presentes, las blue notes, los intervalos disonantes de quinta disminuida o de cuarta aumentada, ese acorde que había sido denominado en el medievo acorde del diablo o *diabolus in musica*.[51]

---

[49] Malcolm X. Entrevista del 17 de Marzo de 1963 para City Desk
[50] Prada Chacón, *El nacimiento del Blues en el sur de los Estados Unidos*, 20.
[51] Infante, Satán negro y Lucifer blanco…, 130.

Adicionalmente, el constante movimiento aparece también en las letras, donde suelen ser muy importantes los vehículos de transporte como buses y trenes, como correlato del creciente sistema de vías a inicios del siglo XX, el cual fue posible en los Estados del sur gracias al usufructo de la fuerza de trabajo de los antiguos esclavizados afroamericanos. Estos funcionaban con el sistema de segregación, es decir, de vagones para blancos y vagones para negros. Pero era, en todo caso, lo que les permitía ir a otro lugar. Por ejemplo, la canción *Freight train* [Tren de carga] de Sonny Terry y Brownie McGhee, donde además la armónica hace alusión al sonido del tren:

> Freight train, freight train, run so fast
> Please don't tell what train I'm on
> They won't know what route I'm going
>
> Tren de carga, tren de carga, corre tan rápido
> Por favor no digas en qué tren estoy
> No sabrán en qué ruta voy

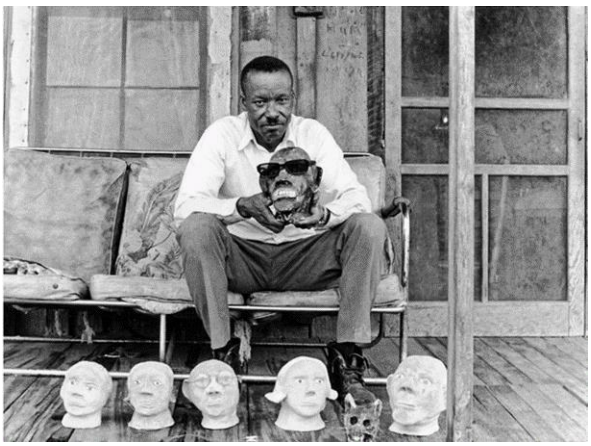
Así, el movimiento es el de aquel que intenta huirle a la muerte con la que lo amenaza silenciosamente su amo. Movimiento que evoca la oposición con el lugar del barco durante la trata esclava, donde el hacinamiento hacía que el espacio estuviera completamente obturado. En ese mismo sentido, la obturación no es solo aquella espacial sino, fundamentalmente, aquella que resulta del goce del amo. A ese goce se opone el *bluesman* que desea moverse; que, al moverse, desea. Por ejemplo, el *Hellhound on my trail* de Robert Johnson:

> I got to keep movin',
> Blues fallin' down like hail,
> And the days keeps on worryin' me
> There's a hellhound on my trail
>
> Tengo que seguir moviéndome
> El blues cayendo como granizo
> Y los días me siguen preocupando

Hay un perro del infierno en mi camino

Este perro del infierno se refiere a los perros de caza usados por miembros del Ku Klux Klan, con los que en viejos tiempos los esclavistas amenazaban a cualquier persona afro que intentara abandonar la plantación. De intentar hacerlo, los perros "mordían, desgarraban, mutilaban, y si no se les detenía a tiempo, mataban a su presa"[52]. Estos perros siguieron utilizándose en tiempos posteriores a la abolición para perseguir en las noches a las víctimas de sus linchamientos. Es de esto —de ese amo que obtura el camino— que el *bluesman* escapa.

De esta forma, por esa guitarra que grita en lugar de alabar a Dios, por los acordes disonantes, pero además por el estilo de vida hereje del *bluesman* —que decide abandonar el lugar asignado, y entregarse a aquello *sucio* de la música profana, del entretenimiento de la vida nocturna, lejos de los gritos silenciosos de aquel que todavía es su amo, que todavía quiere de él su muerte— el blues se constituye como cosa del Diablo. "El blues no es otra cosa que el Diablo" [53] dirá el guitarrista James 'Son Ford' Thomas, quien también se dedicó a la escultura y es reconocido por su trabajo haciendo calaveras.



James 'Son Ford' Thomas para *Southern Cultures.*

[52] Eugene Genovese. (1976) Roll, Jordan, roll: The World the slaves made. Unabridged, New York
[53] Ferris, W. R., & Thomas, J. (2009). The Devil and his Blues: James "Son Ford" Thomas. Southern Cultures, 15(3), 5–20.

Cabe señalar que el blues probablemente llevara décadas siendo cantado en las plantaciones y a las orillas de los ríos del sur. Sin embargo, no empezó a ser grabado sino hasta 1914. Las primeras personas afro a quienes se les dio la oportunidad de entrar a los estudios de grabación fueron todas mujeres. En el periodo posterior a la Guerra Civil, los blancos percibían a los hombres afro como una amenaza[54]. Por esto, además de los procesos de penalización ya señalados, eran sometidos a ridiculizaciones donde debían actuar como payasos, para el divertimento de la población blanca. Esto dio lugar al *blackface* [cara negra], maquillaje con el que los blancos hacían de la existencia afro un chiste. Así, hombres blancos usaban este maquillaje para interpretar tal risible caricatura. Los hombres afro que querían incursionar en la industria musical eran obligados a actuar según ese personaje del afro escrito por el blanco [*to black up*].

Resulta, entonces, necesario preguntarse por esa distancia entre el lugar que tuvieron las voces femeninas y las voces masculinas. De las primeras, lo esperado era lo melodioso de su voz, que no suponía ninguna amenaza, ni para el oído ni para el ego. En efecto, las primeras exponentes del género como Mamie Smith o Ma Rainey tenían voces dulces, y se presentaban en las grandes ciudades entreteniendo a las elites blancas. Por el contrario, la voz de los hombres, nómadas, ermitaños, traía consigo el desgarramiento del grito del esclavizado. Amenaza para el oído y para el ego. Ese blues quedaba confinado a las calles, las solitarias estaciones de trenes de los pueblos, y todo sitio donde hubiese otros oídos afro para oírlo.

Uno de los primeros hombres afro en lograr llegar a los estudios de grabación fue W. C. Handy. Según su relato, mientras esperaba en la estación de tren de Tutwiler, alcanzó a oír a un hombre tocando la guitarra. Pero el sonido era diferente. Al acercarse, vio que el hombre estaba usando un cuchillo y deslizándolo por las cuerdas. Esta es la técnica que luego evolucionaría como *slide guitar* [deslizar] y cuyo origen también se remonta a África. Tal invención produce que de la guitarra salga un sonido chillón, como un grito lloriqueante a varias voces, que resultaba perfecto para las canciones de *blues*, que eran esencialmente lamentos. Hay que recordar que todas estas invenciones salían de personas que no leían

[54] Chuck D para Blues America.

partitura, ni sabían componer según los estándares de teoría musical europea. Eran, en cambio, personas con ganas de gritar algo.

Con el tiempo, el cuchillo fue reemplazado por un *pedazo de metal.* De esta técnica, el mayor exponente fue Robert Johnson, cuya corta vida se convirtió en leyenda. Durante su juventud era un guitarrista según otros bastante mediocre. Johnson desapareció en extrañas circunstancias durante varios meses. Cuando se volvió a escuchar de él, salían de su guitarra sonidos sin precedentes. La leyenda atribuye esta sonoridad tan especial al pacto que Johnson habría hecho con el Diablo, en donde habría cambiado su alma por talento. Johnson murió un par de años después de esto, a los 27 años. Sin poder nunca saber qué sucedió efectivamente o no, lo interesante es el relato que construyen los otros alrededor de estos sonidos. Siempre hay una sola explicación: ¡Cosa del Diablo!

El blues, al igual que tantas expresiones ruidosas anteriores y por venir, fue asociado con pecadores. En este ritmo son frecuentes los temas de brujería, soledad y los monstruos que aparecen en la oscuridad. En una canción de 1936 *Crossroad* [cruce de caminos], Johnson deja consignado el momento en que de Dios solo recibe su silencio:

I went to the crossroad
Fell down on my knees
Asked the Lord above
"Have mercy now
Save poor Bob if you please"
Didn't nobody seem to know me
Everybody pass me by

Fui al cruce de caminos
Caí de rodillas
Le pedí al Señor
“Ten piedad del pobre Bob
Si es tu voluntad”
Nadie pareció conocerme
Todo el mundo siguió derecho

El silencio de un otro que hace oídos sordos. Pero, en últimas, la súplica inaudita a un Dios evanescente. Infante (2015) afirma que "los silencios de Dios, para el negro del Mississippi, se aúnan con los silencios de Satán"[55]. ¿Satán silencioso? El silencio fundamental aquí es el de aquello que los afroamericanos del sur fueron obligados a callar, y que se constituyó como fondo para el grito que emerge desde los *hollers* hasta el blues. Satanás no es silencioso. Grita allí donde no se pudo decir. Surge porque Dios se rehúsa a responder.

Aunque la fama del blues era la de ser música del Diablo, no todos lo ponían explícitamente por escrito en sus letras. Johnson fue uno de los *bluesmen* en hacerlo. Justamente un año después de *Crossroad,* en 1937, graba la canción *Me and the Devil* [Yo y el Diablo]:

> Early this morning
> When you knocked upon my door
> And I said, "Hello, Satan"
> I believe it's time to go
> Me and the devil
> Was walking side by side
> And I'm gonna beat my woman
> Until I get satisfied
>
> Temprano esta mañana
> Cuando tocaste mi puerta
> Y dije "Hola, Satanás"
> Creo que es tiempo de marchar
> Yo y el diablo
> Caminando lado a lado
> Y voy a golpear a mi mujer
> Hasta quedar satisfecho

[55] Infante, Satán negro y Lucifer blanco…, 134

Además de sus letras, vale la pena discernir cuál fue la innovación de Johnson con la guitarra. Son House, un veterano guitarrista con el que trabajaba, cuenta su último recuerdo antes de la extraña desaparición de Johnson:

> Él me seguía a mí y a Willie a todas partes. Y cada vez que nosotros parábamos para descansar y dejábamos la vieja guitarra en alguna esquina o algo él intentaba tocarla y simplemente *hacerle ruido a la gente* [noising the people]. Y la gente salía y decía —¿Por qué no va alguno y hace que ese chico *deje esa cosa* [put that thing down]? Nos está volviendo locos[56].

El ruido perturba. No es música, sino *esa cosa* que hay que detener porque resulta insoportable. Tras su regreso, Johnson se ganó a todos.

> Le dije —Chico ¿A dónde vas con esa cosa? ¿*A matar del ruido otra vez a alguien* [to noise somebody else to death again]? Él dijo —Solo dame una oportunidad. Tenía una cuerda extra que había puesto a una guitarra de seis cuerdas, entonces quedó con una guitarra de siete cuerdas, algo que yo nunca había visto antes, ninguno de nosotros. Y cuando ese chico empezó a tocar, era de otro mundo [*he was gone*]. Y dije *¡Vaya, qué rapidez!* [now, ain't that fast?]

Además de la cuerda extra y la rapidez, Johnson tocaba de tal manera que parecía que hubiese dos personas distintas tocando. Esto se convirtió en parte esencial del *blues*. Para lograrlo, se deben usar *filling lines* [líneas llenadoras] en los espacios que deja la guitarra rítmica. Entonces, cada vez menos silencio, pues en su lugar hay algo llenándolo.

La historia de Johnson se repetirá siempre en el ruido. Un discípulo que toma aquello que le ha enseñado el padre, en este caso Son House, pero que va *más allá* al hacer que el sonido sea cada vez más fuerte, más rápido. Cada vez, más ruidoso. Fue lo que sucedió también tras la muerte de Johnson, pues muchos *bluesmen*, en su constante desplazamiento, empezaron a mudarse al norte, donde no eran linchados a muerte.

[56] Brian Oakes (2019). Devil at Crossroads [Documental]. Netflix

Chicago se convirtió en la nueva sede del blues. Allí ocurrió algo significativo para la historia de la música: las guitarras fueron electrificadas, conectadas a un amplificador. Así, las canciones del Delta blues, interpretadas ahora a través de la novedosa tecnología, le dieron al ruido un más allá, incluso más ruidoso.

La invención de la guitarra eléctrica, hacia 1920, nació de la necesidad que tenían los músicos de jazz de hacer que la guitarra se escuchara en medio de los otros instrumentos de orquesta metálicos, más ruidosos. Tras algunas décadas resultó llegando al blues, y en los 60s se convirtió en el sonido que le dio la vuelta al mundo. Podemos destacar la virtuosidad en la guitarra de los 3 reyes: Freddie King, BB King, y Albert King. Esta nueva dimensión del blues es el antecedente inmediato del rock.

Con esta transformación del blues rural en blues urbano ocurrió que de repente había una generación de jóvenes universitarios blancos fascinados por este sonido, pero que *desconocían* por completo la participación de sus ancestros esclavistas en la producción de este grito: "todos estos años has tenido que cuidarte, cruzarte de calle, prestar atención a cómo hablas, y entonces el guion se voltea, tienes 67 años y estos niños blancos te dicen 'tus canciones son geniales, me sé todas las letras'. Ellos ni siquiera sabían qué era"[57]. Los jóvenes afro, por su parte, se inclinaron hacia otros ritmos, tal vez menos penosos, más bailables, como el funk, a pesar de que se intentó sostener que el blues no era música triste, pero estaba —tal vez— muy cargada de su propia historia: "ellos equiparaban el blues con esclavitud, así que quisieron ascender de categoría [*to upgrade themselves*]"[58] .

Lo cierto es que el blues llegó a las masas blancas, no solo de Estados Unidos, sino de todo el mundo. Y como pasa con la música, escuchar hizo que quisieran también tocar. Empezaron a formarse numerosas bandas de jóvenes blancos que intentaban interpretar lo que habían escuchado. Lo que surgió es que, a pesar de la simplicidad de la estructura del blues, que es lo que hace que sea el origen de tantos ritmos, lo que interpretaban no tenía nada que ver con

[57] Taj Mahal para Blues America: Bright Lights [Documental]. (BBC)
[58] Billy Boy Arnold para Blues America: Bright Lights [Documental]. (BBC)

lo que habían escuchado. Estos jóvenes se sentían particularmente atraídos por la guitarra eléctrica, es decir, por la versión urbana del blues. En 1965, en el festival Newport, el curador Alan Lomax —etnomusicólogo que consagró su vida a grabar el sonido del blues de Mississippi producido en prisiones y plantaciones— habló así al presentar a la banda de chicos blancos *The Paul Butterfield Blues Band*: "Ya han oído la cosa real [*the real thing*], han escuchado a los músicos del sur tocar esta música. Ahora vamos a escuchar a unos jóvenes de Chicago con la ayuda de todos estos amplificadores aquí intentando tocar blues"[59].

Fue justamente esa versión eléctrica, ruidosa por el volumen de los amplificadores, la que atrajo a aquellos que luego consolidaron el rock como género musical. Versión que dejaba atrás lo ruidoso del grito del esclavizado, lo ruidoso de la guitarra como segunda voz que también gritaba. Versión que, en todo caso, dejaba atrás *la cosa real*. El blues urbano se hizo comercial y es de hecho utilizado hoy en día en propagandas, series de televisión y películas que lo equiparan con una cierta estética estadounidense de algo *cool*.

Ahora bien, este proceso de amplificación por el que pasó la guitarra eléctrica proviene no de otra cosa que de la invención del micrófono, pues el ingeniero Lloyd Loard combinó la estructura de la guitarra con la tecnología del micrófono bobina. Crucial, entonces, preguntarse por las implicaciones de la amplificación de la voz.

Los cantantes de *hollers* gritaban y empleaban un elevado volumen de la voz para hacerse oír en un silencioso Mississippi. Así también los primeros *bluesmen*, que querían hacer oír algo inefable. Muchos de estos músicos del blues rural del sur escapan a las grandes ciudades y se topan entonces con la amplificación posibilitada por el micrófono. El efecto que esto tuvo, por supuesto, es que su voz sonara diferente a la de aquellos doctos músicos acostumbrados desde el inicio a cantar con esta clase de tecnología.

Así, el blues incumbe al metal, no solamente por la consolidación de la guitarra como instrumento del Diablo, sino también por lo que vino de boca de los *bluesmen* y que se

[59] Blues America: Bright Lights [Documental]. (BBC)

anticipaba desde los *hollers*: el desgarramiento de la voz. Del lamento que atraviesa al blues, empiezan a precipitarse las primeras voces guturales, roncas, rasgadas, lloriqueantes, aulladas de la música contemporánea; todo esto no como técnica calculada, sino como resultado de aquello imposible de decir.

Si bien todas las personas afroamericanas del sur vivieron el mismo trauma de la esclavitud, no todas gritaban, no todas se movían a otros lugares, no todas se consagraban al blues. Cada cual hizo con ese silencio que le precedía algo distinto. A su vez, dentro del blues, cada músico aportaba su propia singularidad. De este modo, dentro de las voces, vale la pena destacar algunos nombres.

Uno de estos es "Blind" Willie Johnson, cuya madre murió cuando él era todavía muy pequeño. Su padre se volvió a casar al poco tiempo con otra mujer, quien le fue infiel. Como venganza contra el padre por la confrontación, la madrastra se desquitó con el pequeño Willie arrojándole agua de lejía, lo cual lo dejó ciego de por vida[60]. A pesar de que el blues fue siempre asociado con el Diablo, Johnson le dedicó la mayoría de sus canciones a Dios.

"Blind" Willie Johnson aporta al ruido no solo por su manejo del *slide guitar* sino particularmente por su peculiar voz gruñida. Un ejemplo de su *slide* es la canción de 1927 *Dark was the night, cold was the ground* [Oscura estaba la noche, frío estaba el suelo], sin letra. La ausencia de palabras abre paso, en su lugar, a un juego vocálico entre los chillidos de la guitarra y los gritos de la voz, con la estructura ya mencionada del llamado-respuesta. Por otro lado, algunos de sus mejores gruñidos pueden ser escuchados en la canción de 1929 *Lord I just can't keep from crying* [Señor, no puedo evitar llorar], que contrastan con las notas agudas producidas por la guitarra.

Otro nombre a destacar es el de Howlin' Wolf, cuyo nombre artístico traduce literalmente lobo aullador. Su voz fue comparada con "el sonido de las máquinas pesadas que operan en

[60] Charters, Samuel (1993). *The Complete Blind Willie Johnson* (CD booklet). Columbia Legacy. CK

un camino de grava"[61]. En su canción de 1958 *Smokestack Lightin'* [luz de chimenea], canta la frase que puede encapsular el grito fundamental del blues:

> Why don't ya hear me cryin'?
> ¿Por qué no me oyes llorando?

Junto con el aullador [*howlin'*], está también el gritador [*screamin'*]. En 1956, Screamin' Jay Hawkins fue mucho más allá al incorporar en sus presentaciones la teatralidad vudú, diabólica, con la que se satanizaba o se ridiculizaba a los afroamericanos. Sus expresiones faciales eran exageradas, como aquellas con la que los blancos interpretaban el *black face*. Es la burla absoluta de aquello que le había atribuido por siglos el otro. Con la canción *I Put a Spell On You* [Te hechizo], Screamin' pone en escena los gritos, el horror y el juego con la imagen diabólica que se volverán parte esencial del rock y el metal. En la puesta en escena de esta canción, emite unos sonidos inentendibles —lejanos del *scat* del jazz, que emula con la voz cierta línea melódica— y más cercanos, en cambio, al puro ruido, al ruido que puede ser para un hablante una lengua que no conoce, ruido de todo hablante antes de hacer suya su lengua. Esto combinado, además, con lo más animal, lo más perturbador e insoportable de la voz, que se produce en la voz rasgada, gruñida y gritada que hace.

Antes de finalizar esta sección, es importante destacar que los gritos fueron transformados por ellos mismos, por los afroamericanos, en palabras que pusieron sobre la mesa de forma explícita aquello que en algún momento fue imposible denunciar. Las personas afro, sacadas a la fuerza de su continente y vueltas objeto de usufructo en una tierra completamente ajena, comandadas durante siglos por amos que hablaban una lengua que no era la suya, se van abriendo paso desde el grito hasta la denuncia explícita del crimen, pasado y presente, cometido por los blancos.

[61] Segrest, J., & Hoffman, M. (2012). *Moanin'at midnight: the life and times of Howlin'Wolf*. Pantheon.

Nina Simone, por ejemplo, habló sin tapujos sobre la supremacía blanca y peleó activamente en el Civil Rights Movement, con el que se buscó ponerle fin a las leyes de segregación Jim Crow en todos los estados. Esta enunciación tuvo un antecedente clave, la canción de Billie Holiday *Strange Fruit* grabada en 1939 e interpretada en el Café Society de Nueva York. La canción, escrita a manera de poema, habla sobre los linchamientos efectuados por el Ku Klux Klan en los estados del sur:

> De los árboles del sur cuelga una fruta extraña
> Sangre en las hojas, y sangre en la raíz
> Cuerpos negros balanceándose en la brisa sureña.
> Extraña fruta cuelga de los álamos
> Escena pastoral del valiente sur
> Los ojos saltones y la boca retorcida
> Aroma de las magnolias, dulce y fresco
> Y el repentino olor a carne quemada
> Aquí está la fruta para que la arranquen los cuervos
> Para que la lluvia la tome
> Para que el viento la aspire
> Para que el sol la pudra
> para que los árboles la dejen caer
> Esta es una extraña y amarga cosecha

Billie interpreta el inicio de la canción en voz limpia. Sin embargo, a partir del verso 4 empieza a alternar esta voz limpia con la voz gruñida [*growling*], que va invadiendo la canción más y más. El final es Billie gritando la última palabra *crop* [cosecha] de modo tal que pareciera que su grito se va a extender pero, entonces, entran los instrumentos que apagan su grito y ellos mismos se detienen abruptamente.

Si bien ya enunciado, dialogado, transformado en movimiento social, hay algo del horror del trauma ante el cual también el sujeto se detiene abruptamente, por no poder decirlo a cabalidad. *La cosa real*, irrecuperable e inefable. Esta transformación, sin embargo, da cuenta del esfuerzo que requiere ir más allá del grito, para convertirlo en palabra. El grito del blues,

entonces, se precipita desde aquel horror real del trauma en torno al cual se va organizando un decir que deviene denuncia. De esto puede trazarse una historia escrita en tres momentos:

1) El grito de los *hollers*, dado en época todavía de esclavitud. Sin relato, sin posibilidad de escritura. El único instrumento es la voz, que se prolonga en la vocal.

2) El grito del *blues* de la primera mitad del siglo XX, donde ya hay un texto narrado siempre en primera persona, pero es un texto que supone una censura. Un texto modulado. Pues *la cosa real* no puede decirse.

3) El grito del *blues* de la segunda mitad del siglo XX, momento en el que empieza a impulsarse el Civil Rights Movement que buscó poner fin a las leyes de segregación y discriminación racial. Aquí, aquello de lo que estaba prohibido hablar se empieza a cantar. Pero también a decir, en plazas, en asambleas, en universidades.

El blues nace y muere a las orillas del Mississippi, con aquellos *bluesmen* que nacieron en las plantaciones, cuyos padres y abuelos habían sido esclavizados. *Bluesmen* que hicieron movimientos, en la música y a lo largo del territorio, para abandonar ese lugar que otro les había designado de por vida, plantado como cemento, y del que no obstante huyeron.

De esta cosa, surgieron muchas otras cosas, variantes del blues mismo, pero también variedad de nuevos géneros. Es muy difícil encontrar en la música contemporánea algún estilo que no haya sido influenciado en mayor o menor medida por el blues. Este abanico de sonidos que se abrió tras su creación responde al movimiento que caracterizó a los *bluesmen*, nómadas en todo aspecto. El espacio que ellos crearon para sí y para otros permitió que fueran posibles infinidad de desplazamientos: “no es una expresión que pretenda ser inamovible en su evolución, como si ya todo estuviera dicho”[62].

[62] Prada Chacón, *El nacimiento del Blues en el sur de los Estados Unidos*, 110.

Los jóvenes blancos que quedaron fascinados con el blues se prendaron no del ruido que se había producido por el acallamiento de sus ancestros esclavistas sobre las personas esclavizadas, sino del ruido de los instrumentos conectados a un amplificador. Escucharon el estruendo de la voz y la guitarra, pero desconocieron su participación en esa historia, a la que no obstante se le llama "historia negra".

¿Qué es la música? El baile. ¿Y qué es el baile?
El deseo de levantarse de modo irreprimible

BUTES – PASCAL QUIGNARD

¡Ven!

Desde la llegada del blues a las grandes ciudades norteamericanas, el solitario nómada que era el *bluesman* se transformó en un exorcista, dispuesto a ahuyentar a los demonios azules de cualquiera que lo escuchase. Lugares como el *Savoy Ballroom* en Manhattan se convirtieron en templos del baile nocturno. El autor afro Albert Murray se refiere a estos eventos como un ritual con pasos ceremoniales donde el *shaking*, el *grinding*, el *strutting*, el *swinging* y el *stomping*"[63] hacían del *ballroom* un templo.

> El *Saturday Night Function* es un ritual de purificación y afirmación, a pesar de todo. No todas las ocasiones ceremoniosas son solemnes. Ni son el desafío y la contestación menos fundamentales para el bienestar humano de lo que lo son la adoración y el aplacamiento[64].

Así como el nómada que se iba de las orillas del río Mississippi para emprender una travesía incesante, también las personas afro de las grandes ciudades se consagraron al movimiento.

[63] Albert Murray (2017) *Stomping the blues*. University of Minnesota Press, 17.
[64] Murray. *Stomping the blues*, 38.

El baile les permitía obtener algo de la alegría negra [*black joy*] que les había sido arrebatada. La estructura del blues de inicio de siglo continuó, pero ahora acompañada de instrumentos como piano y trompetas que producían mucho volumen, a mucha velocidad, llevando el cuerpo a bailar.

La angustia petrifica, y es el movimiento lo que indica que aquella ha sido derrotada. Lejos de haberse quedado en un lamento, el blues fue un medio de reconquista: "a pesar de sus letras, casi siempre induce al baile, que es justamente lo opuesto a resignarse, a darse por vencido o a retirarse"[65]. La misión del *bluesman* entonces no era solamente "ahuyentar a los demonios azules y mantenerlos a raya, sino también evocar un ambiente de revelación dionisiaca en el proceso"[66]. Esto a los ojos de las iglesias cristianas fue, por supuesto, considerado como diabólico. Más que ser música para ahuyentar demonios, para ellos era la música del demonio mismo.

Como se dijo anteriormente, existía entre el blues y el góspel una fuerte conexión, la de dos posiciones distintas ante un mismo suceso. A pesar de compartir muchos elementos musicales con los *spirituals*, las iglesias condenaron tanto a *bluesmen* como a *ballrooms*. Desde siempre, las religiones —en la medida en que se ubican como agentes reguladores de las mociones pulsionales, del goce — han introducido una prohibición respecto al cuerpo. Y esto incluye, en el caso del cristianismo, al cuerpo que danza con libertad.

> Hay, después de todo, un mundo de diferencia entre la forma en que aplaudes con las manos y mueves los pies en una iglesia y la forma en que las personas chasquean los dedos en los ballroom; incluso cuando el ritmo, el tempo, y a veces hasta el compás son esencialmente el mismo. Una vez te vuelves

[65] Murray. *Stomping the blues*, 45.
[66] Murray. *Stomping the blues*, 19.

> miembro de la iglesia es como si quedara prohibido moverse de cierta forma, por constituir una violación al cuerpo que se ha consagrado a Dios[67].

En estos sitios profanos que eran los *ballroom*, el blues llenaba de alegría a los jóvenes que capturaban algo a través del movimiento. No eran solamente las letras las que decían algo sin decirlo, eran también los cuerpos. Para quien alguna vez fue imposible moverse, el baile es cuestión de vida o muerte. Desde su llegada a América, las personas esclavizadas entendieron esto. Tras pasar la mañana del sábado escuchando predicaciones a favor de la esclavización, las personas afroamericanas se reunían en secreto durante la noche para hacer su propio tipo de alabanza: los *ring shout* [círculos de grito], derivados de diferentes tradiciones africanas[68]. En esta danza, una persona iniciaba a gritar con un ritmo lento que iba progresivamente aumentando mientras los otros se unían, a la par que iban girando en círculos. Esta práctica continuó en tiempos posteriores a la abolición de la esclavitud. Alan Lomax llegó a grabar el audio de algunos durante su visita a los estados del sur en 1934. Un ejemplo emblemático es el *Good Lord (Old Jeremiah)* en donde se oyen los gritos y el aumento progresivo del ritmo. Esta danza ritual es el antecedente inmediato de los bailes del sábado en la noche de los que habla Murray.

A pesar de que los musicólogos tradicionales intentan equiparar el blues con la melancolía, las personas que asistían a estos bailes sabían que lo que provocaba era distinto: "la instrumentación [del blues] es menos comparable con la agonía que con el éxtasis"[69].

> Incluso cuando la instrumentación representa el *efecto del más miserable gemido, del más insoportable grito, del aullido, del más patético suspiro, del llanto y del lloriqueo*, la música blues nunca es menos

[67] Murray. *Stomping the blues*, 36.
[68] Juan Williams and Quinton Dixie (2003). This Far By Faith [Documental] Blackside Productions.
[69] Murray. *Stomping the blues*, 51

> que la máxima presentación entusiasta de una ocasión festiva. Y no puede decirse que apague el espíritu de alegría en lo más mínimo [70].

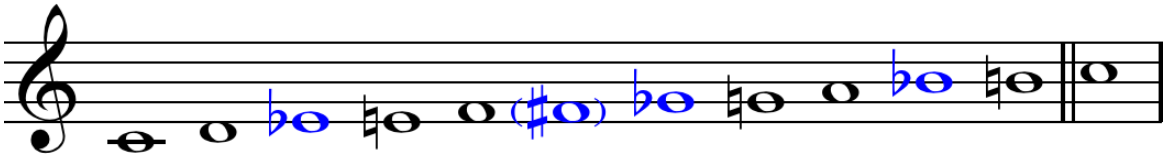
La cosa era simple. Quien escuchaba y bailaba el blues quería divertirse. El ritmo hacía un llamado inevitable al cuerpo, posibilitado por el hecho de que era música orientada hacia la percusión. Hacia el compás. Hacia el latido. Esto inducía en quienes lo escuchaban la disposición a "balancearse hasta ahuyentar a los azules" [*swing the blues away*[71]]. El *swing*, mucho antes de haber sido colonizado por los magnates blancos de la industria, fue un baile.

Ya desde el inicio, W. C. Handy, el primer *bluesman* registrado en grabación, sabía del potencial del blues para el movimiento. Dice en su autobiografía, respecto al *St. Louis Blues*, que engañó a la audiencia iniciando la composición con un tango, la cual terminaba por descomponerse en un blues. Al momento de interpretarla por primera vez ante una audiencia cuenta: "Vi el rayo. Las personas parecían electrificadas. Algo dentro de ellas había despertado de repente."[72]

Respecto a ese algo que en el baile parece despertarse, Alain Didier-Weill afirma que de lo que se trata es del *punto azul*, en relación con el concepto de *nota azul*, el cual proviene justamente de los musicólogos que quisieron entender la fascinación que producía el blues. La *nota azul* refiere, desde la mirada Occidental, a la forma en que los *bluesmen* "resolvían" la relación entre melodía y armonía en cada acorde, si bien luego fue aplicada al tratamiento teórico de otros estilos musicales. Es, entonces, el intento de traducción al pentagrama de algo que permanece, incluso así, incognoscible para el oído; disonante y, por tanto, fascinante.

---

[70] Murray. *Stomping the blues*, 45.
[71] Murray. *Stomping the blues*, 144.
[72] Handy, W. C. (1970). *Father of the blues: An autobiography*. New York: Collier Books; Toronto: Collier-Macmillan.



Notas azules en la escala de *do mayor*

La *nota azul* es una resolución a una tensión que se anticipa. En la música, aquello que se anticipa, aquella nota, llega. Pero para el cuerpo que baila por causa de la música, lo mágico reside en el hecho de que el *punto azul* no "llega", sino que grita «¡ven!». Se produce *avant-coup*. Huella que, con la música, pierde su carga letal de pasado para hacerse sostén del objeto causa[73]. El *punto azul* queda entonces suspendido como horizonte que guía con precisión cada paso[74]. La torpeza, la gravidez del cuerpo que ha quedado exiliado de sí mismo por efecto de la castración, desaparece de repente, debido a un sujeto del inconsciente que emerge, en tanto responde al llamado de la música que lo invoca y que, al hacerse él mismo invocante de eso que lo llama, alcanza a rozar la libertad del "soy ahí donde no pienso"[75].

Que un cuerpo al que se le hubiera exiliado no solo de sí mismo sino de su tierra —cuerpo constantemente amenazado de aniquilación total, cuerpo en algún momento restringido de cualquier posibilidad de movimiento— que un cuerpo tal se moviera y que, moviéndose, lograra tocar esa fugaz libertad no es menos que una hazaña: la de sujetos que se opusieron a quedar reducidos a la angustia, a seguir petrificados por el horror.

[73] J. L. Berardozzi (2003) *El tiempo y el sujeto. Función de la Sincopa.* Letra Viva, 72.
[74] Alan Didier-Weill. (1999). Invocaciones - Dionisos, Moises, San Pablo y Freud.
[75] Jacques Lacan, *Escritos.* México, Siglo XXI, 1984.

Saturday Night inside the Savoy.

Si la música había sido la forma de poder hablar a pesar del acallamiento, el baile fue el movimiento con el que se reinstauró la posibilidad de desplegar su deseo. Por esto, muy pronto el blues evolucionó hacia distintos estilos derivados que incorporaron cada vez más la rapidez y el ritmo que orientaba al baile. Una de las primeras grandes ciudades en consagrarse a esta tarea fue Kansas, donde los músicos empezaron a componer canciones cada vez más rápidas, lo que se conoció como el *Kansas City Four/Four*. Allí el piano y los instrumentos de viento adquirieron un papel protagónico. Eran estos los instrumentos que hacían el llamado-respuesta, alternando entre el sonido del conjunto y el del solista. Louis Jordan destaca entre los grandes músicos que salieron de esta ciudad, por la velocidad que introduce, pero además por sus gritos agudos como los que se escuchan en el coro de la canción de 1945 *Caldonia*. Por la época, las *jam sessions* [sesiones de improvisación] se popularizaron. El tempo alcanzado en las batallas entre músicos solistas es calificado por Albert Murray como la *velocidad de la celebración*.

Con el blues era posible matar a los demonios azules a pisotones [*stomping*], pero lo que el *Kansas blues* logra es matarlos en estampida [*stampeding*]. Por su parte, los vocalistas espantan a los demonios a punta de gritos [*shout the blues away*]. El estilo desarrollado en esta ciudad hizo parte de un movimiento más grande llamado *boogie woogie*, nombre dado a esa versión rápida y bailable del blues que apareció en las grandes ciudades. En lugar de ser un sonido con base en la guitarra, el *boogie woogie* gira en torno al piano, que es tomado en su facultad percutiva, es decir, de marcación del ritmo. El compás de 12 *[twelve-bar]* del blues tradicional era ejecutado bajo la forma del 8 notas por compás *[eight to the bar]*, compuesto de corcheas. Se trataba de notas rápidas, en escalas ascendentes y descendentes, que inducían al baile. Uno de sus primeros exponentes fue Pinetop Perkins, célebre por su *Pinetop Boogie Woogie* de 1928.

Entre los gritos y el sudor del baile, la música empieza a ser descrita por los ojos académicos como *funky* [sucia]. No es un ritmo para escuchar, sino para escuchar-se y, a su vez, para ser dado a oír. Dice Quignard que "hay en toda música una llamada que yergue, una conminación temporal, un dinamismo que agita, que empuja a desplazarse, a levantarse y dirigirse hacia la fuente sonora"[76]. Así, el sonido no queda confinado a un recinto acústico como pretendería la ortodoxia occidental que invita a hacernos encadenar como Ulises para escuchar con los músculos rígidos. Por el contrario, hace eco en cualquier bar, en cualquier antro, en cualquier salón donde haya posibilidad de movimiento. Después de todo, es un sonido que nació a campo abierto y que, con el tiempo, se hizo oír en las calles. Sonido que llama a quien lo escucha a su encuentro.

Esta música invadía no solamente la vida nocturna sino muy pronto también las estaciones de radio. Para la década de los 40s, la mayoría de espacios estaban segregados racialmente, y esto incluía los medios de emisión como la radio. Existían un par de estaciones que pertenecían a personas afroamericanas, y solamente allí les era permitido pasar la *race music*

[76] Pascal Quignard. *Butes,* Sexto Piso, 2011.

[música de raza] como había sido catalogada desde los años 20, en lo cual estaban abarcadas todas las variedades de blues. Con la posguerra, el término *race music* empezó a ser ofensivo —para los blancos, pues las personas afroamericanas se habían apropiado con orgullo del término. En 1948 el periodista y productor musical Jerry Wexler acuñó el término *rhythm and blues* [ritmo y blues] con el que hacía referencia a ese lado urbano, bailable del blues.

La juventud blanca se vio de repente atraída en masa a estos ritmos, que les parecían más llamativos que aquella música lenta que escuchaban sus padres. Las emisoras blancas solían presentar *covers* hechos por bandas blancas de canciones de música de raza, los cuales alcanzaban más fama que las versiones originales. Pero no fue hasta 1951, cuando el locutor Alan Freed, devoto de la música de raza, empezó a impulsar artistas propiamente afroamericanos en su emisora hasta el momento blanca, *WJW Cleveland*. Fue la primera persona en presentar esta música con el término *rock and roll*, expresión que había escuchado en algunas de las canciones que presentaba y que hacía referencia a pasos de baile [mecerse de adelante hacia atrás y balancearse de un lado a otro], aunque dentro de la comunidad afroamericana era originalmente una forma para referirse al sexo.

Una de las primeras canciones donde se registra el uso de esta expresión es *My Daddy Rocks Me* interpretada por la vocalista Trixie Smith en 1922, en donde el uso original de la expresión es explícito. Aunque el título dice *daddy* [papi] en la letra lo que se escucha es *man* [hombre]:

> My man rocks me with one steady roll
> Mi hombre me sacude con un balanceo constante

La expresión también puede escucharse en la canción de 1939 *Cherry Red*, interpretada por la leyenda del *boogie woogie* de Kansas, Big Joe Turner. Curiosamente, en esta canción aparece de nuevo la palabra *daddy* [papi]:

> Run here pretty baby, sit down on your daddy's knee

You can rock me baby till my face turns cherry red

Ven aquí preciosa bebé, siéntate en la rodilla de tu papi
Puedes sacudirme hasta que mi cara se ponga rojo cereza

Hay que recordar que, para el buen cristiano, el blues era ruidoso no solamente por la instrumentación, sino también por estar repleto de letras de este estilo. Ya entrada la década de los 40s, la expresión *rock and roll* era usada tan ampliamente en las canciones que muchas composiciones la llevaban incluso en el título. Fue en esta época que empezó a referir más a la manera de moverse en el baile. Es el caso de la canción de 1947 de Paul Bascomb, la de 1948 de Wild Bill Moore y la de 1949 de la vocalista Erline Harris. Todas estas canciones eran blues, o como empezó a ser llamado en esa época, rhythm and blues. Fue esta la música que Alan Freed presentó a las masas blancas como *rock and roll*.

Musicalmente, *rhythm and blues* y *rock and roll* nunca fueron distintos. Se intenta separar un estilo del otro afirmando que el *rock and roll* introduce la acentuación de los compases 2 y 4; sin embargo, esto se hizo siempre en el *blues* y proviene de hecho de la música africana, razón por la cual sonaba "disonante" a los oídos occidentales en primer lugar, acostumbrados a marcar los compases 1 y 3. A tal acentuación de los tiempos débiles se le llama *síncopa*, del griego συγκόπτω [cortar en pedazos]. Dentro de la música, este recurso permite, al modo de la nota azul, generar una anticipación, pero además una sorpresa. Las notas no caen en el pulso sino por fuera, lo que delata que hay algo que se está moviendo espacialmente. La síncopa genera que aquello que se escucha no sea predecible. No sabe uno a dónde lo va a llevar. La música, de repente, ya no es plana, sino que tiene vida propia por causa de un corte. Este corte supone un prolongado vértigo para quien lo interpreta.

En tanto corte, supone también un antes y un después. En la poesía, la *síncopa* es la figura literaria que permite la supresión de algún sonido. Algo desaparece, se pierde. Valiéndose de esto, Lacan afirmará que el fantasma es "una cierta síncopa significante del sujeto en

presencia de un objeto"[77]. Se trata entonces del instante pulsativo función de la causa, instante pulsativo en el que se localiza lo inconsciente[78]. Con el corte, algo cae. *Síncope*, en medicina, refiere a una caída. La del ritmo del corazón. También aquí hay un cambio drástico en las pulsaciones, en el latir. La caída del ritmo lleva a la caída del sujeto mismo, que de repente se desvanece.

Es la síncopa entonces la "figura sonora en que el músico arriesga su acto y su marca de creador, hallazgo inesperado, sorpresivo que dicta su sensibilidad corpórea; efecto de sentido nuevo y fugaz"[79]. Razones de sobra tenían los *bluesmen* para jugárselas por el acto creador de un nuevo sentido. El *blues* es la música sincopada por excelencia, música soporte de un deseo. En la función de la causa que con el baile surge como horizonte anticipado aparece el objeto sincopado de la lengua, objeto *a* que pulsa el movimiento. El sujeto que ante *a* se desvanece, por causa de la danza emerge. Sujeto en quien *eso* late.

Esta síncopa entonces estaba ya desde el inicio. A pesar de la evidencia, la definición históricamente aceptada es que el *rock and roll* "provino" del *rhythm and blues*, del *country* y del *pop*. Esta idea deriva de la narrativa según la cual el *rock and roll* habría nacido con el hombre blanco, narrativa que se populariza aún más por medio de la exitosa película *Blackboard Jungle* (1955) donde se representa a Bill Haley —célebre por la canción *Rock Around the Clock*— como un campirano blanco al que se le ocurre crear un nuevo ritmo.

La asociación del *rock and roll* con el *pop*, por su parte, responde al hecho de que en efecto terminó siendo música de masas, música *mainstream*. Las condiciones sociales y económicas de la época produjeron el escenario perfecto para que la industria musical encontrara un nuevo *market gap* no explotado aún —los jóvenes— que no querían seguir escuchando canciones infantiles, pero que tampoco se identificaban con la música que escuchaban los

[77] Jacques Lacan. "La imagen del guante dado vuelta" En *El seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación* (1958-1959). Buenos Aires: Paidós, 1988.
[78] J. L. Berardozzi (2003) *El tiempo y el sujeto. Función de la Sincopa.* Letra Viva, 78.
[79] Berardozzi, *El tiempo y el sujeto*, 72.

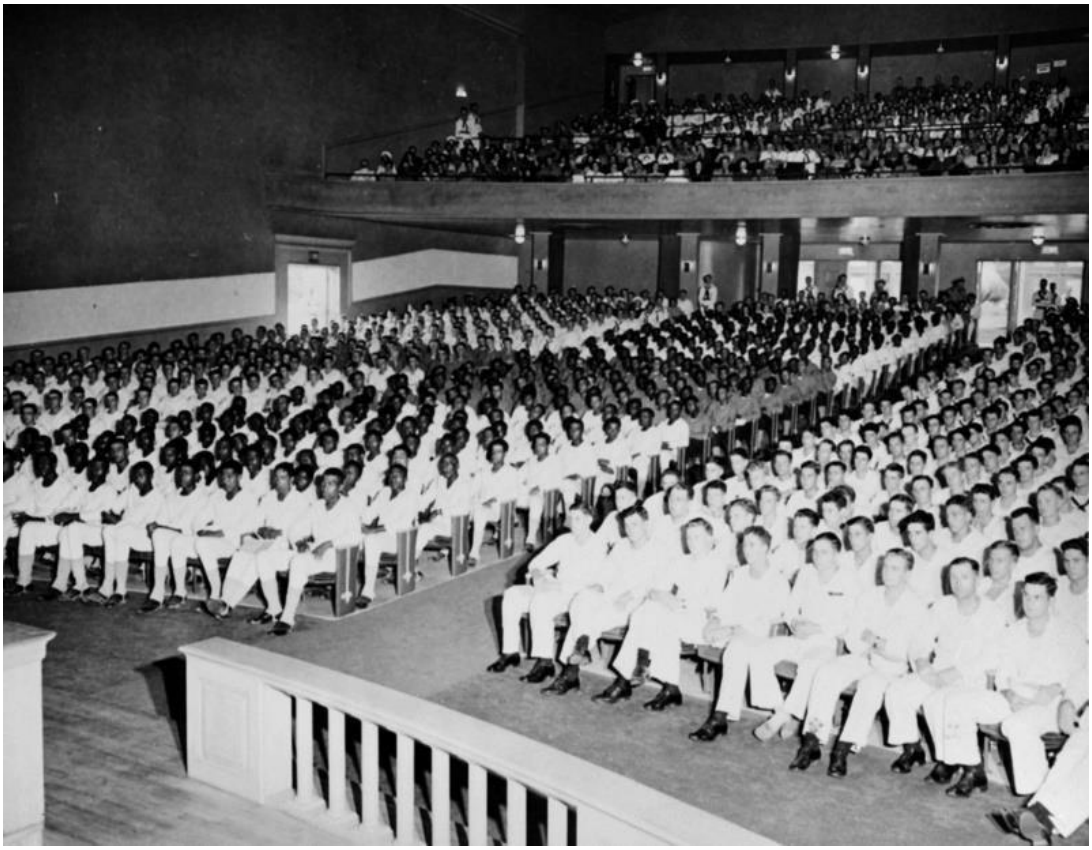
adultos[80]. Y, por supuesto, las disqueras no querían que los nuevos artistas para este mercado estuvieran manchados con la asociación a la música de raza. Así que *rock and roll*, habiendo sido una expresión tomada cínicamente de las comunidades afroamericanas, fue la forma última de negarles su existencia y borrarlos de la historia como creadores del ritmo con el que se estaban enriqueciendo[81].

Entonces, aunque quienes acuñaron los términos dicen haber tenido la intención de poner fin a la segregación racial, la introducción de estas palabras dio lugar a una nueva separación: la de pensar que el rock era una cosa nueva hecha por los blancos. Y, sin embargo, el famoso *Hound Dog* [perro de caza] de Elvis Presley lanzado en 1956 era una canción de blues de Big Mama Thornton grabada en 1952. El *Rock Around The Clock* de Bill Hailey lanzado en 1955 utilizaba el *walking bass* de piano que aparecía ya en el *Rocket 88* de Ike Turner y Jackie Brenston grabado en 1951, que a su vez provenía del *boogie woogie*. Es además el primer uso de una guitarra distorsionada. La velocidad del piano aplaudida en Jerry Lee Lewis había sido alcanzada antes por Little Richard. Y la imagen del guitarrista que se mueve mientras canta –la imagen más representativa del género– provino de la puesta en escena que hacía Chuck Berry e, incluso, una década antes se veía ya en la vocalista Sister Rosetta Tharpe. Pero ni ellos, ni ningún músico afro llegó a alcanzar el nivel de fama de los intérpretes blancos que estaban tocando su música.

Los músicos de *rhythm and blues* eran negros; los *rockstars*, blancos. Tal separación continuó con la evolución a términos como *soul* y después como *música negra*; el mismo punto de partida de los *race records*. Al final, el cambio no fue de "evolución musical" sino de blanqueamiento de las palabras. Y el fin de la segregación en la música, más que por la buena voluntad de los periodistas o productores musicales, fue impulsado por los cuerpos que en

[80] McDonald, C. (2020). The bourgeois blues? rock music and class. *The Bloomsbury Handbook of Popular Music and Social Class*, 427-443.
[81] Redd, L. N. (1985). Rock! It's Still Rhythm and Blues. *The Black Perspective in Music*, 13, 31–47.

los conciertos derribaron una y otra vez la soga que los dividía a unos de otros, llevados por el movimiento al que los invocaba el *punto azul*, guiados por un éxtasis tal que — eventualmente — ni toda la fuerza policial pudo contener[82].



Asientos segregados racialmente para un concierto del vocalista Paul Robeson. 16 de Julio de 1943, Estación de Entrenamiento Naval, Great Lakes, Illinois. National Naval Archives.

Un movimiento así era peligroso. Un sonido tal no era menos que una amenaza. Toda una generación de padres, apoyados por sectores conservadores del gobierno estadounidense y líderes religiosos, intentaron llevar una campaña en contra del *rock and roll*, por la forma en que estaba llevando a los jóvenes a la "perdición". El reverendo Jimmy Snow predicaba por esta época en televisión nacional:

[82] *The Rope: The Forgotten History of Segregated Rock & Roll Concerts* (Febrero, 2021) Revista Rolling Stones www.rollingstone.com

> Sé lo que te hace. Sé de la maldad que se apodera de ti cuando lo cantas. Sé de la lujuria en la que entras cuando te dejas llevar por el ritmo. Si hablas con cualquier joven hoy en día y le preguntas qué es lo que les gusta tanto del *rock and roll* lo primero que te dirán es el pulso. Siempre el pulso [83].

¿Qué había en este ritmo que hacía que se apoderara de tantos? En inglés *beat* [pulso, latido] es la unidad básica de tiempo que atraviesa todo el movimiento de una canción. Ritmo, en cambio, refiere al flujo organizativo sonoro para cada instrumento. Es el eje que despliega tiempo y movimiento. En tanto eje, organiza. Lanza la flecha de tiempo sobre la cual se ubicarán los demás instrumentos. Si este esqueleto cae, el cuerpo que es la canción se desarma. Es entonces el ritmo lo que sostiene en la música la composición. El ritmo fracciona el tiempo. Circunscribe algo y debería ser en consecuencia regulador del movimiento. No obstante, el ritmo es litoral, pues aquello que fracciona es lo real. El ritmo es por tanto soporte de aquello nominado que supone la armonía y que con la melodía se imaginariza. En su función de eje implica una huella de inscripción, rasgo unario que posibilita la deriva significante "en otro estado que el de la palabra"[84].

Tal característica de huella implica a su vez una cercanía privilegiada con aquello que le antecede. El ritmo es el tiempo que despliega el γιγνόμενος en lo que alguna vez fue puro ὄντος. Platón afirma que la eternidad no es la totalidad de tiempo, sino lo ausencia de este. Tal eternidad es el ser[85]. Pues bien, para hacer música se hace necesario el corte dado por la coordenada temporal. El ritmo registra algo, pero aquello que registra es justamente lo real del tiempo, que antes fue eternidad. Así, el ritmo es dentro de la música lo más cercano a lo real, al ser que hubo antes de devenir escansión. Ese real palpita en el pulso. Invoca. Se apodera. Hay entonces géneros musicales que buscan a toda costa llenar pronto ese esqueleto

---

[83] *Preaching against rock and roll* (1950's). Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=9gQV15DPvyE&ab_channel=pedrogoldfinger

[84] J. L. Berardozzi (2003) *El tiempo y el sujeto. Función de la Sincopa.* Letra Viva, 72.

[85] Platón. Timeo. En Diálogos VI (trad. Ma. Á. Durán, F. Lisi, J. Zaragoza y P. Gómez Cardó). Barcelona: Gredos (2007).

de armonía, y tenderle un velo a punta de melodía. Pero otros como el *blues* que se hace *rock and roll* desnudan la función percutiva del cuerpo. Aquello velado retorna, pues hay un sujeto que responde al latido. Ese pulso le grita «¡Ven! ¡Lánzate al mar sonoro de la perdición!». Hay acaso algo diabólico en el cuerpo imprudente, desobediente, que no escucha palabras sino que cede al llamado de la fuente sonora que transporta "un deseo desconocido más vasto que el sexual"[86], y poseído se zambulle al encuentro de eso que late, no afuera, sino en él.

Dejarse llevar por el ritmo. Perderse en el latido que palpita en el origen. ¿Qué hay detrás de lo melodioso? ¿Qué hay detrás de la armonía? ¿Qué suena cuando la cítara órfica al fin se calla? Ruido. Ruido cuya vergüenza sonora hay que cubrir con vestiduras musicales. Ruido que debe ser presentado como hostil enemigo por evocar aquello más íntimo. Ruido que en el cuerpo se encuentra en casa. Ruido que debe ser combatido con palabras. Ruido que, a pesar de la censura, a pesar del mandato y la prohibición, surge. Arrasa. Barre. Implosiona en un cuerpo que de repente ya no es retazos sino totalidad de movimiento.

La predicación para advertir sobre los efectos del *rock and roll* fue la mejor campaña global. Decenas de hombres rompiendo y quemando vinilos en televisión mientras describían lo que este sonido producía llevó a que muchos jóvenes quisieran escuchar de qué se trataba. En menos de una década, el *rock and roll* se convirtió en el sonido que había conquistado el mundo entero. Con el éxito de los músicos blancos que hacían gritar y convulsionar multitudes, el sonido llegó a ser *mainstream*, a ser el sonido estándar de una época. Con esto, el movimiento libre, genuino, del poder invocador de la música, pasó a manos de la industria musical que dictó un nuevo movimiento, uno en el cual el sujeto —en lugar de surgir— obedece, uno que responde a la voz de un imperativo: ¡compra!

[86] Pascal Quignard. *Butes,* Sexto Piso, 2011.

La caída de los que habían estado en la cima en los 50s no fue problema; siempre habría un nuevo rostro para hacer figurar como ídolo. Aunque las bandas estadounidenses se habían quedado estancadas en fórmulas que parecían no funcionar o habían regresado a sonidos más melodiosos, el ruido del *rock and roll* empezaba apenas a despertar en el Reino Unido.

Así, a pesar de que el final de década parecía ser también el final del *rock and roll*, la entrada en los años 60 fue inaugurada por un nuevo movimiento de masas: la *beatlemanía*. Con los Beatles, banda nacida en Liverpool, explota en la música el fenómeno de marketing a partir de la imagen, que continúa hasta el día de hoy. Camisetas y afiches, pero además loncheras, almohadas, pocillos, muñecos. Literalmente cualquier objeto, con el logo de la banda, con la cara de ellos o hasta con su simple silueta. ¡Compra! ¡Es este el objeto! Y entonces la música empieza a ser un asunto de imagen. Pero hasta el mismo John Lennon, miembro fundador de los Beatles, sabía lo que estaba detrás del espejismo. Conocía el sonido que había hecho un llamado pues él mismo, antes de haber logrado el estrellato, había sido uno de esos jóvenes blancos invocados por el ritmo de la música blues:

> El único músico blanco al que escuché fue Elvis Presley en sus primeras grabaciones y él estaba haciendo música negra. No lo culpo por haber querido ser parte de esa música. Yo también quería. Copiamos a todos esos músicos afro, igual que hicieron muchos, hasta que desarrollamos un estilo propio. La música negra empezó todo este cambio de estilo, de actitud, que vino con el rock and roll. El rock and roll es negro. Aprecio que sea así y jamás dejaré de reconocerlo[87].

Además de los Beatles, muchas otras bandas británicas tomaron la antorcha en la nueva década, durante lo que se conoció como la *invasión británica*. A pesar del fenómeno de masas que impulsó la industria musical, la historia de todas estas bandas era la misma. Eran jóvenes que se habían topado con esa cosa que era el sonido del blues, cuyo eco había hecho resonar

[87] Redd, L. N. (1985). Rock! It's Still Rhythm and Blues. *The Black Perspective in Music*, *13* (1), 31–47.

algo en ellos mismos. Jóvenes que querían hacer música no para producir dinero, sino para responder al llamado de eso que se había despertado de repente. Si bien el rock and roll *mainstream* había seguido el camino de los sonidos comerciales del baile estandarizado, lo que hizo especiales a las bandas británicas fue que retomaron lo que los estadounidenses habían querido dejar atrás por "anticuado": los sonidos del blues. Hay un regreso a la guitarra, a los *riffs* como esqueleto de las canciones.

Fue así como estas bandas empezaron: imitando y copiando canciones de blues. Por ejemplo, la canción *I gotta dance to keep from crying* [Debo bailar para no llorar] grabada en 1964 por The High Numbers, que después serían The Who, es una canción de 1963 de Smokey Robinson & The Miracles. Por otro lado, en su tercer álbum The Animals hizo un cover de la canción *I put a spell on you* de Screamin' Jay Hawkins. Además, los Yardbirds, que después serían Led Zeppelin, llegaron a grabar en su primer álbum una versión de *Smokestack Ligthin'* de Howlin' Wolf, así como una versión de *I'm a man* de Muddy Waters. Más aún, en 1965, hicieron un concierto completo con la leyenda del Mississipi blues, Sonny Boy Williamson, quien en ese momento tenía ya 68 años.

La imagen de los adolescentes blancos junto al bluesman viejo empezaría a ser recurrente, y fue la forma en que muchos aficionados al rock se dieron cuenta de que eso que les gustaba era música negra. Los Rolling Stones tomaron el nombre para la banda de la canción *Rollin' Stone* de 1950 de Muddy Waters. En su primera grabación, la banda incluyó una versión del *I can't be satisfied* [no puedo estar satisfecho] de 1948, también de Muddy Waters. La banda alcanzaría la fama en 1965 con su canción original *I can't get no (Satisfaction)* [No puedo obtener ninguna (Satisfacción)].

Ese mismo año, aparecerían en televisión junto a Howlin' Wolf, que en ese momento tenía 55 años, tras lo cual toda una generación estadounidense volvió la vista a su propia historia, a aquello a lo que habían cerrado los ojos pero que estos jóvenes británicos volvieron a sacar

a la luz. Mucho tiempo después, en 1981, tendrían la oportunidad de hacer un concierto entero con el que había sido su gran ídolo, Muddy Waters. Keith Richards, guitarrista de los Rolling Stones, jamás dejó de reconocer el impacto que el blues había tenido en la banda y en el desarrollo del género.

Howlin' Wolf junto a los Rolling Stones en el programa norteamericano Shindig! en 1965

Como se ha dicho, otras bandas como The Animals empezaron también con canciones de blues. En su álbum homónimo de 1964 la canción *I'm mad again* parte del célebre riff de *Mannish Boy* de Muddy Waters. Las canciones de Led Zeppelin, por su parte, son casi en su

totalidad rencauches de elementos del blues. Cuando empezaron bajo el nombre de los Yardbirds, hicieron covers como el de *Good morning, little schoolgirl*, originalmente lanzado por Sonny Boy Williamson. Sin embargo, cuando comenzaron a grabar con el nombre de Led Zeppelin dejaron de decir que eran covers y empezaron a presentarlas como si fueran propias. Por ejemplo, su canción más famosa *Whole Lotta Love* es, en realidad, una versión de la canción de *You Need Love* de Muddy Waters. La canción *Bring it on home* fue grabada antes con el mismo título por Sonny Boy Williamson en 1963. La canción *The Lemon Song* es una copia del *Killing Floor* de Howlin' Wolf. La batería de su canción *Rock and Roll* es tomada de manera idéntica de la canción *Keep-A-Knockin'* de Little Richard. Si bien la música se trata justamente del eco que provoca en otros, Led Zeppelin hizo su carrera a punta de trabajo ajeno. A pesar de haber recibido demandas tras los años, la fama y el dinero les quedaron a los rockstars blancos.

Ahora bien, John Lennon decía que todos habían empezado copiando la música negra hasta desarrollar un estilo propio. ¿Qué sería exactamente eso propio, novedoso, que aportaron las bandas de jóvenes blancos que iniciaron haciendo blues? Hay algo que desaparece, por un lado; y algo nuevo que surge, por el otro. Con el correr de los años, cuando los músicos se despegaron de las versiones ya hechas y empezaron a componer música original, lo que desapareció fue el llamado-respuesta. Hay que recordar que esa estructura dada entre la voz que canta y el grito de la guitarra que responde –o más adelante del piano con el instrumento de viento, o dado incluso en el góspel con el solista y el coro– tal estructura tuvo el lugar de reinstauración del lazo para la comunidad afroamericana. Era el lugar de un llamado. De una invocación que respondía a un circuito que había sido quebrantado como estrategia de dominación y que ellos fueron capaces de volver a levantar.

Tiene entonces sentido que la música con estructura de llamado-respuesta se pierda en el rock blanco, el cual no tenía nada que restaurar. Por el contrario, era una generación con el sentimiento de querer destruir, de romper aquello viejo con lo que estaban inconformes. Tomar distancia del sonido de sus padres. Y encontraron la oportunidad para hacer esto en el

ruido. Entonces escucharon la cosa real que portaba el blues, para hacerla resonar en tanto tal, en tanto aquello originario que transportaba. No estaba en su mente el entendimiento histórico de una tragedia ocasionada a manos de sus antepasados. Tampoco era su intención denunciar lo ocurrido. Los jóvenes blancos que tocaban esta música querían, en últimas, lo mismo que los jóvenes negros: divertirse.

Así que, en efecto, el sonido que en ellos resonaba producía ahora algo nuevo. Al dejar de ser música hecha a partir del llamado-respuesta, ya no había nada que impidiera que voz y guitarra gritaran al mismo tiempo. Y del ruido se hizo más ruido. Lo diabólico se tornó más diabólico. La escansión del diálogo tejido entre un sonido y otro se esfumó. Surgió en su lugar un continuum gritón. Escúchese por ejemplo la canción de 1969 *I wanna be your dog* de los Stooges, encabezada por el riff de una guitarra distorsionada y una batería. A estos instrumentos se les suman unos cascabeles y un teclado que toca una única nota. Ninguno se detiene. Aparece la voz que, más que cantar, saca las palabras en un único tono. Y tampoco entonces los instrumentos se detienen. Siguen, y siguen, y siguen. Todos en su facultad percutiva, intentan desafiar el mandato que impide prolongar la consonante del golpe en el tiempo. El tiempo de la canción llega a su fin, pero la canción misma sigue, pues hay un *fade out* [desvanecimiento] que alerta a quien escucha que eso sigue sonando en algún otro lugar.

El baile, por su parte, el movimiento que había sido tan importante para las personas afro, movimiento que había sido luego controlado por la industria musical que generó masas danzantes uniformes, el movimiento devino también algo nuevo. El *shaking*, el *grinding*, el *strutting*, el *swinging* y el *stomping*; el *rocking* y el *rolling*; los pasos que antaño habían dado lugar a los encuentros nocturnos de baile en pareja quedaron atrás para dar lugar a un único movimiento hecho en solitario: el *headbanging*.

Para mover la cabeza solamente se necesita uno. Y, sin embargo, hay Otro. El diablo, si se quiere. De repente me habita, ese del que me protegía. Emerge el ruido. La palabra, la olvido.

Por un momento, soy todo cuerpo. Y siento exactamente cómo moverme en cada momento. Aunque a ojos ajenos es movimiento descontrolado, como todo baile es preciso. Responde a la perfección al latido. No al de la canción, ni tampoco al del corazón. Sino a ese singular detrás del velo entre uno y otro. Por eso es común ver personas que asisten por primera vez a un concierto de rock intentando mover la cabeza tan torpemente, y es que su singularidad no responde al llamado. A ojos ajenos, el *headbanging* es también movimiento violento. Si el ruido me invoca, mi respuesta no puede ser dubitativa. Para el poseído, la única respuesta es un ¡sí! rotundo. Acaso radical. Durante tanto tiempo los ojos ajenos dijeron ¡música del diablo! Hasta que unos dijeron: sí. El diablo está aquí. En mí.

His evil lives
And my flesh crawls.
He's hanging from
My chamber wall.
Hypnotized,
My soul is waiting.
Waiting for his luring call!
Come! Come!

Su maldad vive
Y mi carne se estremece
Él está colgando
En la pared de mi habitación
Hipnotizada,
Mi alma está esperando
¡Esperando su llamado seductor!
¡Ven! ¡Ven!

Portrait – Coven, *Witchcraft* (1969)

CAUDAL DE MATERIA SONORA

Deshacerse de todo lo que estorbe es una de las consignas modernas. Y nada estorba tanto como el otro, al que se debe aniquilar. Estorbo era que las personas afroamericanas hablaran entre ellas, cuando se suponía que debían ser pura máquina productora. Habían sido arrancadas de sus tierras para poner en marcha la empresa capitalista de la red ferroviaria, que constituiría a Estados Unidos como potencia. Pero lo que no esperaban era que esos cuerpos construyeran en paralelo su propia red. Se le llamó *ferrocarril subterráneo* [underground railroad] a las estrategias de escape que desarrollaron las personas esclavizadas del sur para desplazarse y llegar a estados libres. Ese ferrocarril "subterráneo" estaba a plena vista, tejido en la misma lengua, con los significantes del amo que comandaba: *maquinista*, era quien ayudaba a la fuga; *pasajero*, el fugitivo; *carriles*, las rutas de escape y *estaciones*, las casas de refugio.

El término *subterráneo* [underground] se utiliza desde entonces para dar cuenta de diferentes movimientos contrahegemónicos, por ejemplo, la resistencia judía durante la ocupación nazi, o los desertores de conciencia en la coyuntura de la guerra de Vietnam. Con el tiempo, la expresión empieza a utilizarse no únicamente respecto a movimientos sociopolíticos, sino también culturales, por ejemplo, el punk, o el hip-hop.

A lo subterráneo se le opone la corriente principal [*mainstream*], el caudal de masas, río de la máquina productora de la industria que pretende arrasar con todo a su paso. El error, la

falla, la mancha; todo esto que estorba no queda ahora velado, sino forcluido. ¿Dónde está el sujeto sino en la fractura? En una época que se pretende objetiva ¿dónde queda lo subjetivo? A la gran máquina productora el sujeto le estorba. Y, como dijimos, de eso hay que deshacerse a toda costa.

Hay entonces en lo subterráneo un lugar para ese sujeto que en el gran proyecto capitalista no tiene cabida. En oposición a la palabrería de la era de la *hipercomunicación*[88], en lo subterráneo se empiezan a tejer *fanzines*, publicaciones hechas a puño y letra donde la mancha no solamente queda permitida, sino que es parte fundamental, pues da cuenta de que detrás de aquello a veces ilegible, lo que hay es alguien que habla. Se impulsa también el movimiento *DIY* o *do it yourself* [házlo tú mismo], que rechaza la lógica de producción masiva. Se invita a la copia, a la piratería. Lo importante no es la venta sino el intercambio.

¿A dónde va todo lo que el mundo moderno desecha, sino a las cloacas? Al gran escenario de imagen-toda que es esta época, se le opone una escena otra. Mundo e inmundo, sin embargo, no son lugares distintos. Solo un borde protege de sucumbir en el pozo; borde inacabado, poroso[89]. La cloaca recibe y recibe, pero no infinitamente. Se colma y, entonces, se desborda. Esa mancha, de la que nada se quería saber, retorna. Y el ruido, que no debía ser oído, emerge.

Es así como entra en la escena *underground* el metal, con el real de un ruido. Escena *cloacal*, como es llamada desde adentro. En la cloaca –que no está "debajo" sino en todas partes– nace un engendro sonoro. A esa industria musical inmaculada, obsesionada con lograr el sonido más pulido posible, industria que arroja y arroja toneladas de desechos por la borda, se le devuelve de repente este monstruo que grita «¡¡¡¡puro ruido!!!!». Forma esta consigna

[88] Byung Chul Han (2017). *La expulsión de lo distinto*. Herder Editorial.
[89] Alan Didier Weill. "El silencio del monstruo" en *Los tres tiempos de la ley* (Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 1997), 57.

un bello oxímoron, pues el ruido no tiene nada de puro; es sucio, y lo que se defiende es justamente ese estado crudo.

«¡¡¡¡Puro ruido!!!!» proclaman con gozo sus defensores al encontrar en las cloacas del intercambio a otros que, como ellos, han logrado el sonido del metal verdadero. «¡¡¡¡Puro ruido!!!!» es siempre la búsqueda de este horizonte "subterráneo". ¿Quiere esto decir que fue posible revertir el pacto? ¿Que los defensores en su consagración a esta tarea vaciaron el sonido de todo significado? ¿Fue la palabra desterrada a la tierra de donde provino, dejando el cuerpo a la deriva en un mar sonoro?

Por lo pronto solo sabemos que hay en la escena cloacal algo que hace ruido. Y sobre esto nos podemos preguntar —como la paciente de Freud con el tic-tac— cuál será su significado. Fantasear en virtud de lo oído e inventar algo para explicarlo. Pero el ruido no relata, dijimos. El ruido es delator, como el corazón. ¿Qué verdad hay entonces en las cloacas, que cuando le pasa encima el detector de metales grita «aquí»? Será necesario indagar primero cómo nació el engendro. Ir al origen, a intentar escuchar este grito.

Figura oscura que me apunta

La década de los 60 en Estados Unidos, debido al triunfo del hipismo y la llamada revolución sexual, estuvo marcada por los lemas de «*amor y paz*» y «*haz el amor, no la guerra*». Muchas de las bandas de rock que hacían música por entonces estaban alineadas con esta declaración, tanto en su música como en su estética. Sin embargo, el escenario en otros lugares era distinto. La ciudad de Birmingham en Inglaterra había sido una de las más bombardeadas durante la segunda guerra mundial. Se trataba de una ciudad industrial ubicada en el *país negro*, como era conocida la zona, que por la cantidad de fábricas estaba literalmente llena de humo. Fue ese el aire que respiraron los integrantes de Black Sabbath, banda formada en 1968.

Para la época, muchas bandas de rock habían adoptado el ritmo frenético del baile comercial. No obstante, otras se habían volcado hacia un sonido que privilegiaba el bajo. Paradójicamente, era la disminución de velocidad lo que les concedía un sonido más pesado, el retorno de algo grávido. Algo de la fachada aguda del instrumento de viento cae. Como en el camino del análisis, "las notas agudas evasivas desaparecen poco a poco para dejar paso a tonos más graves, sobrios, esenciales"[90].

Influenciados por el blues, pero además por los sonidos del guitarrista Jimi Hendrix y de las bandas Cream y Blue Cheer, Black Sabbath decidió empezar a hacer música originalmente bajo el nombre de *Earth* [Tierra]. Rodeados todavía de los escombros de los edificios que habían sido bombardeados, y respirando el humo negro de las fábricas, esta banda es la piedra angular de lo que se conoce como *heavy metal*. Respecto a los movimientos de amor y paz, Bill Ward, el baterista de la banda, dice que había una desconexión entre el hipismo y lo que vivían en Birmingham. Lo que hizo que esta banda fuera diferente fue que su música "empezó a mirar lo que realmente estaba bajo la superficie [*underground*]"[91].

Tony Iommi, guitarrista de la banda, trabajaba en una de esas ruidosas fábricas productoras de humo negro de la ciudad. Era específicamente una fábrica en donde se usaban prensas de metal. Un día, al usarla, Tony tuvo un accidente que le propició la pérdida de la punta de sus dedos corazón y anular. El joven Tony, que por entonces tenía 17 años, creyó no poder volver a tocar la guitarra. Sin embargo, decidió intentar algo nuevo. Creó unas prótesis de goma y decidió bajar la afinación del instrumento, de modo que las cuerdas no estuvieran tan tensas y así poder tocar con mayor facilidad. Su afinación resultó ser la C#, con la cual nacería un sonido más pesado que el del rock. Sonido nuevo fruto de la pérdida. Ruido del metal que le contesta al todopoderoso ruido del triunfo industrial.

---

[90] Pascal Quignard. *Butes,* Sexto Piso, 2011.
[91] Bill Ward for VH1. *Heavy.* The Story of Metal (2006).

Iommi era un aficionado del ocultismo, leía las obras de Aleister Crowley y solía practicar magia ritual. Los demás integrantes también estaban interesados en lo oculto. Butler, el bajista, tenía en las paredes de su cuarto pintado de negro numerosos crucifijos invertidos. Osbourne, el vocalista, le regaló un día un libro lleno de representaciones de Satanás. Esa misma noche, tuvo una pesadilla. Se trataba de una sombra que lo miraba desde el otro extremo de su cama. Butler no tardó en contarle a Osbourne. Ensayando, mientras Tony estaba improvisando con su guitarra el tritono que se escucha en la obra *Mars* de Gustav Holst, Ozzy empezó a improvisar una letra inspirada en el relato. Vocalizó la pesadilla. Y así nació la célebre canción de 1970 *Black Sabbath* que daría el nombre a la banda y en la que defensores de todas partes ubican el inicio del ruido metal.

What is this that stands before me?

Figure in black which points at me

Telling people their desire

Satan sitting there he's smiling

Oh, no, no, please God help me

No, no, no

¿Qué es esto que está parado ante mí?

Figura oscura que me apunta

Diciéndole a las personas su deseo

Satanás sentado allí, está sonriendo

Oh no, no, no, por favor, ayúdame, Dios

No, no, no

El tritono ha existido por siglos. Se trata de una disonancia hecha con el intervalo entre tres tonos enteros, o seis semitonos, conocida como *disonancia perfecta*, que se opone al intervalo de octava conocido como *consonancia perfecta*. En la edad media fue prohibido pues se decía que traía consigo algo siniestro. De hecho, empezó a ser llamado *diabulus in musica* "para dar cuenta del insoportable crujir de dientes que provocó en los monjes de la época"[92]. En esta disonancia, que Bertrand equipara con un *motor de repulsión*, late aquello que en la anotación musical quedó por fuera.

> No hay duda de que el tritono puede representar esta figura del Mal, de este Mal-Uno. Los esfuerzos que se hacen para expulsarlo o exponerlo constituyen el hilo de trama en torno al cual se tejen las épocas musicales y los regímenes de escritura (…) Es el fracaso de todos los sistemas simbólicos que codifican el universo sonoro para convertirlo en música. Entonces doce quintas y siete octavas que son matemáticamente equivalentes nos dejan al final con las notas de las quintas ligeramente más altas que las de las octavas; el semitono no tiene exactamente la misma duración que la mitad de un tono[93].

No todo pudo ser calculado. No todo corresponde. Tres tonos no son seis semitonos. Es ahí que se hace oír el diablo, que franquea la barrera de la anotación musical. El diablo, nombrado y a la vez innombrable, en el anudamiento entre simbólico y real, es "goce arrancado de la ley del significante"[94]. Palabra entonces que viene a delimitar lo inaudible, figura del Mal que se resiste a ser del todo simbolizada. En el paso del *puro sonido* a la nota musical hay algo que sobra, resto diabólico, lugar del agujero donde late *a*.

El tritono fue prohibido y permaneció en los reinos del ocultismo por siglos, pero aquellos jóvenes, cuyo suelo eran escombros, no podían sino preguntarse por lo *oculto*. Al aventurarse a tal investigación irrumpió la angustia por lo encontrado. Angustia de la que se sale con el relato de la pesadilla, con la vocalización de la letra; angustia encarnada en la disonancia

---

[92] Dominique Bertrand (2005). Penser la musique: la part du diable. *Insistance*, *1* (1), 59-84.
[93] F. Gautret, (2006). Un autre silence: À propos du texte de Dominique Bertrand: « Penser la musique : la part du diable ». *Insistance*, no<(sup> 2), 197-203.
[94] Gautret, Un autre silence…, 197-203.

perfecta del tritono. Al mirar, descubro que soy yo el mirado, capturado en el cuadro por la mancha, me desvanezco[95] ante esa *figura oscura que me apunta*. Estoy solo, pero hay Otro, que no responde. *Che vuoi?* es siempre diabólico.

Angustiado, busco el movimiento. Vuelto objeto, grito. La figura oscura del tiempo mítico de nuestra fundación no queda atrás. Se para delante para aplastar. La re-encuentro en las fauces abiertas de aquello que me deja reducido al *puro cuerpo*. Guerra, máquina, fábrica, ruido de una época que vocifera que lo que quiere de mí es volverme humo negro; bajo escombros, hacerme esfumar. Al sonido industrial le responde este sonido metal. Ruidosa es la guerra, ruidosa la máquina productora; y no menos podía ser el sonido que nacía ahora.

En *Ode triunfal* (1915) de Pessoa bajo el heterónimo de Álvaro de Campos, un yo poético empieza enfermo por el exceso de los ruidos modernos [*Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos / De vos ouvir demasiadamente de perto / E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso* (vv. 10 - 12)].

Yo poético que termina hecho todo ruido [*Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me. / Engatam-me em todos os comboios. / Içam-me em todos os cais. / Giro dentro das hélices de todos os navios. / Eia! eia-hô! eia! / Eia! sou o calor mecânico e a electricidade!* (vv. 227 - 232)].

¿De quién se trata aquí sino del sujeto de la modernidad? Época donde no hay lazo sino circuito cerrado. Sujeto destituido por ese gran Otro que ya no provee ningún semblante

[95] Lacan, J. (2003). "De la mirada como objeto *a* minúscula" en *El Seminario* Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964). Buenos Aires: Paidós.

discursivo y que, en cambio, abusa de ese sujeto "a título de instrumento"[96]. En oposición a la palabra de Dios, lo que la modernidad produce es este ruido en exceso.

> Los siglos han conocido una angustia amarrada a un Otro consistente: el Dios de la palabra que decía su voluntad. Ese Otro ya no existe, lo que no es una novedad puesto que el discurso que lo sustentaba ha cambiado. La ciencia, como he dicho, no está aquí en vano. La angustia del hombre de hoy en día es la angustia del hombre que ha perdido al Dios de la palabra[97].

Si ya no hay palabra que valga, en el nombre del Diablo –nombre en el borde de lo inaudible– hay una posibilidad. Si Dios como función discursiva ya no puede aligerar los cuerpos de los sujetos, lo que le queda a esos sujetos es buscar sus propias formas singulares de impedir que el Otro los aplaste por completo.

Fueron los periodistas musicales quienes empezaron a usar el término *heavy metal* [metal pesado] para describir despectivamente la música de Black Sabbath y de las bandas posteriores que adoptaron este sonido. Distintos descriptores fueron utilizados durante los 70, pero fue *heavy metal* el término que abrazó otra banda nacida en la ciudad industrial de Birmingham: Judas Priest[98]. Hasta entonces, la mayoría gravitaba entre los sonidos del blues y esta nueva versión *pesada* del rock. Pero fue Judas Priest la primera en aplastar enteramente con metal. Su vocalista, Rob Halford, relata sobre su infancia creciendo en el *país negro*:

> Junto a mi colegio había una de esas plantas gigantes de fundición de metal. Recuerdo estar en clase intentando estudiar, y sentir los martillos y compresores que retumbaban y aplastaban. Todo el humo

[96] Colette Soler, «La angustia», en *Los afectos lacanianos* (Buenos Aires: Letra Viva, 2011), 41.
[97] Soler, «La angustia…», 40.
[98] Será justamente de Judas Priest de donde los *defensores* tomen su nombre, evocando el álbum *Defenders of the faith* [Defensores de la fe].

> entraba al salón. Los libros sobre los pupitres de hecho brincaban por el estruendo. Era algo que podías sentir físicamente. Así que siempre digo que esa es la explicación. Realmente respiré el metal en mis pulmones hasta que me llegó a la sangre[99].

Aquella Cosa real —que en el blues se había cargado como centro del horror— tomó en la historia del ruido este nuevo rumbo de Cosa material. Real que se anticipaba desde la música hecha con martillos de las *work songs* en plantaciones esclavistas, ruido que delataba el abuso del amo, y que aquí irrumpió para develar ya no una historia sino toda una época materializada en este sonido particular.

Black Sabbath había logrado con su cambio de sonido una gravidez, una cosa pesada y aplastante. Gravidez se dice también del estado de *embarazo*. Da cuenta de algo lleno. El espacio vacío obturado. En el seminario de la Angustia, Lacan ubica el embarazo en relación justamente al sujeto barrado, *embarrado*, cuya inhibición en el eje de la dificultad puede alcanzar ese nivel de embarazo, que en francés remite a un "obstáculo" o incluso a una "indigestión", y que Lacan señala como "forma ligera de la angustia".[100]

¿Cómo más calificar a esta época sino como indigesta? Saturación, obturación, plenitud por todo lado. Época siempre llena, que no quiere saber nada del agujero. Pero el agua cloacal le muestra al mundo su inmundicia, su otra cara, de precarización total. El sonido grávido entonces le responde con esta *desnudez sonora*, cruda, que permite el metal pesado. Al hacer canciones, no son ellos los aplastados. El peso de la música se opone a la ligereza que invade el cuerpo en el movimiento, en el *headbanging* que se deja guiar por el latido primordial. El

---

[99] Sam Dunn & Scot McFadyen (Directores). (2014). *Metal Evolution* [Serie documental]. Episode 12: Extreme Metal. Banger Films

[100] Jacques Lacan. "La Angustia. En la red de los significantes" en *El Seminario, Libro 10: La Angustia (1962-63). Buenos Aires: Paidós, 1988.*

grito que sale de la boca retorna al propio oído, pero la angustia se ha ido. Dio entonces Sabbath luz a este engendro. No obstante, el vientre no quedó vacío.

El metal se propagó. Para alcanzar la gravidez había sido necesaria la disminución de velocidad. Sin embargo, tras alcanzar lo pesado, la rapidez volvió. *Más fuerte, más pesado, más rápido, más*. Este exceso que aparece desde el inicio en el ruido, exceso diabólico, da cuenta de los imperativos de una época donde "estamos obligados a gozar"[101]. Es exceso de algo que al sujeto le sobra, pero también le falta, por no ser de él, sino del Otro. Si la plusvalía mata la vida para transformarla en esa petrificación que es el dinero, el lenguaje mata la Cosa para transformarla en su significado[102]. Esta cloaca que se desborda transporta justamente los restos de aquello que quedó por fuera del circuito del Otro –circuito cerrado del capital, circuito del discurso. El ruido no *obedece* al imperativo, no *escucha*. Por el contrario, le devuelve al Otro eso que le pertenece.

Allí donde se intenta destituirlo, hay un sujeto que hace ruido, un ruido que –para ser oído– se hace tan excesivo como la época misma. Cloaca que devuelve toda la inmundicia producida en la superficie. Ruido que grita «¡esto es suyo!». Escúchese entonces, por ejemplo, a una banda como Mötorhead [cabeza de motor], que desde sus primeras grabaciones en 1979 tocaban *a toda*. La letra de su tema ***Bomber*** del álbum homónimo trae el asunto de la guerra. Su vocalista Lemmy Kilmister, nacido en la ciudad inglesa de Burslem, estuvo fascinado con este tema toda su vida y llegó a tener una colección que incluía trajes y armamento nazi. Acusado siempre de nacionalismo, no dejó de insistir hasta su fallecimiento que coleccionaba objetos, no ideas. Había nacido en el año en que la guerra llegó a su fin, y decía que para él no era "historia antigua".

[101] Slavoj Žižek, «La guía perversa de la ideología», (Documental, dirigido por Sophie Fiennes, 2012).
[102] David Pavón-Cuéllar. (2019). Plusvalor, plus-de-gozar y plus-de-privación. *Teoría y Crítica de la Psicología*, *13*, 132-148.

The way we fly
Five miles off the ground
Because we shoot to kill
And you know we always will
It's a bomber, it's a bomber
Scream a thousand miles
Hear the black death rising, moan

La forma en que volamos
A cinco millas del suelo
Porque disparamos a matar
Y sabes que siempre lo haremos
Es un bombardero, es un bombardero
Grita mil millas
Escucha la muerte negra levantándose, gimiendo

Motorhead – Bomber (1979)

En la voz de Lemmy es posible identificar una de las primeras voces guturales del metal. El característico tono ronco que se escucha a lo largo de todas las canciones era tomado de las grandes voces del blues. Sin embargo, por la misma época, otro tipo de voces empezaban a apoderarse del ruido: agudos gritos. Audibles desde el inicio de los 70 en una de las bandas pilares del sonido, Deep Purple, —como en el tema *Child In Time*— los gritos alcanzan su punto más alto con Rob Halford de Judas Priest, quien no solo grita *a* —como se escucha al final de *Victim of changes*—, sino que hace del grito su forma de totalidad vocal, lo que implicaba no esperar a que hubiera terminado la estrofa para poder gritar, sino hacer pasar la letra misma por el ruido emitido.

Lemmy escupía las palabras; Rob Halford en cambio las gritaba. La voz se va entonces para un lado o para el otro. Halford había de hecho recibido formación vocal y estaba fascinado por la ópera, de la que decía que le impresionaba el volumen, necesario antes por la ausencia de micrófono. Ese mismo volumen ahora amplificado por la tecnología del momento fue,

entre otras cosas, lo que permitió un sonido como el del metal. Por este mismo lado estaban otros grandes vocalistas entrenados como Ronnie James Dio de Rainbow y Bruce Dickinson de Iron Maiden. Todos ellos capaces de prolongar la vocal en el tiempo; merecedores de fama y éxito a nivel mundial.

Pero por la vía gutural trazada por Lemmy surgió algo distinto, un camino que desembocaba en algo que cobró vida en la cloaca. Los inicios de un metal que se hacía no desde la cavidad bocal, sino *más allá* del velo. Gutural por venir de un lugar incluso anterior a todo el aparato fonador. Quien producía este sonido no lo hacía siguiendo una determinada técnica sino sacando algo que todos llevamos dentro. Mientras en la superficie había músicos preocupados por perfeccionar una cierta técnica vocal –un cierto cálculo– la cloaca se consagraba al ruido. Esa voz gutural no era algo que se estudiara. Detrás del velo sonoro, late el ruido. Se lleva desde el inicio en el fondo de la garganta y lo único que lo cloacal instaura es el franqueamiento del velo que inútilmente recubre el origen.

Los 70s habían estado plagados de música disco, el nuevo furor de la música bailable de masas. En Estados Unidos, el *shock rock* –importante al inicio por el aspecto teatral de puesta en escena con el que se provocaba, como el maquillaje de Kiss o de Alice Cooper– dio lugar a que el sonido fuera tragado por la imagen, y parecía que aquel ruido del metal pesado brotado a inicio de década llegaba a su fin.

Sin embargo, en el boca a boca despierta la respiración que indica que el engendro sigue vivo. *New wave of british heavy metal*, o NWOBHM, fue el nombre con el que se agrupó al nuevo despertar de bandas que empezaron a surgir hacia final de los 70s. Sus integrantes eran siempre jóvenes comprometidos con la tarea de llevar el sonido más allá. Además de *defensores* se decían también *maniacos* —expresión tomada del tema *Heavy Metal Mania* de la banda Holocaust — pues había en el ruido algo que no los dejaba parar.

I've got heavy metal music in my blood

And I'd like to give it to you if I could
As I lie in the shroud of darkness
The wings of light remove the veil
It's heavy, heavy, heavy
Heavy metal mania all the way

Tengo metal pesado en mi sangre
Y me gustaría dártelo si pudiera
Mientras yazco en el velo de la oscuridad
Las alas de luz quitan el velo
Es pesado, pesado, pesado
Manía de metal pesado hasta el final

Heavy Metal Mania – Holocaust (1980)

Estas bandas de la NWOBHM se daban a oír en las redes creadas por los defensores, a través de la correspondencia de casetes y fanzines, que llegaban a cada rincón del mundo. Ruido que hizo resonancia más allá de su contexto, por evocar en todo caso algo para cualquiera estructural. De este movimiento sale Iron Maiden, en donde al inicio cantaba Paul Di'Anno, cuya voz tenía más de crudeza que de canto. A la banda llegó después Bruce Dickinson, y fue ahí, con esa voz tenor, que Iron Maiden llegó al estrellato. Sin embargo, la mayoría de bandas de la NWOBHM permanecieron en lo cloacal. Su sonido era vivo y rápido, comandados por los gritos de los *riffs*, sin los cuales no habría algo como metal. Estaba por ejemplo Saxon, Savage o Fastway, bandas que se presentaban en el Heavy Metal Soundhouse de Londres, pequeño recinto donde los convocados se reunían a mover la cabeza.

De la larga lista de bandas que nacieron con este movimiento, hay una cuyo sonido hizo especial mella en lo cloacal. Una que era rápida y al mismo tiempo gutural, no tan vivaz como visceral. El sonido no era pulido. El ruido ya no era solo por el volumen. Ninguno de

sus integrantes sabía lo que era técnica ni estaban interesados en aprenderla. Aquello que les competía iba más allá de todo eso. Se trata de Venom.

Al modo de Mötorhead, escupían las palabras. Palabra escupida quiere decir no únicamente el modo en que esa palabra sale; es también lo que se le hace. Desde siempre, la música pudo aplastar la palabra. Pero hay con el metal este nuevo modo de relación que va más allá. Dice Quignard que la música no se re-presenta, se re-siente[103]. En el ruido también se resiente. Se vuelve a sentir, pero no algo ameno, sino íntimo y ajeno – hostil. Resentir no es solo sentir de nuevo, sino también experimentar "aversión contra algo o alguien por haber recibido de ello un daño". ¿Qué resiente el grito sino la palabra? La asquea, la agrede. El sentido se combate con el ruido. Inútil así el intento de significar lo que Venom llamó *Aaaaaarrghh*. *Aaaaaarrghh* es *Aaaaaarrghh*. Aunque otros lo intentan, no vamos nosotros a escuchar en este grito ningún pedido.

Cronos, el vocalista, decía "soy un gran fan de Sabbath y canto las letras de Ozzy, pero es bastante obvio para mí que es un alma torturada, él canta *oh, Dios, ayúdame,* y pensé, bueno, *yo* quiero ser el demonio, *yo* voy a atraparte, y fue de ahí de donde vino. No voy a cantar del satanismo en tercera persona, voy a hablar como si yo fuera Satanás"[104]. Con un carriel que va y viene, un objeto que ya no soy yo sino otro, la figura oscura ya no me apunta; con la cruz invertida revierto el quiasmo. Si la palabra es el mandato de Dios, el ruido solamente puede hacerse en nombre del Diablo.

Venom fue la banda en empezar la tradición cloacal del *nombre de escena* [stage name]. Cronos, Dante y Rage. Jugando con el satanismo, su intención no era predicarlo, sino usarlo como luz que deslumbrara y alejara a quien no tuviera oídos para el ruido. Su primer álbum de 1981 *Welcome to hell* [Bienvenido al infierno] está repleto de ese paso a la primera persona

[103] Pascal Quignard. *Butes,* Sexto Piso, 2011.
[104] Patterson, *Black Metal: Evolution of the Cult*. (Feral House: Seattle, 2013), 10.

que anunció Cronos. Su sonido fue calificado en su momento por Geoff Barton de *Sounds* como "una fealdad épica, un ruido desenfrenado, un estruendo espantoso"[105]. La percusión descrita como aplastante [*crashing*] y la guitarra como motosierra [*chainsaw*]. Máquina que aparece una y otra vez en el instrumento. No hay cabida para la técnica en el ruido. Para la cloaca lo importante es darle *a toda*. Es por esto que cualquier crítica recibida sobre lo crudo, sucio o visceral que sonaba era bien acogida.

> Cuando grabamos no estábamos pendientes de que las guitarras estuvieran afinadas o de que todo estuviera perfectamente sincronizado. Era más sobre lo sentido. Cuando trabajaba en el estudio veía otras bandas que peleaban por el compás, el más ligero golpe de batería, el menor retraso de bajo o guitarra. Nada de eso tiene que ver con nosotros. Venom es compulsión. No quiero que Hawkins mida mi música, quiero que un chico la escuche y se ponga de rodillas tocando guitarra de aire[106] y gritando ¡esto es putamente genial! Cuando nos decían que no sabíamos tocar solo podía pensar ¡que se jodan!

Dijimos que el blues es la música sincopada por excelencia. El metal, en esta cara de verdad cloacal, más que sincopado, es arrítmico. El ruido no cae "fuera" de compás; lo devora. Pulsa algo fuera del reloj, lejos del tic-tac, más allá de la palabra y del silencio mismo. No es *el sentido* sino *lo sentido*. Algo más real que el ritmo, previo a la flecha que lanza el tiempo y que rechaza todo intento de inscripción. En una paradoja, Cronos no crea el tiempo, sino que lo revierte. No hay corte, sino puro continuum primordial. En la escena, Gea y Urano se siguen eternamente apareando.

Metal fundido que en estado líquido se sigue propagando. Núcleo de materia ruidosa que no deja de aumentar. Venom fue punto de referencia para muchos jóvenes que rechazaban ese camino melódico, digerible que estaba adoptando el metal. Jóvenes que entendían que de la verdad de esta escena no todos podían hacerse so-portadores. El engendro que se empezaba

---

[105] Patterson, *Black Metal: Evolution of the Cult*, 16.
[106] *air guitar*: fingir que se está tocando un instrumento al escucharlo

a asesinar en la superficie, cuyo grito estaban llenando de canto, sobrevivía en la cloaca donde no había pretensión de significado.

La voz gutural oída en el blues que resuena en Lemmy, es llevada por Cronos al grito escupido. Brota de la cuenca para hacerse emesis. Y los jóvenes que habían formado la red cloacal, con su agujero repleto, empiezan a vomitar en todas partes. En Suecia, Bathory. En Estados Unidos, Possessed. En Alemania, Sodom. Pero esta *Cosa* de darle *a toda* no fue únicamente en el llamado norte global. En Japón, Sabbat. En México, Toxodeth. En Brazil, Sarcófago. Así, en cada país. Quienes tocaban, quienes escuchaban, quienes intercambiaban, eran siempre jóvenes; era en ellos que esto hacía eco. Identificados no con una imagen, sino con un grito visceral.

Entre más sucio y podrido, más convocaba a aquellos dignos. El desalojo del compás, del tiempo, de la técnica y del sentido aparecen de manera radical. La letra pasa de la evocación de la figura del diablo, a la posesión de la primera persona, hasta hacerse pura blasfemia. *La letra de una canción*, decimos en español. No es el plural de otras lenguas, no es el 'lyrics' del inglés, el 'paroles' del francés, o el 'testi' del italiano. En español decimos 'la letra' en singular, y con su determinativo, además. Cuando leemos la letra de una canción, lo que en esos símbolos de escritura emerge es La Letra, aquella imagen que se hubo de reprimir en sacrificio al Otro.

Carátula del álbum de 1982 *Black Metal*, de la banda Venom

Si la música aplasta la palabra, el ruido le alza la voz. Si grito ‘di-os’ o ‘di-ablo’ lo que suena es /a/. Esta *a*, en tanto resto, es la letra por excelencia, que grita allí mismo donde yace *Das Ding*. Si la letra, siempre blasfema, se hace figurar en el metal, es solo en la medida en la que esta comporta el goce que, a la manera de un caligrama —cacograma— , se obtiene por el surgimiento de La Letra en cuanto a su valor pulsional de objeto. La ‘A’, el buey patas-arriba del alfabeto, aparece aquí al revés, como estuvo primero. Lo que se intenta es revertir el sacrificio, hacer surgir esa Cosa que es *a*, no por la vía del velo, sino de su franqueamiento.

Lucifer designate me to this work
Because I love to fuck you
Eat your delicious mother
Blaspheming over your Trinity
I was born by semen of Satan
I spit on your face
I'm the black vomit of hell

Lucifer me designó para esto
Porque amo follarte
Comerme a tu deliciosa madre
Blasfemias sobre tu trinidad
Nací del semen de Satán
Escupo en tu cara
Soy el vómito negro del infierno

The Black Vomit – Sarcófago (1987)

Parir, escupir, vomitar; y el agujero sigue repleto. Mientras tanto en la superficie la industria no había tardado en detectar esta nueva oportunidad para el mercado. A inicio de los 80s, se dan cuenta del potencial que tiene la imagen del metalero, pero notan que lo ruidoso del sonido expulsa a la mayoría. Como científicos decididos a dar con la fórmula, lo que hacen es tomar la imagen y ponérsela encima a lo que era en esencia música pop, con el fin de apelar a las masas, haciendo el vómito podrido digerible. Este invento fue un gran éxito, y se conoció como *glam*, movimiento que inició en Los Ángeles y también se propagó por todo el mundo. Los productores seleccionaban chicos de caras lindas, a los que vestían, peinaban y maquillaban para luego poner a cantar baladas. Caras dulces de voz dulce. Decían, entre otras cosas, que así lograrían atraer al público también a las chicas. De aquí salen bandas como Mötley Crue, Poison y Cinderella; todas muy exitosas, famosas, millonarias.

El metal se vuelve eso. Un asunto de imagen. A la escena empiezan a llegar los *posers*, aquellos que respondieron al llamado no de un grito sino de un peinado. El ruido se degenera en música. El metal puede ahora ser cualquier cosa. Y es por esto que el ruido debe ser defendido, pues la imagen acecha para realzar constantemente un velo que debe permanecer caído. Es a la fachada del *poser* que el defensor ataca con la verdad cloacal. El vómito tuvo que ser transformado en comida de mercado para ser aceptado. ¿Qué hay en el ruido que no se quiere escuchar?

En la escena cloacal, que es oscuridad total, hay en todo caso imagen, cabro y crucifijo invertido, que se saben completamente inútiles de no ser por el ruido. Imagen con la que también se hace blasfemia, imagen con la que se juega para asustar. La imagen es juego; porque es el ruido lo que es en serio. Cuando los ojos del diablo se salen no queda sino pura cuenca; es esa la que puede gritar.

Mercyful Fate

La mayoría de bandas subterráneas harán uso de esto, pero ninguna como Mercyful Fate. Retomando la puesta en escena que se había hecho durante la era del *shock rock*, esta banda lleva el horror del ruido a la presentificación en escenario. Pero, además, trae de vuelta algo que lo cloacal había dejado de lado: el grito agudo. En este caso, un prolongado chillido, por el cual se hará conocido entre los defensores. En oposición a esa voz grave y gutural que escupe palabras, la del vocalista King Diamond es una voz limpia en la que constantemente irrumpe un falsete. Un grito que lo acecha. Voz aguda muy lejos de ser melodiosa, graznido de ave acaso sirena. Grita solo, pero hay Otro. Lo importante en el ruido entonces no será el tono, característica que pertenece en primer lugar a lo musical y posteriormente pasa al habla. Más allá de la música, más allá de la palabra, lo importante es mostrar con sonido la Cosa que late.

You know my only pleasure
Is to hear you cry
I'd love to hear you cry
I'd love to feel you die
And I'll be the first to watch your funeral
And I'll be the last to leave
And when you're down beyond the ground
I'll dig up your body again
And make love to shame
Oh lady, cry and say goodbye

Sabes que mi único placer
Es oírte gritar
Amaría oírte gritar
Amaría sentirte morir
Y seré el primero en mirar tu funeral
Y el último en partir
Y cuando estés bajo el suelo
Desenterraré tu cuerpo de nuevo
Y te haré el amor descaradamente
Oh mujer, llora y di adiós

Evil – Mercyful Fate (1983)

> Golpes descomunales surgieron de las cloacas y un ruido nunca antes escuchado en la ciudad estalló imponiendo el caos [...] Se originaron singularidades agrupadas en torno al golpe transgresor, al fuego que aún no cesa. Nos sentíamos enloquecer con el bramido salvaje de los instrumentos con que enfrentamos la matanza y adoptamos su energía. En sus descargas instalamos el núcleo del día a día y el tamaño de nuestra fuerza, porque sabíamos que en nuestras manos reposaba la capacidad para alertar galaxias mudas y astros deshabitados. No obstante, cuidamos el propósito que nos ofrecía el consentimiento de una juventud que evitaba sucumbir ante la muerte que acechaba a cada paso.
>
> VÍCTOR RAÚL JARAMILLO — *DEVENIR MONSTRUOS EN UN MUNDO MONSTRUOSO*[107]

Engendro de la muerte

Dentro de esta búsqueda por llevar el sonido más allá que se estaba dando en las cloacas de todo el mundo, hubo un rincón donde se produjo un ruido particularmente crudo. Este lugar fue Medellín. Las bandas que de allí salieron son reconocidas por los defensores como *material de culto*, producciones sonoras honradas por el ruido alcanzado. Aunque perpetuando el estereotipo de la asociación entre el metal y el sicariato, la película de Víctor Gaviria *Rodrigo D. No Futuro* (1990), que toma lugar en el barrio Manrique, dejó registro del sonido producido en esa época y lugar, y fue la oportunidad para que muchas de esas bandas que hacían ruido en las comunas lograran ser conocidas por los defensores.

A este sonido que nació en Medellín se le llamó *ultra metal* – en efecto, más allá. El ultra metal no es un subgénero, aunque así se ha intentado concebirlo. Es el nombre que designa lo que se produjo cuando el ruido cloacal se encontró con la violencia colombiana. Es imposible recrear este sonido, incluso cuando hoy en día algunos de los antiguos miembros

[107] Del texto «Devenir monstruos en un mundo monstruoso» presentado en el *Primer Congreso de Estudios sobre Metal en Colombia,* junio 2021. Víctor Raúl Jaramillo es poeta, filósofo y vocalista de la banda de Medellín *Reencarnación*.

de esas bandas intentan volver a tocarlo. La crudeza fruto de la ausencia de tecnología especializada para grabar, pero además el caos sonoro producido por el estruendo mismo de la ciudad y la visceralidad de las voces de una época que gritaba pura sangre; todo esto hace que sea un ruido irrepetible.

La película *Rodrigo D. No Futuro* no solo es el registro de este sonido, sino también una coordenada privilegiada para entender lo que ese ruido del ultra metal delataba. En la película vemos la secuencia en la que el protagonista —tras la muerte de su madre— queda atrapado en la casa con su hermana (14'02''- 16'28''). De fondo, lo que se escucha es música romántica. Esta hermana, ahora en el lugar de la madre, lo empieza a atacar con su canta-leta. Las baladas se oyen aún detrás del diálogo. Es en este momento que el personaje decide irse de la casa y, una vez reunido con sus amigos, empieza a hacer ruido. Inicialmente, con manos y pies; después, con su voz. Eventualmente, con su batería.

Más adelante, en otra escena, vuelve a aparecer la hermana con la canta-leta, esta vez con reproches respecto a la muerte de la madre y, en este momento, Rodrigo —que ya tiene sus baquetas— empieza a hacer ruido con los muebles que lo rodean (56'05''- 56'38''). Todo el tiempo, con el golpeteo de fondo, se alcanza a oír esta conversación:

— Pero dejá esa bulla con esos palos que vas a romper los muebles
— ¿Y qué?
— Lo que nada nos cuesta hagámoslo fiesta ¿no?
— Fiesta, vamos a hacer fiesta. ¿Querés que hagamos una fiesta? La hacemos.
— ¿Y vos pa' qué servís? Ni pa'puta mierda sirve usted.

El ruido es esto. 'Bulla', 'fiesta', 'mierda'. El golpeteo *incesante* me protege de la canta-leta del Otro *insaciable*. Orfeo golpeaba la cítara produciendo música para no escuchar el *continuum* que transportaba la voz de las sirenas. Orfeo "rechaza su canto, trata de enturbiar

la llamada de sus voces mediante un ritmo extremadamente ruidoso y rápido hasta que sus oídos zumban con el ruido del plectro"[108].

Aquí, también desde la percusión, se produce un ruido que, ante la imposibilidad de taparse los oídos, permite hacerle barrera no al *continuum* sino al vaivén de la demanda. Esa hermana que se queja y se queja, que pide y pide, está siempre escuchando música bien melodiosa. Tal insaciabilidad acompañada de melodía, que remite al Otro primordial, materno, es también la insaciabilidad del discurso mismo, del lenguaje cuyo injerto no hubiera pegado sin música, registro simbólico por el cual ningún significante será nunca suficiente.

En una ciudad de disparos, bombas, muerte, era curioso que la gente escuchara, como el personaje de la hermana, pura música romántica. Carlos Mario Pérez, miembro fundador de la banda de Medellín *Parabellum* dice con gran precisión que la guerra del ruido era contra la música, contra las *baladas* que no coincidían con las *baleadas,* y a las que se les hacía frente con "el sonido pu-ta-pu-ta-pu-ta"[109], onomatopeya que elige para describir el golpe de la batería.

> A veces nos fastidiaban los vecinos por la bulla. Y los comprendo porque la bulla… le dábamos muy duro. Teníamos equipos muy malos y ensayábamos muy duro. Entonces muy estridente, muy duro, y cantando bien ronco entonces eso pues… era un choque bien especial.

No hay ruido pasito. El ruido, la bulla, del metal es siempre duro, *muy duro*. Y tiene que serlo, pues la cloaca es "trinchera en medio de la guerra"[110]. La amenaza de que eso se

---

[108] Pascal Quignard. *Butes,* Sexto Piso, 2011.
[109] Del conversatorio «Memorias de encuentros de rockeros», dado en el marco del *Primer Congreso de Estudios sobre Metal en Colombia,* junio 2021.
[110] Victor Raúl Jaramillo, «Devenir monstruos en un mundo monstruoso», texto presentado en el *Primer Congreso de Estudios sobre Metal en Colombia,* junio 2021.

transforme en música está siempre al acecho. El latido del corazón de la madre es el primer golpeteo, marcador de un ritmo incesante, próximo. Es el primer sonido "cavernoso e infernal"[111], ruido íntimo que se constituye como ruido fundante. Si este ominoso martillar se hace soportable, es únicamente en virtud de la melodía que se sobrepone al ritmo: la sonata de la voz materna. Esa, la primera balada, aquí rechazada.

> La gente acostumbrada a escuchar baladas, incluso dentro del mismo rock, baladas rockeras.
> La gente decía —¿Ustedes por qué no hacen una baladita de esas, hombre, bien bonita, bien elegante?
> Y nosotros — ¡No!

Peor que en música, existe la amenaza de que el ruido se transforme en sentido. Que se entienda. La figura oscura que acecha se aproxima y dice «no te preocupes, yo sé lo que significa tu grito». Por suerte, para los defensores, y para todos los demás, siempre hay algo que no se entiende, que queda fuera de todo cálculo.

> Los que manejaban el sonido, fuera de ser religiosos, era gente que tenía el oído muy calculado. Uno ponía una guitarra bien estridente y decían —Eso no se entiende nada, qué bulla tan hijueputa ¿Ustedes cómo van a grabar así? ¿Qué es eso? Tenía que explicarles —Es que los ritmos son así ombe, entendé que nosotros queremos que queden así grabadas las cosas. Y ellos —No, pero es que eso no se entiende nada. De pronto, cuando escuchaban al vocalista y nosotros ahí haciendo los coros *rwrwrwrw*. Y ellos —Ombe ¿qué es eso? ¡Qué cosa tan horrible, mano! Eso no se entiende ni qué es lo que están cantando ustedes ahí, es que eso ni siquiera se entiende.

En esta banda de Medellín, *Parabellum*, los cultores de todo el mundo identifican uno de los ruidos más podridos, viscerales y crudos que ha producido la cloaca. La banda toma su nombre de la máxima latina *si vis pacem, para bellum* [si quieres la paz, prepárate para la guerra]. Sus integrantes eran jóvenes de no más de 18 años. Como no tenían vocalista, abrieron una convocatoria a la que llegó Ramón Restrepo, quien se deshizo del micrófono que se estaba usando en la audición y pidió cantar "a puro pulmón". El sonido que salió de

[111] Sloterdijk, «El estadio-sirenas», 452.

su garganta fue un vómito sonoro que llevaba más allá el gutural que habían trazado Cronos y Lemmy, como lo que se escucha en una de sus primeras canciones, *Madre Muerte*.

Carátula del álbum de 1987 *Sacrilegio*, de la banda Parabellum

En Marzo de 1985, Parabellum se presentó en La Batalla de las Bandas, festival de metal que se hacía en la Plaza de Toros la Macarena. Este ruido hizo eco de inmediato. Los asistentes –en su mayoría jóvenes de las comunas más marginadas de Medellín– recibieron el estruendo sin objeción alguna. Los cuerpos fueron llevados inmediatamente al éxtasis, al trance. Parabellum no ganó la Batalla, sino otra banda con un sonido completamente distinto: Kraken, representantes de la depuración sonora de la superficie, que llegaría a convertirse en lo que es tal vez la banda más famosa de metal colombiano. Para eso está la corriente principal, para generar fama y dinero. Pero en la cloaca Parabellum pasaría a la historia como el epítome de lo que es el ruido verdadero. Un sonido, que como el diablo mismo, se resiste a ser del todo simbolizado.

> Nos decían —¿Ustedes por qué no hacen música como la de Iron Maiden? Ese es un rock pesado y se entiende bien. El de ustedes todavía no lo entendemos. Y nosotros —¿Qué vamos a hacer si es lo que nosotros hacemos? De pronto fue ahí que salió un poco el radicalismo de lo que llama la gente el ultra metal, porque la gente no lo comprendía, el oído no daba para eso.

El ruido es radical. Victor Raúl Jaramillo de Reencarnación dijo recientemente: “que otros se refieren al ultra metal como un *ruido sin sentido* es algo que me complace mucho”[112]. No hay entonces pretensión de que se entienda. No se trata de tocar bien, sino de tocar *a toda*. Esto fue algo que a esos jóvenes de Medellín –atravesados por el estruendo constante de uno de los momentos más violentos en la historia del país– les resultó fácil. A diferencia de Black Sabbath, ellos no caminaban sobre los escombros de una guerra que los precedía, sino que se enfrentaban a un siempre renovado caudal de sangre. No eran solo las fauces de la significación lo que los acechaba, era la muerte misma. *Necrometal* fue el nombre de uno de los fanzines de la ciudad, cuyas páginas estaban llenas de lo que ellos mismos llamaron *necrografías*. Muchos de los miembros de estas bandas fueron efectivamente asesinados. El ruido no evocaba nada, lo presentificaba.

Escúchese ***Engendro 666*** donde, en medio del ruidaje, hay de repente un interludio musical (2’10’’ – 2’35’’), con una letra que por un momento deja de ser blasfema; una voz que no es grito; un ritmo sobre el cual se articula una melodía. Se escucha, incluso, silencio.

> …y el sublime poeta dedicó sus versos al sol
> y este con sus rayos de fuego los quemó
> y la luna con sus frías caricias sanó sus heridas…

Todo esto puesto para ser radicalmente desgarrado por el grito de voz e instrumentos que irrumpe de pronto (2’36’’).

> Y AL MARICA POETA LE CORTARON LA CABEZA
> Y QUEMARON SU CUERPO EN LA HOGUERA
> ¡666! ENGENDRO ¡666! ENGENDRO

[112] Entrevista a Reencarnación. Dargedik: Rock Metal Webzine. 1 de Abril de 2022.

El poeta, asesinado. Lo musical de la madre, la escritura del padre. Frente a estas dos dimensiones del significante se posicionan con su cacograma. Como infante que se resiste a ser devorado, a que su grito sea puro *llamado*, tal es el contrapeso que intenta el *puro ruido*. La banda Reencarnación, en su tema de 1987 *El canto de los sepulcros*, hace justamente coincidir el llanto de un bebé con el grito gutural. En otro de sus temas, llamado *Reencarnación Parte 2*, un violín melodioso es puesto para ser arrasado, antes que por la voz, por los instrumentos. Ruido arrítmico y necesariamente desafinado que devora melodía, armonía y ritmo, ruido que deshace el cuerpo de canción y devela algo incluso más primigenio que el esqueleto.

Respecto a la época que le tocó, el vocalista de esta banda rememora: "no había horizontes, no había otra posibilidad a parte de gritar, disparar o salir huyendo, y algunos decidimos gritar, enfrentar el caos; crear a fin de cuentas"[113]. Como en los títulos de los temas, algo del paso del *sepulcro* del no futuro a la *reencarnación* posibilitada por el grito es precisamente aquello por lo que se la juegan con el vómito sonoro. Pero, frente a la palabra, la cloaca hace algo más que vomitarla. Cloacal como es, se caga en ella. Así como la modernidad había precipitado en las artes plásticas la pura mancha, el puro objeto –pues no hay objeto más puro que la *Fuente* de Duchamp– también la época produjo su objeto sonoro. El nombre de una de las bandas que nació con el ultra metal es justamente *Mierda*. ¿Qué viene a delatar el ruido sino las *Sucias Entrañas* de la modernidad? En la superficie, los productores musicales, científicos de la industria, se regocijan diciendo *dinero, dinero, dinero*. Pero la cloaca les devuelve su mensaje: *mierda, mierda, mierda*. Tocar *a toda* implica esta presentificación de objetos, objetos que el Otro exige y que, en la época del exceso, son mostrados en cuanto tal. Objetos que, en últimas, no pertenecen del todo a quien lo único que hace es devolverlos.

[113] *Reflexiones sobre la vida y la muerte.* Entrevista por Juan Sebastián Barriga Ossa para Radiónica. 4 Abril 2021.

Mientras las grandes disqueras del mundo producían los nuevos objetos del mercado, *Discos Mierdallo* grababa el sonido de la cloaca. En las calles de Medellín, los jóvenes empiezan a proclamar con gozo «¡metal mierda!». Bandas como Blasfemia, Profanación, Sacrilegio. Son estos jóvenes del *No Futuro* los que están en la cloaca, los *chatarreros*, como empezaron a ser llamados despectivamente. El vocablo *chatarra* habla de los metales que han devenido desecho. Es eso lo que el ruido presentifica. Y son ellos, los *chatarreros*, los que se hacen so-portadores del exceso; no en su cara de opulencia, sino de putrefacción. Si el ruido hace eco no es únicamente por evocar aquello originario, aquel paraíso perdido por vía del significante. El ruido convoca pues la palabra ya no vale. No hay semblantes, no hay futuro. Pero en lugar de *aguantarse la mierda*, ellos deciden derramarla a cántaros. En lugar de resignarse a quedar reducidos al *puro cuerpo*, ellos se la juegan por este acto que implica el grito, con el cual emprenden la búsqueda del *puro ruido*. Tal es la vía que eligen para procurar sacar algo del exceso; deshacerse al menos momentáneamente de eso.

Amo los gritos de los niños

En los cimientos de la cloaca, el ruido singular de un hombre llenó la escena de un tinte distinto de crudeza, por venir del Otro no discursivo sino singular. Se trata de Thomas Gabriel Fischer, quien se rebautizó como Tom G Warrior. El sustantivo del apellido paterno *fischer* [pescador] fue sustituido para su *stage name* por otro sustantivo *warrior* [guerrero].

A los 17, Tom creó la banda *Hellhammer* [martillo del infierno], en cuyos casetes hechos a mano consignó por primera vez la escritura de su nuevo nombre. Según relata, cuando tenía 6 años, sus padres se divorciaron. La madre ganó su custodia y se lo llevó a vivir a una granja desolada, en Nürensdorf. Allí, era abandonado por días enteros, incluso semanas, muchas veces sin comida. Llegó a suceder que, con las tormentas eléctricas, había apagones que

dejaban a Tom en la completa oscuridad. “Me sentía tan solo en esa gran y silenciosa casa”[114] cuenta.

En tal abandono del Otro, completamente a merced suya, no había ninguna figura que interviniera. “No le importaba una mierda a nadie” relata “en ese pueblo tan pequeño, todo el mundo sabía mi historia, y los otros niños decidieron que yo sería el blanco perfecto para sus golpizas, porque estaba solo, sin hermanos ni hermanas. Sin padre”[115]. La madre empezó a acumular gatos en la casa. El cuarto de Tom se volvió un depósito, no era posible caminar, por todas partes había suciedad. “Crecí en heces, orina, cucarachas, parásitos y gusanos […] los gatos vivían en un espacio confinado, el mismo lugar que yo habitaba”[116]. Situado así por su madre en ese lugar de desecho.

A finales de los 70s, a oídos de Tom llegó el sonido la NWOBHM. Con el dinero que le había dado un pariente lejano por su grado —“como señal de culpa porque no me habían sacado de la indescriptible situación de mi infancia”[117] según dice— decidió viajar a Inglaterra, el lugar de donde provenía el sonido que lo tenía fascinado. Fue por esa época cuando Tom vio los ojos del diablo en la carátula del álbum *Welcome to Hell* [Bienvenido al infierno] de Venom y, sin saber cómo sonaban, compró el álbum.

Tras haberlo oído una primera vez, dice que todo cambió para siempre: “entendí que era posible tocar la música que estaba en mi interior”. Se vio llevado a comprar un bajo, “necesitaba conseguir un instrumento e intentarlo yo mismo, no fue tanto una decisión

[114] Nick Ruskell (19 de Julio de 2021), *Tom G Warrior: "We played radical music that pushed everybody away and we loved that... f*ck them all!".* Kerrang! https://www.kerrang.com/
[115] Dayal Patterson, *Black Metal: Evolution of the Cult*. (Feral House: Seattle, 2013), 37.
[116] Patterson, *Black Metal: Evolution of the Cult*, 37.
[117] Patterson, *Black Metal: Evolution of the Cult*, 37.

consciente como una adicción"[118]. Sin saber cómo tocar —pero tampoco es que necesitara saber, pues no había técnica bienvenida en este sonido — empezó a hacer ruido.

Inicialmente reunido con otros chicos de cabello largo de su colegio, Tom intentó hacer un grupo. Cuando se juntaban, Tom ponía los vinilos de Venom en 33rpm, ya que la velocidad normal "no era lo suficientemente dura"[119] para él. *Más duro* [heavier] es lo que proclama quien ha sido convocado. Con el tiempo, los otros chicos se espantaron: "eso ya no es música"[120]. Todos abandonaron la banda, excepto uno que —igual que Tom— quería que el sonido fuera más duro: Steve Warrior, de donde Tom sacó su nuevo apellido.

Su banda Hellhammer solamente llegó a grabar un par de casetes, los suficientes para constituirse en material de culto de la escena, por sus letras blasfemas pero, en especial, por su sonido de mierda [*crappy shitty sound*] según su propia descripción. Tom y Steve Warrior, posteriormente también Martin Ain, fueron so-portadores del ruido, consagrados a la misión de producir sonidos que alejaran a todo oído que no fuera digno: "nos volvimos marginados [*outcasts*] y nosotros mismos lo acentuamos al tocar música radical que espantó a todos, amábamos eso, que se jodieran todos" [121].

Para Tom, la banda supuso la creación de un mundo, in-mundo. "Encontré refugio en un pequeño mundo que creé para mí mismo. Mi madre me dejó solo en muchos niveles. Ahora yo quería que los adultos y el planeta que tanto odiaba me dejaran solo"[122]. Steve Warrior y Martin Ain le ayudaron a sostener este mundo.

---

[118] Patterson, *Black Metal: Evolution of the Cult*, 38.
[119] Patterson, *Black Metal: Evolution of the Cult*, 38.
[120] I Patterson, *Black Metal: Evolution of the Cult*, 38.
[121] Ruskell, *Tom G Warrior (…),* Kerrang!
[122] Dom Lawson (1 de Agosto de 2007), *My Life Story: Tom G. Warrior Of Celtic Frost.* Metal Hammer. www.loudersound.com

I love the screams of children
I love to see 'em hang
They are so little and helpless
So I'll do what I want

Amo los gritos de los niños
Amo verlos colgar
Son tan pequeños e indefensos
Así que haré mi voluntad

Satanic Rites 'Ritos Satánicos' (1983) Hellhammer 'Martillo del infierno'

La escritura de esta letra cacofónica y el grito le permitieron a Tom una distancia respecto a ese Otro despiadado, que lo había abandonado a su suerte. En la letra, ya no era él sino otro quien aparecía en el lugar del objeto de goce.

Ignore her plead for mercy
And do my perverse deed[123]
I know a silent place...
Be a good girl
And just do what I say
I cut off your sweet, sweet legs
I fuck your helpless[124] body

Ignora su súplica por piedad
Y haz mi perversa voluntad
Conozco un lugar silencioso
Sé una buena niña
Haz lo que te ordeno
Te corto tus dulces, dulces piernas
Y jodo tu cuerpo desamparado

[123] *deed* 'voluntad, escritura, acto'
[124] Cfr. ing. *helpless* al. *hilflos* > Hilflosigkeit

Tras vomitar una veintena de pistas con esta banda, Tom le dio salida a *eso* interior y agotó el recurso que había encontrado en el ruido cloacal. Resultó que, por la vía del diablo, Tom se topó con lo musical y, desde entonces, no se vio en la necesidad de regresar al ruido. Cambió el nombre de la banda a *Celtic Frost* [escarcha celta], en honor a la antigua cultura de su patria, la tierra del padre, Suiza. La creación que Tom armó con este nuevo proyecto, ahora sí musical, se creó de forma repentina. Dice que quería poner "algo encima"[125] de la radicalidad de la que venía. *Algo encima,* quizás un velo.

> Decidimos empezar con una página en blanco. El 31 de Mayo de 1984, en una noche, Martin y yo nos sentamos en mi habitación —esto fue todavía estando en la casa de mi madre[126]— escribimos los títulos de las canciones, escribimos una cantidad inmensa de canciones para que estuvieran en los álbumes, planeamos cómo íbamos a salir en las fotos… Básicamente, escribimos un guion para Celtic Frost en una noche[127].

Celtic Frost no fue menos que esto. La escritura de un nuevo guion. Por esta época, entra en escena un nuevo sostén del mundo de Tom: H. R. Giger, artista plástico, cuya obra recordaba de dos libros que tenía su padre en la época anterior al divorcio[128]. Para Tom, había una pintura de Giger que lo cautivaba de manera especial y que quería usar como portada del álbum de Celtic, titulada *Satan and I* [Satanás y yo]. Con ilusión, aunque también sabiendo lo improbable que era que le respondiera, Tom le escribió una carta para solicitarle este permiso. Sorpresivamente, Giger no solo le respondió y accedió, sino que inició una comunicación frecuente con él, lo cual daría paso a una amistad que perduró hasta la muerte del pintor. Eventualmente, a Tom le fue dada la oportunidad de convertirse en el codirector del HR Giger Museum, en Gruyères, Suiza.

---

[125] Sam Dunn & Scot McFadyen (Directores). (2014). *Metal Evolution* [Serie documental]. Episode 12: Extreme Metal. Banger Films

[126] *my mother's place* 'el lugar de mi madre'

[127] Dunn & McFadyen, *Metal Evolution*.

[128] Tanja Caciur (19 de Marzo de 2010), *Interview with Tryptikon.* Tuonela Magazine.

Pintura *Satan and I* (1977) – HR Giger, usada para la portada del álbum de Celtic Frost *To Mega Therion* (1985).

Hay una resonancia fonética entre los apellidos Fischer y Giger. Se trata de dos sustantivos. En la semántica, hay noticia del cambio: De *Fischer* [pescador] a *Giger*, versión suiza del alemán *Geiger* que significa nada menos que 'violinista'.

Este álbum de Celtic Frost culmina con la canción *Necromantical Screams* [Gritos necrománticos]. Aquí, en lugar de los gritos desgarrados, agudos y agonizantes que se hacían

oír en *Triumph of Death* [Triunfo de la muerte] aparece una voz soprano, Claudia-Maria Mokri. La voz soprano es la voz acrítica por excelencia, dice Quignard[129]. Es el continuum originario.

Con esta pieza, Tom fue el primero en la historia del metal en incluir voces femeninas operáticas pues, aunque muchas bandas de la escena incluían audios de alguna mujer hablando o —sobre todo— gritando, ninguno la había introducido para hacerla cantar. Tom fue, además, el primero en componer arreglos orquestales para una canción de metal, aquí con las partituras que hizo escribir para corno francés, chelo y violín.

> No queríamos quedar confinados a solamente esta oscuridad. La amábamos, pero la vimos como una base. La música dura[130] nos daba el cimiento perfecto para experimentar. Uno de estos experimentos fue darle una especie de sentimiento diferente, encontrarle un contrapeso total a esta oscuridad y esta dureza, y por supuesto eso sería algo femenino, una voz femenina… [131]

Al peso aplastante del Otro, Tom le había dado salida con un ruido igual de pesado. No obstante, del *crappy shitty sound* de Hellhammer —del que él se jactaba— pasó a la creación de esta obra no solamente inclasificable hoy en día según las odiosas etiquetas de los llamados "subgéneros" del metal, sino que llegó a ser incluso comparada con la majestuosidad apocalíptica de Wagner. Más que necrománticos, son gritos de vida; más que de goce, de gozo. El triunfo, al final, no fue de la muerte, sino de aquel que supo qué hacer con ella.

---

[129] Pascal Quignard. *Butes,* Sexto Piso, 2011.
[130] *hard* 'pesada, difícil, dura'
[131] *Interview with Thomas Fischer* (Noviembre, 1999) Metal Rules.

Con cada álbum, Tom se alejó más y más del grito radical que lo había habitado y esto, claro, no fue bien recibido por parte de algunos defensores. A pesar de que se le reclame haber traicionado al ruido, Tom estuvo feliz de saltar al en-canto de la sonata de lo musical:

> Finalmente me liberé del mundo que mi madre había creado para mí, en el que yo estaba completamente desamparado. En algún momento fui lanzado a ese mundo, y fui lanzado de forma radical. Me encontré de repente allí y ese mundo era la oscuridad [...] Estuve muy contento de dejar ese mundo atrás. [132]

***Del* schreien *al* schreiben**

La búsqueda que hace Tom G Warrior de algo distinto al ruido, aunque hablando de su historia singular, parece ser un recorrido paradigmático en la escena. En principio, la *shit music* [música de mierda] emerge como rechazo a la *sheet music* [partitura]. No es solamente la técnica la que queda desalojada del ruido, es también esa escritura particular conocida como notación musical, que le arrebata al sonido su ser en tanto totalidad para convertirlo en tiempo en el que se despliegan las notas.

La notación entonces viene a dar nombre a algo que en algún lugar se resiste a ser nombrado. Alain Didier Weill dice al respecto "do, re, mi, etc.; nombran lo real del sonido. Un la bemol es imposible de traducir, no remite a un significado, sino a un puro real sonoro"[133]. Una escena que persigue en los confines el sonido en su cara original de puro ruido, que anhela su retorno en tanto *puro real sonoro*, no podía menos que pelear contra la partitura, la cual implica al significante que viene a poner también aquí límite, corte devenido con la dimensión del tiempo que impide que cualquier sonido se prolongue eternamente. El vocablo

[132] Patterson, *Black Metal: Evolution of the Cult*, 39.
[133] Alain Didier Weill; *Los tres tiempos de la Ley,* Homo Sapiens, Rosario; 1995.

partitura deriva justamente del latín *partiri* [dividir]. Es corte, escansión, que permite que el sonido se despliegue en una determinada línea temporal.

Mientras en la superficie músicos virtuosos componen melodías circunscritas en ese espacio limitado, ese borde que es el pentagrama, en la cloaca se desborda el caudal de materia sonora que transporta los restos de aquello que la partitura ha dejado por fuera. Esto se anticipaba desde el fallido intento de escritura de los *hollers* que se oían en plantaciones esclavistas. ¿Cómo se escribe un grito? Tal es el abismo que separa *sheet* de *shit*; el grito soprano, traducido a una nota aguda, del grito gutural, que no corresponde a nota alguna.

En la cloaca, la escritura surge más allá del sentido, bajo esa forma de letra blasfema que constituye el cacograma usado como escudo para ahuyentar. Esta a-parece igualmente en los logos de las bandas, *logo* invertido, alterado, cada vez más ilegible. Así también en los fanzines, de puño y letra de jóvenes que se burlan del sentido, que le hacen fieros, que le vomitan. Todo esto rodea al ruido de la cloaca. Pero cuando del ruido mismo se trata, no hay escritura que valga.

La posición del defensor de la escena, que con su cuerpo hace ruido, que huye a los límites del significante y desde allí busca resistir a las fauces siempre abiertas, devoradoras, de la significación, es una posición en la que ninguno ha logrado sostenerse para siempre. Posición que emerge en jóvenes que se van *a* toda en contra del sentido, pero que tarde o temprano terminan por tomar otros caminos. La respiración pulmonar es limitada. El grito no puede prolongarse para siempre. Toda vocal, incluso la *a*, encuentra en este cuerpo atravesado por el significante su eventual consonante.

Gran parte de las bandas que habían emergido de la cloaca en los años 80 no subsistieron más allá del par de grabaciones que lograron sacar con las uñas. A diferencia de la lógica de

la industria musical, que produce y produce en cantidades sin límites, estas grabaciones cloacales se reducen a un cierto número. Los defensores no tienen problema con que esto sea así, pues lo importante es el eco que deja, la antorcha que es dada a las nuevas generaciones de *metal maniacs*, que se consagran en cuerpo y alma a impedir que la escena muera. Sin embargo, no deja de ser interesante el vuelco que los antiguos gritones hacen, cuyo ruido encuentra distintas circunstancias que terminan por modularlo, y que aquí ahora examinamos.

En primer lugar, la modulación bajo la forma del paso del grito al pedido, posibilitado por la vía de otra escena: la del punk. Escena que había nutrido en sus inicios la cloaca de velocidad, pero que abrió también la posibilidad de re-introducir la palabra en un sentido distinto al de los imperativos de la industria. De las ganas de producir un sonido que no tuviera propósito más que el ruido mismo, aparece de pronto esa otra posibilidad que consiste en tomar el grito para articularlo bajo la forma de queja, de denuncia, de petición, de demanda. Esta transformación no deja de evocar aquella estructural, por la cual el grito fue condición para hablar.

Con el punk sigue habiendo bulla y estruendo instrumental, pero la diferencia radica en que hay allí una voz que pide algo. La voz se alza, pero para dar a oír de manera explícita una serie de inconformidades. Es un sonido que denuncia toda clase de injusticias, desde la brutalidad policial hasta la crisis ambiental. El punk no es *grito puro* sino *grito para*. Es un grito que se hace en la espera de Otro que responda.

Uno de los principales referentes fue la banda The Exploited [*Los explotados*], cuya canción *Fuck the U.S.A* [Al carajo los Estados Unidos] de 1982 se constituye como paradigma, al volcar los sonidos extremos en un grito de protesta. Este camino fue especialmente llamativo para los defensores que provenían de lugares como Colombia, quienes requerían más que nadie ponerle límite significante al horror que los atravesaba, en lugar de seguirlo

presentificando con vómito sonoro. Allí la correspondencia de los fanzines no era solamente para dar a conocer bandas cloacales, sino que había también un intercambio en torno a diferentes problemáticas sociales, lo que resultó en la creación de acciones colectivas, que empezaban por el hecho de ocupar las calles de noche en una época donde la orden tácita era no hacerlo.

El punk compartía con el metal la velocidad y la crudeza, pero aquello realmente distintivo, era el lugar de la voz – una voz que se entiende, una letra que se entiende, pues busca decir algo. El tema *Dinero* de la banda Pestes que suena en la película *Rodrigo D No Futuro* es un ejemplo del centenar de temas creados en las comunas por jóvenes en la época. Bandas del *punk medallo* como Crimen Impune, N. N o Atentado Terrorista que desde el nombre ya dicen algo.

Aunque hoy en día suelen pensarse como movimientos rivales, el sonido de una y otra escena nadaban originalmente por caudales similares. La distinción de ese lugar que ocupa la voz se vuelve más marcada con el tiempo. Sin embargo, en Medellín, la *ciudad podrida* como se llamó a la recopilación de sonidos extremos hecha en 1990, punkeros y metaleros estaban atravesados por el mismo baño de sangre. Eran jóvenes vistos como el blanco ideal de la policía, el ejército, la guerrilla y los sicarios que buscaban sumar fuerzas a sus tropas. El asedio era por todas partes.

Ambas escenas, punk y metal, sobrevivieron porque no cedieron. Se entregaron al sonido pues sabían que había en eso otro camino, *más allá del no futuro* – como tituló José Juan Posada de la agrupación I.R.A su documental. No solo el punk sino también el *death metal* [metal de la muerte] propicia el nacimiento de bandas cuyas letras están inyectadas de la intención de relatar lo que ocurría en la ciudad, como la *Ola de Violencia* de Masacre del 91.

Difusión de *La Ciudad Podrida* hecha en el fanzine *Nueva Fuerza* #6

La falta de instrumentos o lugares propicios para grabar permitió que el sonido extremo sonase incluso más crudo, tan visceral como la muerte que les tocaba a diario: "había que tocar de la forma que fuera… esa inmediatez era porque el día de mañana estábamos muertos"[134] dice Carlos Bravo de Desadaptadoz, banda que nació en 1987 en el barrio Castilla en Medellín. Recientemente, esta agrupación sacó una grabación con textos del poeta colombiano, Jesús Peña Marín, asesinado en 1986 por fuerzas del Estado. Se destaca aquí un fragmento de *Desaparecidos*:

Se cansarán un día
y van a intentar desaparecer
la Patria entera.

Son tantos día a día
los que simplemente no aparecen
que un día no cabrán en el subsuelo,
y brotarán, y cubrirán todo este territorio.

[134] José Juan Posada (2017). *Más allá del no futuro: crónicas de escena*.

Y en un macabro recorrido
exhibirán el verdadero rostro
de la Patria que ofrecen los sicarios.

Sobre esta patria del subsuelo
de cadáveres sin lengua;
el hijo de un padre desaparecido
aprende a construir la verdadera Patria.

Fue justamente la poesía, en segundo lugar, otro de los caudales en los que el río del ruido desembocó. Muchos de estos jóvenes descubrieron esa otra forma del sinsentido que es la letra del poema, que con palabra logra vaciar la palabra de significado, para devolver en cambio algo de la primacía de lo *moterial*: "en este nivel lo que importa ya no es lo que se transporta en la cadena significante, sino su resto, esto es, la letra de goce que allí se devela"[135]. Ruido y poesía tienen que ver con el resto, pero el tratamiento dado al mismo es muy distinto. La poesía, que con palabras bordea la Cosa para re-velarla –esto es, hacer emerger la letra en tanto se le tiende un velo– se distancia del ruido que no tendía velo alguno, que por el contrario lo desgarraba, de modo que la letra surgía no revelada sino desbordada.

El ruido de la cloaca daba a oír aquello a lo que la superficie pretendía hacer oídos sordos. Pero en la escritura surge para esos jóvenes otra vía en la que también su cuerpo quedaba implicado, no para derramar exceso, sino para hacerle litoral. Vía que también permitía hacer hablar el silencio de una época en la que el país acallaba hasta la aniquilación a los sujetos –quienes por la misma razón surgen cuando gritan, hablan, escriben.

[135] María Alejandra Tapia Millán, «El síntoma: de la metáfora a la letra» en Desde el jardín de Freud, no. 12: La cuestión del síntoma (2012).

Algunos entonces se la jugaron también por ese camino de la escritura, que es "una suerte de acto de justicia para lo que estaba callado y quería surgir, y de delatora injusticia para lo que debió permanecer oculto y sepultado"[136]. Por esto, para muchos la causa que los convocó a la escritura era el acallamiento de aquel horror que estaban presenciando. Pero algunos otros descubrieron en ese ejercicio su propio silencio, su propia causa, aquello que en ellos latía inefable, y se aventuraron por la apuesta de su letra singular. Uno de ellos fue el vocalista de la banda Reencarnación, Víctor Raúl Jaramillo, quien en 2021 publicó la antología *Catálogo de naves*. Tras haber sido llamado inicialmente por el grito, dice ahora respecto a ese otro llamado, el de la creación poética:

> Crear no es una completa decisión de quien se sienta y dice: "voy a crear", es más bien una necesidad entrañable, la desgarradura de quienes ven al mundo con otras posibilidades, con la intención de transformación. Es un llamado interior que se desborda frente a la realidad, esa que no tiene lugar fijo ni representación definitiva. Hay momentos de calma donde el pensamiento y la emoción están sincronizados y crear no implica esfuerzo alguno y lo que sale está casi listo, sin discusiones. Pero hay otros donde las cosas estallan de manera "salvaje" y debes aceptar su bramido[137].

Es entonces también un bramido el que llama al poeta, pero ahora el sujeto no brama de vuelta. Calla, más bien, para poder escuchar eso que en él habla. Eso que late. Recorrido hecho desde un acto hasta otro, desde el *schreien* [gritar] hasta el *schreiben* [escribir], vocablos alemanes cuya distinción semántica es dada simplemente por la distancia que introduce a nivel fonológico una consonante [b]. A pesar de su similitud fonética, los vocablos derivan de dos raíces distintas, el protogermánico *skrīaną* y el protogermánico *skrībaną*, respectivamente – entonces incluso en su reconstrucción había ya de por medio una consonante. El mundo vocálico es abismo sobre el cual la consonante eleva un puente. La escritura es consonántica por requerir para existir el orden de la Ley significante, la muerte de la Cosa, el asesinato del Padre. Pero es la poesía esa clase de escritura que contorneando

---

[136] Enrique Serrano, «La obra inacabada» en Desde el jardín de Freud, no. 1: 'Lo escrito, escrito está'. Escritura, letra, inconsciente (2001).

[137]

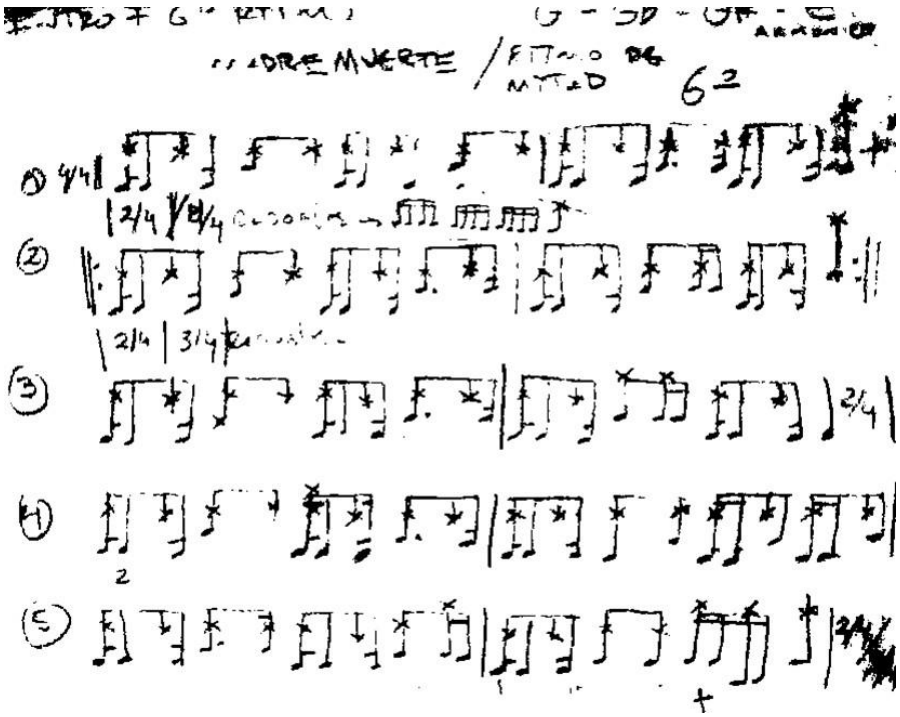
el abismo con consonantes hace surgir, aunque sea de manera efímera, nuevamente el goce de las vocales. Escritura musical. Música escrita. ¿Cuándo poema? ¿Cuándo partitura?

El otro destino para el ruido fue ese, el de la música propiamente. Fue el salto que hizo Tom G Warrior al dejarse cautivar por una melodía, la de la voz soprano, voz del deseo materno que antes había estado en él ausente. Pero ese camino no fue solamente el de Tom. Bandas como Rotting Christ, Samael, Satyricon, Dimmu Borgir, Behemoth o Therion, incorporan la sinfonía en esa cueva que antes había sido oscuridad total, y hacen surgir una voz distinta, cargada de melodía, que se opone al ruido del ominoso martillar. Escúchese entonces el salto del *Morbid metal* (1991) al *Together* (2012) de Samael, o del *The forest is my throne* (1995) al *Phoenix* (2013) de Satyricon, interpretado en vivo con una orquesta sinfónica y un coro. Incluso si quien canta es un hombre, la melodía es siempre del orden materno, es el goce vocálico del continuum, *canto acrítico,* como le llama Quignard. En el instante en que el ruido se deja cautivar por ese mundo de lo musical, ya no se trata de metal de verdad.

En ese camino, algunos decidieron preocuparse por aquello que antes habían rechazado: la técnica. Tras años de haber hecho ruido –en buena parte debido a que no sabían cómo tocar un instrumento– muchos de ellos se interesaron por aprender la teoría, que empieza a reflejarse en el sonido de sus producciones cada vez más pulidas, con lo que el ruido queda cada vez más atrás. Es el caso de bandas como Possessed, Exciter o incluso el mismo Venom, que han subsistido pero cuyo sonido actual está lejos de ser puro ruido.

Estudiar la técnica implicaba, por supuesto, el paso por la anotación musical, por la partitura antes tan repudiada. Alexis Vélez Rodríguez, baterista de la banda *Ataque de sonido* y protagonista de la cloaca de Medellín en los 80s, se convirtió en un músico virtuoso interesado en ubicar retroactivamente aquella escena de la que había hecho parte. En la actualidad, al escuchar las grabaciones del ruido antaño producido, se ha interesado por intentar traducir el caos sonoro en partituras, encontrar la síncopa de los distintos temas,

ubicar los ritmos, los compases, los pulsos. Al hacerlo, hay algo que sigue quedando por fuera. Algo para siempre perdido. Alexis, en compañía de Carlos Mario, ha probado volver a tocar algunos de los engendros que Parabellum produjo en su momento. No obstante, el exceso de técnica es impedimento. El ruido de la escena es irrepetible.



Reconstrucción de partitura para batería *de Madre Muerte* (Parabellum) elaborada por Alexis Vélez

Por último, el ruido tuvo aún otro destino: el de la pintura. Aunque en el mundo escópico lo que la época precipitó fue el orden de la pura mancha, el tipo de arte que convocó a los jóvenes de la cloaca fue de tipo figurativo. Había ya trazo en el diseño de los fanzines, donde podían verse producciones que abarcaban desde el collage hasta la caricatura. Trazo eran también los *logos* creados por ellos mismos para sus bandas, con sus respectivas carátulas. Por esa vía despertó algo en muchos, quienes se volcarían a la búsqueda de esa imagen que en todos falta[138]. Imagen de la escena, por excelencia.

[138] Pascal Quignard, *El sexo y el espanto*, Barcelona, Editorial Minúscula, 2005.

Uno de ellos fue precisamente Alexis, quien emprendió su investigación no solamente por vía de las partituras, sino también de las artes plásticas. Su obra ha estado orientada al tema de la violencia en Colombia, la memoria y la no repetición, como su proyecto de performance e instalación escultórica *Parque de las ofrendas*. Sus pinturas fueron exhibidas en 2021 para la exposición *Retrospectiva* en Encarrete Morada, casa cultural de la comuna 13, su natal barrio en la ciudad de Medellín. Uno de sus óleos, titulado *La caja de Pandora II* se convirtió en la carátula del álbum de 2011 *Se puede vivir sin Dios* de la banda Reencarnación. Justamente de eso se ha tratado para los que fueron los jóvenes del *no futuro*. Poder vivir a pesar del Dios ausente, del Estado ausente. Carlos Bravo, Victor Raúl Jaramillo, Carlos Mario Pérez, Alexis Vélez, pudieron haber sido uno de los muchos que perecieron asesinados. Tras haber gritado para sobrevivir, se la jugaron cada uno por estas apuestas singulares para vivir.

La caja de Pandora II – Alexis Vélez (2011)

Fueron también las artes plásticas el camino del noruego Kristian Eivind Espedal de la banda Gorgoroth, conocido por su *stage name*: Gaahl. Además de abandonar su antigua banda para unirse a Wardruna y más recientemente conformar Gaahl's Wyrd –proyectos musicales cargados de melodía– se ha dedicado a crear pinturas, serigrafías y grabados. Sus obras están ahora exhibidas en la Galleri Fjalar de su ciudad natal, Bergen.

Ahora bien, a pesar de que los que antes gritaban tomen otros rumbos, nuevas generaciones de jóvenes han llegado a la cloaca para mantener la escena viva, escena que existe a punta de restos. Pero, astuta como es, la industria no ha tardado en recuperar para su caudal lo que se le estaba escapando. Nada puede perderse. La *música mierda* que confrontaba a la industria con la verdad de lo que producía fue fagocitada por mentes capaces de vender cínicamente el sonido mierda en cuanto tal. Ya no había necesidad de disfrazar el ruido, como había sucedido con el *glam*. Bastaba con hacer del gutural una técnica vocal o, más bien, una variedad de técnicas, que podían ahora ser estudiadas, a las que se les podía sacar su propio marketing, de modo que ya no fuera solamente la imagen, sino ahora también el tipo de vómito el que pudiera ser promocionado para diferentes públicos, todos con la única cosa en común de ser potenciales consumidores capaces de hacer que la mierda produjera más mierda.

Es así como el grito gutural es transformado en un grito consumible. En esta nueva cara, el grito ofrece la posibilidad a quien lo emite de transmitir diferentes *cosas* a quien lo escucha. Hay en esto un vuelco pues el grito de la cloaca, que evocaba algo del grito originario, no buscaba transmitir nada más que el ruido mismo. La industria musical entonces devora lo real de la escena al llenarla de significado, no solo con la clasificación que hace de las voces, sino con la creación de "subgéneros" para el metal. Como todo en la época, esas palabras no son puestas allí como posibilidad de lazo, sino para seguir produciendo el circuito cerrado entre el sujeto y el objeto.

Esta estrategia resultó tan eficaz que, hoy por hoy, la mayoría de “metaleros” desconoce el grito de la escena de la que nació ese engendro sonoro que fue el metal. Se ven atraídos como peces a las infinitas carnadas que lanza cada día el mercado. Se identifican con cierta estética, con cierta vibra, con cierto tipo de apariencia. Pero, además, con cierto tipo de sonido, que en esta nueva lógica puede ser literalmente cualquier sonido. Desde *kawaii metal* hasta *pornogrind*, la lista de subgéneros se prolonga ad infinitum.

Hay cabida para todo en el metal. Todos son bienvenidos, porque todos tienen algo valioso en sus bolsillos. Pero es ahí que la cloaca, con las nuevas generaciones de defensores, se posicionan de manera radical en contra. No todo es válido, no todo es metal. La industria podrá seguir devorando todo a su favor, pero en la cloaca seguirán existiendo sujetos cuya trinchera serán los desperdicios que –incluso para la siempre hambrienta industria que quisiera volver todo comida de mercado– permanecen, por fortuna, indigeribles.

REFERENCIAS

Bertrand, Dominique. Penser la musique: la part du diable. Insistance, 1 (1), 59-84. 2005.

Branche, J. Malungaje: hacia una poética de la diáspora africana. Revista Poligramas, (31), 23-49. 2009.

Caciur, Tanja (19 de Marzo de 2010), Interview with Tryptikon. Tuonela Magazine.

Charters, Samuel (1993). The Complete Blind Willie Johnson (CD booklet). Columbia Legacy. CK

Chaumon. Frank. “Le cri” [El grito] en *Essaim, Revue de Psychoanalyse*, número 6, Détours de la transmission, París. 2000.

Chion, Michel. La voz en el cine. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

Chul Han, Byung. (2017). La expulsión de lo distinto. Herder Editorial.

Davis, Angela. ¿Son obsoletas las prisiones? Córdoba: Bocavulvaria ediciones, 2017.

Didier Weill, Alain. “El silencio del monstruo” en Los tres tiempos de la ley. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 1997.

Didier Weill, Alain. Los tres tiempos de la Ley, Homo Sapiens, Rosario; 1995.

Didier-Weill, Alain. Invocaciones. Dionisos, Moisés, San Pablo y Freud. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999

Dólar, M. “Una voz y nada más”. Buenos Aires, Manantial, 2007.

Douglass, Frederick. The life and times of Frederick Douglass: From 1817-1882. Christian Age Office. 1882

Entrevista a Reencarnación. Dargedik: Rock Metal Webzine. 1 de Abril de 2022.

Ferris, W. R., & Thomas, J. (2009). The Devil and his Blues: James “Son Ford” Thomas. Southern Cultures, 15(3), 5–20.

Gautret, F. Un autre silence: À propos du texte de Dominique Bertrand: « Penser la musique : la part du diable ». Insistance, no<(sup> 2), 197-203. 2006

Genovese, Eugene. Roll, Jordan, roll: The World the slaves made. Unabridged, New York. 1976.

Halpert, H. (1943). The Devil and the fiddle. Hoosier Folklore Bulletin, 2(2), 4.

Handy, W. C. (1970). Father of the blues: An autobiography. New York: Collier Books; Toronto: Collier-Macmillan.

Infante, Miguel. (2015). Satán negro y Lucifer blanco: el diablo en el blues. Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico, (3), 129.

Interview with Thomas Fischer (Noviembre, 1999) Metal Rules. www.metal-rules.com

J. L. Berardozzi. El tiempo y el sujeto. Función de la Sincopa. Letra Viva. 2003.

Jacques Lacan, Escritos. México, Siglo XXI, 1984.

Jahn, Jahnheinz. Las literaturas neoafricanas, Madrid, Guadarrama. 1970.

Jaramillo, Victor Raúl «Devenir monstruos en un mundo monstruoso», texto presentado en el Primer Congreso de Estudios sobre Metal en Colombia, junio 2021.

Kawabata, M. (2007). Virtuosity, the violin, the devil… what really made Paganini “demonic”?. Current Musicology, 83, 91.

Lacan, Jacques. (2003). “De la mirada como objeto a minúscula” en *El Seminario Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964). Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques. “El problema de la sublimación”. En *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis* (1959 - 1960), Buenos Aires: Paidós, 1988.

Lacan, Jacques. “La Angustia. En la red de los significantes” en *El Seminario, Libro 10: La Angustia* (1962-63). Buenos Aires: Paidós, 1988.

Lacan, Jacques. “La imagen del guante dado vuelta” En *El seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación* (1958-1959). Buenos Aires: Paidós, 1988.

Lacan, Jacques. El Seminario, Libro 3: Las Psicosis (1955-56). Buenos Aires: Paidós, 1988.

Lawson, Daw. (1 de Agosto de 2007), My Life Story: Tom G. Warrior Of Celtic Frost. Metal Hammer. www.loudersound.com

Malcolm X. Discurso del 5 de Mayo de 1962 para la Nación del Islam.

Malcolm X. Entrevista del 17 de Marzo de 1963 para City Desk

Manning, P. Slavery and African life: Occidental, Oriental, and African slave trades (Vol. 67). Cambridge University Press. 1990.

McDonald, C. The bourgeois blues? rock music and class. The Bloomsbury Handbook of Popular Music and Social Class, 427-443. 2020.

Murray, Albert. Stomping the blues. University of Minnesota Press, 2017.

Oakes, Brian. (2019). Devil at Crossroads [Documental]. Netflix

Ortiz Oderigo, Néstor. (1952): Historia del jazz. Ricordi. Buenos Aires, 82.

Patterson, Black Metal: Evolution of the Cult. Feral House: Seattle, 2013.

Patterson, Dayal. Black Metal: Evolution of the Cult. (Feral House: Seattle, 2013), 37.

Pavón-Cuéllar, David. (2019). Plusvalor, plus-de-gozar y plus-de-privación. Teoría y Crítica de la Psicología, 13, 132-148.

Platón. Timeo. En Diálogos VI (trad. Ma. Á. Durán, F. Lisi, J. Zaragoza y P. Gómez Cardó). Barcelona: Gredos (2007).

Poizat, Poizat. «La Voz en la Ópera», en Aspectos del malestar en la cultura (Buenos Aires: Mananhal, 1989).

Prada Chacón, H. M. El nacimiento del Blues en el sur de los Estados Unidos [Tesis de doctorado] Departamento de Historia. Universidad Javeriana. 2015.

Quignard, Pascal. Butes, Sexto Piso, 2011.

Quignard, Pascal. El odio a la música. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.

Quignard, Pascal. El sexo y el espanto. Barcelona, Editorial Minúscula, 2005.

Redd, L. N. (1985). Rock! It’s Still Rhythm and Blues. The Black Perspective in Music, 13, 31–47.

Reflexiones sobre la vida y la muerte. Entrevista por Juan Sebastián Barriga Ossa para Radiónica. 4 Abril 2021.

Ruskell, Nick. (19 de Julio de 2021), Tom G Warrior: "We played radical music that pushed everybody away and we loved that... f*ck them all!". Kerrang! https://www.kerrang.com/

Segrest, J., & Hoffman, M. (2012). Moanin'at midnight: the life and times of Howlin'Wolf. Pantheon.

Seijas, Tatiana, and Pablo Miguel Sierra Silva. "The Persistence of the Slave Market in Seventeenth-Century Central Mexico." Slavery & Abolition: A Journal of Slave and Post-Slave Studies 37, no. 2 (2016): 307-33.

Serrano, Enrique. «La obra inacabada» en Desde el jardín de Freud, no. 1: 'Lo escrito, escrito está'. Escritura, letra, inconsciente (2001).

Sigmund Freud. "Un caso de paranoia que contradice la teoría psicoanalítica" (1915). En Obras Completas. vol XV. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

Sloterdijk, Peter. «El estadio-sirenas. De la primera alianza sonosférica» en Esferas I: Burbujas (Madrid: Siruela, 2003), 452.

Sloterdijk, Peter. El extrañamiento del mundo. Cap VII Ed. Pre-textos 2001

Sluyter, Andrew. "Death on the Middle Passage: A Cartographic Approach to the Atlantic Slave Trade", Esclavages & Post-esclavages, 3 | 2020, Online since 27 November 2020

Soler, Colette. «La angustia». En *Los afectos lacanianos*. Buenos Aires: Letra Viva, 2011. 25 - 49.

Tapia Millán, María Alejandra. «El síntoma: de la metáfora a la letra» en Desde el jardín de Freud, no. 12: La cuestión del síntoma (2012).

The Rope: The Forgotten History of Segregated Rock & Roll Concerts (Febrero, 2021) Revista Rolling Stones www.rollingstone.com

Todorov, T. (1987). La conquista de América: el problema del otro. Madrid: Siglo XXI

«Devenir monstruos en un mundo monstruoso» Conferencia presentada en el Primer Congreso de Estudios sobre Metal en Colombia, junio 2021. Víctor Raúl Jaramillo es poeta, filósofo y vocalista de la banda de Medellín Reencarnación.

«Memorias de encuentros de rockeros». Conversatorio dado en el marco del Primer Congreso de Estudios sobre Metal en Colombia, junio 2021.

Blues America: Woke Up This Morning [Documental]. (BBC). 2013.

Posada, José Juan. «Más allá del no futuro: crónicas de escena» [Documental]. 2017.

Sam Dunn & Scot McFadyen (Directores). (2014). Metal Evolution [Serie documental]. Episode 12: Extreme Metal. Banger Films

Slavoj Žižek, «La guía perversa de la ideología», [Documental]. Dirección Sophie Fiennes, 2012.

VH1. Heavy. «The Story of Metal» [Documental] 2006.

Williams and Dixie (2003). This Far By Faith [Documental] Blackside Productions.