



Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitatea
The University of the Basque Country



Grado en Sociología
Departamento de Sociología 2
Curso académico 2015/16

ACTIVIDAD CREATIVA EN LA MÚSICA
METAL: PROCESO CULTURAL Y MUNDO
SOCIAL.

Autor: **Jenifer del Campo Pérez**

Director: **Andrés Davila Legerén**

En Leioa, a 4 de Junio de 2016





“La música os habla de vosotros mismos y os relata el poema de vuestra vida; se incorpora a uno, y uno se funde en ella”

Charles Baudelaire

Mi más sincero agradecimiento a:

Mi director, por los conocimientos nuevos aprendidos.

Black Ocean Witness, por la música vivida y disfrutada.

David, por la inspiración que me ha trasmitido.

¡Mil gracias!



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Índice de contenidos

1. Introducción	3
2. Planteamiento general de la investigación.	4
2.1 Por qué estudiar la música metal.	5
2.2 Qué objetivos persigo con este trabajo.....	7
3. Aproximación teórica: cultura y mundo social.	8
3.1 Cultura como proceso de creación simbólica.	8
3.2 Música y sociología de la música.....	10
I. Estudios de la música en la dimensión de Industria cultural e intermediación.	11
II. Estudios de la música en la dimensión de percepción y consumo.....	12
III. Estudios de la música a partir de la dimensión de creación e interpretación.	13
3.3 El género metal: un gran desconocido.	15
3.4 Una comunicación <i>otra</i> a través de la música.....	16
3.5 El concepto de mundo social.....	19
4. Una aproximación empírica a la actividad creativa en el metal.	21
4.1 El proceso de inmersión.	22
4.2 En “el mundo de los metales”, por un momento.	26
4.3 De cómo la actividad artística lleva al producto cultural (o de cómo los ensayos llevan al disco).....	31
4.4 La vida en blanco y negro.	36
5. Líneas abiertas: la creatividad musical desde una perspectiva política.....	39
Bibliografía	42
Guía básica para las entrevistas.....	45



1. Introducción.

En el presente trabajo se aborda la actividad creativa en el mundo de la música del género metal y su percepción sonora desde su sentido social: como un modo de comunicación particular pero también como herramienta analítica sociológica para comprender el momento en el que nos encontramos. La música en general, además de ser un medio gracias al cual los individuos crean formas de cohesión social, ella misma es partícipe, de una manera particular, en los procesos sociales y las subjetividades que dan sentido a nuestra realidad. Considerando pertinente manejarla como un sentido epistemológico *otro*, debido a que enfatiza la necesidad de reflexionar *con* y *sobre* otro sentido perceptivo, realizo un breve acercamiento empírico a un mundo social concreto: la escena del metal en Bilbao, para realizar un análisis de sus procesos de creación cultural y sus formas de organización colectiva, con el fin de comprender cómo y por qué un mundo social, que se caracteriza por la cooperación necesaria en una actividad colectiva creativa, produce sus propios productos culturales, en este caso un disco musical, en contraposición a la lógica hegemónica contemporánea de consumismo e individualización.

El género de música metal, si bien se inscribe en una cultura de masas, no es muy estudiado desde la sociología de la música, como sí lo puede ser el jazz o el rock. El interés de este estilo reside en explorar los significados sociales que giran en torno a él para determinar hasta qué punto es un estilo de música propio de esta época. A través de un enfoque etnográfico trato de abordar una descripción de este mundo social, así como comprender de qué manera se produce esa música y cómo logran sus participantes mantenerse en el tiempo, ya que el mundo de los grupos de música metal se caracteriza por ser inestable e invisible a la vez que altamente tecnologizado. Se trata, por tanto, de poner en primer plano el trabajo invisibilizado de un disco musical: su actividad creativa.

Palabras clave: percepción sonora, actividad creativa contemporánea, música metal, etnografía, mundo social.



2. Planteamiento general de la investigación.

Debemos comenzar, en este estudio particularmente, por considerar la especial importancia que tiene el contexto social contemporáneo para entender el fenómeno que abordo en esta investigación. Así pues el *espíritu de la época* en el que debo enmarcar este trabajo es el de la sociedad transmoderna. La modernidad dejó paso a la postmodernidad y en la actualidad se dice que nos encontramos ante la transmodernidad. Todos estos tránsitos de época percibidos han sido resultado, en gran medida, de las transformaciones del modelo económico capitalista que sostenemos, pasando de un tardocapitalismo a un neocapitalismo. En la primera mitad del siglo XX, Guy Debord nos hablaba de la sociedad del espectáculo a través de los medios de comunicación (Debord, 1999). Marshal MacLuhan nos relataba cómo el propio medio sustituía al mensaje llegando así la edad icónica (MacLuhan, 1996). Y en su segunda mitad Jean Baudrillard nos decía que hemos perdido todo punto de referencia, y que lo que pensamos como realidad no es más que un representación consumida en sus propias representaciones, alimentada por los mass-media (Baudrillard, 1979). En esta nueva época Rosa María Rodríguez Magda nos habla del nuevo tránsito; la transmodernidad. Un paso más allá del simulacro se sitúa la realidad virtual y pone de relieve la globalización como *el gran relato* de la sociedad actual (Magda, 2003).

La sociedad transmoderna es un concepto que hace alusión a cómo se une y retroalimenta la debilidad y la fragilidad en los lazos sociales, haciendo que gane relevancia la individualización y la libertad de decisión basada en una pérdida de seguridad y renuncia al pasado, ya que lo que importa es el *aquí y ahora*. Es en este contexto donde sitúo todas las reflexiones que expongo en el presente trabajo sobre los diferentes temas que relacionan a este estado de cosas con la cultura, y en especial con la música metal.



2.1 Por qué estudiar la música metal.

Quizás no hay nada más cotidiano en la vida de las personas que la música. Es un arte basado en la escucha y hoy se escucha música en casa, en el coche, en la ducha o por la calle. Aunque no nos demos cuenta, la música nos rodea día a día y cumple un papel en nuestras vidas de manera constante. Debemos situarla como ese gran desconocido en el campo de las investigaciones sociales contemporáneas pero a la que todo el mundo coloca como parte esencial de toda cultura, y que además los grandes sociólogos clásicos han tenido en cuenta en sus obras, dedicando antes o después, alguna reflexión al respecto. El papel que juega en la cultura es algo a lo que los antropólogos sí han dedicado tiempo de estudio. Jon Blacking es uno de ellos, dedicando más de dos décadas a estudiar diversas músicas de África. Él mismo presenta a la música y su actividad como algo inevitablemente social y demuestra que el proceso de creatividad musical y de su experimentación corpórea solo puede entenderse dentro de un contexto social y de participación colectiva (Blacking, 2006).

Por otra parte, en la sociología contemporánea, la música no es un objeto de estudio que interese demasiado. En comparación con las grandes áreas de interés sociológico, como pueden ser el poder, la desigualdad social, la salud o el medio ambiente, todo lo que tenga que ver con la cultura o la estética queda relegado a un segundo orden. Pero no es todo indiferencia, algunos sociólogos sí se han preocupado por este objeto de estudio. Uno de ellos es Jaime Hormigos Ruiz que, entre otras cosas, ha visto en ella un elemento con el que los jóvenes contemporáneos construyen su identidad. Nos plantea que “la música constituye un hecho social innegable, presenta mil engranajes de carácter social, (...). Las canciones y melodías que llevamos dentro de nuestro equipaje cultural implican determinadas ideas, significados, valores y funciones que relacionan íntimamente a los sonidos con el tejido cultural que los produce” (Hormigos Ruíz, 2012:76). Y si aceptamos la premisa de que una de las tareas implícitas de todo sociólogo es comprender la sociedad que le ha tocado vivir, la música constituye un elemento esencial para ello, dándonos las claves de estudio de campos de actividad cultural que nos hablen de problemas o cambio social. “La música no puede cambiar las sociedades como pueden hacerlo los cambios en la tecnología o la organización política. No puede llevar a la gente a actuar, a menos que se esté social y culturalmente



predispuesto a hacerlo. No puede infundir hermandad, como esperaba Tolstoi, ni ningún otro estado o valor social. Lo más que puede hacer en las personas es confirmar situaciones que ya existen” (Blacking, 2006:165). Así pues la música es esa experiencia corporal y sensorial que diluye y a la vez transforma de una manera muy particular lo que socialmente nos atraviesa. Y por este motivo me parece pertinente poner mi atención sociológica en ella; porque la música es forma sonora de una sociedad.

Sin embargo, no podemos obviar que estudiar un género musical en concreto no responde sino a una sujeción epistemológica, tanto en cuanto la música como área de estudio se nos presenta actualmente parcelada, al igual que todo lo demás en el conocimiento. En concreto, el género metal, el cual es bastante amplio, englobando básicamente a los estilos que aparecieron después del punk, rock y heavy metal, es algo que aparece como inexplorado. De la música clásica, popular, del punk y del rock se han realizado investigaciones al respecto. Pero del metal no. Lo cierto es que una vez que el estilo heavy metal apareció en la década de los 50 en Reino Unido, el boom de estilos derivados que han ido apareciendo ha sido imparable, siendo los más destacados el thrash metal en California en los años 80 y el black metal en los países nórdicos en los 90, ambos con una ideología muy demarcada y reivindicativa. Por tanto, *a priori*, plantear estudiar este género musical entraña cierto caos. Si en este caso decido plantearlo como objeto de estudio, con todo lo que ello conlleva, es justamente porque en mi biografía este género musical ha estado siempre muy presente y me sitúo dentro de esta cultura. El conocimiento tácito que pueda tener al respecto es más exhaustivo, y por tanto me siento con más responsabilidad para poder investigar este género y no otros. El conocimiento situado que puedo tener al respecto me permite abrir una ventana a este mundo social para explorarlo y pensar cómo la música, en última instancia, es ese *otro* sentido epistemológico al que no se presta la atención que se merece.

Además, teniendo en cuenta el contexto social que anteriormente he descrito, parece una empresa más que arriesgada el poder establecer colectividades que giren alrededor de la música como algo extraeconómico: querer dedicarse a la música de forma constante se sale de la narrativa vital hegemónica. De ahí que mi interés se centre en los mundos sociales en donde la música es entendida como la narrativa vital central. La atención la fijo en la paradoja que parece presentarse ante mí, ya que ante contextos denominados



como de incertidumbre y desarraigo social parecen tener existencia mundos de sentido colectivo que, si bien no giran en torno a identidades sólidas, sí construyen realidad a través de lazos de sociabilidad, de compromiso y negociación colectiva, muy próximas a estrategias vitales de éstas. Estos mundos sociales cuestionan de una manera particular el discurso hegemónico en nuestra disciplina acerca de *la crisis de lo social* y el auge del individualismo, ya que al mismo tiempo no logran desembarazarse del contexto moderno-postmoderno del que devienen. Y por añadidura parece percibirse un cambio en las formas musicales dentro de éste género, tendiendo a la radicalización de los estilos gracias, entre otras cosas, a las nuevas tecnologías. Todo ello me mueve a ver el género metal como un estilo musical en sintonía con la época en la que nos encontramos, lleno de contradicciones entre el plano social y el sociológico, porque como dice el proverbio árabe: “los hombres se parecen más a su tiempo que a sus padres”.

2.2 Qué objetivos persigo con este trabajo.

Después de todo lo dicho, el principal objetivo que me ha llevado a plantear estudiar el mundo social de los grupos de música, y en concreto los del género metal, es el de establecer un acercamiento empírico a una actividad creativa concreta que me permita comprender en qué grado la música posibilita mundos de sentido colectivo que buscan mantenerse estables a lo largo del tiempo y crear sus propios productos culturales. Dicho de otra manera, me pregunto por cuál es el proceso por el que las personas llegan a una perspectiva común que les permite formar parte de una acción colectiva eficaz, así como la importancia que tiene la percepción sonora en todo ello. Esto conlleva desentrañar las estrategias y negociaciones que emplean estos colectivos para mantenerse y poder producir un producto cultural, en este caso un disco musical, de manera no institucionalizada. Así pues, conocer como está organizado ese mundo social, cómo se produce el producto cultural, y sobre todo, ahondar en las razones de su existencia, son planteamientos que me guiarán en la investigación para comprender lo que ocurre antes de que un disco musical sea un disco.



3. Aproximación teórica: cultura y mundo social.

Como paso previo a la exploración empírica debo establecer el punto de partida en el cual asentar los conceptos clave sobre los que pivota la investigación. A través de una revisión bibliográfica y una reflexión teórica sobre ello establezco, en primer lugar, las claves para entender lo que significa el concepto cultura desde una perspectiva sociológica. En segundo lugar, realizo un repaso al estado de la cuestión sobre la sociología de la música, y en concreto del género metal. Y por último, esbozo la conceptualización de la idea sociológica que manejo de mundo social. Todo ello me ayudará a explorar el objeto de estudio con consistencia y validez, además de poner de relieve la perspectiva de análisis desde la que parto y orientar el marco metodológico desde donde planteo el objeto de estudio.

3.1 Cultura como proceso de creación simbólica.

Empezar definiendo qué es cultura, resulta una tarea difícil pero necesaria al mismo tiempo. Y es que este concepto se traduce en arista entre disciplinas, donde el monopolio de estudio es discutible a la vez que confuso, ya que cada cual hace suya una definición. Así pues establecer el campo de estudio de la sociología de la cultura es más que complicado, siendo un área no suficientemente desarrollada, que tradicionalmente se entiende como una de las ramas de la sociología. Pero, por lógica, si la definición de lo que entendemos por cultura es tan dispar, su encuadre como objeto de estudio es muy divergente en la ciencias sociales en general.

Así pues, dos son las visiones generales de lo que se entiende por cultura en el campo de la sociología: uno que hace alusión al modo de vida, como sistema de significación, otro como actividades y productos culturales. Los *Culture studies*, desde su nacimiento en la Escuela de Birmingham en los 70, han puesto de relieve la importancia de considerar a la cultura como una dimensión principal en la investigación social y responden a esa llamada a la especificidad que requiere el contexto situado del objeto de estudio social. Denominados como la nueva sociología de la cultura, donde converge el pensamiento social, la historia y el análisis cultural (Williams, 1981), en un inicio comenzaron con investigaciones acerca de los medios de comunicación, pero poco a



poco se empezó a poner la atención en la capacidad de los consumidores, el cuestionamiento de la clase social como variable explicativa de la cultura y se empiezan a tener en cuenta variables como la edad, la etnia o el género. Pero, a medida que se generalizaba esta disciplina en los diferentes países, llevaba a una especialización de los objetos de estudio provocando que la disciplina se convirtiera en una amalgama de estudios sin un núcleo concreto común, traduciéndose en una ruptura de la unión de estos investigadores (Urteaga, 2011). Además, y después del giro epistemológico y político que la disciplina tomó en los años 80, se han profundizado en el estudio de ciertos temas y han favorecido la emergencia de otros, como los estudios *post-coloniales*.

En antropología el concepto es uno y de carácter holístico. En un inicio se planteó bajo una concepción universalista para después pasar a pensarlo desde posiciones más particularistas, en un sentido relativista (desde los planteamientos de Edward Burnett Tylor hasta los de Franz Boas). Pero estas concepciones parten de la idea de que existen elementos comunes, de base, en todas las culturas: “la ambición de Levy Strauss con su antropología estructural era encontrar los elementos invariantes, esos *a priori*s de toda sociedad humana” (Cuche, 2004:56). Así pues la cultura se entiende “como un proceso de cultivación de la mente humana, generalización del espíritu que conforma todo el modo de vida de un pueblo en particular” (Williams, 1981:11).

Es a partir del enfoque interaccionista cuando se comienza a “más que definir la cultura por una supuesta esencia, (se) sostenía que había que dedicarse a analizar el proceso de elaboración de la cultura” (Cuche, 2004:61). Se abandona la noción antropológica, la cual es insuficiente en el campo sociológico por su rigidez y determinismo, y se piensa en aquella de manera relacional, a través de una metáfora musical, como “el resultado de un conjunto de individuos reunidos para tocar juntos y que se encuentran en situación de interacción permanente” (op. cit.). Pierre Bourdieu piensa en la cultura desde una visión más cercana a esto, como “un código o un repertorio común de respuestas a problemas recurrentes; es un conjunto compartido de esquemas fundamentales, previamente asimilados, a partir de los cuales se articula, según un *arte de creación* análoga a la escritura musical, una influencia de esquemas particulares” (Bourdieu, 1989:24). Pero además también proporciona formas o modos de invención.



La cultura no es un *software* que se incorpora en los individuos, sino que también entran en juego las interpretaciones y reflexiones que los agentes o sujetos realizan sobre ella.

Así pues la cultura se caracteriza como la actividad específicamente humana y colectiva de la creación de significado, es decir, en el hecho de dar un sentido a una posición estructural. Esta actividad crea productos a través de diferentes procesos de producción, los cuales conforman el nivel principal y activo del análisis cultural (Willis, 1999). Por tanto, refleja procesos sociales más generales que la trasciende y al mismo tiempo la determina. La cultura es una materia en estado de magma en movimiento que según el tiempo, el lugar y las circunstancias se solidifica formando diferentes productos o estructuras.

En definitiva, pienso en la cultura como un proceso social de construcción de significados, los cuales trascienden y devienen en estructuras sociales así como en subjetividades situadas. Me resulta interesante analizar el proceso de creación cultural más que el producto en sí, en este caso de la actividad artística musical, porque considero que los procesos de producción son el reflejo de los sistemas de pensamiento de un momento cultural. De esta razón parte el hecho de que haya sido la música metal y sus modos de creación, producción y recreación la elegida para analizar ya que parte de una historia propia y poco estudiada.

3.2 Música y sociología de la música.

Realizar un repaso a la sociología de la música no es el propósito de este trabajo, pero lo cierto es que es un paso imprescindible. Como mínimo hacer mención de los estudios e investigaciones pasadas y presentes más reseñables que tienen como objeto de estudio la música en alguna de sus dimensiones, por varios motivos relevantes. El primero porque constituye la primera característica diferencial de esta investigación con lo ya estudiado hasta ahora sobre la música; el género de música como objeto de estudio en este trabajo es el metal, un género relativamente joven y por tanto no cuenta con un estado del arte como tal en la disciplina sociológica. Y el segundo motivo es que resulta necesario conocer qué significados giran en torno al concepto de música para poder demarcar qué significado le otorgo en el contexto de esta investigación como concepto de interés sociológico. Es muy importante dejar claro desde qué punto se parte respecto



al concepto de música porque entraña una “gran complejidad ya que cada sociedad, cada cultura, cada grupo social, cada individuo entiende o busca algo distinto en la música, lo que genera una gran diversidad de puntos de vista a la hora de enfocar el objeto de estudio sociológico” (Hormigos Ruiz, 2012:77).

Empezando por un muy breve acercamiento bibliográfico a lo ya investigado por distintas disciplinas sobre música, y atendiendo a la clasificación que Noya, Del Val y Muntanyola realizan en su artículo “Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música”(2014), éstas se pueden clasificar de diferentes maneras: a partir del plano de análisis, a partir de las distintas dimensiones del proceso musical, a partir del género musical, a partir del marco metodológico adoptado o a partir del enfoque moderno/postmoderno. Como vemos, esta amplia variedad taxonómica se debe a la inmensidad de procesos que engloba el concepto de música. Para este estudio opto por hacer una breve exposición de las investigaciones a partir de su dimensión del proceso musical ya que es el que me permite poner de relieve en qué dimensión del proceso de creación cultural sitúo este trabajo.

I. Estudios de la música en la dimensión de Industria cultural e intermediación.

Esta perspectiva centra su atención en los procesos económicos y sociales que interactúan con la música. Aquí situamos todas las investigaciones que tienen como centro del análisis el mercado musical, los estudios de audiencias o la industria musical en sí como cadena de producción. Estos estudios no se inscriben, por lo general, en una vertiente sociológica como tal sino más bien en el mundo del marketing y la comunicación ya que parte de entender la música como un bien de producción, el cual se produce, se distribuye y se consume por diferentes razones que se quieren averiguar. Estas investigaciones se centran en el análisis de datos cuantitativos ya que tratan de atender la demanda musical y obtener índices de producción y consumo. Estudios de audiencias, de ventas de discos, de producción musical o de descargas en internet son algunos ejemplos de lo que puede ser un objeto de estudio en esta dimensión. Pero existen algunos estudios sociológicos al respecto interesantes que aportan una visión distinta y crítica desde el análisis de esta dimensión de estudio. Un ejemplo son Richard Peterson y David Berger: dos sociólogos norteamericanos que han estudiado los ciclos



de innovación y diversidad de la producción musical entre los años 50 y 70 en Norteamérica. En su artículo “Cycles in symbol production” (1975) muestran a partir del análisis cuantitativo del número de firmas, las cuotas de mercado y el mercado discográfico cómo, después de la segunda guerra mundial, la música se convierte en una industria cultural y se empieza a producir en masa, a través de una serie de etapas y procesos de competencia por el mercado entre las empresas se homogeniza la cultura musical popular, provocando que se den ciclos en las formas culturales de diversidad y otras de concentración simbólica (op. cit.). Como vemos, analizar la música desde esta dimensión permite, además de elaborar índices de consumo, explorar de qué manera afecta la industria cultural a la producción cultural general ya que es un motor importante del imaginario social.

II. Estudios de la música en la dimensión de percepción y consumo.

Este apartado hace referencia al análisis del modo de percibir e interiorizar la música por parte de los individuos. Parte de entender que la música implica procesos psíquicos y sensoriales en relación con lo social, donde el individuo y su parte corpórea es lo que se tiene en cuenta así como las razones de su consumo. Uno de los sociólogos que estudió esta dimensión fue Georg Simmel en su obra “Estudios psicosociales y etnológicos de la música” (1882) y lo hizo analizando la música desde el acto de la escucha, centrándose en las razones existentes y las vías que los individuos optan para hacer de la música una herramienta de expresión. Los sentimientos, las emociones o vivencias que generan el acto de la escucha musical era lo que este autor tuvo en cuenta para elaborar sus conclusiones al respecto de la música como un arte, no tan determinado por la razón, en el que confluyen las emociones psicológicas de las personas.

Casi un siglo más tarde, Theodor Adorno también contribuye con una serie de pequeños ensayos. En: “Disonancias. Introducción a la sociología de la música.” (1973), se puede leer cómo su objeto de reflexión es el acto de la escucha y realiza una taxonomía por género musical del oyente, acercándose a los distintos significados que cada uno le otorga a la música en función de la historicidad o la tecnología utilizada para la escucha. Así explica que no todos percibimos la música de la misma forma. Aquí podemos situar



también los estudios de Pierre Bourdieu llevados a cabo en torno al consumo de música, relacionándolo con la clase y el estatus social, elaboró una clasificación del gusto musical en función de la posición social. Mostraba a través de su obra: “El sentido social del gusto” (1979) cómo las preferencias musicales, entre otras, no serían cuestión de personalidad sino algo mediado por lo social, de manera que la posición social es su determinante principal.

Y por último y más reciente autor que ha estudiado esta dimensión de la música es Antoine Hennion. Este autor aporta la idea de que el gusto musical no responde a algo tan rígido y estático como una determinación por etiqueta o clase social, como decía Bourdieu, sino que es una actividad en sí misma y que dependerá de muchos factores el gusto por una música en concreto, entre otros el estado de ánimo o el espacio donde se consume (Hennion, 2010). Y para ello introduce el concepto de “mediación” como elemento que indica que la música ensambla una serie de dispositivos y estrategias para su consumo y disfrute.

III. Estudios de la música a partir de la dimensión de creación e interpretación.

Estas investigaciones se fijan en el modo de trabajo musical o el producto musical en sí como objeto de estudio para llegar a sus conclusiones. En ellas se pone la atención en el proceso de creación de la música, de su interpretación y de su producto final: la canción, el repertorio o el tema. Otro gran autor clásico que también puso su atención en la composición musical fue Max Weber. En su ensayo: “Los fundamentos racionales y sociológicos de la música” (1911), nos habla de cómo a partir del análisis de la música clásica y su lenguaje musical establece la existencia de una racionalidad en su estructura compositiva a pesar de aparentar no tenerla. Dirá que las estructuras musicales evolucionan al ritmo que lo hacen las sociedades ya que éstas influyen de forma determinante en la música. Theodor Adorno también escribió otro artículo acerca de la música como elemento de crítica social desde esta dimensión. En su obra: “Filosofía de la nueva música” (1975), analiza la música contemporánea en sí misma como obra y estructura para argumentar su crítica social al respecto de la función que cumple en una sociedad de consumo, donde un bien cultural popular deviene en un bien cultural de masas perdiendo así su verdadero valor estético y comunicativo. Expondrá que la



música refleja la ideología de forma implícita para cumplir la función de denuncia y crítica a la sociedad y al orden constituido, argumentando que solo aquella música que consiga escapar de la lógica consumista y de producción será una obra auténtica en esencia.

Norbert Elías es otro pensador social que estudió el hecho musical desde esta dimensión. En su obra: “Mozart: sociología de un genio” (1991), analiza la correspondencia de este compositor e investiga acerca de su vida y creación musical, y como ésta estuvo mediada por la situación vital y social de la época en que vivía. Centra su atención en determinar por qué razones se expanden ciertos géneros musicales en ciertas zonas geográficas, como la explosión Barroca que tuvo lugar en Italia y Alemania en tiempos similares, atribuyéndolo a razones de política internacional.

En un punto y aparte, existen ciertos autores que por su mirada multidimensional sobre la música, sus aportaciones a la disciplina se sitúan más allá de esta (y otras) clasificación. Simón Frith es uno de los investigadores que ha estudiado recientemente los estilos punk y rock en Reino Unido. Aborda las tres dimensiones del proceso de producción cultural en su obra más destacada: “The sociology of rock” (1978), analizando el consumo, la ideología y la producción de música rock. En otras investigaciones explica el valor que posee la música popular para la sociedad y establece cuatro funciones principales que cumple ésta en la sociedad. Este autor entiende la música como un “proceso siempre relacional que nos sitúa en el mundo social de un modo particular“(Citado en Arguelles, 2013).

El sociólogo del cual adopto la orientación teórica principal para este trabajo es Howard Becker, el autor por antonomasia del estudio de la creación e interpretación musical desde el enfoque del interaccionismo simbólico. Dos de sus obras más reseñables son: “Los mundos del arte” (2008) y “El jazz en acción” (2011). En la primera analiza la interacción social que se crea en los contextos de creación artística colectiva, los que da lugar a mundos sociales y formas de arte determinados. Y en la segunda obra estudia las pautas de improvisación de los músicos de jazz así como el momento de interacción social que se vive en el escenario cuando esa improvisación musical tiene lugar. Ambas



obran son para esta investigación guías teóricas ya que adopto una visión interaccionista del fenómeno social a investigar: la actividad creativa musical.

Por tanto, mi objeto de estudio no es la música *per se* sino la producción artística que le otorga estatuto; la actividad creativa y todo lo que conlleva: la construcción simbólica, las negociaciones colectivas, así como las condiciones materiales necesarias. Cabe decir que aunque me centre en la dimensión de creación, lo cierto es que está en constante relación con las dimensiones de percepción, consumo e intermediación, ya que, de algún modo, está todo imbricado.

3.3 El género metal: un gran desconocido.

Lo que respecta al género metal, que es en el cual se mueve el mundo musical al que me acerco, si bien no es algo determinante explicar el género para estudiar la música desde una perspectiva interaccionista, es necesario explicar que este concepto carece de antecedentes de estudio en el campo sociológico. Pero antes de proseguir hay que explicar también a qué hace alusión el género metal. Lo cierto es que no hay una convención social, y mucho menos perspectiva científicista al respecto. Más bien se entiende de forma general por los aficionados que el heavy metal es un género en sí, pero debido a la gran diversidad de estilos dentro del mismo creo más responsable denominarlo metal porque existen alrededor de una veintena de formas distintas, denominadas comúnmente subgéneros: heavy metal tradicional, black metal, death metal, metal cristiano, metal alternativo, deathcore, doom metal, funk metal, glam metal, thrash metal, numetal, metalcore, metal gótico, power metal, rap metal, unblack metal, metal sinfónico, y la lista puede seguir.

El heavy metal se utiliza como etiqueta genérica porque fue el primer estilo en aparecer, el precursor de los demás estilos, el que marcó un antes y un después con los géneros musicales precedentes. Pero lo cierto es que cada subgénero tiene su propio estilo y formas compositivas y ritmos concretos y distintivos. Además el cambio de paradigma social también ha influido en la forma de entender los géneros del metal, y en la posmodernidad ha habido una explosión de hibridación de estilos, derivando en más de cincuenta, hasta el punto en el que la distinción entre subgéneros se hace muy complicada. Comienza así a utilizarse la denominación “post metal” como el siguiente



género al metal que fusiona el *post* rock con el heavy metal. La mixtura de géneros suma y sigue, de ahí que no realice un examen exhaustivo de todos ellos.

Las líneas de investigación del heavy metal como tal (no del metal) las situamos en los estudios de la socióloga norteamericana Deena Weinstein. En su obra: “Heavy metal: a cultural sociology” (1991), explica cómo este género ha sido un gran superviviente frente a la música popular debido a una fuerte subcultura de cierre social masculina. Por tanto, la idea central del libro no sólo es un análisis sociológico del heavy metal y su cultura, sino que también realiza un análisis desde la perspectiva de género. Investiga muchos de los aspectos de la cultura del heavy metal: la industria, su historia, aporta videos, portadas de discos, analiza los roles de género y las revistas y medios de comunicación. Pero todo ello lo hace desde la visión de las bandas o grupos hegemónicos dentro del estilo, olvidándose de las muchas bandas locales que, aunque no son conocidas a gran escala de influencia, son los que viven, producen y mantienen esa cultura. Esta es otra característica diferencial que este trabajo aporta: mi atención se sitúa en el mundo musical no hegemónico, invisibilizado, el que opera tras los grandes escenarios y los sellos discográficos; esos mundos emergentes que luchan por ser conocidos y oídos a través de creaciones culturales propias, no edulcoradas, y que tienen que desarrollar estrategias para la puesta en marcha de su proyecto de forma totalmente autónoma. Ese mundo musical más mundano en donde el componente económico no juega un papel principal todavía.

3.4 Una comunicación *otra* a través de la música.

No solo la música es un objeto de estudio sino que su mismo significado se ha teorizado en un sentido comprensivo y se ha intentado buscar respuesta a preguntas como: ¿qué es música? o ¿qué significado tiene la música? Son interrogantes que otros muchos musicólogos, etnomusicólogos, antropólogos y filósofos se han hecho y por eso esta palabra guarda significados tan diversos como subjetivos, y el debate en torno a ello entre las diferentes disciplinas existe. Si bien no pretendo enredarme en una deconstrucción lingüística, sí es pertinente hacer patente qué entiendo yo cuando escucho la palabra música. Siguiendo a Hernández Salgar (2012) tres son los significados generales que giran en torno a ello:



El primero es el semiótico-hermenéutico, que entiende la música como el texto musical y todo lo que tiene que ver con la plasmación del sonido en la partitura. Aquí, el hecho musical significa lenguaje. Qué ocurre en el sonido o cómo se organiza un texto musical son algunos interrogantes que se plantea este enfoque signico de la música.

El segundo enfoque es el cognitivo-corporal y ponen la atención en el cuerpo que escucha y los mecanismos cognitivos que lo sustentan. ¿Cómo funciona el cuerpo y la mente del individuo ante la música? En este enfoque se encuentran las disciplinas de la psicología o la neurociencia. Mente y cuerpo como receptor de la música, analizar esa incidencia es en lo que se centra este enfoque ya que música es estímulo-respuesta corpóreo.

Y por último, el enfoque social-político en donde lo que se analiza es cómo el sonido musical se traduce en poder y sociedad. Aquí englobamos a la mayoría de los historiadores, sociólogos y filósofos que se han preocupado por el hecho musical y su relación con lo social. El significado musical en este enfoque es un constructo sociológico. La perspectiva que manejo en este trabajo la enmarco justo en este enfoque.

Aunque es importante decir que la música no puede entenderse en su total complejidad sin tener en cuenta los tres significados ya que es, en la misma medida, partitura, oyente y actividad colectiva. Pero es importante recalcar que no centro la atención en la música como objeto de estudio desde una visión como factor explicativo de la sociedad, sino más bien indicativo, como contexto y como actividad, a través de la cual entender, pensar, reflexionar, experimentar, en definitiva, oír vida colectiva. La música no la explica, en un sentido reflectante, sino que posibilita un modo de comprensión, más bien en un sentido mediado. Por tanto, el sentido que le otorgo a la música en esta investigación es una forma de comunicación, un habla particular que está a un nivel distinto del idioma, pero que en definitiva cumple una función similar: expresar al mismo tiempo que construir tanto dentro como fuera de lo comúnmente delimitado como objeto de estudio de la sociología. Ya Rousseau defendía “la idea de que la música y el habla habían tenido un origen común, pero el lenguaje hablado se había concentrado en la argumentación lógica, mientras que los aspectos rítmicos y melódicos



de la expresión se quedaron en la música” (Citado en Hernández Salgar, 2012: 44). Además, si partimos de que el lenguaje es una de las estructuras cognoscitivas con más poder ya que “es una red que nos señala lo que podemos –y también lo que no podemos– decir” (Pardo, 2001:15), desde mi punto de vista parece que la música opera como una válvula de escape de lo que con el lenguaje no puede ser expresado y se le escapa, pero que al mismo tiempo se sabe que esta ahí.

Las palabras (significante) tienen sonido (fonemas) y llevan aparejado un sentido (significado). En la música esto ocurre de cierta manera; ya que aquí las palabras son figuras en una partitura o en la mente del músico (significante), que se interpretan con sonidos (fonemas) a través de los instrumentos y estos tienen un sentido dentro de una escala con una tonalidad (significado) mediado tanto por el momento, el lugar y las personas.

Todas las culturas tienen una música, la cual está organizada, a través de diversas escalas y estructuras más o menos complejas. Por tanto, no es su sonido lo que codifica su sentido sino, al igual que con los fonemas, es la combinación a través de una arbitrariedad cultural de los sonidos. Y al igual que lo fonético no es fonológico hasta que ocupa un lugar en una estructura lingüística, el sonido no se convierte en música hasta que no ocupa un lugar en una estructura musical. La música es un haz de rasgos sonoros distintivos que, al igual que Jakobson explica con los fonemas, se distingue por las relaciones de oposición que mantiene dentro de su estructura. La música tiene sus propias normas de expresión y detrás de ello se encuentra el pensamiento que le otorga un significado a cada signo musical: “no hay pues pensamiento sin signo, no lo hay antes, después, ni fuera del signo. Y así como el elemento no existe fuera del sistema, el significado no puede existir fuera del signo” (op. cit.: 24). Así como la música no existe sin sonido, el elemento aquí sería el sonido y el sistema la música, todo lo que queda fuera de esa relación es denominado como ruido.

Por todo lo expuesto, pienso en la música como sistema de sonidos humanamente ordenados, al igual que lo hace Blacking (2006); constituye una comunicación *otra* con el que expresar lo que con las palabras es limitado y escurridizo, o incluso diferente, ya que la música no se utiliza para expresar o hacer alusión a algo material, sino de lo



inmaterial, de lo ideal o emocional, está en el orden de la imaginado pero que a la vez se conecta con lo más material: el cuerpo. La música es vibración, sensibilidad, percepción, actividad, un orden de cosas relacionado con lo inserto a uno. Mientras que el lenguaje hace referencia a lo estático, a lo percibido, a lo externo a uno. La diferencia entre uno y otro, a mi entender está en la temporalidad, ya que mientras con palabras, mediante el habla, se expresa lo perteneciente al orden de lo diacrónico (biografía vital) vivido como pasado acabado (pretérito indefinido), la música se utiliza para expresar lo sincrónico (momento vital) relacionado con lo posible, lo aún no determinado (gerundio). Así pues la música en cada momento histórico nos está comunicando elementos divergentes y tácitos que conforman el modo de ser y pertenecer a lo existencial, tanto a un nivel objetivo como subjetivo, tanto de la estructura social, como de lo cotidiano e informal pero de una forma no determinista y más bien posibilista, nos habla de un ser/pertenecer en “estado de eyección” empleando el concepto de Heidegger. Con el sonido se vehicula un tipo de expresión y con la música un tipo de experiencia. Es un modo de mediación particular. Analizar esta expresión y experiencia es la que nos dará las claves de una comprensión sociológica indicativa de un momento histórico en concreto. Aquí es donde el análisis de la actividad musical que concurre en un mundo social concreto se torna pertinente a la vez que diferenciado.

3.5 El concepto de mundo social.

Después de todo lo planteado hasta el momento, y para tratar en términos empíricos, es momento de prestar atención a la dimensión de la acción social y la interacción entre los individuos, ya que son quienes posibilitan que la música y en general la comunicación, tenga lugar, creando así momentos y cristalización de esos momentos (productos culturales). La corriente de pensamiento del interaccionismo simbólico, resulta en este trabajo la fuente principal: entender el sentido que los individuos le dan a su acción partiendo desde su propia perspectiva es lo que persigo. Al centrar mi objetivo en esclarecer el proceso por el cual las personas llegan a una perspectiva común que les permite participar en una acción colectiva eficaz a lo largo del tiempo de forma estable, estoy siguiendo directamente la corriente de pensamiento e investigación de Howard Becker. Y a través de su concepto de *mundo social* manejo la red de interacciones e interrelaciones que quiero observar. Este autor explica que el concepto de mundo social



no hace referencia a un concepto espacial, sino que se refiere a algún tipo de actividad colectiva, un contexto, que el resultado final del mismo es parte de ese mundo.

El límite de lo que entra y no entra en ese mundo es una conveniencia analítica. Por tanto, no está tratando con una unidad cerrada, sino que el límite está en las normas y las prácticas que mantienen a personas (des)conocidas en una actividad concreta y deciden si forman parte o no de ese proyecto. Nos presenta un concepto que permite pensar en una actividad de algún modo organizada, teniendo en cuenta lo que se sitúa dentro de este mundo para su descripción. Además no hay estructura global que limite la actuación del individuo en ese mundo, sino que cualquiera puede hacer algo diferente. Aunque no de cualquier forma, ya que existen convenciones tácitas al respecto. Éstas corresponden al poder de la inercia y del pasado pero aunque no desaparezcan se parte de ellas para hacer algo nuevo o diferente (Becker, 2006). Este concepto se diferencia del concepto de *campo* de Bourdieu ya que éste piensa en campo como un espacio definido y limitado. Aquí la organización depende de fuerzas y relaciones de poder y dominación. La competencia y el conflicto son el tipo de relaciones en lo que uno se centra al pensar en esta conceptualización. Es un “paquete” que asigna un número limitado de posibilidades de actuación de los individuos (óp. cit.). Mientras que el concepto de mundo responde más al orden de la improvisación o lo inesperado. Desde la perspectiva de “campo social” se tiene en cuenta quién domina a quién o qué estrategias se están desarrollando para conseguir un determinado resultado, mientras que el concepto de “mundo social” se centra en quién está haciendo qué, a quién afecta el trabajo resultante o qué prácticas y procedimientos se están llevando a cabo para un determinado fin.

Por otra parte, y aunque guarde mucha relación, también se diferencia del concepto de “mundo de vida” de Alfred Schütz. A pesar de que piensa que la acción social es explicada por el significado que los individuos le confieren, centra más su preocupación en llegar a entender y conocer el *yo* del otro, así como las máscaras que adopta el individuo en la interacción cotidiana. Por tanto, su concepto de mundo de vida hace alusión a un sentido relacionado con los procesos de identificación por los que los individuos pasan a través de la interacción con los diferentes mundos a los que se enfrentan en su realidad cotidiana (*folgewelt*, *mitwelt* y *vorwelt*) (Schütz, 1993),



mientras que el concepto de mundo social de Becker gira más hacia la socialización y los lazos de consenso y disenso que se crean a través de la interacción.

Así pues, en este trabajo me centro en el mundo social musical, entendido éste como una actividad creativa de producción de un momento cultural y todas aquellas interrelaciones e intersubjetividades que giran *en y a través* de él. Por tanto, la música no es aquí el objeto de estudio en sí, sino el catalizador de una actividad social concreta.

4. Una aproximación empírica a la actividad creativa en el metal.

Para indagar en el mundo social del metal es importante establecer un marco metodológico que tenga en cuenta el *aquí y ahora*, así como el carácter de agencia que tiene este objeto de estudio. De esta necesidad por poner el acento en la perspectiva de los actores o agentes sociales respecto de lo que ellos mismos hacen, parte la decisión de optar por un enfoque etnográfico, el cual “constituye una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros” (Guber, 2011:16). El objetivo que persigo con este breve acercamiento empírico se sitúa en la descripción de este mundo social, pero resaltando que se elabora *en* este mundo y *desde* este mundo tal descripción. Por ello he decidido tomar como punto de focalización a una formación musical en concreto, la cual se hace llamar *Black Ocean Witness* y este año es su quinto de existencia.

La intuición sociológica me lleva a pensar que se da una afinidad electiva entre el contexto social de transformaciones y contradicciones sociales en el que nos hayamos y lo que implica a nivel personal el trabajo creativo: a través de la producción propia de música, en este caso un disco del género metal, los individuos que forman parte de él encuentran elementos con los que construir estrategias vitales que les reportan coherencia y linealidad ante un dominante estilo de vida fragmentado y desinstitucionalizado en el que se hayan. Por ello, las principales preguntas de investigación que me planteo a la hora de observar analíticamente este mundo social



giran en torno a qué proceso de creación adoptan, por qué deciden crear su propia música en un contexto donde es más sencillo adquirirla que producirla, y cómo se organizan para que todo ello tenga lugar con éxito.

4.1 El proceso inmersión.

El diseño metodológico de la investigación consta de dos técnicas de carácter cualitativo. En un primer momento realicé una “participación observante” (Guber, 2011:55), y en este sentido la participación la considero como una condición *sine qua non* para el conocimiento del mundo social que exploro. Así pues, durante los periodos más significativos de la banda objeto de estudio, observo, vivencio y participo de sus actividades culturales para realizar una descripción lo más cercana posible. Esos momentos, que a mi juicio engloban las diferentes actividades creativas de esta cultura, fueron: la grabación del disco que tuvo lugar en el estudio de producción, los ensayos que llevaron a cabo en el local del que disponen para ello y los preparativos para los conciertos en cada sala o lugar donde actuaban. Antes de comenzar la investigación partía del conocimiento tácito¹ acerca del significado discursivo de su música, sus micro-prácticas y los lugares que habitan, lo cual me ayudó a la hora de plantear un abordaje científico más concreto y focalizado.

Lo que trato es de realizar la labor de “traducción” (con todas las limitaciones que ello conlleva) de una actividad cultural a una actividad sociológica con el fin de traer al terreno del texto etnográfico un sistema cultural situado y fechado, pero que a su vez tiene una memoria colectiva. Para tal fin me ayudo de lo que Edward Hall en su obra “El lenguaje silencioso” denomina sistemas de mensaje primario (SPM) (Hall, 1989:51). Explica que existen diez tipos diferenciados de actividad humana que recogen los aspectos formales, informales y técnicos, y aun siendo actividades que se pueden aislar para su estudio, están en constante interrelación formando un mapa cultural. Además todas parten de una dimensión biológica que explica, en cierto grado, que cada actividad tenga lugar. Si bien este mapa no es exhaustivo en cuanto a lo que la actividad

¹ No es un mundo social cualquiera para mí ya que conozco personalmente a las personas que conforman el grupo musical ya que forman parte de mi círculo de amistades. De no ser así hubiera sido muy difícil participar de este modo de un proceso creativo ya que es un mundo social no desconfiado pero si hermético.



humana implica, ayuda a poner en un cierto orden la participación observante sin pasar por alto las actividades principales de un mundo cultural. En este trabajo opto por examinar la interacción, la cual hace alusión a la comunidad y el lenguaje. Así pues, en la participación observante tengo en cuenta los siguientes elementos para elaborar un registro con cierta forma a un diario de *ensayos*²:

- Las categorías y los roles que cada sujeto desempeña en el grupo.
- Los intercambios que la música necesita y posibilita para su creación.
- Modos de interacción entre los miembros como con otros agentes.
- Los lugares donde tiene lugar la interacción musical.
- Los momentos de interacción con la música.
- Enseñanza y aprendizaje en relación con los instrumentos.
- El elemento de participación recreativa en la composición musical.
- Uso de la tecnología y las redes sociales.
- Medios de protección del trabajo realizado.

El trabajo de campo se centró en torno a un grupo que ensaya en la zona industrial bilbaína de Asua. *Black Ocean Witness* se hacen llamar desde el 2012 y está compuesto por cinco miembros permanentes. Llevan con el proyecto desde el 2009, pero han sufrido muchos cambios de formación. La participación observante la lleve a cabo de mayo de 2015 a abril de 2016 a través de diferentes momentos en donde los acompañé, participé en su mundo social (ayudándoles con la venta del *merchandising*) e intercambie fotografías³ e información:

- De mayo a septiembre de 2015 representaron los últimos meses de grabación en el estudio de producción *Chromaticity Studios*. Durante ese periodo pude estar en contacto y dialogar con los miembros del grupo objeto de estudio así como con otros músicos y el productor (Pedro J. Monje).
- De septiembre a noviembre de 2015 fueron los meses de ensayos preparatorios para la presentación del disco en público: el 21 de noviembre de 2015 en Bilbao. Durante este periodo pude observar de primera mano todo el trabajo colectivo que ello requiere así como dialogar con distintas formaciones musicales locales que se encuentran en el mismo mundo social.

² De forma genérica, es como ellos mismos denominan a lo que hacen cuando quedan en el local donde se reúnen, aunque finalmente no decidan practicar con el instrumento, todo lo que hacen en el local de ensayo lo denominan “ensayar”.

³ Todas las fotografías que aparecen en el presente trabajo las tomé personalmente o el grupo me las proporcionó. El mantenimiento de las redes sociales exige un intercambio continuo de ellas.



- De diciembre de 2015 a febrero de 2016 se trató de un periodo de ensayos más individualizados, es decir, ensayos en casa al mismo tiempo que se llevó a cabo la preparación para el concurso estatal “Spain metal battle 2016” que tuvo lugar el 27 de febrero en Oviedo. Durante el evento tuve la oportunidad de estar presente en las entrevistas realizadas por la productora *Cineacción producciones* a las bandas participantes ese día (seis bandas del norte de España) ya que estaba grabando un documental acerca de la experiencia de las bandas de metal españolas en un concurso internacional. Además tuve la oportunidad de charlar con Larry Runner, el creador de la página web *Diario de un metalhead*⁴.
- De febrero a abril de 2016 la banda atravesó un periodo de ensayos intensos para preparar dos conciertos: en Donostia, el 27 de marzo, junto a una banda de allí que iba a presentar su nuevo disco de estudio y en Bilbao, el 22 de abril, junto a una banda argentina que se encontraba de gira por Europa.

Al mismo tiempo que la participación observante está en curso, realizo tres entrevistas no directivas⁵ al cantante, guitarrista y baterista del grupo objeto de estudio:

- (E1) El cantante tiene 19 años, acaba de dejar los estudios debido a que está trabajando como productor y técnico musical en *Chromaticity Studios* a raíz de grabar allí el disco con la banda. Además de este grupo está en dos bandas más del mismo género musical tocando distintos instrumentos. Forma parte de la banda desde hace 2 años y ha sido el último miembro en incorporarse.
- (E2) El baterista tiene 25 años y al mismo tiempo que está estudiando, trabaja a jornada completa en la seguridad del Superpuerto de Bilbao. Es uno de los dos miembros fundadores de la banda y, aunque ahora dedique todo su tiempo libre a este grupo, ha formado parte de otras formaciones musicales en un pasado, siempre como baterista.
- (E3) El guitarrista rítmico tiene 31 años. Forma parte de la banda desde hace tres años y es padre de una niña de 2 años, además de trabajar de técnico de electricidad viajando por todo el país. Desde adolescente a formado parte de distintas bandas,

⁴ <http://www.larryrunner.com/> Página web en donde se pueden encontrar crónicas de conciertos, críticas de discos, entrevistas e información de eventos.

⁵ Las realicé durante marzo y abril de 2016 en su local de ensayos.



pero antes de entrar en esta estuvo un periodo de tiempo largo sin tocar en ningún grupo.

La elección de entrevistar a estas personas se debió a que representan las trayectorias vitales más dispares. Con todo ello me sumerjo en el universo cultural del grupo a través de los discursos de los informantes, pero teniendo en consideración que “para captar este material, el investigador permanece en estado de atención flotante, un modo de escucha que consiste en no privilegiar de antemano ningún punto del discurso” (Guber, 2010:76). Para ello elaboro una guía básica⁶ en la cual enmarco los principales bloques de temas que son necesarios abordar.

Con la complementación de ambas técnicas lo que pretendo es conocer tanto los modos de actuación (a través de la participación observante) y los modos de pensamiento (a través de las entrevistas no directivas). Además me permite realizar las entrevistas no directivas con más conocimiento, y así indagar de manera más profunda acerca de aquellos elementos que durante la participación observante he resaltado como importantes o a tener en cuenta. La idea es que ambas técnicas producen datos de observación e interlocución en confrontación dialógica, ya que realmente solo así podrá tener el análisis una consistencia interna. Además para controlar de alguna manera la validez de lo registrado, presento a los miembros, y contrasto con ellos, lo recogido. Tal y como plantean Bruno Latour y Steve Woolgar, en la etnografía que llevan a cabo para su obra “La vida en el laboratorio”, se trata de una validación émica (frente a la validación ética), es decir, “la decisión última sobre si la descripción es adecuada recae en los propios participantes” (Latour, Woolgar: 1995:46).

El resultado final, después de tal proceso científico, lo expongo a través de los apartados redactados a continuación, que dan cuenta de los lugares en donde he puesto mi oído sociológico, en ningún modo neutral. Por ello es reseñable tener en cuenta que esto no agota la realidad de tal mundo musical y que no implica que no se den mundos con dinámicas distintas a las observadas y escuchadas. No es un análisis exhaustivo y tampoco tiene pretensión de serlo; simplemente es un intento de traducción sociológica de un quehacer colectivo el cual, por sus propias características, resulta difícilmente

⁶ Se puede leer en el anexo a este trabajo.



plasmable. Tratar de abordar una realidad que se basa en la experimentación y la sonoridad utilizando la palabra, la cual no trasmite la complejidad de estos dos elementos, es el principal obstáculo al que me enfrento. No obstante, que mi intento no se tome como una osadía ya que soy consciente de que hay ciertas cosas que para entenderlas hay que experimentarlas *in situ* y por tanto no las reflejo porque carecen de traducción sociológica.

4.2 En “el mundo de los metales”, por un momento.

Así es como, desde dentro, lo han denominado ya que el género metal hace alusión a la gran amalgama de estilos diversos que engloba, sin que ello suponga un problema ya que todos tienen, en alguna parte de su “ADN”, el metal. Entiendo que es un mundo musical homogéneo al mismo tiempo que heterogéneo: les gusta el género metal, y cada cual lo experimenta a su manera, pero no es contradictorio con el gusto por otros géneros ya que la base común es la música en general.

Aun delimitando mi objeto de estudio a un grupo en concreto, pude conocer la producción cultural de muchos otros más ya que esta banda se inserta en un universo de mundos, en donde esos mundos son presenciales a la vez que virtuales. El contacto y apoyo con otros músicos y grupos de la zona, que ensayan en el mismo lugar o acuden a los mismos conciertos o asociaciones, es tan cotidiano como el contacto virtual (a través del Whatsapp, Facebook o Youtube). Pero el contacto, la cooperación y participación, a través de las redes sociales, son imprescindible. Y tanto es así que gracias a las redes sociales pueden dar lugar a sus proyectos y gestionarlos a pesar de estar físicamente en otra ciudad (por temas laborales, por ejemplo). En este caso en concreto, en el disco de la banda objeto de estudio aparecen una letra y una canción que las han compuesto personas que, vía Facebook, han querido colaborar en el proyecto musical. Al igual que la portada del CD, que es el diseño de un chico finlandés que quiso hacerlo (fotografía I). También contactó con la banda, vía YouTube esta vez, otra banda de otra provincia

para realizar un *Playthrough*⁷ (fotografía II) y organizar una serie de conciertos en otra ciudad.



Fotografía I. Disco de Black Ocean Witness.

Como podemos observar es un mundo altamente tecnologizado y, ya sean redes sociales, dispositivos de escucha, tecnología digital o cámaras de video-captura de imagen y sonido, forman parte imprescindible para el desarrollo y funcionamiento de esta cultura hasta tal punto que la constituye y es casi imposible discernir de oído la diferencia de un instrumento musical, que emite un sonido analógico, y un instrumento virtual (informatizado), que emite un sonido digital.



Fotografía II. David (guitarrista) y David preparando las cámaras para grabar el Playthrough.

⁷ Consiste en grabar solo un instrumento en directo mientras por debajo suena la canción del CD. El propósito de ello es que se vea la labor de un componente del grupo solo. En este caso se grabó al guitarrista para ver sus técnicas con el instrumento. Es un proceso de desfragmentación de la canción. El resultado final se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZtJp1bdCi4E>

El debate lo sitúan en la calidad de ambas formas de sonido: cual es más nítido, más transparente, más puro, son los adjetivos que aparecen a la hora de hablar de la diferencia de sonido que emite una guitarra eléctrica a través de un baffle (sonido analógico) y el sonido que emite la guitarra a través del ordenador (sonido digital) mediante un *software* que emula un baffle. Ciertos expertos de sonido explican que tal debate es trivial porque a día de hoy los ordenadores son capaces de reproducir sonidos como si fueran análogos, imitando o simulando tal sensación vibratoria que el sonido análogo produce en los cuerpos al ser vivenciados (Campos García, 2010). Esta revolución tecnológica en la producción musical ha supuesto la intrusión del lenguaje informático en este mundo y quien quiera componer música debe tener conocimiento informático al respecto; ya no basta con saber tocar un instrumento.



Fotografía III. Local de ensayo (con la batería desmontada a punto de cargar para un concierto) el cual es compartido con tres bandas más. Se ve cómo en un mismo lugar cohabitan instrumentos musicales de diferentes tipos y personas de forma indistinta.

No cabe duda, por otra parte, que esta cultura gira en torno a la música, al sonido, y al ruido: tres formas distintas de entender la vibración que produce una conjugación de personas-instrumentos-tecnología. En torno a ello crean un *ethos*, ya que también insta a ello su identidad como banda. A partir de como “suenen” se les reconocerá en estos mundos. Es una cultura integrante, inquieta y a la vez conservadora: sólo es necesario querer estar en este mundo para estarlo, es decir, propiciar el acontecimiento (ya sea entrar en una banda por un amigo o por contactar a través de un anuncio, por ejemplo); y tienen una manera implícita de saber quién “pertenece” a este mundo, mediante la



interpretación de lo que se entienda por ruido: si la música que se produce en estos lugares te parece ruido es que no eres de este mundo. Por lo demás no hay normas de pertenencia. Las personas que lo integran son de muy diversas edades: desde adolescentes de 15 años con su primera guitarra hasta padres de familia con una experiencia pasada de décadas por escenarios de múltiples lugares. Mundo altamente masculinizado, donde la representación del género femenino es escasa.⁸

Es un mundo de esferas o burbujas ya que las cosas que pasan suelen suceder en tres lugares representativos: los escenarios, los locales de ensayo y el estudio de producción. El movimiento continuo que el grupo experimenta en estos tres lugares es lo que les aporta existencialidad a través del acontecimiento. De ahí que un momento en el mundo de los metales pueda ser de diversas maneras en función del acontecimiento y no por ello descontextualizado del quehacer del resto de acontecimientos que configuran su forma de “estar” y “ser”. Si el acontecimiento es un concierto, lo característico es que sea un momento de muchísimo movimiento de seres, cosas y lugares. Hay que hablar con gente, reír, discutir, pero también preparar la escena tanto en una dimensión objetual (instrumentos, cables, aparatos) como en una dimensión simbólica: “hay que dar espectáculo” (E3) (qué decir del disco, cuándo agitar la cabeza o cómo sortear una camiseta). El acontecimiento “concierto” es el más agradecido para el grupo ya que es cuando ocurre la interacción público-grupo-sonido, pero a la vez es el más preparado, y se intenta que todo lo que ocurre en el escenario este ajustado al milímetro y siga lo pactado: para que “salga clavado”.

Lo que sucede en cada acontecimiento hace variar la relación que se establece entre música e interacción social. Por tanto, es importante entender la lógica del acontecimiento⁹ como el eje central del análisis de esta cultura, en el sentido en que el acontecimiento, a la vez que construye el camino de la banda, interviene en el devenir de ella. Es proyección y deseo constituido de manera colectiva. Los acontecimientos (un concierto, una entrevista para un medio o la grabación del videoclip, por ejemplo)

⁸ No he desarrollado esta dimensión de análisis por el simple hecho de que se merece una investigación propia en sí misma ya que la cuestión es mucho más compleja de lo que en apariencia se percibe en este mundo social. Aun identificando que es una realidad con sesgo de género, los roles de género no parecen representarse bajo las formas hegemónicas de manera total.

⁹ En correspondencia a la “teoría del acontecimiento” de Maurizio Lazzarato (2006).



encaminan los tiempos de acción y las metas del grupo, pero también encaminan las condiciones de esa acción para tratar de que esos acontecimiento se lleven a cabo según lo imaginado-deseado. Es decir, el “acontecimiento concierto”, por ejemplo, es algo que la banda lo tiene constantemente en el imaginario y por tanto las acciones que desarrollen previas al concierto serán en función de cómo desean que el concierto tenga lugar. Y una vez concluido el concierto emprenderán otras acciones en función de cómo este haya transcurrido. Pero en un final nada es determinante ya que lo imaginado-deseado se mueven en el orden de lo proyectado.

Y otro elemento reseñable cuando hablamos de música metal es que está catalogada como un género de masas. Pero ello no implica una actitud de “masa” sino que uno tiene que querer escucharla. Las composiciones musicales no son sencillas, ni tampoco pegadizas. La saturación y los matices de sonidos buscan el detalle y la escucha debe ser deseada, a la vez que progresiva. Hay que poner atención e intención, empeño y comprensión ya que no es una escucha directa a la que te transporta esta música. La mayoría de personas forman parte del mundo social tocan un instrumento y por tanto hacen dos ejercicios de escucha: el holístico (escucha general o en términos de Roland Barthes, la escucha significativa) y el selectivo (escucha del instrumento que tocan, o en términos de Roland Barthes, escucha de desciframiento) así pues tiene cierta capacidad de (des)fragmentación. Sacan muchos matices de sonidos que yo, como oído no educado bajo un instrumento musical no puedo percibir. Trata de un género que “no es fácil de escuchar”. “Es un poco más underground que la música popular (E1)”. Por tanto, la escucha en este género suele ser por influencia de alguien cercano/conocido. Y es esta unión en la escucha el carácter particular de este mundo social. El profano dirá que es ruido.

“No me inicié por ninguna razón en... en concreto, pero sí puede ser a raíz de... de las influencias musicales de... de mi familia. Mi padre tiene grupo, ha tocado desde que tenía... pues eso...15 años, también como yo. Y pues un poco por ahí me viene la influencia musical.”(E2)

“Empecé...bueno...el rock y así un poco ya lo conocía pues de pequeño, de ir de viaje con los aitas. Que si el cd de Scorpions tal (...) y luego mi hermano pues escuchaba Sociedad Alcohólica y punk y así (...) Pero el punto que me marcó creo que fue con... con 8 años que fue



cuando el cantante de Rise to Fall me dio clases de inglés de pequeño y me enteré que tenía un grupo” (E1)

4.3 De cómo la actividad artística lleva al producto cultural (o de cómo los ensayos llevan al disco).

Un disco de música es mucho más que música almacenada en un dispositivo tecnológico. Es cooperación, negociación, creación y trabajo colectivo. Se trata, en términos sociológicos, de interacción social en estado puro, de acción racional con arreglo a fines, en términos weberianos, pero también de acción afectiva y acción tradicional en conjunción. Un disco de música representa la imbricación y la complejidad de la interacción social, y al mismo tiempo, la sencillez del deseo y la motivación por llevar a cabo proyectos comunes. Es una ardua tarea, pues, analizar el proceso de producción cultural que ha dado como resultado un disco de música metal. En mi caso particular he tenido la suerte de estar presente, desde el momento en que el proyecto ni siquiera existía en la mente de sus creadores, y podido presenciar con una mirada sociológica y profana el cómo la música se convierte en música para acabar cosificada en un disco.

Hablar de etapas o fases en el proceso de producción musical, desde una mirada sociocultural, no tiene sentido ya que se ha constituido por momentos significativos para sus creadores. Saber dónde empieza o dónde acaba tal proceso creativo no creo que se pueda establecer. Parece que tal proceso empieza a generarse en momentos muy anteriores a la decisión por la banda de querer grabar su música en un estudio profesional. Pero el acontecimiento significativo tiene lugar en ese momento, cuando toman tal decisión. Por tanto, en un momento anterior estaría la formación de la banda; a través del contacto personal mediante la pre-composición, tanto individual como colectiva, del repertorio y la constancia de los ensayos. Estaría también la consolidación de la banda; dándose a conocer, poniéndose nombre y buscando un sonido propio que les caracterice. Y por último, estaría la puesta en escena: dando conciertos, con todo lo que ello conlleva de compromiso a nivel económico (ya que se tienen que costear ellos mismo todos los gastos) y personal (ya que tienen que gestionar mediante consentimientos implícitos y explícitos el modo de llevarlo a cabo).



Fotografía IV. David practicando en su casa con la guitarra eléctrica conectada al ordenador con el cual practica y compone riffs para canciones.

En este punto, la banda ya se conoce, tiene confianza, han trabajado con el instrumento musical a nivel individual (fotografía IV) y negociado qué es lo que aporta cada instrumento a la banda a nivel colectivo (fotografía V), así como tomado la decisión de que tienen un proyecto común, el cual quieren continuar, llevándolo al siguiente nivel: al profesional. La decisión de producir un disco aporta el punto de seriedad necesaria en la experiencia vivencial del grupo para que prosiga en su actividad artística.



Fotografía V. David a la guitarra mostrando a Imanol (de pies) y a Bruno (de espalda) como suena su parte.

Es cuando contactan con el productor cuando la producción se pone en marcha. Desde el minuto uno el productor toma como propio el proyecto de la banda y desde entonces él será tan creador del disco como lo son los músicos. *Black Ocean Witness* dedican el

disco a su productor ya que son conscientes de este hecho pero todos los grupos no lo son o no piensan lo mismo: *“Nos ayudaba a componer un tema, ya con Pedro, que también nos aportaba muchas cosas, (...) y luego también que estábamos abiertos... a ideas de Pedro, a cambiar cosas, a decir este es productor, este sabe lo que hace entonces vamos a dejarlo en sus manos. Y otros grupos pues van con lo suyo y... intenta tocarlo lo menos posible porque son muy así”* (E1). Si el productor no tomara parte en el proyecto simplemente sería un técnico de sonido. El productor, por tanto, es un agente más de la banda en esta etapa. Con él se coopera y se negocia, se discute y se aprende (Fotografía VI). El proceso de producción musical del disco se asemeja al funcionamiento de una impresora 3D. Por capas, sedimentos, el productor va tejiendo y retejiendo los sonidos con la ayuda de los músicos, la tecnología y los instrumentos hasta que deciden que el producto ya está terminado, momento que no parece llegar nunca porque siempre *“puede sonar mejor”* (E3).

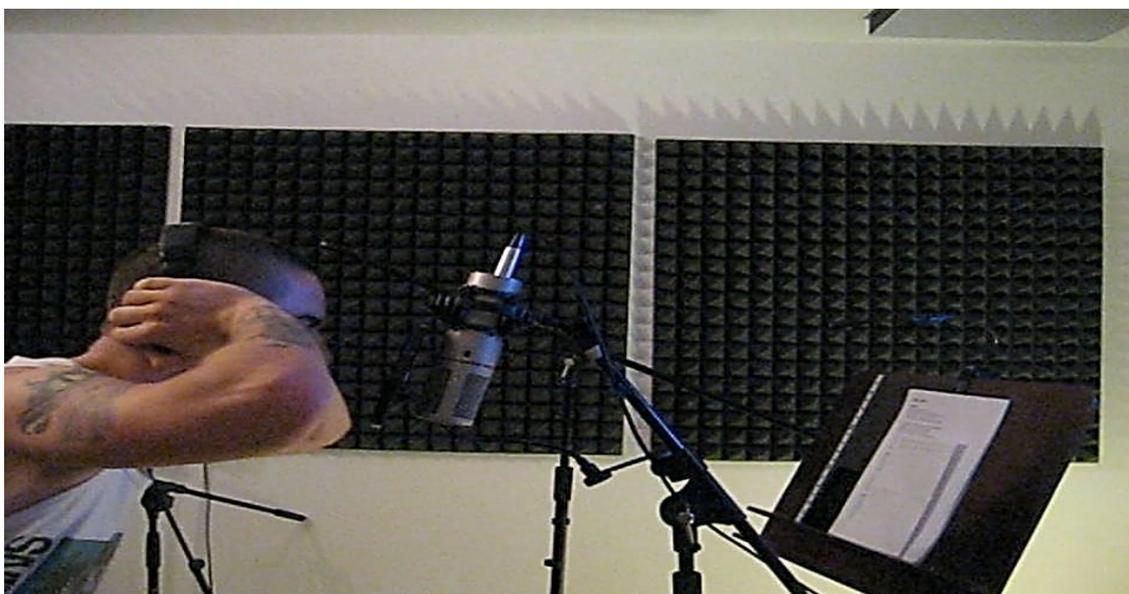


Fotografía VI. En el estudio Chromaticity. Toda la banda reunida y empezando a grabar sonidos del bajo con los que después Pedro trabajará. La búsqueda del sonido propio, es otra parte importante después del proceso de creación y perfeccionamiento.

Por tanto el resultado final es una acumulación, un corte y recorte de sonidos que por separado no dicen nada pero que en su conjunto forman un tema musical. Esos sonidos se extraen de los propios instrumentos musicales (fotografía VII), pero también de diferentes programas digitales que emulan muchos otros (fotografía VIII), y se ordenan atendiendo a las reglas del lenguaje musical pero también al gusto personal. Esta forma

de componer es distinta a cuando el grupo crea por primera vez el repertorio, donde lo hace de oído a partir de retazos sonoros que colectivamente se ponen en orden y modelan un momento sonoro “tocando todos juntos”. Aquí el grupo no se oye en conjunto, sino que sólo percibe su parte, su instrumento. El proceso de producción implica pasar por la lupa de la tecnología ese momento sonoro, construido en el local de ensayos de manera fragmentada, para que se perciba unido. Se trata de escucharlo por primera vez *desde fuera*, y esto conlleva problemas desde la perspectiva del músico ya que no les “suena bien” y no se parece a lo que ellos crearon:

“No te suena igual. No... Porque en el local lo que pasa ...que cómo estás ensayando y estás a volúmenes altos, no oyes la canción realmente bien, entonces tu cerebro inconscientemente, eh..., intenta darle coherencia a todo ese ruido que él está creando, entonces, en tu mente tienes una melodía que... También pasa si estas tocando algo, a mí me ha pasado alguna vez de oír una melodía que realmente no existe. Pero por los choques de frecuencias y tal, en mi cerebro me imagino la melodía y la puedo tararear, pero realmente no está sonando en ningún sitio (...)
Y luego cuando lo ven todo plasmado desde dos altavoces, todo a un mismo volumen ya es cuando se ven los fallos... y se ven las...los problemas. (...) No es que no esté muy bien grabado, es que chocan. No pueden tocar esas dos cosas a la vez” (E2)



Fotografía VII. Peter, el cantante, grabando las voces en el estudio

Para evitar estos problemas antes de producir las canciones añadiendo o quitando sonidos, se realiza la pre-composición en un sentido de “arreglos” musicales,

convirtiendo en “compatibles” los sonidos de los instrumentos. Por tanto la producción implica una producción colectiva en su sentido más propio.

El disco es el resultado final y donde acaba la cooperación con el productor. A partir de este momento comienza una nueva etapa en donde los acontecimientos que les espera a la banda están relacionados con el momento de presentación al público del disco y su puesta en escena. Aquí comienza la labor de “mover el disco” (E3), a hacerse oír para hacerse ver: *“Antes el disco era reflejar lo que un grupo tocaba. Pero hoy en día si quieres ir... si quieres estar en el mercado y estar al nivel de los... discos actuales no tienes que hacer un disco que sea lo que tú eres sino hacer, intentar hacer el mejor disco y luego ser capaz de defenderlo en directo”* (E1).



Fotografía VIII. En el estudio, Pedro, el productor está manejando el Cubase: software con el que mezcla, produce y reproduce sonido. El productor tiene interiorizado cada sonido, tanto del que sale del Cubase como del instrumento. Oído fino, adiestrado. Con solo oírlo una vez, lo reconoce y sabe reproducirlo.

Por tanto, después de la grabación del disco, el grupo comienza a ensayar la música que han recompuesto ya que, en verdad, son temas musicales *otros* lo que tienen ahora y deben aprehenderlos. Al intentar re-crear un sonido obtenido a través de un proceso de mezcla tecnológica, en los conciertos se ven obligados a tocar en base a una claqueta, que les marque los tiempos, y en donde todo suene en su justo momento ya que tienen la pretensión de plasmar en el directo la nitidez que se obtiene en el estudio mediante la



utilización de tecnología, la cual se programa para que “lance” sonidos en un determinado momento del concierto, como un “agente” más al que tener en cuenta.

El disco está a la venta pero no tiene una pretensión económica ya que se puede escuchar de manera gratuita en cualquier red social: Facebook, Spotify, Twitter o YouTube. Si la idea de producir un producto musical no es obtener beneficios económicos, ¿por qué lo hacen?

4.4 La vida en blanco y negro.

En los momentos en que han compartido sus ideas sobre por qué hacer música o por qué producir un disco se han mostrado muy agradecidos de que les preguntara por ello, como si en el fondo respondiera a una cuestión ontológica más que artística, y tienen claro qué es lo que da mecha a toda esa inquietud artística que les ha llevado por estos derroteros, pero no encuentran palabras para explicar lo que es para ellos la música: *“Sin algo como la música no seríamos quienes somos. (...) No me imagino la vida sin música”* (E3). La música alberga muchas cosas que no cabe en la vida cotidiana pero sin ella no habría vida cotidiana: *“la vida sin música sería en blanco y negro”* (E2). Y todos comparten la necesidad de ser creativos tocando un instrumento musical, en sus múltiples sentidos, como bien muestra la palabra anglófona *play* (disfrutar, jugar, actuar, tocar, interpretar y producir). Hacer música de modo distinto y decidir grabarla de manera profesional, aun siendo conscientes de que ello no implica ser originales, es debido a un compendio de razones.

Por un lado, la música representa una comunicación *otra* para ellos ya que transmiten, tocando su repertorio o simplemente tocando el instrumento, cosas, quejas o ideas que deciden no exteriorizar de otra manera: *“Plasmar un sentimiento en un instrumento”* (E3). *“Tienes un mal día... pues mira vas a ensayar, aunque no tengas ganas, pero yo al menos, como la batería es algo... muy... bastante físico, pues te descargas bastante de tensiones. A veces te influye igual lo que te haya pasado durante el día y no estas a gusto y no tocas igual (...) pero bueno sí que aunque sea desconectas un poco... (...) y también es un rato del día o de la semana en el que estas con unos amigos, porque aparte de un grupo somos amigos”* (E2). Se trata de una manera de gestionar las

emociones, a través de una comunicación no verbal, que conecta de forma particular la mente y el cuerpo (fotografía IX).



Fotografía IX. Black Ocean Witness dando un concierto en la sala Sonora en Erandio. Un análisis de la expresión corporal en el escenario muestra el chute de adrenalina que la música les imbuje al unísono.

Por otra parte, estar en un grupo musical forma parte de una estrategia vital más amplia ya que es una forma de evadirse de una vida social dominada por la rutina, el estrés y la presión de la normatividad existencial actual, en donde existe una dificultad para combinar el *ethos* libidinal y el social (dominado por una lógica mercantilista): “Casi todos los grupos que conozco, todo el mundo llega al local a ensayar y llegan reventados pero... tienen esa cosa porque es su vía de escape. Eso de: llevo no sé cuántas horas en hostelería y me quiero morir pero voy al local, y cojo la guitarra y me rompo y disfruto de ese momento” (E3). Con sus discursos remiten a una necesidad de encontrar un punto de fuga de la realidad social que consideran inefable e inestable, al mismo tiempo que se posicionan de manera reflexiva en ella, como pertenecientes a un sector catalogado de vulnerable. El tener un proyecto musical les aporta una perspectiva vital de respiro de la vida cotidiana, la cual sienten que produce inutilidad: “Gracias a la pasión que tuve por la música y las ganas de hacer, fue lo que me llevo a decir: voy a dejar los estudios y voy a hacer algo por mi cuenta. Y sino llego a tomar esa decisión, un poco arriesgada, no podría estar... seguramente ahora mismo no encontraría trabajo. Sería un adolescente más que sólo sale de fiesta los fines de semana, y entre



semana ensaya y estudia porque va a la carrera y llega a la uní y sigue pidiéndole la paga a sus padres” (E1).

Para las personas que tienen trabajos, compaginar el proyecto de la banda con los demás proyectos vitales es una tarea ardua, sobre todo cuando el proyecto musical está adquiriendo compromisos económicos, como lo es grabar un disco. Los instrumentos musicales con los que hacer música metal son caros y moverse para tocar en salas también lo es. Además te requiere mucho tiempo ya que es una doble labor: la de músico y la de banda: *“Es algo muy extraño porque es como un trabajo, pero es un hobby, pero requiere dinero, pero te lo pasas muy bien. Es que es muy complicado. Entonces el futuro es muy incierto” (E2).* Son muy pocas las personas de este mundo que se sustentan de su actividad artística. Aun así no lo ven como algo negativo en sí mismo sino como el padecimiento por querer dedicarse a una actividad que se sale de lo normativo. El proyecto en común de mantener en el tiempo un grupo de música les reporta certidumbre en un contexto de deriva, en donde ellos dejan de ser los espectadores para ser los protagonistas, cosa que en el resto de sus áreas vitales no lo son.

Y por último, la decisión de grabar un disco de manera profesional responde a una necesidad de dejar “huella”, de culminar de alguna manera todo el trabajo creativo hecho hasta el momento porque, a pesar de que les apasiona, también supone un desgaste y un sacrificio en ocasiones, como ya he comentado anteriormente. A través del disco esperan plasmar un “nosotros” en “algo” externo a ellos, es decir, le quieren otorgar un principio de realidad a su actividad artística, en un sentido identitario. En términos foucaultianos estaríamos hablando de un *fósil*, como aquel elemento que subsiste a través de los devenires y es lo que une a las generaciones culturales mediante su existencia. Permite que se pueda compartir esa cultura de una manera abierta. Hace la labor de “memoria” colectiva.



5. Líneas abiertas: la creatividad musical desde una perspectiva política.

*“El arte es el medio más seguro de aislarse del mundo así como de penetrar en el”
Goethe.*

Después de este viaje cognoscitivo por el mundo social del metal en Bilbao, cabe pensar en este género como propio de esta época en su sentido más amplio. Es de Nietzsche y su obra: “El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música” (1872) en donde encuentro algunas de las ideas a las que me ha dirigido este trabajo de investigación: la música es un arte pero también una forma de expresión, que supera a las palabras. El análisis de la misma, desde su dimensión estética, entendida como lo banal hoy día, alberga de algún modo una comprensión de la realidad desde una perspectiva distinta ya que el desarrollo del arte responde a una lógica *otra*, no dual sino trídica resultado de la interacción de lo Apolíneo y lo Dionisiaco, es decir, el trabajo y el deseo, que tienen momentos de catarsis representados en la música.

Por una parte, el estar cerca del músico me ha permitido dar cuenta de que comunica de un modo particular: al transmitir con otras herramientas (los instrumentos musicales), da primacía a un sentido sobre los demás, el oído, que es por el que decide (hacer) percibir la realidad. Esto implica que, como los demás sentidos perceptivos, el oído también tiene un punto ciego, un “afuera constitutivo”, el cual se denomina como ruido. Y es en el ruido, en el sonido basura¹⁰, donde esta cultura musical encuentra su común: en entender como música lo que para otros es ruido. Esta negociación colectiva sobre el ruido constituye la principal característica de esta cultura. Y es gracias a esta adscripción que hace el oyente del género lo que plantea su singularidad y unión.

Desde otra posición, indagar en el mundo de la actividad creativa de esta cultura me ha llevado a considerar que, aunque la música pueda ser considerada algo anodino, en absoluto lo es, y si en ella se llevan a cabo negociaciones por lo que debe ser o no entendido como música, es porque en cierto sentido representa un dispositivo

¹⁰ *Trash* en su traducción al inglés. Muy parecido a *thrash* que significa paliza o azote, y que así se denomina uno de los estilos originarios del metal: el *thrash* metal.



biopolítico más con el que, bajo una mirada foucaultiana, disponer y controlar los cuerpos. Pero al operar en un nivel que implica actividad creativa, que tiene que ver con el imaginario y el deseo, cabe reflexionar sobre la idea que propone Maurizio Lazzarato cuando habla de una *noo-política*, a la que define como “el conjunto o técnicas de control se ejerce sobre el cerebro, implicando en principio la atención, para controlar la memoria y su potencia virtual” (Lazzarato, 2006: 100).

La música implica y constituye, al mismo tiempo, memoria activa y pasiva. Ya sea en su actividad (ejecución y producción) o como producto cultural (objeto), guarda una relación con la actividad cognitiva y simbólica que implica el deseo, y si pensamos como Lazzarato en “las relaciones de poder como capturas de flujos deseantes” (Velázquez, 2012:167) entonces se abre un nuevo campo de poder que sociológica y políticamente tiene relevancia debido a que vivimos en una era en que las redes sociales (con sus diferentes tipos de artefactos tecnológicos) y la comunicación virtual modulan los imaginarios y los deseos de las personas. Por tanto, hablo de modulación en vez de modelación, siguiendo a Lazzarato, porque la modulación implica un control de lo posible, en el orden de lo imaginado, de lo espiritual en términos de un *noos* aristotélico que designa la parte más alta del alma: el intelecto. Por tanto, Lazzarato nos habla de un control desde dentro, de las almas, que establece lo que es (o no) posible y deseable.

En este sentido cabe hablar de las audiencias (en este caso los aficionados al género metal) como un público tal y como de Tarde lo reflexionaba: “el público es una masa dispersa en donde la influencia de los espíritus de unos sobre otros se convierte en una acción a distancia” (Citado en Velázquez, 2012:165). De hecho la música del género metal es el caso paradigmático de esta idea, en tanto en cuanto supone una cultura inmersa en los procesos de modulación intersubjetiva ya que produce sus productos culturales a través y gracias a un público en la distancia (en las redes sociales) que evalúa y delimita el nivel de inventiva posible en la creación que permita al público reconocerlo e insertarlo dentro de su mapa cognitivo. Es decir, el producto cultural no se crea desde cero, ni se crea para que nadie lo reconozca; siempre se tiene en cuenta lo ya existente, que actualmente está dispuesto en las redes sociales y medios de comunicación en la figura de un agente virtual que participa de algún modo en el proyecto artístico como co-creador a través de la interpelación mediante su opinión.



Aquí la noo-política hace su labor llevando a creer en la posibilidad de la originalidad de la creación del genio, cuando en realidad la creación del intelecto se basa en la distinta combinación (diferencia) de elementos ya existentes (repetición) para que éste no se desvíe de lo normativo.

Desde esta visión de la percepción sonora y la actividad creativa es donde sitúo mi actual interés sociológico hacia futuros trabajos. Tal y como apunta Jaques Attali en su obra: “Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música” (1995), estamos ante modos distintos de hacer lo que siempre hemos hecho: proyectos comunes, en este caso creativos pero también políticos. El cambio de un modo analógico al modo digital en la música ha traído consigo esta misma reflexión; de la importancia del modo de comunicación adoptada como la hegemónica. Estamos en una época que es más importante cómo se dice algo y no tanto qué se dice. En este sentido resulta importante, para una mejor comprensión de lo que entendemos por lo social y lo sociológico actualmente, plantear futuras líneas de investigación acerca de los modos de percepción y sus manifestaciones estéticas debido a la necesidad de un análisis de medios más que de contenidos, poniendo el foco de atención en las técnicas y vías comunicativas por las que la comunicación y el conocimiento se generan.

A principios de este mismo año la NASA daba la noticia¹¹ que giraría alrededor de todo el mundo, acerca de la existencia de las ondas gravitacionales ya predichas (cómo no) por Einstein con su teoría general de la relatividad. Lo interesante de esta noticia, más allá del descubrimiento en sí, es que su modo de comprobarlo ha sido gracias a que esas ondas son sonido y no al análisis de la luz, que es su modo tradicional de comprobación empírica. Vemos cómo, desde la ciencia más clásica, se comienza a pensar en otras formas de analizar el universo, desde otros sentidos perceptivos, desde otras ventanas epistemológicas. En fin, ahora más que nunca es momento de hacer lo propio en nuestra disciplina.

¹¹ <https://www.lanasa.net/news/newsnasa/cientificos-anuncian-la-deteccion-de-ondas-gravitacionales/>



Bibliografía

- Adorno, T. W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: AKAL ediciones.
- Adorno, T. W. (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: AKAL ediciones.
- Arguelles, J. L. (25 de Junio de 2013). *La Nueva España*. Recuperado el 2016, de <http://www.lne.es/gijon/2013/06/25/simon-frith-musica-experiencia-opera/1432577.html>
- Attali, J. (1995). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid : Siglo XXI.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1979). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- Becker, H. (2006). A dialogue on the ideas of "word" and "field" with Alain Pessin. *Sociological Forum*(21), 275-286.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes editorial.
- Becker, H. (2011). *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Argentina: Siglo veintiuno editores.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- Bourdeiu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (1989). Sistemas de enseñanza y sistemas de pensamiento. En J. GIMENO SACRISTAN, & A. PÉREZ GÓMEZ, *La enseñanza: su teoría y su práctica* (págs. 20-37). Madrid: Akal.
- Campos García, J. L. (2010). Migraciones tecnológicas y conceptuales en el campo de la música. *IC - Revista Científica de Información y Comunicación*, 255-275.
- Cuche, D. (2004). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- Elias, N. (2002). *Mozart: sociología de un genio*. Barcelona: Península.
- Frith, S. (1978). *The sociology of rock*. London: Constable and Company.
- Guber, R. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexibilidad*. Argentina: Siglo veintiuno editores.



- Hall, E. T. (1989). *El lenguaje silencioso*. Madrid: Alianza editorial.
- Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar; Revista Científica de Educomunicación*, XVII(34), 25-33.
- Hernandez Salgar, O. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, VII(1), 39-77.
- Hormigos Ruíz, J. (2012). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Barataria. Revista castellano-manchega de Ciencias Sociales*, 75-84.
- Latour, B., & Woolgar, S. (1995). *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*. Madrid: Alianza editorial.
- Lazzarato, M. (2006). *Polícas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación*. Barna: Paidós.
- Nietzsche, F. (1973). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Noya, Del Val, & Muntanyola. (2014). Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música. *Revista Internacional de Sociología*, 72(3).
- Pardo, J. L. (2001). *Estructuralismo y ciencias humanas*. Madrid: AKAL.
- Peterson, R. A., & Berger, D. G. (1975). Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music. *American Sociological Review*, 40(2), 158-173.
- Rodriguez Magda, R. M. (2003). *La sonrisa de Saturno; hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Icara.
- Schütz, A. (1993). *La construcción significativa del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Simmel, G. (2003). *Estudios psicosociales y etnológicos sobre la música*. Buenos Aires: Gorla.
- Urteaga, E. (2011). Historia reciente de los Estudios Culturales. *Historia contemporánea*(36), 219-259.
- Velásquez Fernandes, L. (2012). Noo-política, el gobierno de la conducta de los demás: un acercamiento al pensamiento de Maurizio Lazzarato. *Revista de relaciones internacionales, estrategia y seguridad*, 7(2), 157-170.
- Weber, M. (1993). Los fundamentos racionales y sociológicos de la música. En M. WEBER, *Economía y sociedad* (págs. 1118-1183). Madrid: FCE.
- Weinstein, D. (1991). *HEAVY METAL: A Cultural Sociology*. San Francisco, United States: Lexington Books.



Williams, R. (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Willis, P. (1999). Producción cultural y teorías de la reproducción. En M. FERNANDEZ ENGUITA, *Sociología de la educación: lecturas básicas y de apoyo* (págs. 640-659). Barcelona: Ariel.



ANEXO

Guía básica para las entrevistas

BLOQUE I. QUÉ HACEN ¿qué proceso de creación musical adoptan?

- Creatividad e inspiración.
- Modelos de referencia.
- Interacción con el aprendizaje.
- La tecnología.
- Los instrumentos musicales.

BLOQUE II. CÓMO LO HACEN ¿cómo se organizan para que todo?

- Negociación (interacción entre el grupo)
- División del trabajo (cómo es)
- Estrategias (formas de hacer)
- Cooperación (interacción con otros grupos)
- Biografía personal.

BLOQUE III. POR QUÉ LO HACEN ¿por qué deciden crear su propia música?

- De dónde viene el gusto por esta música
- Qué significa la música de manera particular
- Qué lugar ocupa la música y el grupo en su vida diaria.
- Perspectiva de otros géneros musicales.
- Qué te reporta hacer un disco/estar en un grupo (positivo y negativo)
- A que se aspira /metas/deseos.

BLOQUE IV. LA VARIABLE ECONOMÍA; ¿qué pinta en todo esto?

- Cómo se financia todo.
- Quién lleva la contabilidad.
- En qué dificulta el tema dinero/financiación influye en sus decisiones.