# INSTITUTO CULTURAL HELÉNICO A. C.

POR LOS ABISMOS DE LA RESISTENCIA SIMBÓLICA. UN ANÁLISIS HISTÓRICO DE LOS ÁLBUMES KILL EM'ALL, RIDE THE LIGHTNING Y MASTER OF PUPPETS (1983 – 1986)

# **TESIS**

que para obtener el título de:

### LICENCIADO EN HISTORIA

Presenta:

Juan Carlos Encinas Rayón.

Asesor de Tesis: Javier Rico Moreno.

México, D. F. Febrero, 2008





UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

# DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# ÍNDICE

ntroducción1.		
I.	Estados Unidos durante el período de 1945 – 1978.	
1.	La reorganización del mundo	
2.	Hipsters, Skinheads, Beatniks y Teddy – Boys	
3.	La juventud como "nuevo" sujeto social, político y económico	
4.	El retorno al individuo. "La década del yo"	
II.	Apuntes en torno a la historia del rock and roll.	
1.	Las raíces del género	
2.	Del rythm and blues al rock and roll	
3.	The Beatles ("Las cuatro partes de un mismo cuerpo")59.	
4.	The Rolling Stones	
5.	The Who ("El caótico clímax sobre el escenario")	
6.	San Francisco: la "meca" del rock	
7.	Los setenta: el camino extraviado83.	
III.	Los años formativos de <i>Metallica</i> (1981 – 1983).	
1.	Las primeras raíces del <i>heavy metal</i> 93.	
2.	El encuentro de "los cuatro jinetes"	
3.	El camino hacia la producción de <i>Kill em´all</i>	
IV.	Kill em'all, Ride the lightning y Master of Puppets (1983 – 1986).	
1.	De la violencia, la injusticia y la devastación en los conflictos bélicos127.	
2.	El caos como resistencia.	
	2. 1. La simbolización de los efectos musicales	
	2.2. La imaginería apocalíptica141.	
	2.3 Las múltiples caras de la alienación 147	

3. La resistencia al mundo de los adultos.	
3.1. "Lepper Messiah": de la "ceguera" producida por el fanatismo religioso	157.
3.2. "Welcome Home (Sanitarium)": La sociedad como sanatorio	160.
3.3. "Escape"	164.
4. El infierno del vacío existencial.	
4.1. "Trapped under ice"	175.
4.2. "Fade to black"	177.
4.3. "Satanás representa venganza en lugar de dar la otra mejilla"	179.
5. El ser dionisiaco de <i>Metallica</i> .	
5.1. El ser individual	183.
5.2. Una forma de vivir.	185.
Conclusiones	191.
Anexo	195.
Bibliografía	210.
Filmografía y Discografía	
Direcciones electrónicas	

#### Introducción

Hasta nuestros días, y a pesar de la gran cantidad de estudios en torno a las diversas manifestaciones de la cultura humana, aún no parece surgir una corriente de nuestra disciplina enfocada en el análisis de procesos socio – culturales como el que aquí nos ocupa, es decir, el relacionado con la multiplicidad de discursos expresados a través del género musical conocido como *heavy metal*,<sup>1</sup> una de cuyas más trascendentales representantes a partir de la década de los ochenta, ha sido la agrupación que constituye nuestro objeto de estudio en este trabajo: *Metallica* (particularmente la lírica que produjo en los Estados Unidos durante el período comprendido entre 1983 – 1986).

Formada en California hacia 1983 por Lars Ulrich (batería), James Hetfield (voz y guitarra rítmica), Cliff Burton (bajo) y Kirk Hammett (guitarra principal), esta banda no sólo dio inicio al género denominado *trash metal* (que también compartió gran cercanía y puntos en común con el *punk*), derivación temprana del *heavy metal*, sino también, todavía en el ámbito *underground*,<sup>2</sup> fungió en los Estados Unidos como punto de apoyo y desarrollo a un proceso musical que comenzó su gestación en la Inglaterra de los setenta, con agrupaciones como *Led Zeppelin* y *Judas Priest*, pero sobre todo, con el álbum homónimo de *Black Sabbath*, editado en 1970.

Para cuando iniciaba la década de los ochenta, "la escena musical" de los Estados Unidos se caracterizó por una gran diversificación de géneros, y por tanto, por la multiplicidad de ofertas en las empresas discográficas y las estaciones de radio. Sin embargo, agrupaciones como la que hoy constituye nuestro objeto de estudio (incluso, bandas pertenecientes a lo que entonces se conoció como la "Nueva Ola del *Heavy Metal* Británico"), se encontraron aisladas de dichos medios, y por tanto, sólo pudieron darse a conocer a través de las presentaciones en pequeños bares de Los Ángeles y San Francisco, así como a partir de la incipiente red de intercambio de música entre sus seguidores.

De esta forma, con el paulatino crecimiento y diversificación de las agrupaciones pertenecientes al género que aquí nos ocupa (y por ende, de las audiencias receptoras de su música), *Metallica* logró desarrollar y consolidar una personalidad propia a lo largo del período antes señalado, misma que se expresó en los tres álbumes

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Es importante mencionar que, desde nuestro punto de vista, dicha temática sólo ha sido abordada seriamente en la obra escrita por Deena Weinstein, *Heavy Metal: the music and its culture*.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Este término será aclarado con mayor detenimiento en el capitulado de nuestro trabajo.

que en este trabajo analizaremos: *Kill em´all* (1983), *Ride the lightning* (1984) y *Master of Puppets* (1986). Para cuando se desarrollaba la gira dedicada a promocionar el último de ellos, esta banda no sólo había ampliado notablemente su público en Europa y los Estados Unidos, sino que también había recibido un disco de oro, primer símbolo de las enormes dimensiones que, en las décadas posteriores, *Metallica* alcanzó, y de las cuales, estos primeros años son su más importante raíz.

Por otra parte, en cuanto a la elección de esta temática se refiere, diversas circunstancias han estado en juego. Una de ellas ha sido mi propia formación en la disciplina musical, y paralelamente, el interés por los géneros derivados del *rock* conformado durante la década de los cincuenta. Ambas nos han llevado a pensar que, ante la ausencia de investigaciones históricas relacionadas con la música popular contemporánea de los Estados Unidos (a pesar de lo que, en muchas ocasiones se ha denominado como "la carencia de perspectiva histórica"), es fundamental intentar un primer acercamiento a este tipo de problemáticas.

Por supuesto, estamos conscientes de las limitantes que, desde la historiografía mexicana, tenemos frente a ellas, sin embargo, también consideramos que es importante cambiar en alguna medida, aquella sentencia que, en palabras de Juan A. Ortega y Medina, hasta hoy parece conservar su vigencia: "el carácter excesivamente regionalista, casi provinciano, por lo general, de nuestra historiografía, preocupada exclusivamente en los temas históricos nacionales, nos ha impedido hasta ahora, a excepción de unos cuantos brillantísimos pero reducidos casos, acercarnos a la historia de aquellos países más inmediatamente relacionados con nuestro pasado."<sup>3</sup>

Desde que dimos los primeros pasos en esta investigación, tres han sido las más importantes preguntas que nos han inquietado a lo largo de su desarrollo. La primera, a pesar de su aparente ambigüedad y desmedida amplitud, ha estado relacionada con responder a los múltiples significados escondidos tras las letras que aquí constituyen nuestro objeto de estudio, y paralelamente, con vislumbrar el gran conjunto de fenómenos socio – culturales que, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, han coadyuvado en la formación del *heavy metal* (así como de los géneros de éste derivados) hacia el ocaso del siglo XX. Por otro lado, también hemos considerado la siguiente cuestión: junto a la gran cantidad de agrupaciones que durante la década de los ochenta lograron alcanzar un cierto nivel de reconocimiento popular (tanto en

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Juan A. Ortega y Medina, *Destino Manifiesto*. Sus razones históricas y sus raíces teológicas, p. 7.

presentaciones como en ventas discográficas) ¿qué elementos "estuvieron en juego" para que, al comenzar la primera gira de promoción del álbum *Master of Puppets* (1986), *Metallica* obtuviera su primer disco de oro, y por tanto, la consiguiente masificación que esto conllevó?<sup>4</sup>

Por último, tanto si tomamos en cuenta la producción musical norteamericana e inglesa anterior a los ochenta, como la contemporánea a *Metallica*, ¿qué cambios y permanencias podemos ubicar en los planos visual, lírico y musical, manifestados a lo largo del período que aquí hemos establecido? Por ello es que consideramos pertinente dedicar uno de los capítulos, el segundo, al desarrollo del *rock* a partir de los cincuenta, fenómeno que, dicho sea de paso, tuvo su auge durante "la edad de oro" norteamericana. Desde luego, es importante mencionar que, con la diversificación de la oferta y la demanda discográficas, también este género terminó por transformarse en un amplio caleidoscopio de estilos musicales (uno de los cuales, fue el que aquí nos ocupa).

Por otra parte, uno de los principales problemas que hemos enfrentado para llevar a cabo esta investigación, ha sido el de la escasez de fuentes relacionadas con nuestro objeto de estudio, y más aún, el de la falta de un manejo académico en las disponibles. La mayor parte de éstas carecen de perspectiva histórica, ya que están llevadas a cabo por periodistas o colaboradores cercanos a la banda. Asimismo, se encuentran apoyadas en un amplio conjunto de entrevistas y testimonios sin aparato crítico, que desafortunadamente, las hacen adolecer de un contenido que podríamos calificar de anecdótico.

Obtenidas gran parte de ellas a través de la dirección electrónica www.amazon.com, podemos ordenarlas de la siguiente manera: K. J. Doughton, Metallica Unbound: the unofficial biography; Joe McIver, Justice for all: the truth about Metallica; Mark Putterford y Xavier Russell, Metallica. Documental Ilustrado; Malcolm Dome y Mick Wall, Guía musical de Metallica; Steffan Chirazi (ed.), So What: the good, the mad, and the ugly; Chris Crocker, Metallica: the frayed ends of metal; y finalmente, Chris Ingham, Nothing Else Matters. Metallica. The Stories behind the biggest songs.

nivel mundial dentro del ámbito musical norteamericano.

3

.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> A pesar de que rebase los límites temporales aquí fijados, es importante tener en cuenta que, desde las giras del álbum ...And justice for all (1988), el éxito de esta banda fue creciendo notablemente, para llegar a convertirse en nuestros días, en una de las más grandes generadoras de ganancias económicas a

En el primero de los casos, la obra se encuentra estructurada en torno a múltiples entrevistas que el autor hizo a diversos individuos que a lo largo de diez años (1983 – 1993), compartieron vivencias personales junto a *Metallica*. Entre éstos se encuentran sus asistentes personales, fotógrafos, editores, seguidores, músicos, ejecutivos de algunas empresas discográficas, representantes, promotores, y desde luego, los integrantes de la agrupación. Por otro lado, la obra de McIver no sólo está apoyada en el recurso de las entrevistas, sino también, en el conocimiento que, como periodista dedicado a la Historia del *heavy metal*, ha ido acumulando a lo largo de dos décadas. El libro se encuentra dividido cronológicamente desde el año 1980 hasta el 2003, y como sucede en gran parte de estos documentos, carece de un contexto histórico que dé sentido a la trayectoria desarrollada por esta agrupación durante dicho período.

En tercer lugar, el libro escrito por Mark Putterford y Xavier Russell, mismo que lleva por título *Metallica*, abarca la trayectoria del grupo desde 1981 hasta 1992. Desafortunadamente, la única referencia que se hace a lo que ambos autores parecen considerar como el contexto histórico de la época sobre la que escriben, resulta sumamente escueta, ya que sólo se menciona que para el año de 1981 "en Londres el Príncipe Carlos se casa con Lady Diana, en Washington Ronald Reagan se convierte en presidente de los Estados Unidos de América, en Roma el Papa resulta herido en un atentado, y en Wembley el Tottenham gana tres a cero al Manchester en la final de la Copa FA." Como podemos observar en estas líneas, pareciera que todo aquello que sale del dominio "individual" de la trayectoria de *Metallica*, carece de importancia en su desarrollo.

En otra de las fuentes consultadas, la *Guía musical de Metallica*, escrita por Malcolm Dome y Mick Wall -ambos dedicados en buena parte de su carrera como reporteros, a estudiar diversas agrupaciones "metaleras" que han tenido éxito en los Estados Unidos y en el mundo entero-, no es posible apreciar intento alguno por interpretar el correspondiente horizonte histórico del tema, y por tanto, éste sólo se desarrolla a partir de algunas observaciones personales en torno a las canciones de *Metallica*. En la siguiente obra, *So What: the good, the mad, and the ugly*, Steffan Chirazi relata parte de la historia del grupo a través de una amplia recopilación fotográfica, así como a partir de múltiples entrevistas a los integrantes de la banda. De este documento, únicamente hemos tomado en cuenta la primera parte (1981 – 1986),

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Mark Putterford y Xavier Russell, *Metallica*. *Documental ilustrado*, p. 7.

debido a que el resto está enfocado a la descripción del período que comprende la década de los noventa y los inicios del siglo XXI.

Por otra parte, la obra escrita por Chris Crocker fue una de las primeras historias en torno a esta agrupación, sin embargo, y a pesar de su falta de perspectiva histórica, consideramos que contiene algunos datos sumamente valiosos para una posible interpretación de las piezas incluidas en los álbumes que aquí trataremos. Finalmente, en el trabajo de Chris Ingham se lleva a cabo un análisis personal (en algunas ocasiones, sin fundamento alguno) de cada una de las canciones que constituyen todas las producciones discográficas que hasta nuestros días ha editado *Metallica* (todo ello precedido por algunos antecedentes de la banda durante la década de los ochenta).

Asimismo, hemos consultado dos fuentes que también consideramos importantes en cuanto a la trayectoria de esta agrupación, aunque nuevamente, creemos pertinente decir que ambas carecen de referencias al respectivo contexto histórico bajo el cual se desarrolló la carrera de esta banda. Por un lado tenemos el video titulado *Metallica: dark souls*, dirigido por Johan Walberg, mismo que se encuentra constituido por una serie de entrevistas que el director realiza a las personas que a lo largo de la carrera de *Metallica*, han estado cerca de ellos. En algunas ocasiones resulta muy anecdótico, sin embargo, tiene algunos puntos interesantes, tales como los testimonios del comportamiento de sus integrantes en las sesiones de grabación, las giras y los conciertos, entre otros más.

Por último, también contamos con el breve video dirigido por Michael Grant, titulado *Metallica: Rock Warriors*. Al igual que el anterior, se llevó a cabo a partir de entrevistas, sólo que en este caso fueron hechas a los medios de comunicación que han seguido de cerca la carrera de *Metallica* (periodistas, reporteros y radiodifusores que han entrevistado o entrado en contacto con los integrantes de la banda). Igualmente, esta fuente resulta interesante en cuanto a las formas de comportamiento del grupo, así como a muchas de las vivencias personales que influyeron de forma directa o indirecta en la composición de los álbumes que aquí nos ocupan.

Consultadas dichas fuentes, nos parece pertinente plantear a continuación la hipótesis que dio origen a este trabajo. Si como se señala en el volumen 11 de *E. U. A. Síntesis de su historia*, <sup>6</sup> con el pensamiento neoconservador <sup>7</sup> –considerado como una

5

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> E. U. A. Síntesis de su historia, Vol. 11, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 1998.

ideología que logró penetrar "en todas las esferas de la vida cotidiana, la cultura, la religión y las actitudes de la población hacia temas como la igualdad racial, sexual, etc.,"- se retorna durante los ochenta a "valores tradicionales, se exacerba el racismo, [...] y entran en crisis los valores juveniles desarrollados en los sesenta y setenta", proponemos que las letras de *Metallica*, así como la música con la que se encuentran imbricadas, representaron una forma de resistencia<sup>8</sup> ante la alienación proveniente de lo que los integrantes del grupo parecían concebir como los múltiples canales que el gobierno y los medios masivos de comunicación a su servicio, impusieron a la población norteamericana en dicho periodo.

Desde luego, dicha alienación también se expresa a través de otra clase de agentes, ya que como menciona Alberto Santos Castillo en el prólogo que escribió para *La Sombra sobre Innsmouth* (obra literaria de H. P. Lovecraft que *Metallica* rescata para una de sus canciones): "El ser humano, enfrentado a las fuerzas despiadadas del cosmos, es tan sólo un juguete en manos de aquello que no podemos entender, y ni tan siquiera nombrar." De ésta forma, aquí planteamos que, letras como "Motorbreath" (en el álbum *Kill em all*), "Escape", "Fight fire with fire", "Trapped under ice" (del segundo álbum *Ride the Lightning*), "Welcome Home" y "Master of Puppets" (éstas dos últimas del tercer álbum *Master of Puppets*), son algunos ejemplos que expresan un profundo rechazo a esa realidad, considerada como opresiva y asfixiante, pero sobre todo, alienante.

Por tanto, planteamos que si el neoconservadurismo logró penetrar en los diversos ámbitos cotidianos de la sociedad norteamericana, los tres primeros discos de *Metallica* son una forma de resistencia en favor de sus propios estilos de vida, <sup>10</sup> así como un reclamo consciente en contra de lo que consideran como los "hipócritas postulados" de dicho sistema, que por un lado predica el retorno a los valores

-

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Según sostiene Helmut Dubiel, el neoconservadurismo "es una doctrina social orientada hacia la solución de problemas políticos. Esta doctrina no tiene una unidad en sí misma, sino que la unidad le viene de lo que es criticado, efectivamente, de los fenómenos de crisis de los sistemas liberales y de la supuesta descomposición de la autoridad del sistema de valores burgueses. Es una doctrina de reacción [...] Helmut Dubiel, ¿Qué es neoconservadurismo?, p. 7

Nos parece fundamental abrir un breve paréntesis respecto a dicho tema de la investigación. Definimos a su lírica como una forma de resistencia, lo cual no implica que el grupo se organice conscientemente como un movimiento armado y al margen del gobierno bajo el cual vive. Creemos que la resistencia también puede expresarse de muchas otras formas, tal como más adelante lo señalaremos.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Howard Phillips Lovecraft, *La sombra sobre Innsmouth*, p. 9.

Entendemos resistencia como las "[...] formas de resistencia pública declara [es decir, como] afirmación pública de dignidad con gestos, atuendos, palabras y abierto atentado contra símbolos de estatus de los dominadores". En James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, p. 234.

tradicionales del puritanismo, mientras que por otro invade países, incrementa el mercado nacional e internacional de armas y drogas, y vende la justicia al mejor postor.

Por otra parte, en cuanto se refiere a las delimitaciones espacial y temporal, es pertinente mencionar que fueron establecidas con base en la lírica que aquí constituye nuestro objeto de estudio. Aunque *Metallica* tocó en Europa desde que inició la promoción del álbum *Ride the lightning* (1984), creemos pertinente circunscribirnos a los Estados Unidos (de forma particular a las ciudades de Los Ángeles, San Francisco y Nueva York), por ser el territorio que fungió como "matriz" de los álbumes que hoy nos ocupan. Por ello es que, a pesar del acercamiento a las tres primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX (e inmediatamente, a los inicios de la banda), el centro de nuestro análisis se ubica en 1983, cuando *Metallica* edita el álbum *Kill em'all*, y finaliza con el accidental fallecimiento de Cliff Burton durante la gira destinada a promocionar el disco *Master of Puppets* (1986), con el que, lírica, visual y musicalmente hablando, termina una etapa en la carrera de este grupo.

En cuanto a los aspectos metodológicos, debido al carácter fragmentario - y en muchas ocasiones anecdótico - de las fuentes en torno a *Metallica* antes mencionadas, y desde luego, también a causa de los objetivos que buscamos en nuestro objeto de estudio, hemos decidido no desarrollar de forma cronológica, sino temática, la sección medular de este trabajo (o sea, el último de los capítulos). Para ello, tras su correspondiente traducción, procedimos a "desestructurar" las letras tal como aparecen originalmente en las producciones que aquí nos ocupan (en el anexo pueden consultarse en su forma original), e integrarlas bajo los apartados que constituyen los últimos capítulos. Decidimos tomar este camino debido a que muchos de los temas que conforman la lírica de *Metallica*, se encuentran reiterados a lo largo de este período (entre éstos, las múltiples manifestaciones simbólicas del caos que trataremos a partir del capítulo IV).

Ahora bien, en relación al marco teórico que fundamenta nuestra tesis, nos remitimos a uno de los pensadores que mayor impacto han tenido sobre la perspectiva de este trabajo: Daniel Roché, con su artículo "Una declinación de las luces", mismo que forma parte de la obra *Para una Historia Cultural*. Ello se debe a su particular forma de acercamiento hacia la "historia social de la cultura", concebida como aquella que se estructura a partir de las prácticas concretas del ser humano que analiza, así como

7

.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Daniel Roché, "Una declinación de las luces", en Jean – Pierre Rioux y Jean François Sirinelli, *Para una historia cultural*.

de las múltiples expresiones inherentes a él, todas éstas, en buena medida determinadas por el horizonte cultural que lo constituye. Por tanto, esto nos lleva a pensar que, tal como habían planteado los historiadores de *Livre et Societé*, la cultura no sólo se encuentra limitada a los ámbitos de la economía, la política o la sociedad, sino que, más aún, ésta podía "leerse" en todas partes, en todo tipo de documento susceptible de análisis.

En nuestro caso particular, estas primeras líneas nos conducen a repensar de forma más amplia nuestro objeto de estudio. Como podrá observarse en el capitulado que lo constituye, nos acercaremos a las múltiples facetas del devenir histórico norteamericano durante la segunda mitad del siglo XX, aunque siempre intentando mantener una relación dialógica entre éste y los álbumes que aquí nos ocupan (también con el fin de no "extraviarnos" entre el gran conjunto de fuentes en torno a dicho período). Así, este trabajo implica, entre otros elementos, analizar en éstas producciones sus posibles significados, las relaciones ideológicas y simbólicas que los conforman, y como posible resultado, "las maneras generales de sentir y de pensar, uniendo representaciones colectivas y conductas personales al estado de una sociedad, por ende a su historia [...]."

Por ello es que, tal como creemos en relación a piezas como "The thing that should not be" (basada en la obra de H. P. Lovecraft, *La sombra sobre Innsmouth*), "For whom the bell tolls" (cuyas líneas fueron prácticamente tomadas de *Por quién doblan las campanas*, escrita por Ernest Hemingway) o "Welcome Home (Sanitarium)" (que toma como argumento a *One flew over the cuckoo's nest*), es fundamental explicar no sólo el horizonte cultural desde el cual se escribieron, sino más aún, vislumbrar a través de ellas, las posibles lecturas en ciertos sectores de la sociedad norteamericana (y particularmente, de su juventud), y por ende, tratar de acercarnos a lo que ésta escribe y consume (por supuesto, considerando dicho objetivo sólo de forma secundaria).

Así, todo ello implica remitirnos, en cuanto expresiones humanas, no sólo a la lírica como parte central de nuestro trabajo –y a la multiplicidad de significados que ésta, formando parte de los álbumes, conlleva-, sino también a los gestos plasmados en fotografías o videos, a los símbolos de correspondencia e identificación entre audiencias y ejecutantes, a la música que "los envuelve" (aunque estemos convencidos de que ésta, únicamente se expresa en términos musicales), y desde luego, a la imagen, grupal e

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> *Ibid*, p. 38.

individual con la que se presentan ante sus receptores, que en palabras de Roché, bien puede expresar de forma concreta, "la jerarquía de las apariencias: cada quien debe parecer lo que es."13

De esta manera, la clase de historia que planteamos, es una que considere a los individuos (en este caso, Metallica), no como agentes abstractos cuyas expresiones se encuentran determinadas apriorísticamente, sino más aún, como personalidades representativas de ciertos grupos sociales que, a través de ellas, encuentran múltiples canales de manifestación individual y "comunitaria". Esto implica, en palabras de Daniel Roché: "[...] sustituir una historia organizada en planos de realidades por el estudio de la interdependencia de las instancias de lo real y de sus cambios en el tiempo [manteniendo con ello] la aceptación de las diferencias, es decir, el rechazo del anacronismo en la interpretación y de la inversión previa de un sentido en la disposición de los hechos."14

Por último, explorando el amplio contexto que precedió a la composición de la lírica contenida en los álbumes Kill em 'all (1983), Ride the lightning (1984) y Master of Puppets (1986), haremos referencia a los polifacéticos elementos históricos que coadyuvaron en su producción, que paralelamente, implica considerar diversos aspectos del particular devenir en los Estados Unidos, y por ende, en Gran Bretaña. Por ello es que nuestro primer capítulo está consagrado a delimitar los aspectos políticos, económicos, sociales y culturales de las tres primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX. Desde luego, esto nos llevará a considerar también algunas de las expresiones juveniles surgidas durante dicho período, mismas que, años después, tuvieron impacto Metallica.

Por ello, el capítulo II abarca un amplio período que va desde lo que hemos considerado como las primeras raíces del heavy metal (mismas que pueden remontarse hasta el blues urbano de principios del siglo XX), pasando por la tres décadas que vieron al rock expandirse y conformar un enorme complejo industrial (es decir, los cincuenta, sesenta y setenta), para finalmente llegar a las múltiples ramificaciones en las cuales derivó (dos de ellas, el *Punk* y la música disco, como "antípodas" y reflejo de la fragmentación que para entonces experimentó la música popular norteamericana). Posteriormente, el capítulo III aborda de forma breve los inicios del género que aquí tratamos, comenzando con "las otras músicas" que coadyuvaron en su formación,

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> *Ibid*, p. 51. <sup>14</sup> *Ibid*, p. 52.

continuando con las primeras agrupaciones consideradas como parte del *heavy metal*, y por último, concluyendo con el proceso formativo de *Metallica*, mismo que ocupó desde 1981 a 1983.

Finalmente, el último de nuestros capítulos constituye lo que aquí hemos considerado como la parte medular del trabajo, es decir, las múltiples relaciones que, desde el análisis aquí realizado, conforman nuestro objeto de estudio. Este se encuentra dividido en cinco apartados que obedecen a nuestra propia idea del ser humano como devenir histórico. El primero de ellos comienza con el sinsentido del mundo exterior (una de cuyas más importantes manifestaciones han sido los conflictos bélicos), mismo que, en la siguiente sección, nos lleva a las diversas manifestaciones simbólicas de dicho caos (expresado, por decirlo de alguna manera, a través de *Metallica*).

Por otro lado, y siempre manteniendo la perspectiva de las letras, el tercer apartado recrea algunas de las peculiares medidas tomadas por el mundo adulto en contra de todos los que se oponen a su sistema de valores, para entonces continuar, en el cuarto, con el "infierno existencial" generado por dicho sistema. Y por último, el quinto apartado, que ya puede vislumbrarse desde el anterior (titulado "Satanás representa venganza en lugar de dar la otra mejilla"), nos lleva a considerar "el ser de *Metallica*", tanto grupal como individualmente, lo que, desde nuestro punto de vista, conduce al centro y conclusión de nuestro trabajo: la resistencia simbólica en defensa de la integridad personal, temática que unifica a las tres producciones discográficas que aquí nos ocupan.

# I. Estados Unidos durante el período de 1945 – 1978

## 1. La reorganización del "mundo"

Tras cuatro días de haber finalizado la conferencia de Potsdam (del 17 de julio al 2 de agosto de 1945), <sup>15</sup> Estados Unidos lanzó la primera bomba atómica sobre la ciudad japonesa de Hiroshima. Con ello iniciaba una nueva etapa en las relaciones internacionales, y llegaban a su fin los últimos resabios geopolíticos, económicos y culturales del siglo XIX. Los vencedores de este conflicto bélico que tan altos costos humanos implicó (la Unión Soviética y los Estados Unidos), tuvieron diferentes intereses sobre los territorios ocupados, lo cual llevó a que, apenas eliminado el enemigo común, ambos se dividieran en los dos bloques mundiales que, durante casi toda la segunda mitad del siglo XX, dominaron al planeta: el socialista y el capitalista.

Bajo la influencia de dicho binomio debieron adaptarse también América Latina y la gran cantidad de estados poscoloniales surgidos tras la guerra, regiones que hasta entonces habían dependido del viejo mundo imperial e industrializado, y que desde 1952 fueron clasificadas como pertenecientes al "tercer mundo", concepto que se distinguía del "primer mundo" conformado por los países capitalistas desarrollados, y del "segundo mundo" en el que estaban enmarcadas las naciones comunistas. En palabras de Eric Hobsbawm:

[...] todos ellos eran sociedades pobres en comparación con el mundo "desarrollado", todos eran dependientes, todos tenían gobiernos que querían "desarrollo", y ninguno creía, después de la Gran Depresión y la segunda guerra mundial, que el mercado mundial del capitalismo (o sea, la doctrina de la "ventaja comparativa" de los economistas) o la libre iniciativa de la empresa privada doméstica se lo iba a proporcionar [...] La diferencia en el PNB *per cápita* entre los países "desarrollados" y los subdesarrollados siguió aumentando: el de los primeros era, en el promedio, 14.5 veces mayor que el PNB per cápita de los segundos en 1970 [...]<sup>16</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> En la cual Harry Truman, Iósiv Stalin y Winston Churchill trataron, entre otros asuntos, los caminos a seguir para el restablecimiento de la paz europea, la formación de un consejo de ministros de asuntos exteriores, el trato a los criminales de guerra, las zonas de ocupación en Alemania, y las fronteras de Polonia. <sup>16</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, 1914 – 1991, p. 359.

Estos países se caracterizaron también en su mayor parte por desarrollarse bajo regímenes militares -mismos que venían a sustituir a la política ordinaria, y a fungir como estabilizadores ante la inseguridad del entorno en tales naciones-, por encaminar su progreso agrícola hacia una industrialización sistemática, "bien fuese según el modelo soviético de planificación central, bien mediante la sustitución de importaciones, basados ambos, aunque de forma diferente, en la intervención y el predominio del Estado"<sup>17</sup>, y desde luego, por la explosión demográfica en sus territorios, misma que también se vio fomentada por los nuevos adelantos en el campo de la farmacéutica. Tan desenfrenado fenómeno estuvo acompañado de una palabra que parecía abrir nuevos horizontes a cualquier individuo sobre la faz de la tierra: la modernidad. Ésta se manifestó concretamente en:

[...] el autobús o el camión que se desplazaban por pistas polvorientas; en forma de surtidos de gasolina; en forma de la radio de pilas que llevaba el mundo hasta ellos, tal vez hasta a los analfabetos en su propia lengua o dialecto no escritos [...] La idea de modernidad pasó de la ciudad al campo, a través de la "revolución verde" del cultivo de variedades de cereales diseñadas científicamente en parte de Asia, que se difundió a partir de los años sesenta, o algo más tarde, a través del desarrollo de nuevos cultivos de exportación para los mercados mundiales, gracias al transporte por vía aérea de productos perecederos y a las nuevas modas entre los consumidores del mundo desarrollado. 18

Por otra parte, la división entre países socialistas y capitalistas encontró su más álgido centro en la Alemania derrotada, ya que, ante la caída del gobierno nazi, y también a raíz de los acuerdos de Potsdam, se decretaron diversas zonas de ocupación repartidas entre los bandos vencedores. Por otro lado, la Europa oriental, misma que había sido cruzada por el ejército ruso en su camino a Berlín, permaneció bajo el poder de la Unión Soviética, instalando de forma paulatina, gobiernos leales a ésta. Dichas condiciones se vieron reflejadas en los acuerdos de paz firmados con países como Bulgaria, Albania, Rumania y Polonia entre 1944 y 1945, así como con Hungría en 1947, y finalmente con Checoslovaquia en 1948.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> *Ibid*, p. 352. <sup>18</sup> *Ibid*, p. 365.

Ante la gran devastación sufrida por Europa durante la guerra, el gobierno estadounidense, a través del secretario de Estado, George C. Marshall, ofreció el *Foreign Assistance Act* (más conocido como "plan Marshall", promulgado el 5 de junio de 1947), que consistía en un monto total de 20 billones de dólares, encaminados a reconstruir y modernizar a todos los beneficiarios que quisieran disponer de dicho fondo –como fueron los casos de Austria, Francia y Alemania occidental. De esta forma, al término del conflicto mundial más costoso de toda la historia, la segunda mitad del siglo se inició con el acuerdo unánime de los países implicados en no volver a repetir esa experiencia, lo que, a través de la conferencia internacional celebrada en la ciudad de San Francisco en 1945, encontró una de sus más sobresalientes manifestaciones en el surgimiento de la Organización de las Naciones Unidas.

Sin embargo, la devastación en Europa resultó, en muchos sentidos, muy benéfica para los Estados Unidos, ya que el capitalismo mundial se desarrolló y expandió en torno a este país y a su moneda. Ello se debió a que, entre otros elementos, su industria, que durante la década de los cincuenta alcanzó un crecimiento desmesurado (ante la parálisis de la producción industrial del antiguo continente), aumentó de forma notable el personal burocrático que la administraba, contrató miles de trabajadores, y por tanto, ganó varios millones de dólares. Así, en muy poco tiempo logró controlar cada vez más amplios sectores del mercado nacional e internacional. <sup>19</sup>

De forma paralela al fortalecimiento que experimentó este país durante la posguerra, fueron comunes los enormes flujos migratorios internos –del medio rural al urbano, y de las regiones pobres a las ricas–, y por tanto, el abandono de la agricultura en las zonas con suelos accidentados y poco cultivables. Desafortunadamente, lo que encontraron muchos trabajadores (buena parte de ellos afroamericanos) fue "una economía en rápida transición de la producción de bienes a la de servicios e información", <sup>20</sup> proceso que llevó al consiguiente cambio en la estructura de la fuerza de trabajo, así como al fortalecimiento de enormes oligopolios gubernamentales y corporativos. Así, en el período comprendido entre 1945 y 1973, la productividad estadounidense experimentó un ritmo de crecimiento cada vez menor.<sup>21</sup>

-

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Marvin Harris, La cultura norteamericana contemporánea. Una visión antropológica, p. 27.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> *Ibid*, p. 141.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> *Ibid*, p. 83.

Dicho fenómeno se desarrolló gracias a que, a diferencia del *laissez – faire* decimonónico, el gobierno intensificó la supervisión, la dirección, la planificación, la gestión y el apoyo a su propia industria (proceso característico de todos los países en vías de modernización). Esto implicó un "compromiso político del gobierno norteamericano con el pleno empleo y, en menor grado, con la reducción de las desigualdades económicas, es decir, con el bienestar y la seguridad social, lo que dio pie por primera vez a la existencia de un mercado de consumo masivo de artículos de lujo que ahora pasaron a considerarse necesarios". <sup>22</sup>

Esta intensificación de la materialidad, se vio reflejada, entre otros artículos más, en la producción serial y masiva de neveras, lavadoras y teléfonos. Por tanto, gran parte de la población perteneciente al período conocido como "baby boom", experimentó un nivel de vida que sólo los sectores adinerados de generaciones anteriores habían logrado alcanzar. Sin embargo, una de las notables diferencias consistió en que la mecanización ahora implicaba prescindir de los empleados en el servicio doméstico, y también en que, más que en ninguna otra etapa de la historia de la humanidad, las nuevas certezas descansaban sobre una creciente y cada vez más desarrollada investigación científica y tecnológica que:

[...] transformó completamente la vida cotidiana en los países ricos. [...] a más complejidad de la tecnología en cuestión, más complicado se hizo el camino desde el descubrimiento o la invención hasta la producción, y más complejo y caro el proceso de creación. En segundo lugar, la "Investigación y Desarrollo" se hizo crucial en el crecimiento económico y, por eso, la ya entonces enorme ventaja de las "economías de mercado desarrolladas" sobre las demás se consolidó. [Finalmente], en su abrumadora mayoría, las nuevas tecnologías empleaban de forma intensiva el capital y eliminaban mano de obra (con la excepción de científicos y técnicos altamente calificados) o llegaban a sustituirla. La característica principal de la edad de oro fue que necesitaba grandes inversiones constantes y que, en contrapartida, no necesitaba a la gente, salvo como consumidores.<sup>23</sup>

<sup>-</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Eric Hobsbawm, op cit., p. 271.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> *Ibid*, p. 268.

Por tanto, la "edad de oro" del capitalismo,<sup>24</sup> fue también una época excelente para la libertad cambiaria y comercial, misma que, como ya hemos mencionado, giró en torno al dólar como elemento unificador de esta enorme maquinaria internacional. A principios de los sesenta, la producción de manufacturas en todo el mundo logró cuadriplicarse, mientras que el comercio de los productos elaborados se multiplicó por diez. De igual forma, la producción agrícola –no por el cultivo de nuevas tierras, sino por las innovaciones en cuanto a fertilizantes y pesticidas se refiere– se disparó de forma notable, alcanzando con ello, nuevos mercados en todo el planeta. Desafortunadamente, tales avances repercutieron de forma negativa en el desgaste de los recursos naturales, y por tanto, en el consiguiente aumento de la contaminación y el deterioro ecológico.

Así, la segunda mitad del siglo XX iniciaba con el fortalecimiento de la industrialización, administrada por los dos gobiernos más poderosos del planeta, mismos que, a lo largo de las dos primeras décadas en tal período, llegaron a representar más del 70 por ciento de las exportaciones en los productos elaborados. Tal desarrollo fue también la causa del notable incremento en la población –que con los nuevos adelantos químicos y farmacológicos, aumentó la esperanza de vida en una media de siete, y en algunos casos, diecisiete años—, así como de la inmensa producción de alimentos (fenómeno que, cabe decir de paso, nunca antes había alcanzado la humanidad entera), muchos de los cuales, solían desperdiciarse cotidianamente.<sup>25</sup>

Dicho período iniciaba también con otro enfrentamiento bélico: la guerra de Corea. El 25 de junio de 1950, las tropas del norte de dicha región traspasaron sus fronteras para adentrarse en la parte sur, lo cual causó la condena por parte de la ONU, y la consiguiente intervención de los Estados Unidos bajo su apoyo. La guerra se extendió durante los tres primeros años de esta década, finalizando con la firma del armisticio que situaba al paralelo

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Desde la perspectiva de este historiador, dicha "edad de oro" puede ser ubicada entre dos períodos de crisis de la historia moderna: la "era de las catástrofes" (1914 – 1945) y la crisis económica iniciada en la década de los ochenta. Así, durante los 25 o 30 años que duró esta etapa de extraordinario crecimiento económico, la sociedad global experimentó una serie de cambios que "la transformaron más profundamente que cualquier otro período de duración similar." (Eric Hobsbawm, *Ibid*, p. 16) Según el esquema propuesto por Hobsbawm, el "siglo XX corto" no sólo termina con la caída del muro del Berlín, sino peor aún, con un profundo malestar en el mundo no socialista, mismo que vio retornar todos los problemas que, tal como había sucedido en el período de entreguerras, creía superados: [...] "el desempleo masivo, graves depresiones cíclicas y el enfrentamiento cada vez más encarnizado entre los mendigos sin hogar y las clases acomodadas, entre los ingresos limitados del estado y un gasto público sin límite." (*Ibid*, p. 20)

38 como límite entre las dos Coreas, el 27 de julio de 1953. Sin embargo, tal crisis repercutió en un endurecimiento de la política internacional estadounidense (personificada por el secretario de relaciones exteriores Foster Dulles, quien presionó fuertemente para provocar la retirada), así como en el consiguiente equilibrio nuclear o "equilibrio del terror" establecido hacia 1955 entre las superpotencias.<sup>26</sup>

Con éste, comenzó a fortalecerse la creencia en que el conflicto nuclear, lejos de haber terminado con las bombas en Hiroshima y Nagasaki, podía estallar en cualquier momento y arrasar con toda la humanidad. Por tanto, sólo la política apoyada en el miedo a la destrucción mutua, podía garantizar una frágil estabilidad mundial. Este equilibrio fue la más efectiva premisa que muchos políticos utilizaron para ganar votos, tanto en el ámbito legislativo como presidencial. Así, el anticomunismo apocalíptico que fomentó el gobierno estadounidense entre sus habitantes (uno de cuyos principales promotores, fue el Presidente del Comité de Operaciones Gubernamentales y del Subcomité de Investigaciones, Joseph McCarthy), resultó ser sumamente útil para manipular la atención de éstos hacia el enemigo externo y abstracto que, en teoría, amenazaba con destruir la tranquilidad del pueblo estadounidense.

Por tanto, este país debió enfrentar más pronto que tarde la fragilidad de la existencia, debido a que la ciencia y la tecnología lo habían hecho alcanzar lujos insospechados, pero simultáneamente, lo habían hecho más vulnerable que nunca. Quizá, como señala Richard Barnet, sea oportuno pensar en la gran cantidad de personal y dinero que estaban involucrados en mantener tal creencia:

La economía de guerra les facilita una posición cómoda a decenas de miles de burócratas vestidos de uniforme o de paisano que van a la oficina cada día a construir armas atómicas o a planificar la guerra atómica; a millones de trabajadores cuyos puestos de trabajo dependen del sistema de terrorismo nuclear; a científicos e ingenieros, pagados para buscar la "solución tecnológica" definitiva que proporcione una seguridad absoluta; a contratistas que no quieren dejar pasar la ocasión de obtener beneficios fáciles; a guerreros intelectuales que venden amenazas y bendicen guerras.<sup>27</sup>

16

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Antonio Truyol y Serra, "La paz. Las Naciones Unidas", en *Historia Universal*, Vol. 12, p. 160.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Citado en Eric Hobsbawm, op. cit., p. 229.

Esta gran maquinaria burocrática y gubernamental<sup>28</sup> se encargó, a lo largo de buena parte de la segunda mitad del siglo XX, de mantener un sentimiento de alienación frente al inestable proceso de la existencia, mismo que, en la producción cinematográfica de Hollywood, encontraría algunos de sus ejemplos más lúgubres y apocalípticos (entre los más importantes títulos se encuentran: *The Day the world ended*, dirigida en 1955 por Roger Corman, y *Full Metal Jacket*, dirigida por Stanley Kubrick en 1987).

## 2. Hipsters, Skinheads, Beatniks y Teddy - Boys

Entre algunos de los sectores más jóvenes de EU –a causa del recuerdo heredado del colapso económico en la década de los treinta, el estático *boom* industrial que el país experimentó durante los cincuenta, la permanente alerta ante la amenaza de un desastre nuclear, y la "cacería de brujas" promovida por el macartismo—,<sup>29</sup> surgió un creciente malestar ante la ausencia de una cultura propia y libre de los parámetros establecidos por "el mundo de los adultos". Como apunta Mario Maffi:

La atmósfera de incertidumbre, desilusión y violencia de los años de la posguerra [a veces aislada e individual, y otras de grupo], la dificultad de reinserción de los licenciados [de los que surgieron las bandas de motociclistas conocidas como *Hell's Angels*], la falta de puestos de trabajo para los jóvenes en los últimos años de la década de los cuarenta, el naciente y creciente desafío de la tecnología y los *mass media*, y los estragos emotivos y psicológicos ocasionados por la guerra [misma que, en buena medida, había "mutilado" amplios sectores de la juventud norteamericana], tanto en quien había participado en ella

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Desde que el presidente Dwight D. Eisenhower pronunció por cadena nacional su discurso de despedida, surgió un nuevo concepto en la historia contemporánea de los Estados Unidos: el Complejo Militar – Industrial ("*MIC*"). Bajo dicho término, el mandatario entendía la íntima relación entre el gobierno, las fuerzas armadas, y las industrias encargadas de fabricar armamento para los múltiples conflictos en los que Estados Unidos se involucró a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Entre ellas, podemos mencionar a Lockheed Martin, Boeing y Raytheon. Como Eisenhower temía desde entonces, con el paso de los años, el "*MIC*" se convirtió, para los que en él estaban involucrados, en un negocio capaz de generar ganancias nunca antes imaginadas.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Se conoce bajo dicho término al período comprendido entre 1950 y 1956, mismo que, ante las peticiones de la opinión pública por una política más enérgica y ofensiva del gobierno estadounidense ante el bloque soviético, vio al senador por Wisconsin, Joseph McCarthy, encabezar una serie de persecusiones al interior de la administración pública, en contra de los que en aquella época eran considerados como "los rojos".

como en quien había crecido con ella", conllevaron al paulatino crecimiento de la contracultura juvenil.<sup>30</sup>

La década de los cincuenta vio nacer a la primera generación que, en muchos sentidos, creció con la evanescencia de las concepciones tradicionales en torno al bien y el mal, que tan importantes habían sido para los Estados Unidos a lo largo de su historia. A ello, contribuyeron de forma notable los medios de comunicación –que para entonces comenzaban a adquirir dimensiones masivas—, debido a que ventilaron muchos casos de traición y corrupción en los altos puestos de las industrias involucradas en Hollywood y Broadway, mismos que, de diversas formas, vinieron a cuestionar los principios convencionales de la moralidad pública y privada.

Como tanto temían los filósofos adscritos a la escuela de Frankfurt, entre cuyos más importantes intelectuales estuvieron Herbert Marcuse y Jurgen Habermas, la cultura de masas se estaba convirtiendo en "un instrumento de represión y no de sublimación, y por lo tanto, un instrumento de sometimiento." Esto fortaleció las primeras manifestaciones de "las filosofías del sujeto" – más que individualistas, aislacionistas -, mismas que, como señala Alain Touraine, " [...] llevan a la resignación; nada es más peligroso que reivindicar un individualismo indiferente a la organización de la sociedad y que deja coexistir una moralidad abstracta y violenta".<sup>32</sup>

Durante aquellos años, John Clellon Holmes, autor de la novela Go,  $^{33}$  y reconocido miembro de la *beat generation*, apuntaba que: "es la primera generación para la cual el genocidio, el lavado de cerebros, la cibernética, las investigaciones motivacionales – y su inevitable resultado, o sea, la limitación del concepto de libre albedrío - , resultan tan familiares como el propio rostro. [...] y la primera crecida en un mundo en el que la solución final a todos los problemas, es la destrucción nuclear".  $^{34}$  Bajo este contexto,

<sup>30</sup> Mario Maffi, *La cultura underground*, p. 277.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Alain Touraine, Crítica de la modernidad, p. 150.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> *Ibid*, p. 153.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Novela autobriográfica del autor, a través de la cual podemos acercarnos a la cotidianeidad de los primeros representantes de la "Generación *Beat*". Todos los personajes en ella involucrados, se encuentran basados en los amigos de Clellon Holmes, entre los que se encontraban Jack Kerouac (Gene Pasternak en la obra), Allen Ginsberg (David Stofsky) y Neal Cassady (Hart Kennedy). La trama central se desarrolla en torno a Paul Hobbes (John Clellon Holmes), quien a lo largo de toda la obra, experimenta una división existencial entre la desenfrenada y anárquica vida junto a sus compañeros, y la estabilidad familiar junto a su esposa Kathryn.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Citado en Mario Maffi, *op. cit.*, p. 15.

algunos sectores de la juventud estadounidense establecieron un abierto enfrentamiento con el mundo de los adultos (básicamente formado por cualquier tipo de autoridad: gobierno, policía, padres o maestros), el cual se encontraba muy bien representado por personajes como Dwight Eisenhower, John Foster Dulles, Herman Kahn (quizá el más famoso estratega de la Guerra Fría) y Edward Teller (encargado durante esta administración de los asuntos relacionados con la seguridad nacional), quienes, desde la perspectiva de Allen Ginsberg, eran los creadores del estéril y omnívoro "Moloch" que aparece en su poema *Howl*.<sup>35</sup>

En su opinión, la "cultura adulta" estaba fatal y contagiosamente enferma. Uno de los síntomas más evidentes y lúgubres de tal enfermedad, era la sombra de la aniquilación absoluta, una sombra formada no sólo por la existencia de bombas nucleares, sino más aún, por su influencia en la vida política, moral, económica e intelectual. A dicha "maldad" se contraponían algunas de las resistencias culturales que aquí trataremos – entre ellas, la de los *beatniks* -, mismas que, en buena medida fueron la defensa simbólica de un espacio y un estatus social cada vez más denigrado y restringido. Como apuntaba Theodore Roszak: "We are a civilization sunk in an unshakable commitment to genocide, gambling madly with the universal extermination of our species. (...) this fact is the decisive measure of the technocracy's essential criminality: the extent to which it insists, in the name of progress, in the name of reason, that the unthinkable become thinkable and the intolerable become tolerable." 36

Incluso, hacia finales de la década de los cincuenta, algunos sectores del medio intelectual hicieron declaraciones en torno a lo "tedioso" y estático que ese "mundo adulto"

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Publicado en 1955, *Howl* ("Aullido") se encuentra dividido en cuatro secciones: la primera de ellas hace referencia a la comunidad de artistas que, bajo la influencia de múltiples tipos de drogas, interactuaron hacia finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta (los que Ginsberg denomina como "las mejores mentes de mi generación"); la siguiente sección puede ser considerada como una diatriba en contra de los enormes costos humanos y ecológicos de la desmedida industrialización, la cual se encuentra representada en la obra por "Moloch"; la tercera parte está dedicada a Carl Solomon, a quien Ginsberg conoció en 1949 durante su estancia en un hospital psiquiátrico; y por último, la sección denominada "Nota al pie", recurre de forma constante al mantra "Santo", como una especie de extática aseveración de que todo sobre la tierra es santo.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> "Somos una civilización hundida en un inamovible compromiso con el genocidio, que apuesta desquiciadamente con la exterminación universal de nuestra especie. [...] este hecho [es] la medida decisiva de la criminalidad esencial de la tecnocracia: la extensión con la que ésta insiste en que, en nombre del progreso y la razón, lo impensable se convierte en pensable, y lo intolerable en tolerable." Theodore Roszak, *The making of a counter culture. Reflections on the technocratic society and its youthful opposition*, p. 47. (De no indicarse lo contrario, la traducción es nuestra).

se había vuelto para entonces. Entre ellos, el historiador Arthur Schlesinger Jr. (quien a principios de la siguiente década se convirtió en asesor del presidente Kennedy) señaló:

Nos hemos vuelto inconcebiblemente prósperos y merodeamos bajo el estupor de la grasa. Nos atemorizan los comunistas, tenemos miedo de cualquiera que cuestione nuestras ideas, nuestras costumbres, nuestros líderes. Vivimos en una atmósfera pesada, sin humor, santurrona, llena de estulticia, singularmente falta de ironía y autocrítica. Probablemente el clima de los cincuenta tardíos sea el más aburrido y deprimente de nuestra historia.<sup>37</sup>

Frente a esa depresión, los grupos que simpatizaban con la nueva subcultura juvenil comenzaron a caracterizarse por una incuestionable agresividad, un gran sentido de lealtad entre sus integrantes –muchos de los cuales tenían una extracción social común–, una hostil percepción del mundo que les rodeaba (como señalamos arriba, la sociedad en general), y una forma de vida en muchas ocasiones definida por la delincuencia, el hedonismo, la gratuidad, la destrucción sin objetivos, y la ausencia absoluta de límites (salvo aquellos que el propio grupo imponía). Por ejemplo, y tomando en cuenta que a lo largo de la historia moderna, el devenir de Estados Unidos ha estado íntimamente relacionado con el de Gran Bretaña, una de las primeras manifestaciones concretas de dicho contexto en el Reino Unido, fueron los llamados *teddy* – *boys*, <sup>38</sup> que según el escritor Nik Cohn, "did not have any clear objective: they use to move in gangs from one place to another, fighting and smashing everything in their way. Soon after, they began to dress up with leather and drive motorcycles." <sup>39</sup>

Así, en opinión de dicho escritor, esta clase de rebelión buscaba atacar y negar de la manera más agresiva posible, las reglas y estructuras del "mundo de los adultos", tomando con esto el papel fundamental de "cirujanos, negadores drásticos, verdugos emotivos de una

<sup>37</sup> E. U. A. Síntesis de su historia, Vol. 11, p. 229.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Nombre que derivó de la palabra escocesa "*Ned*", bajo la cual se ubicaba a los jóvenes desempleados pertenecientes a la clase obrera. Por ende, a dicho término estaban también relacionados los actos criminales, el abundante consumo de tabaco y alcohol, y por lo general, los *hooligans*. En Glasgow, durante la década de los cincuenta, los "*neds*" fueron definidos por primera vez como "*teddy – boys*". En Stuart Hall y Tony Jefferson (eds.), *Resistance through rituals. Youth Subcultures in Post – war Britain*, p. 82.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> "(...) no tenían ningún objetivo claro: iban en pandillas de un lugar a otro, peleándose y destrozando todo en su camino. Poco después, comenzaron a vestirse de cuero [quizá una de las primeras raíces estilísticas del *Heavy Metal*] y a conducir motocicletas." Nik Cohn, *Awophopaloobop Alophamboom. The Golden Age of Rock*, p. 16.

esfera de valores que el resto del mundo juvenil rechazaba en su interior, pero de la que no conseguía alejarse de una manera clara y total". <sup>40</sup> En torno a ellos, Jeff Nutall, autor de *Bomb Culture*, apuntó que la violencia del *teddy – boy* quería mostrar "que la sociedad constituida era la emanación de una gigantesca mentira y que él quería salir de ella; expresaba el rechazo de la cultura de masas oficial, vista en su falsedad e hipocresía". <sup>41</sup>

Estas manifestaciones pueden ser interpretadas como un intento por defender de forma simbólica y concreta, un *status* en franca decadencia. Asimismo, la cohesión y gran lealtad entre los *teds* puede también ser leída en diferentes niveles: 1) como una especie de reafirmación de aquellos lazos que, durante muchos años, habían mantenido unida a la clase trabajadora británica; 2) como una defensa de su propia territorialidad; y finalmente, 3) como una extensión cultural (expresada a través de la apariencia personal) y social (la del grupo) del propio ser. Por ello es que, frente a la marginación, las violentas manifestaciones de los *teddy – boys* eran, para muchos jóvenes, un eficaz medio de expresión y existencia personal. Incluso, el hecho de que estos sectores habitasen algunos de los barrios más aislados de las ciudades británicas, los hizo entrar en contacto con la población de color, que también tenía opciones muy limitadas dentro de la sociedad inglesa.

Bajo esta situación, algunas de las más importantes repercusiones se expresaron en los desordenes (conocidos en Inglaterra como "race riots")<sup>43</sup> de 1958, iniciados por los *teds* en Nottingham y Notting Hill, Londres, y a los que se agregaron muchos adultos de la clase obrera, lo cual demuestra que no únicamente los jóvenes estaban experimentando un deterioro de sus condiciones socio – económicas. Asimismo, los *teddy – boys* expresaron su malestar durante repentinos asaltos a bares nocturnos, simplemente por el hecho de que no podían ingresar a éstos por la reputación que se habían ganado. Como apunta Tony Jefferson: "thus, ironically, the youth clubs that did exist, far from alleviating adolescent leisure problems actually exacerbated them."

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Mario Maffi, op. cit., Vol. II, p. 280

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Jeff Nuttal, *Bomb Culture*, en Mario Maffi, op. cit., p. 279.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Tony Jefferson, "Cultural responses of the teds: the defence of space and status", en *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post – war Britain op. cit.*, p. 82.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Dicha expresión podría traducirse como "motines raciales".

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> "Así, irónicamente, los clubes de jóvenes que existían, lejos de aliviar los problemas juveniles respecto al ocio, de hecho los exacerbaron". *Ibid*, p. 83.

Por otro lado, es bien sabido que los *teds* solían gastar buena parte de su dinero en su propio atuendo, ya que en cierta medida, ésta era una forma de comprar una posición social (recordemos que el "traje eduardiano" era utilizado anteriormente por las clases superiores) y de identificarse grupalmente.<sup>45</sup> Así, una de las aportaciones de estos grupos a las siguientes generaciones de jóvenes (entre ellas, y sin lugar a dudas, los sectores que durante la década de los ochenta admiraron al *heavy metal*), fue el adoptar a la vestimenta como medio simbólico de lidiar y negociar con una estructura social dada, con el *status* dentro de ésta (el cual consistía en estar marginados casi de forma absoluta), con sus propias aspiraciones grupales y personales (por ejemplo, adquirir posición), y desde luego, como medio de rebeldía y contestación frente a los esquemas tradicionales de la sociedad británica.<sup>46</sup>

También como reacción a la precaria economía del Reino Unido, otro de los grupos que se formaron hacia finales de los cincuenta fueron los *skinheads*, mismos que se estructuraron en torno a los conceptos de "comunidad" y "territorio", y que, como sucedió en el caso de los *teds*, se expresaron también en una determinada forma de vestir. Sin embargo, estas agrupaciones no sólo sentían un profundo resentimiento en contra del sistema establecido, sino más aún, en contra de todos aquellos que se esforzaban por subir sus escalones sociales, es decir, todos los que, desde su perspectiva, "give themselves false airs". <sup>47</sup> En torno a ello, resulta esclarecedor el siguiente testimonio:

All the dummoes at school, who always do what they're told... I hate them do – gooders who come to help the poor in them slums [...] They're all nice and sweet and kind, they pretend to be on your side and by talking nicely find out about you but social workers and people like that, they ain't on your side. They think they know how you should live. They're really authority pretending to be your friends. They try to get you to do things and if you don't do them, they've got the law on their side.<sup>48</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Para consultar la vestimenta de los *teds*, véase *Ibid*, p. 85.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> *Ibid*, p. 84.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> "Se daban falsos aires". John Clarke, "The skinheads and the magical recovery of community", en *Resistance through rituals... op. cit.*, p. 100.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> "Todos estos tontos en la escuela, que siempre hacen lo que se les dice... Odio a "los que hacen el bien" que vienen a ayudar al pobre en los barrios bajos... Todos son buenos, dulces y amables, pretenden estar de tu lado hablando cortésmente e inquiriendo sobre ti. Pero los trabajadores sociales y la gente de ese tipo no están de tu lado. Piensan que saben cómo debes vivir. En realidad son la autoridad pretendiendo ser tu amiga.

Así, como de otra forma sucedió con los *teddy - boys*, los *skinheads* fueron una reacción ante lo que consideraban como la hipócrita opresión de las figuras de autoridad, frente a la cual, a través de su lenguaje, vestimenta y agresividad, solían expresar su frustración y descontento cotidianos. Como se sabe, no formaban una comunidad en el estricto sentido de la palabra, sin embargo, sus formas de agrupación y territorialidad fueron un tipo de recordatorio o memoria de lo que para ellos, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, era la comunidad de la clase trabajadora (en muchos sentidos, se veían a sí mismos como los herederos de ésta). El sentido de territorialidad ya mencionado, solía tener sus puntos focales o de reunión, entre los cuales estaban las esquinas de las avenidas en zonas como *The East End*, <sup>49</sup> los *pubs*, o incluso, los juegos de futbol, que llegaron a proporcionarles un medio a través del cual expresar su propia idea referente a la masculinidad que no sólo los caracterizaría a ellos, sino también en gran medida, al *heavy metal* de los ochenta.

Así, las diversas expresiones de la territorialidad, la comunidad y la masculinidad de los *skinheads*, parecían recrear o representar aquellos valores comunales que se habían extraviado durante la década de los cincuenta a causa del creciente empobrecimiento. Como concluye John Clarke en el artículo que aquí hemos seguido:

We might finally see the intensive violence connected with the style as evidence of the "recreation of the community" being indeed a "magical" or "imaginary" one, in that it was created without the material and organisational basis of that community and consequently was less subject to the informal mechanisms of social control characteristic of such communities. In the skinhead style we can see both the elements of continuity (in terms of the style's content), and discontinuity (in terms of its form), between parent culture and youth subculture. <sup>50</sup>

т

Tratan de convencerte de hacer cosas, y si no las haces, tienen la ley de su lado". Tomado de Daniel, S. y McGuire, P. (eds), *The Paint House*, en *Idem*. En dicha fuente no se señala de quién es el testimonio.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Zona de Londres conocida por albergar durante muchos años a los sectores más bajos de las clases trabajadoras, así como por recibir a una gran cantidad de inmigrantes.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> "Finalmente, habremos de ver la intensa violencia conectada al estilo, como una evidencia de la recreación de la comunidad, siendo de hecho una recreación "mágica" o "imaginaria", por el hecho de que fue creada sin la base material y organizativa de aquella comunidad, y en consecuencia menos sujeta a los mecanismos informales del control social, característico de dichas comunidades. En el estilo del *skinhead* podemos ver

Ahora bien, en los Estados Unidos, uno de los primeros fenómenos de dicho rechazo juvenil ante la sociedad tradicional, fue el llamado *hipster* americano, <sup>51</sup> el individuo que:

Knows that if our collective condition is that of living under the menace of an instantaneous death, a relatively swift death at the State's hands, or a slow death by conformism, in which every creation or rebeliousness instinct is suffocated, if the twenty century man destiny is that of living in death's company from adolescense to a premature old age, well, then the only vital response is to accept death's terms, to live with death as inmediate danger, to divorce from society, to exist without roots, to embark in an unknown trip to the rebeliousness imperatives of the self being.<sup>52</sup>

La esencia de este tipo de individuos –uno de cuyos más sobresalientes representantes fue el compañero de viajes de Allen Ginsberg y William Burroughs, Neal Cassady (que en la novela de Jack Kerouac, *En el camino*, lleva el nombre de Dean Moriarty)—, fue lo que podríamos denominar como la existencia en primer plano. Para ellos, todo tipo de experiencia —y por tanto, de verdad— debía proceder de la experimentación personal, tal como podemos leer en la novela ya señalada. Lo que la sociedad tradicional calificaba como errores y extravagancias, hombres como Cassady lo replantearon como aprendizajes encaminados a proporcionar nuevas percepciones. En palabras de Margaret Randall:

-

ambos elementos de continuidad (en términos del contenido del estilo), y discontinuidad (en términos de su forma), entre la cultura de los padres y la subcultura juvenil." En *Ibid*, p. 102.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Los orígenes de dicha palabra se remontan al período esclavista de los Estados Unidos. Entre la población de color, "Hep" o "Hip" significaban "ver", lo cual implicó que, a partir de la década de los cuarenta, el "hipster" (de tez blanca) no sólo fue considerado como aquel que podía aprehender (ver) el verdadero significado de las cosas, sino también, como un hombre al margen de los parámetros tradicionales de la sociedad.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> "Sabe que si nuestra condición colectiva es la de vivir bajo la amenaza de una muerte instantánea, una muerte relativamente veloz a manos del Estado, o una muerte lenta por conformismo, en la que cualquier instinto de creación o de rebeldía es sofocado, si el destino del hombre del siglo XX es el de vivir en compañía de la muerte desde la adolescencia hasta una vejez prematura, bien, entonces la única respuesta vital es aceptar los términos de la muerte, vivir con la muerte como peligro inmediato, divorciarse de la sociedad, existir sin raíces, embarcarse en un viaje desconocido en los imperativos rebeldes del propio ser." Norman Mailer, *Advertisements for Myself*, p. 337.

Sea la vida un crimen o no, la decisión es alentar lo psicópata en uno mismo, explorar ese campo de la experiencia en que la seguridad significa aburrimiento y, en consecuencia, enfermedad, y según la cual uno existe en el presente, en ese enorme presente sin pasado ni futuro, memoria o intención premeditada, esa vida a la que uno tiene que dirigirse hasta ser abatido, en la que hay que jugar con las energías a través de todas esas crisis pequeñas o grandes de coraje y situaciones imprevistas que le asedian, a diario, en la que tiene que estar "en órbita" o ser condenado a estar "fuera de ella".<sup>53</sup>

Así, el *hipster* (también conocido como "*The White Negro*") intentaba imitar del negro la peligrosidad de una vida experimentada siempre al límite, siempre en tiempo presente. Por tanto, este tipo de individuo buscó todos aquellos placeres que pudieran ser "quemados" de forma evanescente e intrascendental, de lo cual, se desprende buena parte de su carácter violento y apolítico, así como su falta de compromiso con todo comportamiento y juicio moral que no surgiese de la existencia misma. Pero también, proviene de aquí su melancólica depresión frente a la vida, tal como escribe Sal Paradise (que en la vida real se trata de Jack Kerouac) en su diario: "¿No es cierto que se empieza la vida como un dulce niño que cree en todo lo que pasa bajo el techo de su padre? Luego llega el día de la decepción cuando uno se da cuenta de que es desgraciado y miserable y pobre y está ciego y desnudo, y con rostro de fantasma dolorido y amargado camina temblando por la pesadilla de la vida."<sup>54</sup>

Junto a dicho fenómeno de la cultura norteamericana, surgió también el llamado *beatnik*,<sup>55</sup> el intelectual empeñado en buscar la verdad de la existencia en las filosofías orientales, el consumo de mariguana, el misticismo, el sexo desenfrenado, y el pacifismo ajeno a toda causa política y racial – su violencia se encuentra reprimida y canalizada hacia sí mismo en el acto final del suicidio. Esta forma de ser llegó a distinguirse por su carácter abierto y extrovertido, así como por su defensa (plasmada en cada una de sus vidas) de valores como la libertad de expresión y la igualdad entre los hombres, valores que, en

.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Margaret Randall, "Los Hippies: un fenómeno social norteamericano", en Margaret Randall (comp.), *Los hippies: expresión de una crisis*, p. 5.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Jack Kerouac, *En el camino*, p. 128.

Esta palabra nos remite simultáneamente a tres sentidos: como múltiples estados de ánimo (entre éstos, abatimiento, cansancio y fracaso), como sinónimo del ritmo en el jazz (el "beat"), y por último, como "beatífico", denominado así por Jack Kerouac ante su interés por la comprensión y práctica del pensamiento religioso oriental.

buena medida, representaban la antítesis de la que, según ellos, era la manipulada clase media de los Estados Unidos.

Los *beats*, como herederos de la *lost generation* y los bohemios de las décadas anteriores, comenzaron a tener a principios de la década de los cincuenta, más presencia en la costa oeste de los Estados Unidos (concretamente en San Francisco y Los Ángeles), reuniéndose en los bares y cafés ubicados en los barrios más bajos y relegados de dichas ciudades – en muchos de los cuales, el *jazz* era improvisado cotidianamente por músicos afroamericanos. Para ellos, ser *beat* implicaba un cansancio y vacío existenciales, pero también, como puede leerse en la obra de Kerouac (misma que llegó a convertirse en "la Biblia" y el manifiesto de dicha generación), un desmedido interés por el mundo que les rodeaba. Tal como menciona John Clellon Holmes, ser *beat* describe "un estado de ánimo carente de cualquier superestructura, sensible a las cosas del mundo exterior, pero intolerante con las banalidades. Ser *beat* significa haberse sumergido en el abismo de la personalidad, ver las cosas desde la profundidad". <sup>56</sup>

Quizá, el siguiente poema de Allen Ginsberg resume dicho estado de ánimo: "I feel as if I am at a dead end and so I am finished. All spiritual facts I realize are true but I never escape the feelings of being closed in and the sordiness of self, the futility of all that I have seen and done and said." Al escribir estos versos de forma inmediata (como las palabras emergían del más primario impulso humano), Ginsberg buscó una poesía no intervenida o mediada por el intelecto, tal como su propia existencia lo había reflejado – actuar "sin consecuencias" bajo el mandato de los impulsos. Así, obra literaria y vida personal fueron inseparables, y por tanto, formaron parte de un mismo escenario. En éste, Ginsberg se propuso escribir al sinsentido que producen sentimientos como el odio y la angustia, pero también, persiguió "to cry out against the anguished state of the world as he and his closest

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> John Clellon Colmes, La filosofía della beat generation, en Mario Maffi, op. cit., p. 14.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> "Me siento como si estuviera ante un final muerto, y así, estoy acabado. Me doy cuenta de que todos los hechos espirituales son ciertos, sin embargo no logro escapar de los sentimientos de estar encerrado, lo sórdido del ser, la futilidad de todo lo que he visto, hecho y dicho". Citado en Theodore Roszak, *op. cit.*, p. 130. Cabe decir que, como veremos en capítulos posteriores, este poema es muy similar a algunas de las líneas que *Metallica* incluyó en su segundo álbum *Ride the lightning* (Entre ellas "Fade to black" y "Escape").

colleagues had experienced it in the gutters and ghettos and mental institutions of our society."58

Este movimiento clandestino de los cincuenta encontró dos vertientes fundamentales. La primera estuvo representada por una corriente fascista – encarnada principalmente por Jack Kerouac – que hacía alusión de forma constante al concepto de "superhombre", mientras que la segunda – y la que más adeptos encontró en años posteriores –, fue una "reacción cultural a la existencia marginal a la que se veían forzados por la guerra fría, y un ataque enérgico a la retórica recurrente de complacencia y autosatisfacción que llenaba el establecimiento literario. Guiados por hombres como Ginsberg y Ferlinghetti". <sup>59</sup>

Como veremos en los siguientes capítulos, el legado de la generación *beat* se extendió más allá de los años que vieron nacer sus creaciones literarias, dos de las cuales, *Howl* (Ginsberg), publicada en 1956, y *On the road* (Kerouac), de 1957, vinieron a convertirse no sólo en íconos de los medios *underground* durante la década de los cincuenta, sino también, en las primeras raíces de fenómenos culturales posteriores, uno de los cuales fue el *heavy metal* nacido en los setenta.

## 3. La juventud como "nuevo" sujeto social, político y económico.

Al finalizar los cincuenta, el sector juvenil se fortaleció y consolidó de manera notable. A partir de la siguiente década, la etapa adolescente en Estados Unidos cobró una importancia nunca antes vista en su historia, ya que "pasó a verse no como una fase preparatoria para la madurez, sino, en cierto sentido, como la fase culminante del pleno desarrollo humano. Al igual que en el deporte, la vida iba claramente cuesta abajo a partir de los 30 años". <sup>60</sup> Dicho contexto – que también se veía fomentado por el mundo comercial de la música y la moda en la vestimenta -, fomentó una "cultura adolescente" basada en la permisividad y el individualismo, valores que dejaron de ser un medio para alcanzar metas a largo plazo (el

27

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> [...] "llorar en contra del angustiante estado del mundo, tal como él y sus más cercanos colegas lo han experimentado en las alcantarillas, los ghettos y las instituciones mentales de nuestra sociedad". *op. cit.*, p. 126.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Warren Hinckle, "Una historia social de los hippies", en Margaret Randall (comp.), *Los hippies: expresión de una crisis*, p. 58

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> Eric Hobsbawm, op. cit., p. 327.

éxito económico, el poder y la posición social sólo podían ser alcanzados en una edad avanzada), para convertirse en un fin en sí mismos.

Además, por primera vez en la historia de dicha nación, es durante la década de los cincuenta que el concepto de "juventud" toma una enorme relevancia para su devenir político y social. Es también, en diversos momentos del amplio período que aquí estudiamos, objetivo de los reportes oficiales, las modificaciones a la legislación en boga, y una de las principales preocupaciones de las autoridades familiares, escolares y gubernamentales. Así, para cuando inicia la segunda mitad del siglo XX, se convierte en una de las más plausibles manifestaciones de los cambios sociales de la época.

Sin embargo, esta cultura respondía también a la necesidad de tales sectores por tener una personalidad propia frente al "mundo adulto". Como apunta Jeff Nuttall en su obra *Bomb Culture*: "Protegía y enmascaraba nuestra vulnerabilidad y ofrecía un modelo de comportamiento formalizado que podía compensar nuestra falta de dirección. La expresión del rostro era un guiño a medias; la voz, agresiva y provocadora; la sintaxis, monosilábica y somera. "Ah, ya", "Y qué", "Vete al diablo", eran las frases rituales." <sup>61</sup>

Por otro lado, esta cultura ofrecía un nuevo esquema de acercamiento a la realidad, ya que en buena medida no se encontraba mediada por la razón, el escepticismo y el sentido crítico frente a la misma (los cuales habían definido por cerca de trescientos años, los adelantos científicos y tecnológicos de la humanidad), sino por la experiencia vital, como señalamos anteriormente en el caso de la generación *beat*. Con ello, los sectores juveniles comenzaron a tener un "lenguaje propio", unas personalidades representativas – esencialmente, las estrellas de *rock*, de las cuales hablaremos en el siguiente capítulo—, un potencial de compra y venta, una enorme industria dedicada exclusivamente a ellos, y lo que resulta más importante para ubicar la ruptura entre las generaciones, una verdad propia frente a las que, hasta entonces, habían sido las autoridades tradicionales.

De esta forma, la siguiente década se inicia con el paulatino desgaste y descrédito de las figuras paternales. En torno a ello, Paul Johnson señala que: en el espacio de una década, en los Estados Unidos la palabra "boss" ("jefe") casi desapareció del idioma, y del uso. La deferencia fue reemplazada por un nuevo espíritu de hostilidad hacia la autoridad. Se puso de moda desafiar las jerarquías establecidas desde hacía mucho tiempo, rebelarse

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> En Mario Maffi, op. cit., p. 277.

contra ellas o desdeñarlas.<sup>62</sup> Así, antes de la segunda mitad del siglo XX, la adolescencia era simplemente un asunto que, dejado a los padres o a las escuelas, iría "desvaneciéndose" con el paso del tiempo. Sin embargo, con la adopción del rechazo y desprecio frente a los valores de la estructura social adulta, el sector juvenil se había convertido en un problema nunca antes visto en la historia norteamericana.

Parte del impulso en dichos sectores –como cuerpo coherente de la sociedad–, se canalizó a través de los movimientos en favor de los derechos civiles y la libertad de expresión a principios de los sesenta. Como apunta Alan Brinkley, dichas energías estuvieron también encaminadas a:

Crear una comunidad nueva del "pueblo", que se levantaría y rompería el poder de las elites y obligaría a la nación a poner fin a la guerra [la de Vietnam, de la que hablaremos más adelante], a perseguir la justicia económica y racial y a transformar su vida política. [Asimismo], a lograr una visión de la "liberación personal". Este deseo se pudo manifestar, en parte, gracias a los esfuerzos hechos por algunos grupos (los afroamericanos, los indios, los hispanos, las mujeres, etc.) para definirse y reafirmarse e imponer demandas a la sociedad en general.<sup>63</sup>

La primera manifestación pública por parte de ciertos sectores juveniles, surgió con la formación de "los Estudiantes por una Sociedad Democrática" (SDS, según las siglas en inglés) en 1960. Su principal líder, Tom Hayden, estuvo "inspirado" durante sus años como universitario en Michigan, por la novela de Jack Kerouac *En el camino*, así como por la noción democrática de Jean Jacques Rousseau. Hacia 1962, en lo que se conoció como su declaración del puerto Hurón, Hayden señalaba: "We are the people of this generation, bred in at least moderate comfort, housed in universities, looking uncomfortably to the world we inherit". <sup>64</sup> Como apunta Tindall, el discurso de este hombre se enfocó en la ausencia de verdadera libertad en la vida norteamericana. Estados Unidos, desde su punto de vista, se

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> Paul Johnson, *Estados Unidos. La historia*, p. 718.

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Alan Brinkley, *Historia de Estados Unidos*, p. 662.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> "Somos las personas de esta generación criadas bajo un confort moderado, hospedadas en universidades, observando incómodamente al mundo que heredamos". Citado en George Brown Tindall y David Shi, *America: a narrative history*, p. 894.

encontraba dominado por la compleja administración de inmensas estructuras tecnocráticas – tanto en el gobierno, como en las universidades y las corporaciones. <sup>65</sup>

Por tanto, parte de esta lucha juvenil a través de los medios políticos, se encontraba encaminada a derrocar uno de los fenómenos definitorios de la segunda mitad del siglo XX: la tecnocracia, de la cual, Roszak ofrece una explicación:

That social form in which an industrial society reaches the peak of its organizational integration. It is the ideal men usually have in mind when they speak of modernizing, up – dating, rationalizing, planning. Drawing upon such unquestionable imperatives as the demand for efficiency, for social security, for large – scale coordination of men and resources, for ever higher levels of affluence and ever more impressive manifestations of collective human power, the technocracy works to knit together the anachronistic gaps and fissures of the industrial society.<sup>66</sup>

Así, para alcanzar sus objetivos de manipulación técnica, la tecnocracia debe "intervenir" en los ámbitos más privados de la ciudadanía, tales como la educación, el ocio, la cultura del entretenimiento, los más inconscientes impulsos humanos (como el comportamiento sexual o la salud mental), y más aún, en las protestas contra sí misma. Como señaló Jacques Ellul en su estudio sobre la sociedad tecnológica, el hombre debe ser reducido a un animal técnico, ante lo cual, la noción del libre albedrío queda completamente anulada. El individuo debe ser moldeado por los estudios técnicos, ya sea negativa (a través del condicionamiento social) o positivamente (a través de su adaptación al armazón previamente pensado por los tecnócratas), con el claro fin de crear un organismo social saludable que mantenga caminando de forma eficaz y profesional la maquinaria tecnocrática. <sup>67</sup>

 $<sup>^{65}</sup>$  Ibid.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> "Esa forma social en la que una sociedad industrializada alcanza la cima de su integración organizacional. Se trata del hombre ideal que usualmente tienen en mente cuando hablan de modernizar, actualizar, racionalizar y planear. Poniendo de manifiesto tan incuestionables imperativos como la demanda por la eficiencia, por la seguridad social, por la coordinación a gran escala de hombres y recursos, por más altos niveles de abundancia, y más aún, por alcanzar impresionantes manifestaciones del poder colectivo de la humanidad, la tecnocracia trabaja para unificar las antagónicas brechas y fisuras de la sociedad industrializada." Theodore Roszak, *op. cit.*, p. 5.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Jacques Ellul, *The Technological Society*, p. 138.

Con la especialización alcanzada durante el siglo XX, los tecnócratas han logrado superar también cualquier tipo de ideología. Su "lenguaje" es el de los hechos, las probabilidades, y con base en éstas, las soluciones prácticas que se le pueden dar a cualquier tipo de problemática. Su política consiste en la búsqueda constante de la eficiencia en sus más altos niveles, así como en el orden encaminado a un control racionalizado de todos los recursos humanos y naturales disponibles. En sus propios términos:

We have a vocabulary filled with nebulous quantities of things that have every appearance of precise calibration, and decorated with vaguely mechanistic – mathematical terms like "parameters", "structures", "inputs and outputs", "maximizations", and "optimizations". The terminology derives from involuted statistical procedures and methodological mysteries to which only graduate education gives access.<sup>68</sup>

Así, los procedimientos por medio de los cuales operó el sistema tecnocrático, se volvieron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX cada vez más "invisibles", transnacionales y subliminales. Por ello es que - como creían los escritores de la generación beat –, a lo largo de dicho período, se desarrollaron amplias posibilidades de manipulación masiva (un tema que, como veremos más adelante, aparecerá constantemente en la lírica de las agrupaciones de heavy metal, de ahí que sea tan importante dedicar un espacio a los sistemas tecnocráticos).

La tecnocracia, en buena medida convenció a las sociedades modernas de tres "verdades" que hoy parecen irrefutables: 1) Que las necesidades humanas - contrariamente a lo que han venido escribiendo los más grandes filósofos de la historia – pueden ser resueltas sólo a través de la tecnología y el conocimiento científico; 2) Que el análisis en torno a las mismas, ha alcanzado hasta ahora un 99 por ciento de su desarrollo, y que por tanto, salvo por algunas dificultades, la felicidad humana puede al fin ser alcanzada; 3) Que

Theodore Roszak, op. cit., p. 143.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Tenemos un vocabulario lleno de nebulosas cantidades de cosas que aparentan estar calibradas y decoradas de forma precisa con vagos términos mecanístico – matemáticos como "parámetros", "estructuras", "inputs y outputs", "maximizaciones", y "optimizaciones". La terminología deriva de torcidos procedimientos estadísticos y de misterios metodológicos a los que únicamente los universitarios graduados tienen acceso.

dicho análisis ha sido llevado a cabo por expertos en la materia, mismos que se encuentran ubicados en los más altos puestos de la estructura gubernamental y corporativa.<sup>69</sup>

Con la madurez que dichos sistemas alcanzaron en las sociedades modernas a lo largo del período señalado, y a partir del fomento de una cultura sumamente permisiva y satisfactoria (básicamente reflejada en los medios masivos de comunicación y la moderna industria del entretenimiento), lograron hasta cierto punto, "absorber" los impulsos de crítica y protesta en la población. Sin embargo, y a pesar de dicho "logro", las organizaciones juveniles como la SDS (como sucederá en buena parte del discurso producido por las agrupaciones de heavy metal) tenían la creencia de que existía una terrible y descarnada realidad tras los conceptos y términos utilizados por los sistemas tecnocráticos. Por ejemplo, tras lo que se conocía como "educación" o "salud mental", solía esconderse una sutil manipulación por parte de éstos para alimentar su propia "maquinaria burocrática". Tras lo que se denominaba "entretenimiento creativo" (excursiones o vacaciones en la playa), simplemente se ocultaba el alto costo que conllevaba mantener los efímeros momentos de perfecta felicidad que el hombre creía alcanzar con tales pasatiempos.<sup>70</sup>

De igual forma, arrojar más bombas durante toda la guerra de Vietnam que las que fueron utilizadas en Europa en el transcurso de la segunda guerra mundial, fue denominado como "avanzada" por la tecnocracia militar. Amenazar con quemar y devastar a millones de civiles en un país enemigo, era calificado como "persuasión". Y lo que resulta más importante, encontrar ingeniosos y avanzados medios para incrementar el consumismo en las masas, fue denominado desde entonces, "mercadotecnia". Ahora bien, gran parte de las brillantes mentes que habían diseñado tal red de sublimes manipulaciones, egresaba de las más sobresalientes universidades de los Estados Unidos. Por esto es que algunas de las más importantes manifestaciones estudiantiles durante la década de los sesenta y principios de los setenta, se desarrollaron en los campus universitarios. Tal como señaló el famoso escritor y opositor a la guerra de Vietnam durante la década de los sesenta, Mitchell Goodman:

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> *Ibid*, pp. 10 – 11. <sup>70</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> *Ibid*, p. 143.

Vivimos en una confusión que augura el caos, en el núcleo de un proceso de cambio que apenas comprendemos. Sólo los jóvenes comienzan a entender: son los hijos de un mundo sin futuro previsible, cuyos gobiernos ofrecen control y terror en lugar de "logro de la felicidad". Un mundo en el que a los criminales de guerra se les llama líderes. Mentiras cotidianas. Masas enteras guiadas por la avidez y el miedo engullen las mentiras de esos líderes y se desprecian por ello, mientras se enfrentan entre sí en busca del "enemigo" sobre el cual aplacar la propia cólera. [...] Se desconfía de la ley. Los tribunales se manifiestan como agentes de control, no de justicia. La ganancia de guerra es una forma de asesinato. Tierra, aire, agua y mentes, están contaminadas por la búsqueda de ganancia.<sup>72</sup>

En contra de este caótico mundo, durante los sesenta gran parte de dichas manifestaciones estuvieron encabezadas por lo que llegó a conocerse como "la Nueva Izquierda", misma que tenía algunos elementos de unión con la generación *beat* de la década anterior. Uno de éstos era su concepción individualista sobre la verdad personal y autobiográfica que debía guiar en todo momento el comportamiento del ser humano. Tal concepción, como señala Roszak, puede ser observada nuevamente en el discurso de Hayden en Puerto Hurón durante 1962:

We regard men as infinitely precious and possessed of unfulfilled capacities for reason, freedom, and love... We opose the depersonalization that reduces human beings to the status of things. [...] Loneliness, estrangement, isolation describe the vast distance between man and man today. These dominant tendencies cannot overcome by better personnel management, nor by improved gadgets, but only when a love of man overcomes the idolatrous worship of things by man.<sup>73</sup>

A partir de dicha concepción del individuo, y a través de las declaraciones y manifestaciones políticas hechas por "la Nueva Izquierda" a lo largo de tal década, ésta buscó crear nuevos tipos de comunidad "entre los hombres", nuevos patrones familiares –

-

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Citado en Mario Maffi, *op. cit.*, p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> "Consideramos a los hombres como infinitamente preciosos y poseedores de capacidades para la razón, la libertad y el amor que aún no han sido consideradas. Nos oponemos a la despersonalización que reduce al hombre al status de las cosas. La soledad, la enajenación, y el aislamiento describen la vasta distancia entre hombre y hombre. Estas tendencias no pueden ser superadas a través de un manejo individual de las mismas, ni tampoco a través de dispositivos improvisados, sino únicamente cuando el amor del hombre supera la idólatra adoración humana de las cosas." Theodore Roszak, *op. cit.*, p. 58.

muchos de los cuales alcanzaron una de su más radicales representaciones en la comunidad *hippie* de Haight Ashbury—, nuevos comportamientos sexuales (los cuales, como señalamos anteriormente, estaban caracterizados por la ausencia de límites y barreras entre los individuos que entablaban una relación), nuevas maneras de vivir y ganarse la vida, nuevas formas artísticas, y por último, nuevas formas de identidad personal, todo ello alejado de los papeles tradicionales establecidos por la sociedad consumista (entendiendo por ésta básicamente a la clase media norteamericana).

Un año después de las declaraciones de Puerto Hurón, los Estados Unidos sufrieron un golpe "psicológico" y político sumamente devastador para la década que corría – golpe que, en cierta medida, inauguraba el violento período que vendría después -: el magnicidio del presidente en turno John Fitzgerald Kennedy (22 de noviembre de 1963). Sin embargo, la trascendencia de tal acontecimiento radicó en que, como señala Tom Engelhardt:

Aquel noviembre, por primera vez en la historia, toda una nación se movilizó al sofá y se sumió en un duelo electrónico. Las cadenas de televisión siguieron de cerca y de manera continua los eventos posteriores al magnicidio, desde poco después de los disparos hasta el final de las exequias: cuatro días, de viernes a lunes, sin un sólo anuncio, mientras en determinados momentos nueve de cada diez americanos estuvieron pegados al televisor. Los telespectadores parecían sentir que se hallaban en una especie de inesperado borrón y cuenta nueva, una posible salida sin señalizar hacia un mundo carente de relato.<sup>74</sup>

La muerte de uno de los personajes más queridos e importantes del siglo XX, había representado un acontecimiento sumamente traumático para la población estadounidense. El detallado seguimiento que los medios de comunicación le dieron al "sufrir nacional" (lo cual también logró unificar al país como nunca antes había sucedido), así como a "las imágenes de la viuda de Kennedy, de sus pequeños hijos, de la procesión del funeral, el lugar de su tumba en el Cementerio de Arlington, con su flama eterna simbólica, quedaron todos profundamente estampados en la mente del público."<sup>75</sup>

El acontecimiento repercutiría en la creciente conciencia que la cultura juvenil mostró en torno a la crudeza de la política norteamericana. En un suceso como este, "el

\_

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> Tom Engelhardt, El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación, p. 227.

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> Alan Brinkley, *Historia de Estados Unidos*, p. 662.

mundo de los adultos" se mostraba en su más "descarnado" modus operandi. Ante éste, y frente al sistema cada vez más mecanizado de la sociedad estadounidense, se organiza una de las más importantes manifestaciones juveniles de la década: la acontecida en Diciembre de 1964 en la Universidad de Berkeley. En ella, tras finalizar el discurso del líder del movimiento estudiantil por la libertad de expresión (FSM, por sus siglas en inglés), Mario Savio, cerca de 600 policías fueron enviados al lugar para reprimir y arrestar a un gran número de manifestantes. Jerry Rubin, uno de ellos, observó después: "The war against Amerika (sic) in the schools and the streets by white middle - class kids thus commenced".76

Esta primera gran movilización demostró en buena medida, el enorme descontento que para entonces sentían muchos jóvenes hacia su gobierno y hacia gran parte de la sociedad. Dos años después, en noviembre de 1966, ante otra manifestación estudiantil en contra de la guerra de Vietnam, las fuerzas policíacas volvieron a reaccionar de forma represiva en contra de ésta. Sin embargo, en tal ocasión "la Nueva Izquierda" y algunos hippies locales organizaron un festejo en honor del triunfo sobre la administración universitaria. En este "festival del amor", al cual asistieron cerca de 40 mil jóvenes, la barrera entre el activismo político de tipo pacífico por un lado, y la indulgencia de un ambiente bohemio sumamente permisivo por otro, parecía cada vez menos clara.<sup>77</sup>

Para el 21 de octubre de 1967, tuvo lugar otra gran manifestación en contra de la guerra, esta vez frente al Pentágono. Entre los cincuenta mil manifestantes, se encontraban estudiantes, académicos, miembros de "la Nueva Izquierda", ideólogos pacifistas, amas de casa, doctores, y lo que resulta sui generis, varios contingentes de profetas, místicos, santos, chamanes, trovadores y poetas, entre otros más, todos ellos buscando lo que denominaban la "revolución mística". Junto a los discursos políticos de costumbre, esta manifestación venía a mostrar el carácter ecléctico y místico (elementos heredados desde los *beatniks*) de la generación juvenil de posguerra.<sup>78</sup>

En marzo del siguiente año, y bajo el agitado contexto de las luchas en favor de los derechos civiles (principalmente de los sectores que los blancos definían como minorías), nuevamente se dio el asesinato de uno de los personajes más importantes y representativos

35

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> George Brown Tindall, *op. cit.*, p. 885. Theodore Roszak, *op. cit.*, p. 65.

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> *Ibid*, p. 124.

de la población afroamericana: Martin Luther King. Desde luego, dicho acontecimiento –al que le siguió el de Robert Kennedy el 3 de abril– produjo un profundo malestar entre la población de color, pero también, desató la explosión de un conjunto de motines en varias ciudades del país. Durante éstos, murieron "cerca de 43 personas, más de 3 000 sufrieron lesiones, y hasta 27 000 fueron arrestadas." Así, tal suceso venía a sumar "un ladrillo" más a la violenta historia de los sesenta (referencia nuestra a la canción de *Pink Floyd* "The Wall").

Para el mes de agosto de 1968, durante la Convención Democrática de Chicago, la polarización social alcanzó quizá uno de sus momentos más trágicos. En las calles de dicha ciudad se encontraba reunido todo el "espectro" de los manifestantes en contra de la guerra de Vietnam, desde aquellos que apoyaban al candidato demócrata a la presidencia, Eugene McCarthy, pasando por los cuerpos de resistencia pertenecientes a los Estudiantes para una Sociedad Democrática (SDS), hasta los *Yippies* (*Youth Internatinoal Party*)<sup>80</sup>, éstos últimos, decididos a provocar la anarquía entre los reunidos.

Desde luego, los medios de comunicación no faltaron, y por tanto, todo el país pudo contemplar detalladamente al final de la Convención, la forma en la que, con golpes de macana y gases lacrimógenos, la policía reprimió durante cerca de tres días dicha movilización. Sobre ello, la periodista Elinor Langer escribió: "en pleno Chicago, en la convención para la nominación de uno de los dos partidos principales de América, la mitad de nosotros creía estar en Alemania y la otra mitad en Rusia. [...] La policía cargó contra los manifestantes al grito de: "!Muerte a los comunistas!". En Con tales medidas, comenzó la fragmentación del movimiento en contra de la guerra, se incrementó la polarización antes señalada, y como consecuencia, creció la indignación y el rencor entre la clase media hacia sus figuras de gobierno. Asimismo, este acontecimiento fue uno de los primeros "golpes" en contra de la subcultura juvenil y en contra de su creencia en la posibilidad de crear "un mundo diferente".

Dos años después, en Mayo de 1970, otra manifestación en contra de la invasión de Camboya por parte de las fuerzas militares norteamericanas, fue organizada en la

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Alan Brinkley, *op. cit.*, p. 682.

<sup>80 &</sup>quot;Partido Internacional de la Juventud".

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> Elinor Langer, "Notes for text time: A memoir of the 1969's", *Working Papers*, otoño de 1973, p. 68, en Tom Engelhardt, *op. cit.*, p. 282.

Universidad de Kent State. Sin ninguna razón aparente, la Guardia Nacional ordenó reprimirla de forma inmediata. El general Robert Canterbury señaló: "These students are going to find out what law and order is all about". <sup>82</sup> Algunos minutos después, cuatro estudiantes fueron asesinados (luego de que, también en la universidad de Jackson State, Mississippi, dos estudiantes afroamericanos corrieran la misma suerte). Como apunta Peter Carroll: "[...] a widely circulation photograph of a young woman kneeling above the inert bleeding body of Jeffrey Miller captured the stark impotence of death, a blood immersion that haunted this generation of Americans. Hollywood movies and doomsday novels, reiterated that apocalyptical vision. Death imagery permeated the culture."<sup>83</sup>

Junto a estas tragedias, y como uno de los principales factores que causaron tanta violencia en los Estados Unidos, Vietnam – y las consecuencias que posteriormente trajo para las siguientes generaciones de estadounidenses -, como "el atolladero" en el que los gobernantes norteamericanos se metieron durante cerca de dos décadas, vino a unirse al gran conjunto de violentas imágenes que "inundaron" la cultura norteamericana durante la década de los sesenta y principios de la siguiente.

Por ejemplo, cuando el 31 de enero de 1968 (el primer día del año nuevo vietnamita), las fuerzas comunistas emprendieron un enorme ataque contra los bastiones norteamericanos en Vietnam del Sur, la población de los Estados Unidos, a través de los medios televisivos, pudo tener contacto con la brutalidad cotidiana que se vivía en aquel territorio - como en los casos de los monjes budistas auto inmolándose, o de los niños destrozados por las bombas arrojadas desde los aviones norteamericanos. Mientras este tipo de barbarie se presentaba en su más descarnada realidad a los televidentes (acontecimientos que, como en los casos de los asesinatos de John F. Kennedy y Martin Luther King, fueron transmitidos por cadena nacional) el gobierno continuaba asegurando que la guerra estaba controlada y asegurada.<sup>84</sup>

Entre las imágenes que habían tomado por sorpresa a los medios impresos y televisivos de los Estados Unidos, destacaban:

<sup>&</sup>lt;sup>82</sup> "Estos estudiantes van a descubrir de lo que se tratan la ley y el orden". Peter Carroll, *It seemed like nothing happened. The tragedy and Promise of America in the 1970's*, p. 14.

<sup>&</sup>lt;sup>83</sup> "[...] una fotografía ampliamente difundida de una joven mujer hincada junto al sangrante e inerte cuerpo de Jeffrey Miller capturó la rígida impotencia de la muerte, una sangrienta inmersión que rodeó a esta generación de americanos. Las películas de Hollywood y las novelas sobre el juicio final reiteraron esa apocalíptica visión. La imaginería de la muerte permeó la cultura." *Idem*.

<sup>84</sup> *Ibid*, p. 15.

Las fotos y secuencias filmadas del jefe de policía survietnamita, general Nguyen Ngoc Loan, con su pistola pegada a la sien de un descamisado sospechoso de pertenecer al Vietcong y ejecutándolo en una calle de Raigón durante la ofensiva del Tet en 1968; las fotografías de prisioneros en "jaulas de tigres" en el penal de la isla survietnamita de Con Son; y la foto e imágenes filmadas, tomadas en 1972, de una joven vietnamita alcanzada por las bombas de los aviones de Vietnam del Sur y corriendo desnuda por una carretera con el rostro convulsionado por el horror y el dolor.<sup>85</sup>

Quizá, entre los recuerdos más imborrables de la memoria colectiva norteamericana, destacan los de la masacre de la aldea My Lai 4, misma que estaba situada en la península de Battambang, provincia de Quangngai, en Vietnam del Sur. Con el pretexto de que cualquiera de sus habitantes (sólo niños, mujeres y ancianos) podía ser un simpatizante del Vietcong, el 3 de marzo de 1968 el pelotón del teniente William Calley abrió fuego contra ellos de forma indiscriminada. Para el 13 de noviembre de 1969, más de treinta periódicos publicaron un artículo escrito por Seymour Hersh que señalaba lo siguiente: "el ejército dice que asesinó deliberadamente al menos a 109 civiles vietnamitas durante una misión de "busca – y – destruye", <sup>86</sup> en marzo de 1968 en un reducto del Vietcong conocido como "Pinkville"." Algunas semanas después, la nación norteamericana, a través de muchas imágenes fotográficas, conoció de forma amplia el conjunto de atrocidades que su ejército había cometido contra un pueblo indefenso e inocente:

La frustración, la rabia, el deseo de venganza, la violación, la mutilación, la tortura, el sadismo y la recogida de partes de cuerpo como recuerdo se convirtieron en una especie de prácticas corrientes en este mundo al revés en el que el guión que habían seguido los muchachos americanos desde su infancia ya no contaba para nada. La atrocidad sin la purificadora esperanza de la victoria entró a formar parte de una manera normal de proceder; cada acto de horror se transformó en una inconsciente burla de los "ideales" americanos, en un desgaste de imágenes profundamente arraigadas.<sup>88</sup>

. -

<sup>85</sup> Tom Engelhardt, op. cit., p. 240.

<sup>&</sup>lt;sup>86</sup> Como veremos más adelante, ese mismo título lleva una de las letras de *Metallica*: "Seek and destroy".

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> *Ibid*, p. 273.

<sup>88</sup> *Ibid*, p. 276.

De esta forma, tales actos de desesperación barbárica, vinieron a transformarse en la manifestación más patente del laberinto en que se había convertido la invasión a Vietnam. Este sentimiento de fracaso quedó perfectamente grabado en la memoria colectiva de los estadounidenses en abril de 1975, durante los días finales de la guerra en que por fin, los Estados Unidos, ante la presión cada vez más decidida de los contingentes norvietnamitas, abandonaron de forma definitiva su embajada en dicho territorio. El doloroso escenario se presentaba de la siguiente manera:

Los soldados survietnamitas que disponían de algún medio de transporte abriéndose paso a tiros para subir a bordo de un avión en medio del pánico general; exiliados asustados abarrotando todas las carreteras; vietnamitas desesperados, golpeados por marines mientras los últimos helicópteros se elevaban del tejado de la embajada americana de Saigón. Escenas de caos, huida abyecta y desconcierto absoluto, sin que se viera enemigo alguno captable por la cámara.<sup>89</sup>

Las consecuencias, tanto físicas como psíquicas de dicha invasión, resultaron ser devastadoras para la población norteamericana. En lo referente al costo humano, 58 000 soldados murieron, mientras que otros 30 000 resultaron gravemente heridos ("se cree que al menos otros 60 000 ex combatientes se suicidaron en los años siguientes de la guerra"). 90 Por otro lado, todas las imágenes recibidas durante dicho período por la población estadounidense llegaron a convertirla en el mejor de los casos, en una cansada víctima de los acontecimientos causados por su gobierno. Los que durante muchos años habían sido considerados como héroes de guerra, ahora eran vistos como los asesinos de la más ínfima calidad humana; los gobernantes, antes contemplados como ejemplos de virtud y honradez, al finalizar la guerra fueron vistos como seres hipócritas y desquiciados capaces de llevar a cabo cualquier acción con tal de lograr sus más oscuros objetivos. Finalmente, los norteamericanos "se convirtieron en los más extraordinarios perdedores del mundo."91

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> *Ibid*, pp. 242 – 243. <sup>90</sup> *Ibid*, p. 319.

<sup>&</sup>lt;sup>91</sup> *Ibid*, p. 317.

Con estos fracasos (no únicamente en el campo de batalla, sino también en el "campo existencial" de la vida cotidiana) finalizan simultáneamente una época y una década. La rebelión estudiantil que Norteamérica había presenciado a lo largo de todos estos años, llegó a ser un fenómeno hasta cierto punto alejado de la política y la economía. Sin embargo, sus repercusiones culturales trascendieron más allá de 1970 (tal como veremos en el caso de la producción musical del *heavy metal*), ya que durante la "época de las manifestaciones", llegó a movilizarse un sector concreto de la población, mismo que hasta entonces había sido considerado como minoritario. Como a continuación veremos, para cuando la década de los setenta llegó, "el cambio fue drástico: la economía mundial no recuperó su antiguo ímpetu tras el *crac*. Las décadas posteriores a 1973 serían, una vez más, una era de crisis". <sup>92</sup>

### 4. El retorno al individuo. "La Década del Yo"

Quizá, este período de la historia norteamericana inicia la noche del 9 de agosto de 1969, cuando Patricia Krenwinkel y Susan Atkins (seguidoras de Charles Miles Manson, líder de la comunidad autonombrada como "la familia"), entraron en una casa de Beverly Hills, California, y asesinaron a Sharon Tate, la mujer embarazada de Roman Polanski (quien para entonces, ya era uno de los directores cinematográficos más reconocidos en los Estados Unidos) junto con Jay Sebring, Abigail Folger y Wojciech Frykowski. Antes de entrar, habían disparado y dado muerte al joven Steven Parent, que abandonaba la casa en ese momento. Más tarde, Linda Kasabian, seguidora de "la familia", recibió inmunidad por dar información en contra del grupo.

La noche siguiente, Manson entró en la casa del empresario Leno LaBianca y su mujer Rosemary en las afueras de Los Angeles. Tras haberles dicho que no se les haría daño, los ató y dejó entrar a Patricia Krenwinkel y Leslie Van Houten, quienes mataron a la pareja. Miembros de la "Familia" habían sido ya responsables del asesinato de Gary Hinman, un profesor de música, y se les creía autores de otros asesinatos. Muchas de las imágenes de aquella noche circularon ampliamente por todo el territorio de los Estados

\_

<sup>&</sup>lt;sup>92</sup> Eric Hobsbawm, *op. cit.*, pp. 288 – 289.

Unidos, convirtiéndose en una cruel manifestación de toda la violencia cultivada a lo largo de la década. 93

Por otro lado, durante los setenta – a pesar del aparente glamour que desde entonces los ha caracterizado y definido – aún prevalecía el sentimiento de un fin inminente de la existencia. Parecía que la situación del hombre aún podía empeorar más, ya que todavía estaba presente el recuerdo de la barbarie desatada durante el holocausto Nazi, la amenaza de la aniquilación nuclear, la devastación de los recursos naturales, y por tanto, algunas predicciones bien fundamentadas en torno a un inevitable desastre ecológico. Todo este tipo de visiones apocalípticas, vinieron a plasmarse en la literatura popular y la cultura del entretenimiento. Incluso, como señaló un visitante al llegar a una comunidad en Carolina del Norte, "everyone seems to share this sense of inminent doomsday." Y de igual forma, Stewart Brand, editor de la revista Whole Earth Catalogue, reportó en esta década que "sales of the Survival Book are booming; it's one of our fastest moving items". 95

Bajo dichas creencias colectivas, y tras experimentar tal violencia a través de los medios de comunicación, la década de los setenta se inició y "autodefinió" negando y denigrando casi en su totalidad a la precedente. Se creía que la historia debía volverse a escribir. Y desafortunadamente, en un aspecto decisivo para la vida nacional de Estados Unidos sí cambio: la economía. Para marzo de 1973, el presidente en turno, Richard Nixon, abolió el lazo entre el oro y el dólar, a partir de lo cual, la mayoría de las principales divisas se hicieron flotantes. Para cuando finalizó este mes, la moneda nacional había perdido cerca de un 40% de su valor frente al marco alemán. 96

Por otra parte, la competencia proveniente de algunos países de Europa, el Lejano Oriente, e incluso Japón, disminuyó la participación de los Estados Unidos en la productividad mundial de vehículos motorizados (entre 1972 y 1981, ésta decreció del 32 al 19%). De igual manera, la industria estadounidense como un todo, cayó al 26% a mediados de los setenta, luego al 24% a fines de la década, y al 20% a principios de los ochenta. Todo ello repercutió en que "el nivel de vida, medido según el rendimiento total por persona,

http://es.wikipedia.org/wiki/Charles\_Manson.
 "Todos parecen compartir este sentimiento del inminente juicio final". Citado en Christopher Lasch, The culture of narcissism. American life in an age of diminishing expectations, p. 3.

<sup>95 &</sup>quot; [...] las ventas del Libro de la Supervivencia están en su mejor momento; es uno de nuestros artículos más rápidos en venderse". Ibid.

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> Paul Johnson, *op. cit.*, p. 158.

daba a Estados Unidos la cifra anual de 6. 000 dólares en 1973". Con esto, "Estados Unidos había quedado por detrás de Suecia, Dinamarca y Alemania Occidental." <sup>97</sup>

El "crac" de aquel año hizo que las condiciones de vida en la clase media se deterioraran de forma notable. Como consecuencia de ello, aumentaron las listas de desempleados – muchos de los cuales pertenecían al sector juvenil -, mientras la inflación "se comía" los ahorros de esta clase que, a una edad avanzada, pensaba emplearlos para retirarse cómodamente. Junto a dichas condiciones, prevalecía un fuerte sentimiento de inseguridad y miedo en las principales ciudades del país, mismo que se vio incrementado por los altos niveles de criminalidad, violencia y enfrentamientos entre las pandillas urbanas. Como señala Marvin Harris:

El informe global sobre delincuencia del FBI indica que el índice de robos aumentó en más de un 500% desde 1945 a 1975, mientras que en las dos últimas décadas el índice de todos los "delitos violentos" – asesinatos, violaciones, robos y asaltos con agravantes aumentó a un ritmo casi la mitad de rápido. Las cifras más recientes del FBI muestran que después de un breve descenso en 1975, el índice había reanudado su briosa subida, con un 13% de incremento entre 1978 y 1979. 98

Por otro lado, la "propaganda de muerte y destrucción" emanada incesantemente de los medios comunicativos, ayudó a difundir aún más esta atmósfera de tensión e inseguridad. Reportajes en torno a las hambrunas en África, terremotos en lejanas regiones, así como guerras y levantamientos en las mismas, promovían la imagen de arbitrariedad en el funcionamiento del mundo, así como en la experiencia misma de aprehenderlo. Esta superficial y discontinua forma de cubrir los acontecimientos, conllevó a mostrar un mundo en el que el pasado no garantizaba ningún aprendizaje para el presente, y el futuro, resultaba impredecible. <sup>99</sup>

Igual desconfianza e inseguridad inspiraban los líderes políticos norteamericanos de la década de los setenta. Una encuesta realizada a mediados de 1975, mostró que más del 69% de los encuestados creían firmemente en que, durante los últimos diez años, su

\_

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> Paul Johnson, op. cit., p. 745.

<sup>&</sup>lt;sup>98</sup> Marvin Harris, *op. cit.*, p. 135.

<sup>&</sup>lt;sup>99</sup> Cristopher Lasch, op. cit., p. 68.

gobierno les había mentido de forma consistente (y de igual forma, el porcentaje de votantes había disminuido en un 20% desde 1960). Este tipo de sospecha frente a las figuras de autoridad entre la población, se extendía a "todo lo largo y ancho" de las instituciones que tradicionalmente habían respetado los estadounidenses. Como señala Peter Carroll: "the loss of faith in doctors and lawyers, the skepticism about corporate leaders, the omnipresent distrust of politicians – all produced a spreading disillusionment about competence of the dominant instituions of society. <sup>101</sup>

Con la renuncia de Nixon a la presidencia, y como consecuencia, con la toma de poder de Jimmy Carter durante el período comprendido entre 1977 y 1980, a pesar de algunos discursos en pro de los menos favorecidos en la sociedad, se siguió protegiendo la riqueza de las grandes corporaciones, manteniendo el alto presupuesto militar, y más aún, afianzando las alianzas con los gobiernos derechistas del extranjero. Como apunta Zinn, "durante el mandato de Carter, Estados Unidos continuó apoyando a regímenes de todo el mundo en los que el encarcelamiento de disidentes, la tortura y los asesinatos colectivos eran una práctica corriente: Filipinas, Irán, Nicaragua, Indonesia (donde los habitantes de Timor Oriental estaban siendo aniquilados en una campaña que se acercaba al genocidio)." 102

Por otra parte, durante esta década Estados Unidos mantuvo su política exterior de corte imperialista. Los países con amplios recursos naturales, se convertían bajo el poder norteamericano en súbditos de sus medidas económicas y militares. "Las corporaciones americanas dependían de los países más pobres para obtener diamantes, café, platino, mercurio, caucho natural y cobalto. Entre el 20% y el 30% de ciertas importaciones provenía de África". De igual forma, entre el período comprendido entre 1950 y 1965, las grandes corporaciones invirtieron "en Latinoamérica 3.8 mil millones y obtuvieron 11.2 mil millones, obteniendo un beneficio de 14.3 mil millones".

Y el mismo contexto puede aplicarse si hacemos referencia a la venta de armamento en las naciones extranjeras en conflicto (principalmente a los gobiernos latinoamericanos

43

\_

<sup>100</sup> Howard Zinn, La otra historia de los Estados Unidos, p. 420.

<sup>&</sup>lt;sup>101</sup> "La pérdida de fe en doctores y abogados, el escepticismo en torno a los líderes corporativos y la omnipresente desconfianza sobre los políticos, produjeron una difundida desilusión acerca de la competencia de las instituciones dominantes de la sociedad." Peter Carroll, *op. cit.*, p. 235.

<sup>&</sup>lt;sup>102</sup> Howard Zinn, *op. cit.*, p. 413.

<sup>&</sup>lt;sup>103</sup> *Ibid*, p. 415.

de corte dictatorial que luchaban contra las izquierdas rebeldes). Estos fueron los casos de El Salvador (para el cual, Carter pidió al Congreso un presupuesto de 5.7 millones), Filipinas (para apoyar al régimen de Ferdinand Marcos), Nicaragua (país en el que apoyó al gobierno de Anastasio Somoza hasta su caída en 1979), y por supuesto, Irán (en el que, hasta 1979, con el secuestro de la embajada norteamericana por parte de estudiantes iraníes, terminó la dictadura del Sha, que se había prolongado por cuarenta años), entre muchos otros más.

Por otra parte, durante esta década tomaron fuerza algunas terapias psicológicas que ponían énfasis en la capacidad del individuo para moldear y transformar su propio destino (lo cual conllevó a incrementar el aislacionismo individual), así como en su deber de racionalizar su vida interior con el fin de alcanzar la felicidad y el éxito personales. Así, el objetivo final parecía ser el más absoluto control por parte del individuo hacia sí mismo y hacia las precarias relaciones personales que éste entablaba, objetivo que, a través de los medios masivos de comunicación, estuvo ampliamente fomentado por las amplias campañas en pos de una cultura consumista y autocomplaciente (con todas sus implicaciones de frustración y malestar cotidianos). 104

Este tipo de sociedad, lejos de fomentar las relaciones humanas de larga duración, creó un ambiente de enfrentamiento entre los individuos que las entablaban – falta de compromiso que, según algunas terapias de la época, podían ser denominados como "asertividad" o "peleas justas en el matrimonio", así como "matrimonios abiertos" o "unión libre". Al promover una cultura existencial como esta, las instituciones antes señaladas acrecentaron también el sentimiento de alienación entre los hombres. Como apunta Roszak: "wherever non – human elements – whether revolutionary doctrine of material goods – asume greater importance than human life and well – being, we have the alienation of man from man, and the way is open to the self – righteous use of others as mere objects." 105

Así, la ética de la autopreservación (tan característica del narcisismo de esta década) y la supervivencia psíquica, se encontraron apoyadas no sólo en las precarias condiciones económicas, los altos índices de criminalidad y el "caos social" en general, sino peor aún,

<sup>104</sup> Cristopher Lasch, op. cit., p. 32.

Donde sea que los elementos no humanos – ya sea una doctrina revolucionaria o los bienes materiales – asuman mayor importancia que la vida humana y su bienestar, tenemos la alienación de hombre por el hombre, y el camino está abierto para el personal derecho de usar a los demás como meros objetos. Roszak, op. cit., p. 51.

en el profundo sentimiento de vacío, soledad y aislamiento de muchos estadounidenses. Esto venía a reflejar una de las convicciones más enraizadas no sólo en los Estados Unidos, sino también en buena parte de las sociedades modernas de la época: que la envidia y la explotación dominaban incluso en las más íntimas relaciones personales.

Ante este tipo de convicción, nacida en una sociedad con todo tipo de miedos, se acrecentó también de forma notable la falta de atención hacia el futuro, y por tanto, la firme creencia en que el ser humano, para alcanzar cierta plenitud, debía vivir únicamente su más inmediato presente. La palabra clave de la década parecía ser la "supervivencia", mientras que el narcisismo colectivo se había convertido en la disposición generalizada. Ya que la sociedad carecía de porvenir, entonces el hombre debía enfocar todas sus energías en cada momento de su vida, y en su minucioso automodelaje, todo ello con el fin de alcanzar un mayor conocimiento de sí mismo.

Por esto es que Tom Wolfe, al escribir su artículo de la New York Magazine durante el mes de agosto de 1976, definió a los setentas como "The Me - Decade". Con ello caracterizaba a estos años como "hedonistas", "narcisistas", y obsesionados con el culto de "lo individual" como interés primario de la población norteamericana. Asimismo, con el fin de explicar el humor contemporáneo, ponía énfasis en la falta de continuidad entre "los violentos sesenta frente los narcisistas setenta". Como lamentaban muchos analistas de la época, se había extraviado el sentimiento de pertenencia al devenir histórico, y por tanto, la población estadounidense parecía querer olvidar de forma consciente la década que apenas había finalizado. 106

En este contexto, ya no se sabía "en qué consiste lo que está bien visto; sólo existe lo particular". <sup>107</sup> Tras los violentos episodios que caracterizaron a los sesenta, parecía que buena parte de los norteamericanos ya no estaba interesada en desarrollar sus vidas bajo los modelos tradicionales (estructuras familiares, laborales y sociales estables), sino en cultivar una existencia repleta de satisfacciones psíquicas, mismas que, finalmente, los llevarían a nuevos conocimientos y verdades. Este nuevo individuo respondía a muchos de los patrones más comunes de la cultura norteamericana, como por ejemplo, la fascinación con la fama y la celebridad, el miedo a la competencia, la incapacidad para dejar de ser tan

Peter Carroll, op. cit., p. 250.
 Eric Hobsbawm, "La barbarie: guía del usuario", en Eric Hobsbawm, Sobre la Historia, p. 264.

incrédula, la superficial y transitoria calidad de las relaciones personales, y más aún, el horror siempre presente frente la inminencia de la muerte, ya fuera causada por un enemigo externo o interno.

La industria del entretenimiento, con su desmedido culto a la celebridad (y al supuesto *glamour* y excitación que ésta conllevaba), ha hecho de las naciones modernas – más aún, de los sectores juveniles – un conjunto de países de admiradores y de compulsivos asistentes a las producciones de Hollywood. Con ello, los medios han promovido en la gente común, los anhelos por obtener fama y gloria, así como una irreal identificación con las estrellas de la farándula. Esto ha llevado a muchas personas a sentir desprecio y odio por lo que creen como las masas, haciendo con ello aún más difícil y frustrante el aceptar la rutina de la cotidianeidad. Como señala Cristopher Lasch al hablar de la personalidad narcisista moderna:

To the performing self, the only reality is the identity he can construct out of materials furnished by advertising and mass culture, themes of popular film and fiction, and fragments torn from a vast range of cultural traditions, all of them equally contemporaneous to the contemporary mind. In order to polish and perfect the part he has devised for himself, the new Narcissus gazes at his own reflection, not so much in admiration as in unremitting search of flaws, signs of fatigue and decay. Life becomes a work of art, while "the first art work in an artist", in Norman Mailer's pronouncement, "is the shaping of his own personality". <sup>108</sup>

Como muchos psicólogos han reportado, este tipo de individuo vive constantemente aquejado por una inestabilidad existencial permanente. Según éstos, suele quejarse de una vaga y difusa insatisfacción con la vida, así como de un sentimiento sin forma en torno al sinsentido de su propia existencia. De igual manera, lo aquejan las sensaciones de vacío y depresión, lo cual causa en él una amplia oscilación entre momentos de gran autoestima, y

<sup>&</sup>lt;sup>108</sup> Para el ser que actúa, la única realidad es la identidad que puede construir a partir de materiales fabricados por los comerciales y la cultura de masas, los temas de las películas populares y de ficción, y de los fragmentos arrancados de un vasto rango de tradiciones culturales, todos éstos igualmente contemporáneos a la "mente contemporánea". Con el fin de pulir y perfeccionar la parte que ha desarrollado para sí mismo, el nuevo narciso contempla a su propio reflejo, no tanto en admiración, sino en una irrefrenable búsqueda de defectos, signos de fatiga y decadencia. La vida se convierte en una obra de arte, mientras que "la primera obra de arte en un artista", en palabras de Norman Mailer, "es la formación de su propia personalidad". Cristopher Lasch, *op. cit.*, p. 91.

momentos en que, a pesar de sus logros personales en sus relaciones de pareja o en el ámbito laboral, se encuentra al borde del suicidio. Como solución a este tipo de problemática, las terapias surgidas durante la década de los setenta plantearon la absoluta gratificación y liberación de cualquier impulso e inhibición. 109

Por otro lado, los medios masivos de comunicación tenían también sus respuestas frente a tan problemáticos sentimientos. Entre éstas, figuraba como una de las principales, la moda en el vestir, así como las múltiples y llamativas formas en que ésta podía ser combinada, tanto en colores y diseño, como en proporción y cantidad. Como señala George Lipsitz en cuanto al nuevo rol sexual de hombres y mujeres durante los setenta: "whereas counterculture of the 1960's tried to defuse sexual tension by having men and women take off their clothes, the "glam"... rock of the 1970's encouraged men and women to wear each other's clothes". 110

Por tanto, la moda durante dicha época se caracterizó por dar una gran importancia a la presencia de cada persona, ya que literalmente, la forma significaba fondo. Asimismo, ésta debía estar moldeada sin demora, sin pretensiones de disfrazar nada, y más aún, sin la ayuda del pasado como referencia, debido a que el fin último era lograr "el look del momento". Según algunos analistas de esta época, la década de los setenta fue "realmente visual", ya que fue la última en que, a través de la mezcla de diferentes marcas, comportamientos y "parejas sexuales" la superficie de cada persona podía ser vista como la representación textual de su vida interior. La distancia entre esencia y presencia había sido anulada.111

La moda de la época se caracterizó por naturalizar lo que tradicionalmente se consideraba como una desviación, por "regresar a los instintos" (tal como en uno de sus anuncios señalaba la revista Vogue), por vestir disfraces como si fueran el traje cotidiano usado en el trabajo, y por ser parte de la moda rechazando cualquier tipo de moda. De igual manera, fue muy común "moverse" entre diferentes formas de comportamiento, así como entre diversas escalas de valores (lo cual, muchas de las veces, era tan sólo el reflejo de la

<sup>&</sup>lt;sup>109</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>110 &</sup>quot;Mientras que la contracultura de los sesenta trató de desactivar la tensión sexual haciendo que hombres y mujeres se quitaran la ropa, el rock "glam" de los setenta animó a cada uno de ellos a vestir con las ropas del sexo opuesto." George Lipsitz, "Youth Culture, Rock n'Roll, and Social Crises", pp. 206 - 234, en David Farber (ed.), The Sixties. From Memory to History, p. 217

<sup>111</sup> Shelton Waldrep (ed.), et. al, The Seventies. The age of glitter in popular culture, p. 5.

total ausencia de los mismos). Todo ello, en favor de la búsqueda constante e inconformista por la extravagante y llamativa originalidad. 112

Buena parte de la libertad sexual que tanto ha caracterizado a los setenta, se desarrolló debido a un cambio en la concepción de "la problemática del cuerpo". Género y sexualidad fueron entendidos de manera diferente. El cuerpo - y sus múltiples posibilidades para proporcionar placer—, fue considerado un medio a través del cual disfrutar la vida, a diferencia de los ochenta, en que: "the body becomes a problem to be solved, which is a reversal of the seventies, when people would collage their clothes and themselves — from writing on a military jacket to imitating different genders — and when one 's relation to the body was performative and transformative". <sup>113</sup>

Desde luego, esta gran revolución sexual que a lo largo de la década fue tan característica del "nuevo narciso", se dio gracias a los adelantos científicos en las áreas de la química y la farmacología, ya que fueron descubiertos y desarrollados los antibióticos (desconocidos antes de la segunda guerra mundial), que para la época, parecían haber eliminado "el principal peligro de la promiscuidad sexual al convertir las enfermedades venéreas, en fácilmente curables, y gracias a la píldora anticonceptiva, disponible a partir de los años sesenta. El peligro volvería al sexo en los ochenta con el SIDA."

Finalmente, la década de los setenta fue una época que vio surgir un renacer religioso, así como la aparición de nuevas sectas y creencias entre los norteamericanos. Frustrados muchos de ellos por el "fracaso" de las religiones ortodoxas y tradicionales, muchos estadounidenses se acercaron a las antiguas filosofías orientales, como el hare krishna, el yoga, el zen (que ya había sido valorado por la generación *beat*) y el budismo tibetano, mismas que negaban a la racionalidad como única forma viable de aprehender al mundo. Desde luego, esto indujo a que muchos experimentaran con tradiciones "ocultas" como la astrología, el satanismo y la brujería. Ésta búsqueda de nuevas alternativas espirituales, hizo que apareciese una larga lista de carismáticos líderes que, al combinar la

<sup>112</sup> Anne – Lise Francois, "These boots were made for walkin. Fashion as a compulsive artifice", pp. 156 – 175, en Waldrep Shelton, *op. cit.*, p. 169.

<sup>113. &</sup>quot;[...] el cuerpo se convierte en un problema a resolver, que es la contraparte de los setenta, en que las personas combinarían sus ropas y a sí mismos – desde escribir en una chaqueta militar hasta imitar diferentes géneros -, y cuando la relación de uno mismo con su cuerpo era representativa y transformativa." Waldrep Shelton, *op. cit.*, p. 4

Eric Hobsbawm, Historia del siglo XX, op. cit., p. 273.

visión religiosa con los valores tradicionales que durante tantos años habían unificado a Estados Unidos, lograron alcanzar un gran reconocimiento popular. 115

Esta búsqueda de nuevas creencias terminó la década con un suceso traumático en la historia moderna de los Estados Unidos: la tragedia de Jonestown, acaecida el 18 de noviembre de 1978 (también conocido como "la Noche blanca"). En aquella ocasión, cerca de 914 personas fueron descubiertas muertas en círculos concéntricos alrededor de su líder, todas ellas envenenadas con cianuro. Se encontraban muy lejos de sus respectivos hogares, construyendo una nueva comunidad que llevaba el nombre de su líder James Warren Jones. Para todos aquellos que voluntariamente se suicidaron, Jonestown debía servir como refugio y guarida de la "corrupta cultura norteamericana", pero también – y aunque nunca lo declararon abiertamente – como bastión de una rebelión perdida en contra de la misma.

Si con el caso "Tate – La Bianca" terminó la década de los sesenta, la siguiente concluyó con su propia "masacre", misma que no únicamente cerraba un período de la historia Norteamericana, sino más aún, dejaba atrás todo un paradigma en cuanto a las religiones no tradicionales se refería. Como señala Sohnya Sayres en torno a ello: "the truth is that Jonestown stunned the nation. The Gallup poll for December 1978 found that 98 percent of Americans had read or heard about Jonestown, a figure that compared then only two other events in the Gallup poll's forty – three – year history: Pearl Harbor and Hiroshima."

De esta forma, y a pesar de la gran libertad sexual y estilística que la había caracterizado, la década de los setenta nuevamente finalizaba con una violenta tragedia de dimensiones nacionales. Asimismo, como opinaban los más importantes analistas y politólogos de la época (tanto del pensamiento conservador como del liberal), este período también cerraba con la convicción de que se vivía una crisis de legitimidad, expresada en desconfianza frente a en las instituciones, y en la descomposición casi absoluta de los

-

<sup>115</sup> Peter Carroll, op. cit., p. 248.

<sup>116</sup> La verdad es que Jonestown dejó atónita a la nación. La encuesta realizada por la Organización Gallup en Diciembre de 1978, halló que un 98 por ciento de americanos había leído o escuchado sobre Jonestown, una figura que podía ser comparada únicamente con otros dos sucesos registrados por esta Organización: Pearl Harbor e Hiroshima. Sonhya Sayes, "Jonestown. Reflections on a Seventies Monument", en Waldrep Shelton, *op. cit*, p. 59.

valores que durante muchos años habían definido a los Estados Unidos. "Ambas fracciones coincidían en que la principal fractura se había dado en el nivel político - cultural". <sup>117</sup>

Por otro lado, también es importante concluir este capítulo señalando que el surgimiento, desarrollo y desvanecimiento de la contracultura juvenil - fenómeno en buena medida aislado de la economía y la política institucionalmente encaminadas -, movilizó a un sector minoritario concreto de las sociedades norteamericana e inglesa (a pesar de que, en muchas ocasiones, sus manifiestos hayan alcanzado niveles masivos de reunión), mismas que, hasta entonces, no lo habían considerado como un grupo "separado" del conjunto social, salvo en lo referente a las clases medias juveniles (tomadas sólo como consumidoras de música *rock*). Como apunta Eric Hobsbawm: "su trascendencia cultural fue mucho mayor que la política, que fue efímera, a diferencia de movimientos análogos en países dictatoriales y del tercer mundo. Para la década de los setenta, el cambio fue drástico: la economía mundial no recuperó su antiguo ímpetu tras el crac. Fue el fin de una época. Las décadas posteriores a 1973 serían, una vez más, una era de crisis." <sup>118</sup>

Así, bajo las siguientes décadas de crisis (misma que se extendió a otros países, tal como sucedió en el caso de México), comenzó a consolidarse un género musical que sería una de las tantas manifestaciones de este "nuevo" contexto histórico, es decir, el *heavy metal*. A partir de éste, durante la década de los ochenta, surgiría la agrupación que aquí nos ocupa, y que hasta nuestros días continúa siendo uno de los fenómenos musicales más importantes de la segunda mitad del siglo XX: *Metallica*.

<sup>&</sup>lt;sup>117</sup> E. U. A. Síntesis... op. cit., p. 255.

<sup>&</sup>lt;sup>118</sup> Eric Hobsbawm, op. cit., p. 288.

## II. Apuntes en torno a la historia del rock and roll

## 1. Las raíces del género

En este primer apartado, abordaremos algunos de los elementos que lograron permanecer – aunque bajo nuevas formas— hasta la década de los ochenta en lo que para entonces fue conocido como el naciente *heavy metal*. Entre ellos, se encuentran las más importantes características lírico – musicales del *blues* urbano, escuchado en diversas ciudades de los Estados Unidos a principios del siglo XX: las crudas emociones canalizadas a través de una voz "rasposa" y desafiante (la mayor parte de éstas, relacionadas con la lucha por la existencia, o las decepciones causadas por ella); y formalmente hablando, la estructuración responsorial de algunas de sus piezas, en las que el cantante líder pregunta o solicita, y el público responde.<sup>1</sup>

Así, los fundamentos de lo que durante los cincuenta llegaría a ser conocido como *rock* and *roll*, podemos localizarlos en la música afroamericana desarrollada durante buena parte del siglo XIX y principios del XX. Según las fuentes aquí consultadas, el recurso musical de pregunta y respuesta utilizado por el *blues*, surgió de manera espontánea en los cultivos algodoneros, con el fin de aliviar la monotonía del arduo trabajo entre los grupos de esclavos. Como se escribió durante 1845: "uno de los esclavos, tomando el papel de "líder" en la melodía, solía improvisar un verso, ya fuera dando algunos cumplidos para la familia del amo, celebrando la belleza negra, o cantando al gran sentido de comunidad en el "vecindario". Los otros cinco esclavos se le unían y respondían en coro, siempre repitiendo las mismas palabras," repetición que, con el paso del tiempo, se convirtió en el pulso constante del *rock and roll*.

La expansión geográfica del *blues* urbano obedeció también al fenómeno migratorio experimentado por la población afroamericana durante y después de la Primera Guerra Mundial (más aún, si pensamos en su desplazamiento hacia la ciudad de Chicago). Entre las causas de dicho movimiento, se encuentra la plaga del gorgojo algodonero, parásito que durante los años de 1915 y 1916, arrasó con los cultivos ubicados en el delta del río Mississippi. Junto a ello, el exacerbado racismo sureño fue también otra de las razones por las que, muchas personas de color

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Recordemos que, desde siempre, y más aún en la historia del *rock and roll*, "[...] oír es obedecer. En latin escuchar se dice *obaudire*. *Obaudire* derivó a la forma castellana obedecer. La audición, la *audientia*, es una *obaudientia*, es una obediencia." En Pascal Quignard, "Ocurre que las orejas no tienen pápados", *en Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> David P. Szatmary, A time to rock. A social history of rock and roll, p. 3.

decidieron abandonar esta región. Dichos desplazamientos poblacionales alcanzaron un nivel masivo antes de comenzar la segunda mitad del siglo. Como señaló la revista *Time*: "de 1940 a 1944, más de 50,000 afroamericanos abandonaron la región sureña del Mississippi para dirigirse hacia Chicago." Más aún, "de 1940 a 1950, 214,000 afroamericanos sureños llegaron a Chicago, un incremento del 77 por ciento en sólo una década." <sup>3</sup>

De esta forma, surgió durante los cuarenta uno de los más trascendentales representantes del género llamado *rythm and blues* (que resultó de la combinación entre el *blues* urbano y el *gospel*): Muddy Waters. Este hombre amplificó su sonido a través de una guitarra eléctrica – instrumento que, hasta nuestros días, continúa formando parte de la cultura musical del *rock* -, debido a que, como él mismo señalaba, "cuando llegaba a los *clubs*, lo primero que quería era un amplificador. Nadie podía escucharte con una guitarra acústica." <sup>4</sup> Fusionando los sonidos del campo y la ciudad, Waters dio inicio a uno de los más importantes recursos de la cultura en este género: la electrificación de los medios generadores del sonido (elemento que, con el nacimiento del *heavy metal* durante la década de los setenta, alcanzó sus más extremas manifestaciones).

Entre los factores que a lo largo de la historia del *rock* han sido fundamentales para su expansión y desarrollo, se encuentran las disqueras independientes, mismas que, durante el período de posguerra, abundaban en otro de los centros de migración afroamericana: Los Ángeles. Cuando los efectos de la crisis económica iniciada en 1929 parecían disminuir, y en cambio, la bonanza del dólar abría la segunda mitad del siglo XX, los hermanos Leo y Edward Mesner formaron *Aladdin Records*, promocionando el sonido de músicos como Charles Brown o Amos Milburn, éste último alcanzando un gran éxito durante 1950 con algunas canciones en torno al alcohol como tema central: "Bad, Bad Whiskey" o "Thinking and Drinking". Así, junto a Aladdin Records, diversas disqueras comenzaron a financiar música de *rythm and blues*, un mercado que paulatinamente fue penetrando en la población juvenil blanca.

A pesar del lento proceso que condujo hasta la difusión masiva de tal género, lo que tuvo un mayor impacto durante los primeros años de los cincuenta, fue la segregación racial. En los grandes centros urbanos, ante la marginación apoyada por los blancos, los sectores afroamericanos debían frecuentar bares como el Roosevelt en Pittsburgh; el Lincoln en Los Ángeles; o en todo caso, hallar entretenimiento en sus propias casas a través de los discos. Y

52

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> *Ibid*, p. 4.

precisamente, estos centros fungieron como los más importantes medios de difusión del *rythm* and blues entre los jóvenes blancos. Como señala Jerry Wexler de Atlantic Records a partir de su experiencia durante 1950: "nos dimos cuenta de que los jóvenes blancos de la región sur comenzaban a comprar nuestros discos.<sup>5</sup>" Para 1953, esta situación se había afianzado de forma notable, debido a que las ventas a estos sectores aumentaron en un gran porcentaje.

Dicho éxito comercial, aunado a las avanzadas edades de intérpretes como Muddy Waters (quien para entonces tenía 40 años), y desde luego, a un "período histórico vivido por los jóvenes a la sombra del cansancio post – boom, del vacío, de la reorganización y entumecimiento de los valores burgueses y pequeño burgueses", pudieron ser algunas de las razones por las que surgieron los primeros representantes de lo que actualmente se conoce como *rock* clásico, entre los que destacaron Little Richard y Bill Haley.

### 2. Del rythm and blues al rock and roll

Ya desde entonces (y como sigue sucediendo hasta nuestros días), los nuevos *rockers* fueron más atrevidos, extravagantes, y por supuesto, más jóvenes. Para mediados de los cincuenta, el *rock* se definía por ser "una música muy sencilla. Lo único importante era el mucho ruido que metía, su fuerza, su agresividad, su novedad. Lo único prohibido era el aburrimiento. Las letras eran casi inexistentes: una sucesión de eslóganes rayando en el despropósito, y no era por tontería o la incapacidad de hacer algo mejor, sino que constituían un código *teen*. En otras palabras, si no se estaba metido de lleno en el rock era imposible quedarse con las letras."<sup>7</sup>

Una de las canciones que mayor impacto tuvo durante estos primeros años, fue "Tutti Fruti", debido quizá al sinsentido de su letra y a la gran agitación rítmica de su música: "Tutti fruti all rootie, tutti fruti all rootie, awopbopaloobop alopbamboom!". Con ella, Little Richard, quien para entonces se había convertido en uno de los más grandes éxitos comerciales de la época, inició lo que hoy podemos considerar como la historia del *rock and roll*. Asimismo, con él nacía la indisoluble mezcla entre los elementos visuales, sonoros y líricos que hasta nuestros días definen a este género y a sus múltiples variantes: la desenfrenada actuación

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> *Ibid*, p. 7.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Mario Maffi, La cultura underground, p. 302.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Nik Cohn, Awopbopaloobop alopbamboom. Una historia de la música pop, p. 64.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> En www.metrolyrics.com.

del intérprete tanto en el escenario como fuera de éste, el uso de maquillaje con el fin de resaltar la "demencia" causada por el éxtasis surgido de la música, y finalmente, una personalidad hasta cierto punto andrógina, misma que años después sería rescatada y sublimada por cantantes como Mick Jagger o David Bowie.

A pesar del gran éxito que tuvo Richard en la "jerga", aún le faltaba "cubrir" otro de los elementos fundamentales del *rock*: pertenecer al sector blanco de la población juvenil. En buena medida, dicho "hueco" fue llenado en un primer momento por Bill Haley, quien abrió nuevas y millonarias puertas a la industria discográfica con "Rock around the clock", que sigue siendo uno de los más grandes íconos de este género y la canción que rompió definitivamente las barreras entre el *rythm and blues* y el *rock and roll*. De ella, Nik Cohn menciona:

Rock around the clock fue prohibida en muchas ciudades. Por primera vez, el concepto de teenager apareció en los periódicos como medio de promoción de ventas. [...] La respuesta de los jóvenes no se hizo esperar. Hubo más disturbios, más navajas e incluso algunos asesinatos. En los periódicos, la sección de sucesos aumentaba día a día, el pánico crecía y súbitamente la generación de la guerra se convirtió en un hecho real y de verdadera importancia, que por encima de todo significaba dinero.<sup>10</sup>

A pesar de su corta carrera en el medio, Haley dio inicio a las múltiples facetas de la cultura en el *rock and roll*. Desde luego, una de las más importantes fue la rebelión de los llamados *teenagers* en contra del "mundo adulto" ya mencionado en el primer capítulo, pero también, la definición del prototipo de presentación entre los *rockers*, mismo que años después, *The Beatles* llevaría a un nivel nunca antes visto. En torno al concierto de Haley ya mencionado, bien podría aplicarse a las siguientes décadas el testimonio de Cohn: "la música se perdía entre gritos, silbidos y pataleos, y el piso de arriba se agitaba tanto que la gente que estaba en el patio de butacas veía curvarse el techo por encima de sus cabezas. Todo lo que podía oírse era el ritmo, la amplificación, un ruido sordo y continuo. El gran ritmo, el monstruo, sólo eso."<sup>11</sup>

Así, esta primera generación del *rock and roll* (a la que también pertenecieron Chuck Berry, Antoine "Fats Domino" y Buddy Holly) se caracterizó, entre otros elementos, por traspasar

54

\_

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Joe Stuessy y Scott Lipscomb, *Rock and Roll. Its History and Stylistic Development*, p. 34.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Nik Cohn, *op. cit*, p. 46.

los primeros límites rítmicos y líricos heredados por el rythm and blues, y más aún, por manifestarlos desenfrenadamente sobre el escenario en la personalidad misma de los intérpretes. Sin embargo, aunque algunas de sus canciones dejaban ver cierto "libertinaje" (como por ejemplo, en la canción "Johnny B. Good" de Chuck Berry), nunca fueron realmente críticas frente al sistema. Tal vez lo más importante de ellas, es que lograron definir un particular estilo de vida entre los adolescentes, así como una identidad frente al mundo de los adultos.

Por otra parte, la definición de los teenagers en esta época (como sector poblacional y posible mercado), puede explicarse por diversos factores. Uno de éstos fue el crecimiento demográfico en los sectores blancos de la población durante el período conocido como "baby boom". En 1946, cerca de 5.6 millones de adolescentes acudieron a las secundarias de Estados Unidos. Sin embargo, para mediados de la siguiente década, esta cifra aumentó a 6.8 millones, lo cual, debido a la gran bonanza económica de la que hablamos en el capítulo anterior (y también a causa del incremento del tiempo libre), permitió a muchos de ellos gastar buena parte de su dinero en los discos de sus cantantes favoritos. Según una encuesta de la revista Seventeen, los teenagers recibieron de sus padres un ingreso de 9 billones en 1957, mucho de lo cual gastaron en música. 12

El surgimiento del rock también obedeció a los cambios por los que pasaron durante la década de los cincuenta los medios de comunicación. Antes de la Segunda Guerra Mundial, la música de los intérpretes afroamericanos prácticamente estaba excluida de la radio (incluso los más grandes éxitos de Louis Armstrong), sin embargo, con la paulatina masificación del televisor, 13 se abrieron más espacios para los cantantes y agrupaciones de color. Así, todos ellos llegaron a formar parte de la vida y el estilo teen, por ejemplo, a través de los radios en los automóviles, medio por excelencia a través del cual, el rock and roll llegó a fortalecerse notablemente.

La respuesta ante este "nuevo" género no se hizo esperar por parte de los sectores blancos conservadores. Uno de los ataques vino del Consejo de Ciudadanos Blancos de Birmingham, Alabama, según el cual, "el básico y pesado beat de los negros apelaba a los instintos más bajos del hombre, y hacía renacer en éste el animalismo y la vulgaridad". Por otro lado, Vance Packard,

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> *Ibid.*, p. 50.

David Szatmary, *op cit*, p. 24.
 Para 1953, más de 300 estaciones televisivas transmitían su señal a cerca de 27 millones de televisores.

autor del libro *Hidden Persuaders*, concluyó ante un comité del Senado lo siguiente (citando un artículo publicado durante 1955 en la revista *Variety*): "We are talking about *rock and roll*, about hug and squeeze and kindred euphemisms which are attempting a total breakdown of all reticences about sex".<sup>14</sup>

El colmo de dicha situación llegó cuando la Comisión de Houston para el Crimen y la Delincuencia Juvenil enlistó 30 canciones bajo el concepto de "obcenas", entre las cuales se encontraban "Honey Love" (the Drifters), "Work with me Annie" (Hank Ballard and the Midnighters) y "I Got a Woman" (Ray Charles). Finalmente, los ataques vinieron por parte del cantante Frank Sinatra, quien testificó ante el Senado en contra del *rock*, argumentando que se trataba de "the most brutal, ugly, desperate, vicious form of expression it has been my misfortune to hear". Asimismo, señaló que esta música intentaba ser la marcha de cada uno de los delincuentes sobre la faz de la tierra.

A pesar de tales acusaciones, durante la década de los cincuenta surgió uno de los más inmediatos antecedentes del *rock and roll*: el género conocido como *rockabilly*, mismo que Elvis Presley y Jerry Lee Lewis llevaron a su máximo nivel. Con ellos, surgieron también nuevas formas de manifestar la paulatina evanescencia de los límites establecidos por el sistema, como por ejemplo, la exageración de la personalidad a través de la vestimenta, el desenfrenado movimiento del cuerpo causado por las variaciones rítmicas de la música, la desafiante expresión facial, el golpeteo del instrumento - como en el caso del piano de Jerry Lee - y desde luego, los "gritos" proyectados por estos cantantes a través de sus micrófonos.

De igual forma, entre los seguidores encontramos ya los mismos comportamientos que hasta nuestros días siguen prevaleciendo frente a "las estrellas" (mecanismos que también funcionan como medios de identificación y reconocimiento entre músicos y audiencia): el deseo de arrancar alguna pertenencia del cantante (como si de algo sagrado se tratara), y desde luego, la "locura" e histeria manifestadas a través de incansables gritos de adoración (a causa de los cuales, tal como en muchas ocasiones les sucedió a *The Beatles*, la música era imperceptible) hacia los personajes que, para muchos de tales seguidores (la mayoría de los cuales eran mujeres), representaban, entre otras cosas, la posible liberación de una moral represiva.

<sup>14</sup> "Estamos hablando de rock and roll, de "abrazar", "estrechar" y de eufemismos emparentados que están amenazando con quebrar todas las reticencias acerca del sexo". En *Idem*.

El caso más legendario de estos años es Elvis Presley, quien definitivamente llevó a niveles masivos el *rockabilly*. Podríamos decir que su éxito se debió, entre otros elementos, a estar en el lugar y momento adecuados para lograrlo. Tras haber grabado en 1954 el tema "That's all right (Mama)", cuyo estilo se convirtió más tarde en un ícono de la rebelión juvenil, la carrera de Presley fue en ascenso de forma notable. Desde luego, de su parte tenía no sólo un gran carisma, sino también, para enero de 1956, la sagaz representación de Colonel Tom Parker y un contrato con los estudios de grabación RCA, gracias a los cuales lanzó dos de sus más grandes canciones: "Heartbreak Hotel" y "I want you, I need you, I love you". Ambas alcanzaron durante los siguientes cuatro años el número uno de las listas de popularidad. 16

Con la promoción de Parker, Presley apareció durante ese año más de doce veces en los medios televisivos, saturación que, antes de ingresar a prestar servicio en el ejército, llevó al *rockabilly* a su máxima expresión. Desafortunadamente, para cuando la década de los sesenta iniciaba, este género había perdido su rebeldía inicial. Presley abandonó de forma definitiva el *rock*, y de muchas formas (también a causa de la muerte de su madre) se convirtió en un "títere" de su representante y de la industria disquera para la que había grabado éxitos como "It´s Now or Never" y "Are you Lonesome Tonight?". Tras un largo período de pequeños conciertos en los más famosos casinos de Las Vegas, Presley murió, como muchas otras estrellas de *rock* años después, vencido por su adicción a las drogas el 16 de agosto de 1977.

A pesar de su desafortunado final, en el efímero estrellato de Elvis se concretaron muchos de los elementos que definirían a la gran revolución cultural del *rock and roll*, y a sus múltiples derivaciones a lo largo de la segunda mitad del siglo XX: la promoción de las industrias disqueras, no únicamente a través de las grabaciones, sino también, a partir de los conciertos masivos en vivo; los representantes de las agrupaciones como uno de los factores decisivos en el desenvolvimiento de sus carreras; la gran mercadotecnia tejida en torno a las "estrellas"; la evanescencia de los éxitos lanzados por los *rockers* (mismos que guardaban una marcada diferencia con la música *pop*), y por supuesto, el literal desempleo de muchos arreglistas, cantantes, orquestadores, copistas y conductores que ya no encontraban lugar dentro del nuevo género.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> "La más brutal, fea, desesperada y viciosa forma de expresión que para mi mala fortuna he tenido que escuchar". En *Ibid*, p. 26.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Paul Friedlander, Rock and Roll. A social history, p. 45.

Por otro lado, en 1956 también grabó para *Sun Records* (con quien Elvis había lanzado su primer gran éxito) un personaje que sería conocido durante aquellos años como "The Killer": Jerry Lee Lewis, proveniente del sur de los Estados Unidos. Más que por el gran ritmo de su música, se había ganado este sobrenombre a causa de sus agresivas actuaciones sobre el escenario. Heredero en cierta medida de Little Richard, Lewis solía tocar como apunta Andy Wickham: "Lewis wasn't like any of the others... If they were wild, he was ferocious. If their music was sexy, his was promiscuous. Presley shook his hips; Lewis raped his piano. He would play it with his feet, he would sit on it, he would stand on it, he would crawl under it and he would leap over it [...]" Pero más aún, al igual que dichas presentaciones, su vida personal también fue, hasta cierta etapa de su carrera, muy controversial: tres esposas cuando apenas contaba con veintidós años, y el abuso de drogas y alcohol, todo ello mezclado con el constante conflicto de su personalidad, mezcla de un "impetuoso egocentrismo y un irreprensible encanto frente a su público". 18

Más allá de sus grandes éxitos "Great Balls of Fire" (1957) y "High School Confidential" (1958), la importancia de Lewis en esta breve historia del *rock and roll* reside en la contribución que hizo su agitada personalidad al devenir histórico de este género, existencia que, como señala Paul Friedlander: "embodies a struggle common among early southern rockers - that of the rock musicians with deeply ingrained ambivalent feelings about their own rock music due to a fundamentalist religious upbringing." Así, su legado, entre otros elementos, consiste en dos de las que, hasta nuestros días, siguen siendo características fundamentales de las estrellas del *rock*: la rebelión y la transgresión de cualquier parámetro establecido.

Con el "ocaso" de Elvis Presley tras abandonar el ejército, y el matrimonio de Jerry Lee Lewis (y por tanto, su definitivo abandono del "mainstream"), podríamos decir que termina la primera etapa del rock clásico. Como vimos de forma muy breve, el primer grupo de rockers inició más apegado a sus raíces de blues y rythm and blues, mostrando una faceta hasta cierto punto más cruda de la existencia. Por otra parte, la segunda generación (muchos de cuyos representantes pertenecían al sector blanco de la población) marcó una gran diferencia en cuanto

<sup>18</sup> Paul Friedlander, *op cit.*, p. 49.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> "Lewis no era como los demás... Si ellos eran salvajes, él era feroz. Si su música era sexy, la suya era promiscua. Presley agitaba sus caderas; Lewis violaba su piano. Lo tocaría con sus pies, se sentaría sobre él, se pararía sobre él, gatería bajo él y brincaría sobre él [...]". *op. cit.*, p. 49.

al estilo de las presentaciones se refería, debido a que éstas causaron en las audiencias una extraña mezcla de fascinación y escándalo que cambió para siempre a buena parte de la música popular, factor siempre capitalizado por las industrias disqueras.

# 3. The Beatles ("Las cuatro partes de un mismo cuerpo"). 20

Para escribir este breve apartado, quizá sólo sea necesario hablar de la gran importancia que esta agrupación tuvo para la historia de la música popular en Occidente, y para los años que los vieron alcanzar su mayor éxito. Como en alguna ocasión señaló el compositor estadounidense Aaron Copland: "when people want to recreate the mood of the sixties, they will play beatle music". <sup>21</sup> Tal vez dicha aseveración se refiera a las múltiples preguntas y respuestas que durante aquella época, las nuevas generaciones se plantearon en torno al sistema prevaleciente. Por otra parte, en palabras de Paul Friedlander: "The Beatles dind't unilaterally cause the societal and music industry changes. However, their massive commercial success, combined with the concurrent explosion in communication and marketing technologies, allowed them to transmit their musical, lyrical, and cultural messages to more people than ever before. And, because of the Beatles' status as cultural deities, young people listened and, much of the time, believed." <sup>22</sup>

El período de posguerra en Gran Bretaña se caracterizó por la explosión en las tasas de natalidad, pero también por los niveles depresivos de la economía, fenómeno que lanzó a las calles a gran cantidad de jóvenes desempleados que no pudieron terminar sus estudios cuando apenas contaban con 15 o 16 años de edad. Ante dicha situación, muchos de ellos se agruparon en torno a dos de las bandas que durante la década de los sesenta entrarían en constantes conflictos, y que en buena medida, definirían la imagen fundamental en el desarrollo del *rock and roll*, y durante la década de los ochenta, del *hard rock* y el *heavy metal* respectivamente: los *mods* y los *rockers*, ambos considerados como pertenecientes a los niveles más bajos de la sociedad inglesa.

<sup>19</sup> [...] "encarna un conflicto común entre los rockeros sureños - el de los músicos de rock con profundos y ambivalentes sentimientos acerca de su propia música debido a sus raíces religiosas fundamentalistas". *Ibid*, p. 51.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Frase que Paul MacCartney utilizó para referirse a los Beatles. Citado en Geoffrey Stokes, *The Beatles*, p, 51. 
<sup>21</sup> "Cuando la gente quiera recrear el estado de ánimo de los sesentas, pondrán música de los Beatles". *Ibid*, p. 210.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> "Los Beatles no causaron de forma unilateral estos cambios en la sociedad y la industria de la música. Sin embargo, su éxito comercial masivo, combinado con la explosión de las tecnologías en la mercadotecnia y las comunicaciones, les permitió transmitir su mensaje musical, lírico y cultural a tal cantidad de personas como nunca antes se había visto. Y a causa del *status* que los Beatles tuvieron como deidades, la gente joven escuchó y, en buena parte de su tiempo, creyó.

La imagen básica de los *rockers* estaba basada en la de los *teddy - boys* de la década de los cincuenta, ya que vestían chamarras negras de piel, pantalones ajustados y botas puntiagudas. Asimismo, los *rockers* solían utilizar lentes oscuros al estilo de los *beatniks*, y recorrer las calles en bandas de motociclistas (tal como harían los *Hell's Angels* en los Estados Unidos durante la siguiente década). Por otra parte, los *mods*, que pueden ser considerados como los antecesores de la cultura pop de los años venideros, se caracterizaron por llevar el cabello corto, ser grandes aficionados a las pistas de baile, y consumir cotidianamente gran cantidad de anfetaminas, entre las que estaban las conocidas como "*purple hearts*".

Así, estos grupos, con el suficiente tiempo de ocio disponible, encontraron en el naciente *rock and roll* una puerta de salida. Como señala Ringo Starr, baterista de *The Beatles*: "My opinion why music suddenly shot out of England in the sixties is that we were the first generation that didn't get regimented and didn't go into the army. Music was a way out. We all wanted to leave. Everyone wanted to fly. Music was my way. Back then every street had a band. You could hear it all over. Everyone was playing. We all picked up guitars and drums and filled our time with music."

En dicho contexto es que surgen los personajes que, para 1962, se fusionaron bajo el nombre de *The Beatles* (título que, entre otros elementos, hacía referencia a la "generación *beat*" de la que hablamos en el capítulo anterior). John Lennon, nacido en la ciudad inglesa de Liverpool hacia 1940, desde muy temprana edad estuvo interesado en la lectura y la composición de pequeños poemas, aunque también, con el paso del tiempo, en adoptar una personalidad rebelde, misma que, durante sus años de adolescencia, se concretó en la imagen de *teddy – boy* que tan bien representaba su carácter, y más aún, en su creciente afición por el *rock and roll*, misma que dio origen en un principio a su primer grupo musical: *The Quarry Men*, con el que tocaba canciones de Little Richard, Carl Perkins y Elvis Presley, entre otros más.

En dicha agrupación, Lennon conoció a quien compartiría con él la fama de *The Beatles* durante los siguientes años: James Paul McCartney. Su personalidad contrastaba notablemente con la de John, debido a que estaba más interesado por las artes, y desde siempre sus

baterías, y llenábamos nuestro tiempo con música." En David Szatmary, op. cit., p. 119.

60

-

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> "Mi opinión acerca de por qué repentinamente la música surgió con tal fuerza en Inglaterra durante la década de los sesenta, es porque fuimos la primera generación que no estaba "reglamentada" ni debía asistir al ejército. La música era un camino de salida. En aquella época cada calle tenía una banda. Podías escucharlo por todos lados. Todos estaban tocando, y generalmente sonaba muy mal, pero estábamos tocando. Todos tomábamos guitarras y

calificaciones en la escuela fueron excelentes. Sin embargo, compartía con su compañero la gran fascinación por las guitarras eléctricas y el *rock*, género al que también se acercó gracias a la música de los intérpretes antes mencionados. De esta forma, para el año de 1957, en que ambos compartían la música a través de *The Quarry Men*, ya podemos identificar en ambos algunas de las características personales que, cerca de una década después, llevarían al rompimiento final:

John was rebellious and iconoclastic; he fought any form of authority or inhibition [tal como, de cierta forma, podemos ver en su primer película: *A hard day's night*]. He could be rude and callous, reveling in "cruelty jokes" and deprecatory remarks about the physically handicapped, Jews, and other minorities. Nevertheless, he was generous. Paul, on the other hand, was practical to the point of being downright stingy. He strove for the approval of authority figures and consciously fostered an image of the good boy. He viewed the upper levels of society not with John's disdain, but with envy.<sup>24</sup>

También en 1957, se unió a la banda un amigo de John que, al igual que él, tenía una personalidad sombría, introvertida y rebelde, también manifestada en la típica imagen de *teddy* – *boy*, y desde luego, en sus malas calificaciones escolares: se trataba de George Harrison. Como sucedió en los casos de John y Paul, George aprendió a tocar la guitarra imitando al naciente *rock and roll*, en particular el de Buddy Holly, por lo cual fue rápidamente aceptado en "The Quarry Men", agrupación que, teniendo como baterista a Stu Sutcliff, tocaba esporádicamente en bailes colegiales, bares como el Casbah, o incluso abriendo los conciertos de personajes como Johnny Gentle o Shirley the Stripper.<sup>25</sup>

Esta situación comenzó a cambiar hacia 1960, ya que la agrupación fue invitada a la ciudad de Hamburgo para una temporada en el bar "Indra". Es importante reseñar esta nueva oportunidad de *The Beatles*, debido a que en ella se perfilaron claramente algunos de los que, a partir de entonces, fueron los elementos característicos de la existencia rockera, o lo que también llegaría a conocerse con el slogan "*life on the road*" ("la vida en el camino"). Tras la Segunda

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> "John era rebelde e iconoclasta; peleaba cualquier forma de autoridad o inhibición. Podía ser rudo e insensible, mostrándolo a través de "bromas crueles" y expresiones despreciativas en contra de los físicamente discapacitados, los judíos y otras minorías. Sin embargo, era generoso. Paul, por otra parte, era pragmático hasta parecer francamente tacaño. Luchaba por la aprobación de las figuras de autoridad y conscientemente cultivaba una imagen de "niño bueno". Veía a los altos niveles de la sociedad no con el desdén de John, sino con envidia." En Joe Stuessy y Scott Lipscomb, *op cit.*, p. 107.

Guerra Mundial, Hamburgo era una de las ciudades más limpias de Alemania, pero también la más conocida por su "zona roja", llamada Reeperbahn, y la cual era famosa por su hedonístico estilo de vida, y su gran libertad en cuanto a drogas, alcohol y sexo se refería. Tras tocar durante varios meses cuatro horas y media todas las noches, *The Beatles* tuvo sus primeros contactos con este tipo de vida, el cual, para soportar los irregulares horarios, incluía las estimulantes píldoras conocidas como "Prellys".<sup>26</sup>

A su retorno al Reino Unido, ahora con Pete Best en la batería, *The Beatles* había logrado formar un amplio grupo de seguidores, sobre todo en la ciuda de Liverpool. Al notar esto, y tras escucharlos interpretar la canción "My Bonnie", vino a sumarse al "equipo" un personaje que resultaría decisivo para la carrera de esta agrupación: Brian Epstein (quien gracias a las empresas de sus padres, poseía una gran fortuna, amplia educación artística, y lo que quizá sea más importante, experiencia como director de la casa discográfica North End Music Store). A partir de entonces, el éxito comenzó a crecer rápidamente, debido a que "[...] their brand of safe, classic rock – derived rebellion appealed to both girls and boys; the girls found them cute enough to take home, and the boys identified with them as they might a popular athletic squad."<sup>27</sup>

En su repertorio se encontraban los grandes clásicos del *rock and roll* (Chuck Berry, Little Richard y Buddy Holly), el *rockabilly* (como Elvis Presley), y también algunas de las más representativas figuras del *rythm and blues* (entre ellas, Ray Charles y Larry Williams). Sin embargo, ahora que el grupo contaba también con la protección de George Martin como productor y asistente musical, así como con el apoyo de la casa discográfica EMI, comenzaron a grabar material original.

Gracias al gran talento de Epstein y Martin, *The Beatles*, a través de las sucursales norteamericanas de EMI, comenzaron a ser escuchados y promocionados en ciudades como Nueva York, Chicago y Los Ángeles. Con sus dos primeros éxitos, "I want to hold your hand" y "I saw her standing there" – ambos lanzados por Capitol Records en diciembre de 1963 -, esta agrupación aterrizó en el aeropuerto Kennedy de Nueva York un 7 de febrero de 1964, frente a miles de seguidoras que los esperaban desde hacía varias horas, acontecimiento con el que daba

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Paul Friedlander, op. cit., p. 80.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Joe Stuessy y Scott Lipscomb, *op. cit.*, p. 110.

inicio la "Beatlemania". De hecho podemos pensar que, en alguna medida, dicho fenómeno fungía como "paliativo" ante el luto por el que recientemente pasaban los Estados Unidos a causa del asesinato de su anterior presidente, John Fitzgerald Kennedy en noviembre de 1963.<sup>28</sup>

Dos días después, a través de los miles de televisores que para entonces habían adquirido las familias estadounidenses, se alcanzó el récord de 73 millones de televidentes presenciando la aparición de *The Beatles* en "El Show de Ed Sullivan". Al amanecer del 10 de febrero, la prensa llenó sus páginas con múltiples historias de la agrupación, y para cuando el mes de abril llegó, *The Beatles* ocupó los puestos más altos en las listas de popularidad. Entre sus éxitos se encontraban: "Can't buy me love", "Twist and shout", "She loves you", "I want to hold your hand" y "Please, please me".<sup>29</sup>

A su regreso a Inglaterra, Epstein dio el siguiente gran paso: la filmación de la película *A hard day s night*. En ésta, la cotidianeidad de *The Beatles* transcurría entre las presentaciones, las entrevistas, y peor aún, el encierro en las habitaciones de los lujosos hoteles de cada ciudad. Asimismo, este filme reforzó la imagen de que en *The Beatles* no había un líder y tres seguidores, sino cuatro individuos con diferentes personalidades. "John was the witty extrovert, Paul was cute and smart, George was quiet, and Ringo was the vulnerable". Desafortunadamente, la realidad del grupo se convirtió en una estresante parodia de dicha película.

En 1965, *The Beatles* alcanzó la cima del éxito, lo cual, no sólo los llevó a adquirir diversas propiedades, sino también una agenda llena de "seguidoras por noche", <sup>31</sup> el frecuente consumo de mariguana y píldoras estimulantes (*French Blues*, *Purple Hearts*, *Black Bombers* y *Yellow Submarines*), y en los casos de John y George, a experimentar con el LSD. Desde luego, esta búsqueda se concretó en el siguiente disco de la banda: *Rubber Soul*. En él, las letras ahora tomaban un nuevo rumbo, debido a que en buena medida, dejaron atrás la inocencia mostrada en "I want to hold your hand", para adoptar una nueva visión del amor: como solución a los problemas del mundo, tal como aparece en "The Word" ("Give the word a chance to say/ That

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> " [...] su sello de "segura rebeldía" derivada del rock clásico, apelaba tanto a mujeres como a hombres; ellas los encontraban lo suficientemente tiernos como para llevarlos a casa, mientras que los hombres se identificaban con ellos como lo harían con un equipo atlético". En Paul Friedlander, *op. cit.*, p. 82

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Geoffrey Stokes, *op. cit.*, p. 187.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> David Szatmary, *op cit*, p. 74.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> "John era el ingenioso extrovertido, Paul el tierno e inteligente, George el callado, y Ringo el vulnerable". Paul Friedlander, *op. cit.*, p. 86.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Joe Stuessy y Scott Lipscomb, *op. cit.*, p. 117.

the word is just the way/ It's the word I'm thinking of/ and the only word is love/ It's so fine, It's sunshine/ It's the word, love.")<sup>32</sup>

Esta experimentación continuó permeando sus siguientes discos, en canciones como "Nowhere Man" (*Yesterday and Today*), misma que se convirtió en una especie de declaración social de la banda, debido a su referencia a un personaje imaginario que no se involucra con los acontecimientos políticos de la época, no da sus opiniones, carece de motivaciones existenciales, y como señala la letra misma con un cierto reclamo hacia tan nihilista actitud: "making all his nowhere plans for nobody." Cuando en abril de 1966, el siguiente álbum, *Revolver*, salió a la venta, esta temática se intensificó en la canción "Eleanor Rigby": "Eleanor Rigby, died in the church and was buried along with her name, Nobody came. Father Mckenzie, wiping the dirt from his hands as he walks from the grave. No one was saved". 34

Otra de las temáticas a la que recurrió *The Beatles* fue el consumo de drogas, tal como podemos leer en su canción "Yellow Submarine" (*Revolver*), nombre de uno de los estimulantes consumidos cotidianamente por la agrupación. A pesar de que siempre quisieron evadir la controversia que dicha pieza causó, era evidente que con ella, de alguna forma daba inicio la "época psicodélica" ("In the town where I was born, Lived a man who sailed to sea/ And he told us of his life/ In the land of submarines, We all live in a yellow submarine, Yellow submarine, yellow submarine". "In the land of submarines, we all live in a yellow submarine, Yellow submarine, yellow submarine" (las negritas y cursivas son nuestras), del álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, misma que evocaba las imágenes causadas por el efecto del LSD: "Picture yourself in a boat on a river/ with tangerine trees and marmalade skies/ somebody calls you, you answer quite slowly. A girl with kaleidoscope eyes/ Follow her down to a bridge by a fountain, [...] everyone smiles as you". "In the submarine of the submarine

٠.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> "Dale al mundo la oportunidad de decir que la palabra es justamente el camino. Es la palabra que estoy pensando, y la única palabra es amor. Está bien, es el amanecer. Es la palabra, amor." En www.sing365.com/music/lyrics.nsf.
<sup>33</sup> "[...] haciendo para nadie sus planes sin dirección". En *Idem*.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> "Eleanor rigby, murió en la Iglesia y fue enterrada junto a su nombre. Nadie vino. El padre Mckenzie, llorando la suciedad de sus manos mientras camina desde la tumba. Nadie fue salvado". En *www. lyricsfreak.com* 

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> "En el pueblo donde nací, vivía un hombre que partió al océano, y nos contó de su vida, en la tierra de los submarinos. Todos vivimos en un submarino amarillo, submarino amarillo, submarino amarillo, submarino amarillo." En <a href="https://www.sing365.com">www.sing365.com</a>

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> "Dibújate sobre un bote en un río, con árboles de toronjas y cielos de mermelada, alguien te llama, tu contestas lentamente. Una niña con ojos de caleidoscopio. Síguela río abajo hacia el puente junto a una fuente [...] todo el mundo te sonríe". En www.lyricsfreak.com.

El álbum en que apareció esta canción, lanzado a la venta en agosto de 1967, tuvo un éxito rotundo, tanto comercial como críticamente. En él, nuevas búsquedas de los cuatro integrantes salieron a relucir (entre éstas, también el acercamiento a la filosofía de Maharishi Mahesh Yogi). En el plano musical, utilizaron el estudio de grabación como si se tratáse de un instrumento más, la mezcla simultánea de dos versiones diferentes de la canción "Strawberry Fields Forever", y las aportaciones de su productor George Martin (por ejemplo en la orquestación de "A day in the life", y la instrumentación al estilo oriental en "Within you, without you"), entre otros elementos más. Asimismo, visualmente resultaba muy interesante, debido a los personajes que aparecían en la portada formando parte del *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club*: comediantes (W. C. Fields y Lenny Bruce), intelectuales (K. Marx, A. Einstein y A. Huxley), artistas (Stockhausen y Burroughs) y contemporáneos a *The Beatles* (Marlon Brando y *The Rolling Stones*), todos ellos en un jardín de mariguana, imagen que generó también severas críticas por los supuestos mensajes "a favor de las drogas".<sup>37</sup>

A pesar de tales suposiciones y las múltiples controversias que el disco causó entre los sectores conservadores de Gran Bretaña y los Estados Unidos, para el siguiente año, el próximo álbum estaba listo (quizá uno de los más debatidos entre los historiadores y seguidores de esta agrupación): *The Beatles (The White album)*. En éste, la exploración en todos los sentidos llegó a su más alto nivel, ya que en él podemos escuchar una gran variedad de estilos y técnicas compositivas, surgidos no de cuatro individuos fusionados en una misma personalidad, sino de cuatro distintos caminos trabajando en direcciones opuestas. Las sesiones de grabación que le dieron vida a este álbum "[...] were characterized by tension, bickering, resentment, and egocentricity. John's songs were harsh, eccentric, avant – garde, and purposely uncommercial. Paul's contributions seemed, at least to John, sentimental, bland, and overly commercial". 38

En cuanto a George y Ringo, ambos trataron de mantenerse al margen de dichas riñas. Incluso, éste último llegó a renunciar durante una semana al grupo, debido a que su papel como baterista prácticamente era inexistente para John y Paul. A estas alturas de su carrera, y con el gran éxito que, a pesar de su eclecticismo, había tenido este álbum, *The Beatles* se había

.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> En Paul Friedlander, op. cit., p. 92.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> "[...] estuvieron caracterizadas por la tensión, las disputas, el resentimiento, y el egocentrismo. Las canciones de John eran ásperas, excéntricas, vanguardistas e intencionadamente no comerciales. Las contribuciones de Paul parecían (por lo menos para John), sentimentales, dulces y descaradamente comerciales." En Joe Stuessy, *op. cit.*, p. 130.

convertido en una leyenda viva, en un ícono que, de alguna forma, fungía como "portavoz" de toda una generación. Sin embargo, ellos sabían que las posibilidades de sobrevivir como grupo eran muy limitadas, y de hecho, el *White Álbum* mostró los diferentes pasados de cada uno de sus integrantes. Para corroborar esto, sólo basta con acercarnos a algunas de sus canciones.

Por ejemplo, algunas de sus más importantes influencias de *blues* se encuentran en piezas como "Yer Blues", "Birthday" y "Why don't we do it in the road?". Todas éstas, cantadas al más puro estilo del *rythm and blues*, poseen una gran simplicidad rítmica, armónica y melódica. Asimismo, "Back in the U. S. S. R" es un tributo a la canción "Back in the U. S. A" de Chuck Berry y a los *Beach Boys*, todo ello con el fin de re – crear y recordar los primeros tiempos de formación de la banda.

Por otra parte, como la total antítesis de lo antes mencionado, John, quizá por su admiración hacia el trabajo musical de John Cage<sup>39</sup> y sus *Variaciones IV*, compuso "Revolution 9", en la que podemos escuchar cerca de ocho minutos en los que surgen mezclados múltiples sonidos, conversaciones entre personas (incluso la aparición de risas, respiraciones y lamentos), fragmentos musicales reproducidos "al revés", y diversos efectos sonoros en distintas velocidades. Sin embargo, en memoria de su fallecida madre, también compuso una canción que igualmente, podría bien ser la contraparte de la ya mencionada: "Julia". En ella, John escribe: "Julia, Julia, oceanchild, calls me/ So I sing a song of love, Julia/ Julia, seashell eyes, windy smile, calls me/ So I sing a song of love, Julia/ Her hair of floating sky is shimmering, glimmering, in the sun/ Julia, Julia, morning moon, touch me/ So I sing a song of love, Julia. When I cannot sing my heart/ I can only speak my mind, Julia."

Este eclecticismo musical también se vio relacionado con dos de los homicidios más sangrientos de dicha década: los enmarcados dentro del caso "Tate – LaBianca". <sup>41</sup> Según la versión de Manson, *The Beatles*, en canciones como "Helter Skelter", "Blackbird", "Revolution 9" y "Piggies", lo habían incitado a cometer estos actos en contra de la "clase blanca adinerada".

\_

<sup>41</sup> *Vid supra*, p. 40.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Al utilizar en su música silencios interminables, sonidos desconectados, casuales y atonales con un volumen, duración y timbre aleatorios (un lenguaje musical que parecía caótico), John Cage se había convertido para la década de los cincuenta, en uno de los compositores e instrumentistas norteamericanos más importantes de la época.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> "Julia, Julia, niña de océano, me llama, por eso canto una canción de amor. Julia, ojos de concha, sonrisa de viento, me llama, por eso canto una canción de amor, Julia. Su cabello de viento flotante está resplandeciendo, brillando en el sol. Julia, Julia, luna de la mañana, tócame, por eso canto una canción de amor, Julia. Cuando no puedo cantar mi corazón, sólo puedo hablar mi mente, Julia." En www.sing365.com.

En la escena del crimen, "la Familia" había pintado con la sangre de las víctimas algunos de los títulos de las piezas ya mencionadas, lo que de forma simbólica vino a demostrar a la opinión pública, que la "beatlemanía" llevaba implícito un lado oscuro.

A pesar de los graves conflictos que agrietaban las relaciones personales entre ellos, *The Beatles* logró grabar un último disco: *Abbey Road* (mismo que alcanzó gran éxito, ya que logró permanecer en el primer lugar de las listas de popularidad durante once semanas). En éste, destacaron notablemente las aportaciones de Harrison en canciones como "Something" y "Here comes the sun", así como el retorno de John a sus raíces de *rock and roll* en canciones "Come Together" o "I want you (she's so heavy)". Por último, parecía que la banda se estaba despidiendo de forma definitiva a través de las siguientes líneas: "And in the end/ the love you take, is equal to the love you make".<sup>42</sup>

Tras los rumores relacionados con la muerte de Paul surgidos hacia finales de 1969, el matrimonio entre John y Yoko Ono, y la falta de entendimiento (prácticamente en todos los niveles) entre los cuatro miembros de esta agrupación, *The Beatles* terminó por desintegrarse al comenzar la siguiente década, dejando al futuro un gran legado para el continuo devenir del *rock and roll*. Como aquí hemos visto, ellos contribuyeron, a través de su música y sus letras, no únicamente a su propia evolución como individuos, sino más aún, a definir de muchas formas la cultura juvenil de los sesenta.

Por otro lado, *The Beatles* fue una pieza fundamental en el crecimiento de la industria discográfica, debido a que ésta triplicó sus ganancias entre 1960 (600 millones de dólares) y 1970 (1.6 billones de dólares), presenciando la desaparición de "los sencillos" (que generalmente contenían una o dos canciones) y viendo surgir a los discos tipo LP ("long play") como medio de comunicación entre artistas y seguidores. Como sucedió en el caso de Elvis Presley, la popularidad de *The Beatles* coincidió con la masiva expansión de la tecnología comunicativa. Recordemos que su llegada a los Estados Unidos fue presenciada por miles de familias norteamericanas, lo cual también fungió como elemento unificador de toda la nación ante el luto que para entonces ésta vivía.

Gracias a la perspectiva del tiempo, podemos afirmar que su influencia se extendió no sólo a los ámbitos musicales, sino también a los peinados, la vestimenta, los estilos de

67

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> En Paul Friedlander, op. cit., p. 98.

comportamiento, y de diversas formas, a la filosofía de muchos jóvenes frente a la vida, aspectos que, como veremos más adelante, y con diferentes cambios a lo largo de los años, vinieron a constituirse en elementos fundamentales de los sectores juveniles en buena parte de Occidente y parte de Oriente.

#### 4. The Rolling Stones.

En cuanto a esta agrupación, como podremos observar a lo largo de este breve apartado, nos proponemos mostrar tanto el sentido de las tres dimensiones simbólicas que aquí nos ocupan (visual, lírica y discursiva), como algunos ejemplos de la recepción que éstas tuvieron entre ciertos sectores de las sociedades británica y estadounidense. Asimismo, como nos hemos propuesto desde un principio, planteamos que *The Rolling Stones* (integrados por Mick Jagger como cantante, Charlie Watts en la batería, Bill Wyman en el bajo, y Keith Richards en la guitarra) como también sucedió con *The Beatles*, fueron un referente obligado para las siguientes generaciones de músicos que dieron origen tanto al *heavy metal*, como al conjunto de géneros emanados posteriormente de éste. Por tanto, forman parte de un mismo proceso que, a pesar de sus múltiples variantes, conservó hasta principios de los ochenta, muchas de sus características primarias.

Una de las características constantes en la historia del *rock*, ha sido traspasar los límites establecidos por las generaciones anteriores, o incluso, contemporáneas, y el caso de *The Rolling Stones*, también formados durante la década de los sesenta, no es la excepción. Al verlos aparecer en un *pub* de Liverpool durante 1965, Nik Cohn escribió: "[...] eran como criaturas de otro planeta, imposibles de alcanzar o entender, pero exóticos y bellísimos en su fealdad [...] la misma agresividad, la misma suciedad y frialdad bien calculadas, ese aire de bohemia postbeat [...] eran malignos, viles, obscenos, llenos de fuerza, atractivos: crearon el sonido más duro, más crudo, más provocador que se había oído entonces".<sup>43</sup>

En un principio, buena parte de este "nuevo" sonido era una versión más rudimentaria y menos cuidadosa de la música popular americana (principalmente del *blues* y el *rythm and blues*), a partir de la cual, surgió también el nombre del grupo (tomado del blues "Rollin Stone", compuesta por Muddy Waters). Asimismo, como sucedió en el caso de *The Beatles*, algunas de

\_

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Nik Cohn, *op. cit.*, p. 263.

las más importantes influencias de los *Stones* fueron Buddy Holly, Elvis Presley, Little Richard y Jerry Lee Lewis, quienes durante 1958, habían invadido los primeros lugares en las listas de popularidad británicas.

Tras un reacomodo en su formación original, *The Rolling Stones* grabó su primer gran éxito: "Come on", de la figura norteamericana Chuck Berry. Con esta primera pieza, comenzaron algunas giras abriendo presentaciones de Little Richard, the Everly Brothers, y Bo Didley. Sin embargo, al encontrarse con la gran popularidad de la "Beatlemanía", decidieron finalmente dejar atrás el estilo de esta agrupación, para entonces sí, decidirse por adoptar una imagen más sexualmente agresiva, misma que, entre otros elementos, consistió en dejarse crecer el cabello y descuidar su aseo personal (elementos que, años después, también formarían parte de la imagen cultivada por grupos como *Metallica*).<sup>44</sup>

En buena medida, esta imagen fue también promocionada por Andrew Logg Oldham, quien trabajó como publicista para Brian Epstein durante el lanzamiento de "Please, please me", y quien se encargó de buscar la antítesis visual y existencial de todo lo que representaba *The Beatles*. En cuanto a ello, Oldham señala:

The overall hustle I invented for the Stones was to establish them as a raunchy, gamy, unpredictable bunch of undesirables. I decided that since the Beatles had already usurped the clean – cut choirboy image with synchronized jackets, I should take the Stones down to the opposite road. Rejecting matching clothing was one step, emphasizing their long hair and unclean appearance was another, and inciting the press to write about them, using catchy phrases that I coined, was yet another... I wanted to establish that the Stones were threatening, uncouth and animalistic.<sup>45</sup>

Como siempre ha sucedido ante este tipo de manifestaciones musicales, la prensa conservadora comenzó a criticarlos. Por ejemplo, en 1964, *Melody Maker* publicó un artículo

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Joe Stuessy y Scott Lipscomb, op. cit., p. 158.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> "La "energía" general que inventé para los Stones era establecerlos como lascivos, temerarios, impredecibles, y como una bola de indeseables. Decidí que, ya que los Beatles habían usurpado la imagen del niño de coro con el cabello corto y las chaquetas bien sincronizadas, yo debía llevar a los Stones por el camino opuesto. El rechazo a coincidir en la vestimenta era el primer paso, enfatizar su cabello largo y sucia apariencia era otro, e incitar a la prensa a escribir sobre ellos, utilizando frases pegajosas acuñadas por mí... quería establecer que los Stones eran amenazantes, groseros y animalísticos." En David Szatmary, *op. cit.*, p. 137.

titulado "Would you let your daughter go out with a Rolling Stone?", <sup>46</sup> en el que calificaba a los integrantes de esta agrupación como "symbols of rebellion... against the boss, the clock, and the clean – shirt – a – day routine". En dichas líneas continuaba: "The Stones looked like five indolent morons, who give one the feeling that they really enjoy wallowing in a swill – tub of their own repulsiveness". <sup>47</sup> Sin embargo, y a pesar de lo poco que dichas críticas lograron en contra del *rock*, para el verano de 1965, *The Rolling Stones* lanzó el éxito "Satisfaction".

Desde luego, todo tipo de controversias se tejieron en torno a esta canción, debido a que no estaba muy claro el sentido de "I can't get no satisfaction". En algunos medios británicos se pensó que hacía referencia a la masturbación, sin embargo, Mick Jagger declaró que el estar insatisfecho podía darse en cualquier aspecto durante las giras de los *Stones*: sexual, espiritual, o incluso artístico (de hecho, como vimos en el primer capítulo, aquí podemos observar una de las manifestaciones más concretas del vacío constante sentido por la llamada "personalidad narcisista", 48 que a pesar de tenerlo "todo", materialmente hablando, carecen de un sentido existencial). En ella podemos leer: "When I'm ridin' round the world/ and I'm doin' this and I'm signing that/ And I'm tryin' to make some girl who tells me baby/ better come back later next week/ cause you see I'm on losing streak/ I can't get no, oh no no no/ Hey hey, that's what I say/ I can't get no, I can't get no/ I can't get no satisfaction."

Musical y visualmente hablando, a estas alturas de su carrera los *Stones* resultaban amenazantes para los sectores conservadores de las sociedades norteamericana y británica respectivamente. En el primer aspecto, el constante y acentuado ritmo en cuatro cuartos, encabezado por el bajo y la batería, incitaba a los jóvenes que asistían a sus conciertos a un frenético e incesante movimiento corporal, mientras que, sobre el escenario, la presencia y el estilo vocal de Mick Jagger, acentuaban la rebelde sensualidad del grupo. Como apunta Friedlander: "On stage, he sweated, pouted [...] and undulated his way across the stage. [...] To

-

<sup>46 &</sup>quot;¿Dejarías a tu hija salir con un Rolling Stone?"

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> "símbolos de rebelión... en contra del jefe, del reloj, y de los rutinarios días con camisa limpia. Los Stones parecían cinco idiotas que daban la impresión de realmente estar gozando el "revolcarse" en la porquería de su propia repulsividad." En *Idem*.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Cristopher Lasch, *op. cit.*, p. 85.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> "Cuando voy recorriendo el mundo, haciendo esto y cantando aquello. Tratando de "ligarme" a una chica que me diga: nene, mejor regresa la próxima semana, porque sabes, estoy perdiendo mi buena racha. No logro tener, oh no no no. Hey hey hey, eso es lo que digo. No logro tener, no logro tener, no logro tener satisfacción". En www.sing365.com.

varying degrees, the audience was moved to react, to rebel. [...] In addition, in the midsixties identification with black forms still carried with it a dark or unwholesome connotation".<sup>50</sup>

En el aspecto lírico, la producción de los *Stones* ha variado notablemente. Sin embargo, para efectos de la temática en este trabajo, sólo nos referiremos a canciones como "Paint it black" (del álbum *Aftermath*, lanzado en 1966), debido a su carácter depresivo, tal como a continuación podemos leer:

[...] No colors anymore, I want them to turn black. [...] I see a line of cars and they're all painted black. With flowers and my love both never to come back. [...] Like a new born baby it just happens every day. I look inside myself and see my heart is black. [...] Maybe then I'll fade away and not have to face the facts. It's not easy facin' up when your whole world is black[...] I wanna see it painted, painted black. Black as night, black as coal. I wanna see the sun blotted out from the sky. 51

Siguiendo el carácter de esta canción, en "As Tears Go By" (*December's Children*, 1965), Mick Jagger y Keith Richards escribían: "It is the evening of the day. I sit and watch the children play. Smiling faces I can see. But not for me. I sit and watch. As tears go by". Saimismo, los *Stones* se refirieron a la hipocresía de los sectores conservadores que criticaban el uso de las drogas, debido a que, en su opinión, buena parte de éstos sobrellevaban la vida cotidiana mediante tranquilizantes o antidepresivos. Esto podemos observarlo en canciones como "Mother's Little Helper" (*Flowers*, 1967): "Life's just much too hard today/ I hear every mother say, the pursuit of happiness just seems a bore/ And if you take more of those, you will get an

\_

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> "Sobre el escenario, sudaba, hacía muecas [...] y ondulaba su camino a través del escenario [...] A diferentes niveles, la audiencia era impulsada a reaccionar, a rebelarse. [...] Agregado a esto, a mediados de los sesenta, la identificación con las formas de los negros aún conllevaba oscuras o negativas connotaciones." En Paul Friedlander, *op. cit.*, p. 109.
<sup>51</sup> [...] No más colores, quiero que se tornen negros. Veo una hilera de carros y todos están pintados de negro. Con

<sup>[...]</sup> No más colores, quiero que se tornen negros. Veo una hilera de carros y todos están pintados de negro. Con las flores y mi amor que nunca regresarán. Como un bebé recién nacido, simplemente sucede cada día. Veo dentro de mí y me doy cuenta que mi corazón está negro. Quizá entonces, me desvanezca y no tenga que enfrentar los hechos. No es fácil dar la cara cuando todo tu mundo está pintado de negro. Quiero verlo pintado, pintado de negro. Negro como la noche, negro como el petróleo. Quiero ver al sol borrado del cielo. En www.wikipedia.org.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> "Es el amanecer del día. Me siento y veo a los niños jugar. Puedo ver caras alegres. Pero no para mí. Me siento y miro mientras corren las lágrimas". En www.lyricsfreak.com.

overdose/ No more running for the shelter of a mothers little helper, they just helped you on your way, through your busy dying day". 53

El aura negativa que, en canciones como "You can't always get what you want" (la cual contiene algunas imágenes sangrientas), "Gimme Shelter", y "Midnight Rambler" (estas dos últimas en torno a temas como el asesinato y la violación), *The Rolling Stones* construyó en torno a sí misma, llegó a uno de sus más altos niveles cuando, en 1968, lanzó el que hasta nuestros días, sigue siendo su más grande y controvertido éxito: "Sympathy for the devil" (incluido en el álbum *Beggar's Banquet*). La letra estuvo basada en la obra de Mikhail Bulgakov, *El maestro y Margarita*, que, entre otros temas, retrata la visita de Satanás durante la revolución rusa, tal como a continuación puede leerse: "I stuck around St. Petersburg when I saw it was a time for a change/ Killed the czar and his ministers/ Anastasia screamed in vain. I rode a tank/ Held a general's rank. When the blitzkrieg raged/ And the bodies stank. Just as every cop is a criminal/ And all the sinners saints. As heads is tails/ Just call me Lucifer. 'Cause I'm in need of some restraint/ So if you meet me. Have some courtesy/ Have some sympathy, and some taste." 54

Quizá, es en esta pieza donde podemos hallar las primeras raíces de uno de los elementos líricos más recurrentes en el *heavy metal*: el caos. Como en ella puede leerse, Satanás se manifiesta en la tierra no sólo a través las guerras y la destrucción que éstas han causado, sino también, en la cotidiana corrupción de los cuerpos policiacos, las muertes en la familia Kennedy, y en fin, en un mundo de cabeza ("as heads is tails"). Desafortunadamente, la imagen negativa de los *Stones* llegó al extremo durante el festival de Altamont (diciembre de 1969), y después de varias horas de espera tras el escenario, su actuación se vio "manchada" por la sangre. Tal como puede verse en el video *Gimme Shelter*, los *Hell's Angels* (que fueron los encargados de resguardar la seguridad de la agrupación sobre el escenario), ante la mirada de varios espectadores, además de apuñalar a una de las seguidoras, llamada Meredith Hunter, golpearon a muerte a una persona que se encontraba casi frente al escenario. Lo que más causó controversia

\_

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> "Simplemente la vida es muy dura hoy en día. Escucho a cada madre decir: la búsqueda de la felicidad parece un aburrimiento, y si tomas más de esas, te dará una sobredosis. No más correr hacia el refugio de las pequeñas ayudas de mamá. Ellas sólo te ayudaron en tu camino, a través de tu ocupado y agonizante día". En www.lyricsfreak.com.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> "Me quedé en San Petersburgo cuando vi que era tiempo de un cambio. Maté al Zar y a sus ministros. Anastasia gritó en vano. Monté un tanque, mantuve el rango de un general cuando la *blitzkrieg* ardió y los cuerpos apestaron. Justo como cada policía es un criminal, y todos los santos son pecadores. Así como las cabezas son las colas, sólo llámame Lucifer, porque necesito algo de prohibición. Así que si me conoces, ten algo de cortesía, algo de simpatía, y algo de gusto." En *www.lyrics007.com*.

en la prensa durante el siguiente día, fue que este hombre era de color, ante lo cual se pensó que estos actos sólo eran una manifestación más del exacerbado racismo entre blancos y negros. Como menciona Deena Weinstein: "The Woodstock triumph of August 1969 was negated by the horror of Altamont in December of that same year".<sup>55</sup>

Este fue uno de los primeros acontecimientos, añade Weinstein, que contribuyó a la desarticulación de la cultura juvenil tal como hasta entonces había sido conocida. En cuanto a *The Rolling Stones*, tras este festival dejaron de presentarse en público por algún tiempo. Sin embargo, continuaron realizando giras por Estados Unidos y Europa durante toda la década de los setenta (1972, 1975 y 1978), siempre incrementando la extravagancia de sus presentaciones. Cuando apareció su álbum *Let it bleed* (1969) los *Stones* lograron posicionarse como la agrupación que personificó algunas de las facetas más negativas del *rock*: la abierta rebelión en contra de cualquier autoridad, la más antisocial actitud frente a la vida, el cotidiano consumo de todo tipo de drogas, y más aún, un modo de vida absolutamente hedonista. De esta forma, parecía que hacia finales de los sesenta, la generación del "amor y paz" comenzaba a transformase en la generación del "odio y la violencia". <sup>56</sup>

### 5. The Who ("El caótico clímax sobre el escenario")

Otra de las "invasiones británicas" que más impactaron al *rock* en los Estados Unidos, fue la encabezada por las presentaciones en vivo de la agrupación *The Who*, una de las más críticas frente al sistema político e ideológico de aquellos años (sólo basta recodar el musical cinematográfico *Tommy*). Para ellos, el *rock* debía ser no únicamente un vehículo de expresión personal, sino más aún, un claro reflejo de las preocupaciones e ideas sociales en boga. A ello, tanto lírica como musicalmente, *The Who* (por ejemplo con el single de 1965, "My Generation") añadió mayor agresividad simbólica sobre el escenario, misma que tendría profundos impactos en el desarrollo de dos de los siguientes géneros emanados del *rock*: el *hard rock* y el *punk*. Como también sucedería con *Metallica*, cuatro personalidades se fusionaron en una sola. Desde el elevado volumen en la guitarra de Pete Townshend, pasando por los intensos y constantes ritmos del baterista Keith Moon, hasta llegar al particular estilo vocal de Roger Daltrey, *The Who* 

\_

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> "El triunfo de Woodstock en Agosto de 1969 fue negado por el horror de Altamont en Diciembre de ese mismo año". En Deena Weinstein, *Heavy Metal. The music and its culture*.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Joe Stuessy y Scott Lipscomb, op. cit., p. 170.

iniciaba una nueva época con los siguientes versos: "People try to put us d-down (talkin bout my generation)/ Just because we get around (talkin bout my generation)/ I hope I die before I get old (talkin bout my generation)/ Why dont you all f-fade away (talkin bout my generation)/ And don't try to dig what we all s-s-say (talkin bout my generation)."<sup>57</sup>

Como podemos observar, estas líneas prácticamente pueden fungir como "unificadoras" del amplio proceso que aquí estudiamos, ya que uno de sus principales elementos a lo largo de todos estos años, fue la supuesta oposición entre "el mundo de los adultos" y las generaciones más jóvenes que para entonces comenzaban a tener cierto éxito. Por ello, más que remitirnos a los aspectos concretos de formación y desarrollo en esta banda, nos parece necesario resaltar sólo algunos de los elementos a los que dieron vida. Entre éstos, desde luego se encuentran sus presentaciones en vivo, mismas que solían alcanzar su mayor catarsis cuando al finalizar, los integrantes destruían sus instrumentos, destrucción simbólica que posiblemente, manifestaba una profunda rabia en contra del sistema establecido (entendido a partir de sus múltiples expresiones). <sup>58</sup>

Por otra parte, también es importante remarcar que, a pesar del éxito alcanzado por esta banda, el estilo de vida que algunos de ellos solía llevar, aunado a las múltiples diferencias creativas y de liderazgo, terminaron por eclipsarlos. Como años después escribió James Hetfield en la canción "Motorbreath", cuando hacía referencia a la vida cotidiana dentro del *rock*, Pete, Keith y John, prácticamente se vieron consumidos por la "life in the fast lane". Los días del grupo transcurrían entre alcohol, anfetaminas y mariguana. Por ello es que, por poseer una mezcla entre un elevado volumen, drogas, adrenalina, y una actitud desafiantemente rebelde, durante sus presentaciones cualquier cosa podía ocurrir. Desde luego, todo ello coronado por un destructivo clímax.

Como también sucedió con *The Beatles*, la experimentación con todo tipo de drogas (entre ellas, el consumo de LSD) fue uno de los factores que mantuvo a flote buena parte de su trabajo como banda. Sin embargo, esta búsqueda también se manifestó en el aspecto religioso de Townshend, quien siguió durante algún tiempo las enseñanzas del místico oriental Meher Baba,

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> "La gente trata de humillarnos (hablando de mi generación). Sólo porque nos juntamos (hablando de mi generación). Espero morir antes de envejecer (hablando de mi generación). Por qué no todos ustedes desaparecen (hablando de mi generación). Y no traten de cavar en lo que decimos (hablando de mi generación). En www.lyricsfreak.com

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Paul Friedlander, op. cit., p. 128.

dejando atrás su cotidiano consumo, y posteriormente señalando: "I think at the end of the day all religions are based on finding a reason why people should act in a compassionate and humanitarian way. But, most of all, that they should act". <sup>60</sup>

Para cuando el álbum *Meaty, Beaty, Big and Bouncy* fue lanzado (1971), Townshend se encontraba trabajando en su tercer musical, cuyo título era *Quadrophenia*. En éste, Townshend representó la experiencia de los *mods* en Inglaterra a mediados de los sesenta (misma que no es muy diferente de aquella por la que pasarían otros sectores de la juventud norteamericana en las siguientes décadas). A través de Jimmy, el personaje principal, podemos acercarnos a estos grupos juveniles que para entonces, se encontraban frustrados, desarticulados, confundidos y traicionados por el mundo que los rodeaba. Como apuntó Townshend en torno a este film: "[Quadrophenia is] a study in spiritual desperation. The fact that all desperation and frustration leads somebody to the point where the first time in the life they realice that the only importat thing is to open their heart. It wasn't about blood and guts the way that the film turned out to be". 61 De hecho, esta producción representó para la banda uno de sus más grandes éxitos, debido a que, durante noviembre de 1973, alcanzaron el segundo lugar en las listas de popularidad norteamericanas.

Townshend continuó componiendo (su producción como solista es abundante), sin embargo, el gran impacto que durante la segunda mitad de los sesenta y principios de los setenta alcanzó *The Who*, se mostró en diversos niveles de la cultura del *rock*. Entre éstos, podemos mencionar el amplio rango de temas que trató a lo largo de sus composiciones, mismas que podían ir desde la rebelión más abierta, hasta las profundas reflexiones en cuanto a la condición humana se refería.

### 6. San Francisco: la "meca" del rock.

Para cuando transcurría la segunda mitad de los setenta, San Francisco podía describirse como una compleja panoplia de estilos, tanto musical como culturalmente hablando. En ella, el *rock* se mezclaba con las preocupaciones políticas, laborales y raciales que tanto agitaban al país. Toda

<sup>59</sup> "[...] vida en la senda acelerada". En "Motorbreath", Kill em all, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> "Pienso que al final del día, todas las religiones están basadas en encontrar una razón por la cual la gente actúe de forma compasiva y humanitaria. Pero más que nada, que deben actuar". *op. cit.*, p. 127.

una serie de diversas agrupaciones se vio inmersa en el torbellino de dicha época: *hippies*, *yippies*, *punks*, *rockers*, *mods*, gurús de diversas religiones orientales, republicanos, demócratas, los cuerpos policiacos, los *hell's angels*, las Panteras Negras y los movimientos en pro de los derechos de las mujeres, entre muchos otros más.

Todos ellos, por ejemplo a través de las manifestaciones ya mencionadas en el capítulo anterior, expresaron su posición ideológica frente a las desastrosas consecuencias humanas del conflicto en Vietnam, y ante la indiferencia del presidente Lyndon B. Johnson, con la cual, en muchos sentidos murieron los sueños cultivados por los Kennedy. Ante esto, no es casualidad que en San Francisco se hayan dado las manifestaciones pacíficas del Palace Hotel, aquellas en contra de la House of Un – American Activities y la guerra en Vietnam, la publicación de diarios anti – macarthistas como *La Crónica*, o *hippies* como *The Berkeley Barb*, y estaciones radiofónicas en pos de la libertad de expresión, tales como la KPFA.

Por ello, y ante la negativa de ir a sacrificarse a una guerra que no consideraban suya, es que San Francisco parecía ser la respuesta existencial ante un mundo enajenante y enajenado. El "área de la bahía" (así conocida desde entonces) fue considerada como la "nueva Norteamérica", no sólo en cuanto a la creciente migración se refería, sino más aún, en cuanto a las formas de pensamiento y estilos de vida que allí se cultivaron. Para entonces, gran parte de esta generación se planteaba la posibilidad real de cambiar al mundo y a las relaciones humanas que lo constituían, tal como podemos observar en una de las canciones más representativas de la época: "Aquarius/let the sunshine in" compuesta por *The Fifth Dimension*. En ella podemos leer:

When the moon is in the seventh house/ And Jupiter aligns with Mars/ The peace will guide the planets/ And love will steer the stars/ This is the dawning of the age of Aquarius/ Harmony and understanding/ Sympathy and trust abounding/ No more falsehoods or derisions/ Golden living dreams of visions/ Mystic crystal revelation/ And the mind's true liberation/ Aquarius! Aquarius!/ [...] Now everybody just sing along/Let the sunshine in/ Open up your heart and let it shine on in/ When you are lonely, let it shine on/ Go to open up your heart and let it shine on in/ And when

76

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> "[Quadrophenia es] un estudio en la desesperación espiritual. El hecho de que toda la desesperación y frustración lleve a alguien al punto de que por primera vez en su vida, se de percate de que lo único importante es abrir su corazón. No se trataba de producir un [film] sobre sangre y "tripas" (sic)." *op. cit.*, p. 130.

you feel like you've been mistreated/ And your friends turn away/ Just open your heart and shine it on in.<sup>62</sup>

Desde luego, uno de los lugares más representativos de dicha cotidianeidad, fue el vecindario de Haight – Ashbury (en San Francisco), en el cual, no sólo se ofreció durante algún tiempo comida y alojamiento gratis a todos los que a éste llegaran, sino también (y lo que resulta más importante para la cultura juvenil), drogas, sexo y *rock and roll*, tres elementos que hasta nuestros días continúan definiendo a buena parte de la cultura derivada de aquella época. El escritor Blair Jackson lo expone en los siguientes términos:

Somewhere along the line... the Haight started to lure droves of young people who where less interested in the utopian ideals that had originally been the source of the neighborhood's strength, and more focused on the idea of being able to take drugs, eat for free, listen to rock and roll, and further the sexual revolution. The Haight – Ashbury culture had encouraged young people to "drop out" of conformist society, and a regrettable by – product of that battle cry was that some people took it as their cure to drop out altogether, ceasing to offer their energy toward the furtherance of the new order. 63

De esta forma, es bajo el "techo" de Haight – Ashbury que surge uno de los movimientos sociales más importantes de la época, así como uno de los que más impacto tendría sobre las generaciones siguientes: el *hippie* (cuyos seguidores también fueron conocidos como "Niños Flores", "Generación del amor y la paz", y "Los idiotas del LSD"). Entre muchos otros elementos de identificación, estos grupos se caracterizaron por vestir sandalias, pantalones de mezclilla

-

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> "Cuando la luna esté en la séptima casa/ Y Júpiter esté alineado con Marte/ La paz guiará a los planetas/ Y el amor gobernará a las estrellas/ Este es el alba de la era de Acuario/ Armonía y entendimiento/ Simpatía y confianza en abundancia/ No más falsedades y burlas/ Dorados sueños vivientes de visiones/ Revelación mística de cristal/ Y la verdadera liberación de la mente/ ¡Acuario! ¡Acuario!/ [...] Ahora todos canten/ Deja entrar el brillo del sol/ Abre tu corazón y deja que brille en el interior/ Cuando estás solo, deja que brille/ Ve a abrir tu corazón y deja que brille/ Y cuando sientas que has sido menospreciado/ Y tus amigos se van/ Sólo abre tu corazón y déjalo brillar en el interior." En www.azlyrics.com.

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> "En algún lugar del camino... el Haight comenzó a atraer multitud de jóvenes que estaban menos interesados en los utópicos ideales que originalmente habían constituido la fuerza del vecindario, y más enfocados en la idea de poder consumir drogas, comer gratuitamente, escuchar rock and roll, y llevar adelante la revolución sexual. La cultura de Haight Ashbury había incitado a los jóvenes a renunciar de la sociedad conformista, y un reprochable producto de esa batalla fue que algunas personas lo tomaron como la cura para "botar" (sic) todo por completo, dejando de ofrecer su energía en pos de un nuevo orden." En Joe Stuessy y Scott Lipscomb, *op. cit.*, p. 247.

acampanados, playeras holgadas, consumir las llamadas "drogas psicodélicas" (de las que el LSD fue el más recurrido), escuchar *rock*, tener una visión apolítica del individuo y la sociedad, y vivir en comunidades unificadas en torno a los valores de amor y paz. Respecto a ellos, el escritor Warren Hinckle escribió lo siguiente:

[...] son en especial los habitantes, barbudos y con cuentas al cuello, de Haight Ahsbury, un pequeño estado psicodélico al borde del Golden Gate Park. Allí, en un ambiente diario de feria, más de 15 000 jóvenes liberados de ambos sexos se mezclan en una sociedad tribal, que busca el amor y que está basada en el "ácido" [...] Los hippies tienen una visión clara del ideal de la comunidad donde todos están "en onda" y donde todos son bellos y amorosos y felices y flotan libremente [...] una visión que encarna vida comunal, reducción drástica de la propiedad privada, rechazo de la violencia, creación antes del consumo, libertad ante la autoridad, y restarle importancia al gobierno y a las formas tradicionales del regir.<sup>64</sup>

Con estas formas de cotidianeidad, la contracultura *hippie* representó una negación fundamental a las corrientes centrales más conservadoras de las clases medias. Como sucedía en el caso de la Nueva Izquierda, el movimiento *hippie* desafió abiertamente la estructura de la sociedad moderna estadounidense, a la que consideraba banal, frívola, artificial, y peor aún, alejada de la naturaleza. De hecho, es durante esta época que podemos identificar algunas de las más importantes raíces ideológicas de la siguiente década<sup>65</sup>: ante un mundo corrupto y enajenante, en el que cada individuo es reducido a ser un número más, sólo quedaban la entrega al concepto de la realización y el placer personales, así como el rechazo de las inhibiciones y los convencionalismos de la clase media.

Por ello, ante las múltiples inquietudes de esta generación frente a los acontecimientos históricos recientes, prácticamente cualquier ley "inventada" por los adultos debía ser ignorada, y por tanto, reformada. Aunque también, es necesario señalar que, para el movimiento *hippie*, la consigna más importante era conducir la vida de acuerdo al criterio personal, dejando de lado las alienantes instituciones del mundo adulto (por ejemplo, las Universidades), viviendo de forma intensa el presente (tanto el pasado como el futuro carecían de toda importancia práctica), y más

78

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Hinckle, Warren, "Una historia social de los hippies", en Margaret Randall, *Los hippies: expresión de una crisis*, p. 25.

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> *Vid supra*, p. 34.

aún, rechazando los parámetros sociales preestablecidos, despreciando la enajenación del hombre por el hombre, y en fin, al *American way of life*.

Desde luego, uno de los elementos más importantes en la contracultura *hippie* fue el consumo de diversos tipos de drogas. Como apunta Margaret Randall, los orígenes de ello podemos encontrarlos en North Beach. "Los alucinógenos disponibles formaban parte de la gran rebelión *beat*. Y las fiestas *beat*, se sirviera en ellas lo que fuera, peyote, mariguana o cerveza, eran rituales, sacramentos comunales, que establecieron el esquema de los rituales hippies", <sup>66</sup> mismos que, como más adelante veremos, alcanzaron su mayor expresión en los conciertos masivos de *rock*.

En muchos sentidos, tal como en algunas de sus presentaciones públicas dio a entender Timothy Leary (uno de los principales líderes del movimiento), el consumo de este tipo de drogas – particularmente el LSD – estaba relacionado no con una evasión arbitraria frente a la realidad, sino con los ritos más sagrados de la existencia humana. Así, lo que los *hippies* llamaron "el viaje", consistía – por lo menos teóricamente - en un minucioso examen personal propiciado por el éxtasis de estos alucinógenos, aunque también: "[...] por las aventuras, que se producían ante el cambio repentino del medioambiente del público varias miles de veces durante una noche, al manipular luces de colores muy brillantes, grabadoras, proyectores de transparencias, raras máquinas de ruido, y cualquier otra cosa que se pudiera encontrar en el basurero electrónico, mientras este bailaba bajo luces estroboscópicas al salvaje compás de un conjunto de rock o simplemente se divertía jugando en la pista."<sup>67</sup>

La imagen que da el poeta Robert Kelley podría muy bien definir a estos años: "[...] éste es un lugar donde el 99% de toda actividad política consiste, específicamente, en evadir la verdadera revolución. [...] debemos enfrentarnos al hecho de que las mejores mentes y corazones de los jóvenes norteamericanos han dado la espalda totalmente a las posibilidades políticas." Por su parte, dejaba la siguiente conclusión: "el país que ha producido el material científico de más grandes posibilidades potenciales para su población, ha producido la esencia de la

79

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> Margaret Randall, "Los hippies: un fenómeno social norteamericano", en Margaret Randall, op. cit., p. 41.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Warren Hinckle, op. cit., p. 34.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Ibid.

enajenación en todos los niveles de la sociedad. La falta de contacto con la realidad humana es una enfermedad norteamericana." 69

En este contexto, el rock se convierte para muchos en un verdadero modus vivendi. Como anteriormente vimos, esta existencia comenzó con las invasiones británicas de The Beatles y The Rolling Stones, y encontró su más perfecta expresión en los gigantescos conciertos masivos (muchos de los cuales se dieron en grandes salones de baile como el auditorio Fillmore o la arena Winterland, y en eventos como "La prueba de ácido de watts" en 1965, y el "Festival de Viajes", celebrado en octubre de 1966), en los que el intenso volumen de la música, así como las luces y pinturas psicodélicas, fueron algunos de sus componentes fundamentales.

En estos conciertos, que para finales de la década solían reunir a 50,000 espectadores, se presentaban diversas agrupaciones que, en general, solían caracterizarse por lo siguiente: 1) Tanto en su música como en sus estilos personales de vida, las drogas jugaban un papel muy importante. Por ello es que buena parte de su producción fue conocida como "rock ácido" o "rock psicodélico" (llamado así por las extensas improvisaciones y la experimentación electrónica), que como apunta Deena Weinstein, "tries to re – create an LSD experience. Acid rock was aimed not at one's legs, but at one's head"; <sup>70</sup> 2) En cada concierto, la amplificación de la música aumentaba de forma notable (por lo que muchos sectores conservadores los consideraron como festivales del ruido), lo cual también se vio favorecido por la revolución tecnológica desarrollada en dicha década.<sup>71</sup>

Hasta este momento, la atención masiva se había enfocado en la teatralidad de los cantantes. Sin embargo, para la segunda mitad de los sesenta, comenzó a tomar importancia el resto instrumental de las bandas, con mayor énfasis en los guitarristas, muchos de los cuales, solían lucir su virtuosismo a través de largas improvisaciones que llegaban a durar hasta 30 minutos, como en el caso de Jimmy Hendrix. Podríamos decir que, aunque éstas tuvieron su origen en el jazz, para los escenarios del rock esto fue algo muy innovador, ya que estaba íntimamente relacionado con "los viajes" producidos por el consumo de drogas.

En San Francisco fueron dos las agrupaciones que más sobresalieron durante estos años: The Grateful Dead y Janis Joplin. La primera de éstas fue quizá una de las bandas más

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Margaret Randall, op. cit., p. 105.

<sup>70 &</sup>quot;[...] trata de recrear la experiencia del LSD. Y la música rock estaba localizada no en las piernas, sino en la cabeza". Deena Weinstein, op. cit., p. 16.

prototípicas de la "escena del rock" en San Francisco. Su carrera, junto a la banda *The Warlocks*, comenzó en una de las muchas fiestas o "pruebas ácidas" organizadas por Ken Kesey<sup>72</sup>, mismas que solían caracterizarse por sus excéntricas vestimentas, la gran abundancia de LSD, y un elevado volumen de la banda en turno. Sobre estas reuniones, Jerry Garcia, integrante de "los Dead", señaló: "Las pruebas ácidas consistían en miles de personas, todas irremediablemente drogadas, y ninguna de las cuales sentía miedo por los demás".<sup>73</sup>

Así, es bajo esta atmósfera de cierta libertad que se desarrolla esta agrupación. Con el tiempo y los ensayos, la música aumentó de volumen, incrementó las secciones dedicadas a la improvisación, y anexó cada vez más elementos electrónicos. A pesar de haber grabado algunas producciones (como el caso de su primer álbum, *The Grateful Dead*, de 1967), el mayor impacto de esta agrupación - como también sucedió con *Metallica* en el período que aquí nos ocupa - se dio a través de sus conciertos en vivo, que podemos apreciar en *Live/Dead* (1969), considerado por muchos de sus seguidores como el mejor de sus lanzamientos. En éste, las improvisaciones de la banda alcanzan su mejor momento en "Dark Star", mientras que los experimentos con diversos dispositivos electrónicos pueden ser apreciados en piezas como "Feedback".

Para principios de la siguiente década, esta agrupación cambió su estilo hacia una tendencia que resultó ser la combinación entre el estilo *country* y la música que hasta entonces habían creado. De este periodo surgieron dos producciones: *Workingman's Dead* (1970) y *American Beauty* (1970), mismos que alcanzaron, por primera vez, los 30 primeros lugares de popularidad. Sin embargo, su mayor éxito comercial fue el álbum *Blues for Allah* (1975), que mezclaba al *jazz* con algunas de las raíces del *blues* que, por ejemplo Jerry García, consideraba más importantes en cuanto a su bagaje musical se refería. Otros álbumes fueron grabados (*Terrapin Station, Reckoning, Dead Set y In the Dark*), y sin embargo, el mayor impacto de "los Dead" en las siguientes generaciones de *rockers* podemos ubicarlo en su gran capacidad para mezclar música psicodélica, *country rock*, *blues, folk, jazz, rock* acústico y eléctrico, e incluso, instrumentos orquestales en su producción artística. De esta forma, "[...] in their free – spirited,

71

<sup>73</sup> En Joe Stuessy y Scott Lipscomb, *op. cit.*, p. 241.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> Se sabe que, en muchas de sus presentaciones, *The Grateful Dead* llevó hasta 23 toneladas de amplificadores.

Autor de la novela *One Flew over the Cuckoo's Nest* (que fue llevada a la pantalla por el director checo Milos Forman), cuya temática, como veremos con más detalle en el cuarto capítulo, rescató *Metallica* para la canción "Welcome Home (Sanitarium)", incluída en el álbum *Master of Puppets*.

idealistically, anticommercial way, the Dead are prime examples of late – 1960's San Francisco". 74

Finalmente, teniendo por referencia al *blues*, al *gospel* y a la música *country*, surgió también durante estos años la agrupación *Big Brother and the Holding Company*, cuya cantante líder, Janis Joplin, fue quizá una de las precursoras del agresivo y "rasposo" estilo vocal que más adelante caracterizó a buena parte del *heavy metal*. Tras un álbum que resultó ser un fracaso, la banda comenzó a ser reconocida después de su presentación en el Festival Internacional de Monterey, a partir de la cual, lograron también obtener un contrato con la compañía Columbia Records, y por tanto, grabar el álbum *Cheap Thrills* en 1968. Sin embargo, durante el siguiente año, Joplin dejó a la banda para lanzar su disco como solista: *I Got Dem Ol Kozmic Blues Again*, que alcanzó el quinto lugar en las listas de popularidad, mostrando su particular estilo vocal en piezas como "Kozmic Blues", así como sus tendencias hacia el estilo *soul* en "Try (jus a little bit harder)".

Hacia comienzos de 1970, Janis formó otra banda llamada Full – Tilt Boogie, misma que, durante el verano de dicho año, grabó el álbum *Pearl*. Desafortunadamente, antes de que esta producción pudiera ser lanzada al mercado, <sup>75</sup> Joplin murió a causa de una sobredosis de heroína cuando apenas tenía 27 años de edad, marcando con ello, otra de las constantes dentro del agitado modo de vida que conllevaba la cultura del *rock* y sus derivaciones futuras. Sin embargo, Joplin también dejó un gran legado para las siguientes generaciones, no únicamente por su forma de cantar, sino más aún, por romper definitivamente con la exclusividad masculina que hasta entonces había caracterizado al *rock*.

Así, esta década cerró con las trágicas muertes de "las tres jotas": Janis Joplin, Jimi Hendrix y Jim Morrison, <sup>76</sup> así como con las esperanzas de la revolución mental que tanto había predicado Ken Kesey durante las "pruebas ácidas". Estas muertes parecían venir a confirmar el nuevo contexto existencial de la época: "la juventud pasó a verse no como una fase preparatoria para la vida humana, sino, en cierto sentido, como la fase culminante del pleno desarrollo

<sup>74</sup> "[...] en su forma anticomercial, idealista y de libre espíritu, los Dead son ejemplo por excelencia de los últimos sesenta en San Francisco". En *Ibid*, p. 243.

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> Con el sencillo "Me and Bobby McGee", este álbum alcanzó el primer lugar de las listas de popularidad, en las cuales permaneció durante nueve semanas.

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Estos últimos dos casos los comentaremos más adelante cuando hagamos referencia a las influencias musicales y existenciales de los integrantes de *Metallica*.

humano. Al igual que en el deporte, la vida iba claramente cuesta abajo a partir de los 30 años. Como máximo, después de esa edad ya era poco lo que tenía interés."<sup>77</sup>

## 7. Los setenta: el camino "extraviado"

A pesar de que, en la doble dimensión de tiempo y espacio, no existe una clara separación entre ambas décadas, sí podríamos señalar algunos elementos de distinción entre ellas. Uno de éstos es el total rechazo del pasado (tanto histórica como metafóricamente en cuanto punto de referencia) ante el agotamiento existencial que, frente a las esperanzas perdidas durante los sesenta, buena parte de los "baby boomers" habían experimentado. Por otro lado, y a pesar de que es durante esta década que comienza a tomar forma con Black Sabbath el heavy metal, el ámbito de la música popular prácticamente se caracterizó por la fragmentación y dispersión de sus componentes, así como por la formación de un nuevo tipo de comunidad en torno a ella. Por tanto, los setenta fueron también unos años en los que la música se trasladó de los cálidos espacios abiertos a la "fría" precisión de la tecnología musical en las discotecas o los ámbitos underground del naciente tipo de rock encabezado por Led Zeppelin.<sup>78</sup>

La fragmentación señalada puede apreciarse en el amplio y complejo mercado de la producción musical, mismo que, entre otros factores, respondió a los nuevos cambios de mentalidad. Como vimos en el primero de los capítulos, 79 ésta consistió en anteponer a cualquier otro asunto relacionado con la sociedad, los intereses personales (de aquí que esta década sea conocida como "The Me Decade"), entre los cuales estaba fundamentalmente la autosatisfacción y plena realización del individuo. Bajo esta mentalidad, la mayor parte de los universitarios se preocupó menos por la paz en el mundo o la equidad racial, y más por la forma de conseguir un trabajo y ganar dinero. Por esto es que, de acuerdo a cada interés individual, el mercado respondió con un estilo particular.

Dicha tendencia se manifestó fundamentalmente en las estaciones radiofónicas, que para entonces solían programar ciertos estilos musicales dirigidos a determinados sectores de la sociedad. Entre algunas de las corrientes que marcaron esta época podemos mencionar las

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 327. <sup>78</sup> Shelton Waldrep (ed.), *op. cit*, p. 6.

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> *Vid supra*, p. 30.

siguientes: *rock* (en ramificaciones como el *punk* y el progresivo), *pop*, *big* – *band jazz*, *jazz* progresivo, disco, *punk*, *rythm and blues*, "*oldies but goodies*", y desde luego, música clásica, la denominada "música étnica", la música cristiana, y por último, todo tipo de noticias transmitidas en diferentes horarios.<sup>80</sup>

Finalmente, todas estas corrientes musicales se convirtieron en un producto más dentro del inmenso mercado discográfico. La fórmula parecía reducirse a la búsqueda mercadológica de un sector de la sociedad potencialmente viable, y con la posibilidad de comprar determinado producto. Así, la música entraba de lleno en la producción masiva del sistema capitalista durante aquellos años. Para cada "fragmento" (las comillas son nuestras) de país, y a pesar de lo contestatario o agresivo que pudiera ser para los valores establecidos del mismo, la industria creó un estilo musical. Tal como señaló Marshall Berman al hablar del nihilismo burgués:

Cualquier forma imaginable de conducta humana se hace moralmente permisible en el momento en que se hace económicamente posible y adquiere "valor"; todo vale si es rentable.<sup>81</sup> [...] Los enemigos del capitalismo pueden gozar de bastante libertad para hacer su trabajo: escribir, leer, hablar, reunirse, organizarse, manifestarse, hacer huelgas, elegir. Pero su libertad de movimiento transforma este movimiento en una empresa, y finalmente tienen que desempeñar el papel paradójico de promotores y mercaderes de la revolución, que necesariamente se convierte en una mercancía como cualquier otra.<sup>82</sup>

Bajo esta lógica de mercadotecnia comenzaron a formarse algunos de los estilos que, durante la década de los setenta, tuvieron algún impacto, ya fuera directa o indirectamente, en la producción musical de *Metallica*. Entre ellos, se encuentra el que podríamos considerar como uno de los más representativos de dicha época: la música disco, misma que resurgió del abandono *underground* (entendido aquí como alternativo) en el que había permanecido hacia finales de la década anterior. Las discotecas de los setenta solían contar con un *disc jokey* que ponía la música en boga valiéndose de dos tornamesas, con el fin de no parar "el *beat*" durante toda la noche. A los múltiples sonidos venían a sumarse un gran conjunto de efectos luminosos que, en buena

<sup>&</sup>lt;sup>80</sup> Joe Stuessy y Scott Lipscomb, op. cit., p. 303.

<sup>81</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, p. 108.

<sup>&</sup>lt;sup>82</sup> *Ibid*, p. 111.

medida, recreaban "el viaje" psicodélico experimentado por muchos *hippies* a través del LSD en la década anterior.

En algunos de los primeros éxitos, tales como "Rock the Boat" y "Rock your baby", ya podían escucharse algunos de los elementos musicales que tanta fama le darían a este género: un ritmo sumamente simple, pero de pulso insistente, una línea melódica en la voz también de factura muy sencilla, y que por lo general, sólo cantaba algunas frases al unísono en torno a los patrones rítmicos antes mencionados, y una lírica que aludía a los asuntos más simples de la cotidianeidad (los temas relacionados con la crítica social quedaron absolutamente descartados), entre ellos, el amor. "Rock your baby" es la más clara demostración de que, en este tipo de música, el ritmo era lo más importante: "Woman, take me in your arms/ Rock your baby. Woman, take me in your arms/ Rock your baby. Yeah, hold me tight/With all your might/ Now let your lovin' flow. Real sweet and slow."83

Para mediados de la década, la música disco se había extendido por todos los Estados Unidos. Encabezadas por el Studio 54 (Nueva York), las discotecas abrieron sus puertas en todos los estados de la Unión Americana. Incluso, muchas de éstas se construyeron en viejos bares, graneros y salones de baile que habían sido abandonados, lo que, para cuando el género alcanzó sus mayores niveles de éxito, lanzó algunos reportes que estimaban en 10,000 el número total de discotecas repartidas por todo el territorio, de las cuales, 300 se encontraban ubicadas en Nueva York. Desde la perspectiva de los artistas que cada noche le dieron vida, la música disco "[...] was elation. I think people forgot who they were for a minute; it had a way of lifting you, making you forget about your worries or your problems – almost like mesmerizing you. It was another way or reaching out and feeling like you're a part of or belonging to the crowd". Se

Asimismo, continuando con Kathy Sledge, "[...] people came out to dance and have a good time, but it was a kind of a double – edged sword. Especially when the hustle came out, you could feel the cohesiveness on the dance floor, but it was also a lonely time. Like the place would

<sup>0.2</sup> 

<sup>&</sup>lt;sup>83</sup> En www.oldielyrics.com.

<sup>&</sup>lt;sup>84</sup> Joe Stuessy y Scott Lipscomb, op. cit., p. 350.

<sup>&</sup>lt;sup>85</sup> "[...] era la exaltación. Pienso que las personas se olvidaron de quiénes eran por un minuto; tenía una forma de levantarte, hacerte olvidar tus preocupaciones y problemas – casi como hipnotizarte. Era otra manera de "lograrlo" (sic) y sentirte parte o perteneciente a la multitud". Testimonio de Kathy Sledge en Vince Aletti, "The Dancing Machine. An oral history", en Shelton Waldrep (ed.) *et. op. cit*, p. 275.

be crowded with people, but a lot of them would be dancing alone". Sin embargo, dicha soledad también fue un elemento fundamental de la música. Tal como señaló Judy Weinstein, "just about totally alone and dancing by myself and actually got lost in the music, traveled with the music and within the sound system". De igual forma, Ray Calvino solía decir que "the *dj* was in full control – almost mind control – of the dance floor, and he had the capacity to take you on a trip. In some cases people felt it was a religious experience. It was almost a physical thing too – quasi – sexual. The dj was manipulating the dance floor through a whole steeplechase of sounds".

A pesar de que esta época vio surgir a un gran conjunto de intérpretes y éxitos (como por ejemplo, "The Hustle", que en 1975 llevó a Van McCoy a encabezar los primeros lugares de las listas de popularidad), nos parece que son dos los más trascendentales sujetos históricos durante dichos años: Donna Summer y *The Bee Gees*, que siguen manteniéndose como íconos por excelencia de dicha década). En el primero de los casos, su fama se extendió por todas las discotecas gracias al primero de sus "hits": "Love to love you baby", título que alcanzó el segundo lugar de las listas de popularidad en 1976, y que fue extendido hasta 17 minutos con el fin de llevarlo a todas las pistas de baile norteamericanas. Sin embargo, con piezas como "Last Dance" (que llegó a ocupar el tercer lugar en 1978), el estilo de Summer cambió y se afianzó en los gustos del público estadounidense, gracias al cual, logró lanzar otros 10 éxitos más entre dicho año y 1980.<sup>89</sup>

Simultáneamente, durante 1977 *The Bee Gees* llevó a todo el mundo la música disco, debido a que fue durante este año que la película *Saturday Night Fever* invadió las salas cinematográficas. En ella, se muestra cómo un joven de la clase trabajadora, gracias a que gana un concurso de baile, se vuelve sumamente popular, algo que para la década resultaba ser muy importante entre los sectores juveniles de los Estados Unidos (lo cual, dicho sea de paso, era prácticamente imposible que sucediera).

-

<sup>89</sup> Joe Stuessy y Scott Lipscomb, op. cit., p. 351.

<sup>&</sup>lt;sup>86</sup> "[...] la gente venía a bailar y a pasar un buen rato, sin embargo esto era un espada de doble filo. Especialmente cuando se daba el "amontonamiento" (sic), en que podías sentir la cohesión en la pista de baile, aunque también era un momento muy solitario. Como si, a pesar de que el lugar estuviera lleno de personas, buena parte de ésta bailando sola". *op. cit.*, p. 277.

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> "Absolutamente sola, bailando por mí misma, y perdida en la música, viajando a través de ella y dentro del sistema de sonido." *Idem.* 

<sup>88 &</sup>quot;El dj tenía absoluto control – casi control mental – de la pista, y era capaz de llevarte a través de un viaje. En algunos casos, la gente sentía que se trataba de una experiencia religiosa. Era también, casi un asunto psicológico – cuasi – sexual. El dj manipulaba la pista de baile a partir de un enorme conjunto de sonidos". *Idem.* 

Por otro lado, y a pesar de que en el *soundtrack* de la película participaron artistas como *KC and the Sunshine Band* o Yvonne Elliman, fueron *The Bee Gees* quienes le dieron su mejor sello de popularidad, y recíprocamente, fue *Saturday Night Fever* la que más fama le proporcionó a esta agrupación. En la película sonaron los tres éxitos que, hasta nuestros días, los siguen colocando como grandes representantes de esta época: "How deep is your love?", "Stayin´Alive", y "Night Fever". Sin embargo, y a pesar de que aún lograron producir dos álbumes más, la "fiebre" por la música disco decayó hacia finales de la década. En torno a ello, Gloria Gaynor, también una de las más importantes intérpretes de dicha época (basta recordar su éxito "I will survive"), señaló: "[...] disco started out as a sound and unfortunately evolved into a lifestyle that Middle America found distasteful – and that was the demise of disco. It got into sex and drugs that really had nothing to do with the music but that was the lifestyle that identified with disco". <sup>90</sup>

Desde luego, esta época también se expresó en las diversas formas de vestir. Fueron muy característicos los pantalones de campana sumamente ajustados, las playeras de terciopelo, los zapatos "de plataforma" (con muy elevados tacones), y finalmente, el brillo y el poliester en cada rincón del vestir. Con todo ello, estar a la moda implicaba hacer de la exageración un elemento cotidiano, aceptar y enfatizar naturalmente las múltiples combinaciones del vestir. Así, "seventies looks play on the fact that clothes always perform a double function of concealing and revealing, of directing and deflecting attention. They doubly inscribe the body as the site of shame and vulnerability, and sight of power". 91

Parafraseando la crudeza de la revista *Vogue*, la década que vio desarrollarse a la música disco se caracterizó por una búsqueda compulsiva de lo artificial, así como por la aceptación de la más llana honestidad como una forma de existencia. Por tanto, no sólo se aceptó que la moda era un artificio (la cual consistía en controlar de forma absoluta las apariencias, en adoptar una "pose", y a partir de ésta, crear una identidad personal), sino también, que se había convertido en otro hábito más, incluso, en una segunda naturaleza que funcionaba de manera natural, de forma

-

<sup>&</sup>lt;sup>90</sup> "La disco comenzó como un sonido, y desafortunadamente evolucionó en un estilo de vida que las clases medias norteamericanas encontraron desagradable y que se convirtió en el legado de esta música. Se relacionó con el sexo y las drogas que, en realidad, nada tenían que ver con la música, pero ese era el estilo de vida que la identificaba". En Vince Aletti, *op. cit.*, p. 277.

<sup>&</sup>lt;sup>91</sup> "Los "looks" de los setenta juegan sobre el hecho de que la ropa siempre desempeña una doble función de ocultar y revelar, de dirigir y desviar la atención. Ella inscribe doblemente al cuerpo como el sitio de la vergüenza y la vulnerabilidad, así como de la vista de poder". En Anne – Lise Francois, "These boots were made for walkin. Fashion as a compulsive artifice", en Shelton Waldrep, *op. cit.*, p. 155.

independiente a la voluntad del individuo. En conclusión, la moda abogaba por un control que, en definitiva, se había salido de control.<sup>92</sup>

Otro de los géneros surgidos durante la fragmentación de esta década, y cuyo desarrollo tendría un gran impacto sobre la producción musical de *Metallica*, fue el *punk*. Éste puede ser considerado como una de las últimas rebeliones en contra de todo el "*establishment*" musical (así como de la sociedad en general), pero también, como una de las derivaciones más agresivas de las corrientes iniciadas por grupos como *The Rolling Stones*. El *punk*, hasta cierto punto, mostró que lo menos importante era la música (en ella, no era necesario ningún tipo de virtuosismo, debido a que prácticamente, no había aspiración artística alguna, ni mucho menos, la búsqueda del éxito comercial que muchos *rock stars* habían logrado por entonces). Por sobre todas las cosas, el volumen fue el factor fundamental, ya que su rebelión estaba más enfocada a exagerar elementos extramusicales como la vestimenta, los peinados, y su agitado comportamiento sobre el escenario.

Pero, ¿cuáles son las raíces de dicho género? Quizá la respuesta pueda encontrarse en la precaria situación económica por la que, para la década de los setenta, pasaron muchos sectores de la clase trabajadora británica. A causa de ésta, una gran cantidad de jóvenes quedaron sin oportunidades educativas o laborales, y por tanto, a merced de la supervivencia proporcionada por el estado inglés. Para buena parte de ellos, tal situación los colocó en un mundo sin futuro, ante lo cual, la agresividad *punk* surgió como respuesta y válvula de escape. Por esto es que, más allá de crear música con tintes artísticos, el *punk* buscó la espontaneidad del presente - sin mediación del conocimiento – como su elemento fundamental de expresión.

En cuanto a las letras de estas agrupaciones, los principales temas hacían referencia a la corrupción y desintegración de las sociedades modernas. En ellas se reflejaban sentimientos como la rabia o el enojo causados por el profundo malestar frente a la vida, ante lo cual, generalmente solía oponerse una actitud destructiva, no sólo contra sí mismos, sino en contra de la sociedad (entendida ésta como el sistema impuesto por "la mediocridad y el conformismo del mundo adulto"<sup>94</sup>). Estos elementos fueron muy frecuentes durante las presentaciones de uno de los precursores del género: Iggy Pop, quien solía subir al escenario sumamente intoxicado, o en la

-

<sup>&</sup>lt;sup>92</sup> *Op. cit.*, p. 160.

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> Por supuesto, otra de ellas fue el *heavy metal*, en cuyo surgimiento y desarrollo nos detendremos durante el siguiente capítulo.

mayoría de las ocasiones, después de haber consumido altas cantidades de alcohol (todo lo cual terminaba en una absoluta falta de control, o incluso, en vómitos sobre el público).

Sin embargo, en el género también se encontraban mezclados elementos como el gran valor del primer impacto visual sobre el público (entendido también como una forma de arte) y las teorías que proponían a la música como forma –léase moda– de subversión y resistencia. Cada uno de los aspectos sobre el escenario era importante: la indumentaria, el repertorio, y por supuesto, las formas de dirigirse a la audiencia. Por esto es que, contrapuesta a la gran industria musical de las grabaciones y los conciertos masivos de los estadios, la cultura punk se desarrolla y fortalece a través de las presentaciones en pequeños bares o foros *underground*, lo cual, desde el punto de vista de sus representantes, rescataba la comunicación entre público y ejecutantes perdida a principios de la década anterior (desde luego, esto también contribuyó al resurgimiento de las disqueras independientes).

Otro de los componentes fundamentales de las presentaciones *punk* fue su nivel de violencia, la ruptura de las barreras que hasta entonces habían separado a los músicos de la audiencia, y más aún, las nuevas formas de interacción entre ambos como elementos de una misma comunidad (algunas de las cuales consistían en que los miembros del público se lanzaran sobre el escenario, o en arrojar latas o escupitajos hacia éste). Con ello, el éxito de cualquier grupo se medía por el alto o bajo nivel de violencia provocado entre los espectadores. Curiosamente, "[...] this was similar to that of sixties San Francisco bands, but the medium was aggressive and angry as opposed to philosophical and warm." 95

A pesar de que hubo una gran cantidad de agrupaciones en este género, la más sobresaliente fue *The Sex Pistols*, que en 1976 grabó con la casa disquera EMI, el sencillo más importante de su carrera, y tal vez el que mejor reflejó los diversos componentes de dicha cultura: "Anarchy in the UK", que alcanzó los primeros 40 lugares de popularidad y llegó a vender hasta 50,000 copias. En algunos fragmentos de la letra, puede leerse: "I am an antichrist/ I am an anarchist/ Don't know what I want, but I know how to get it/ I wanna destroy de passer by cos I, I

<sup>&</sup>lt;sup>94</sup> Anne – Lise Francois, *op. cit.*, p. 168.

<sup>&</sup>lt;sup>95</sup> "[...] esto fue similar a las bandas de los sesenta en San Francisco, aunque aquí, los lazos de unión fueron el enojo y la agresividad, como elementos opuestos a lo cálido y filosófico". Paul Friedlander, *op. cit.*, p. 252.

wanna be anarchy!/ There are many ways to get what you want/ I use the best, I use the rest/ I use the enemy, I use anarchy/ cos I, I wanna be anarchy!"<sup>96</sup>

Desde luego, estas líneas causaron una gran polémica entre varios sectores de la sociedad, la cual que se vio reflejada en diversos medios impresos de comunicación, mismos que utilizaban palabras como "patológica", "desquiciada", "rancia" y "salvaje" para referirse a la música y los integrantes de esta banda. Estas críticas desembocaron en su despido de EMI, pero también, en un nuevo contrato con la compañía *Virgin Records*, gracias a la cual grabaron otro de sus grandes sencillos: "God Save the Queen" (Mayo de 1977). En su letra, *The Pistols* se burlaba del régimen de la reina - que para entonces celebró sus 25 años a la cabeza de Inglaterra – tachándolo de inconsciente y fascista, lo que terminó por desacreditarlos completamente.

La negativa fama que esta banda había construido en torno a sí, terminó por llegar a su más alto nivel cuando, tras el desmembramiento de la agrupación, el bajista Sid Vicious fue encontrado culpable de haber asesinado a su novia en un cuarto del hotel Chelsea, en la ciudad de Nueva York (1978), tal como puede verse en la película de 1989, *Sid and Nancy*. Y aunque los otros miembros fueron parte de nuevos proyectos, nunca alcanzaron el reconocimiento y el impacto que tuvieron en los *Pistols*, formación que sería precursora de bandas norteamericanas como *The Clash, The Dead Kennedys*, y sobre todo, *The Misfits* (ésta última, una de las mayores influencias en la música de *Metallica*). Finalmente, "the punk fire, visible in subsequent styles of rock/pop, gave a sense of power and community to millions of youth who, despite the assurances of the power players in the industrialized world, felt lost in a life out of control". <sup>98</sup>

Así, con este género concluimos este capítulo, desde luego no porque aquí termine o se detenga la historia del *rock* y las derivaciones de éste emanadas, sino debido al período histórico que aquí nos ocupa, es decir, fundamentalmente la primera mitad de los ochenta. Como hemos visto a lo largo de estas páginas, el devenir del *rock* fue uno de los testimonios más acabados de una época en la que amplios sectores de la juventud norteamericana y británica, experimentaron por un lado el cansancio de la posguerra, y por el otro, una pujanza económica nunca antes vista,

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> "Soy un anticristo, soy un anarquista. No sé lo que quiero, pero sé cómo conseguirlo. Quiero destruir "al que pasa" porque yo, yo quiero ser anarquía. Cuántos caminos para obtener lo que quieres, yo uso el mejor, uso a los demás, uso al enemigo y uso la anarquía, porque yo quiero ser anarquía". En *www.lyricsfreak.com*.

<sup>97</sup> Paul Friedlander, *op. cit.*, p. 253.

<sup>&</sup>lt;sup>98</sup> "[...] el fuego del punk, visible en subsecuentes estilos del rock y el pop, aportó un sentido de poder y comunidad a millones de jóvenes, quienes, a pesar de las seguridades dadas por los dueños del mundo industrializado, se sentían perdidos en una vida sin control". *op. cit.*, p. 259.

misma que, entre otras cosas, conllevó el crecimiento desmedido de la burocracia gubernamental y las grandes industrias que, con el paso de los años, pondrían en peligro la supervivencia del planeta.

Frente a un mundo amenazado por la tecnología nuclear, es durante los inicios de la segunda mitad del siglo XX, que los horizontes del mundo juvenil se restringen, las esperanzas e ilusiones se desvanecen, el futuro más inmediato parece no tener sentido, y "carente de una visión política, el joven se repliega en sí mismo e imagina la lucha como un acto de fuga, de auto – aniquilación, de muerte, que le permita escapar al mundo ciego e incomprensivo del adulto y le proporcione, de este modo, la palma de una victoria trágica, retórica y romántica". 99 Así, es precisamente en dicho contexto existencial que surge el *rock and roll*, y dos décadas después, el *heavy metal*.

A pesar del amplio período que en este capítulo hemos abordado, nuestro objetivo central ha estado enfocado en rescatar algunos de los elementos que, a lo largo de tres décadas, han impactado al género que aquí nos ocupa (como cambios y permanencias). Entre ellos, desde que Muddy Waters comenzó a ser promocionado por disqueras como *Atlantic Records*, podemos ubicar los siguientes: musicalmente hablando, la desafiante y rasposa manera de cantar, la electrificación del sonido, y el recurso formal de "pregunta – respuesta" entre la banda y el público; por otra parte, en cuanto a la lírica se refiere, algunos de los temas que más recurrencia han tenido en este complejo devenir, han sido el alcohol, <sup>100</sup> las drogas (como medio para experimentar otra realidad, pero también como agente alienador), <sup>101</sup> la rebeldía en contra de las reglas establecidas, la cotidianeidad de los *rockstars*, y en muchos de los casos, los múltiples cuestionamientos derivados del vacío existencial, tal como podemos leer en "Eleanor Rigby".

De igual forma, la imagen siempre ha sido importante (tanto en la vestimenta como físicamente). Como hemos visto a lo largo de este capítulo, una de las reglas implícitas en esta cultura ha sido –sin tomar en cuenta los casos de intérpretes como Jimmy Hendrix– el pertenecer a la población blanca. Sin embargo, con el desarrollo del *heavy metal*, aunque sus integrantes siguieron perteneciendo a dicho sector, sólo asistieron hombres a los conciertos –salvo en contadas excepciones. Asimismo, la variedad de colores utilizados por los *hippies* –y más

<sup>99</sup> Mario Maffi, *op. cit.*, p. 303.

<sup>&</sup>lt;sup>100</sup> *Vid supra*, p. 52.

<sup>&</sup>lt;sup>101</sup> *Vid supra*, pp. 64 y 71.

adelante, por la cultura disco- fue desplazada por dos colores centrales: negro y azul (que simultáneamente hacían referencia al caos y al *blues*), el primero de los cuales fue utilizado tanto en los instrumentos musicales como en las portadas de los álbumes, la vestimenta y los escenarios.

Por último, es importante no perder de vista que es en Inglaterra y el estado de California (particularmente Los Ángeles y San Francisco) donde nuestro objeto de estudio se desarrolla. En cuanto al *rock* y al *heavy metal* se refiere, así como a los múltiples elementos culturales que los han constituido, podemos considerar que ambos territorios mantuvieron siempre una relación de constante diálogo y retroalimentación, misma que, como veremos en el siguiente capítulo, permaneció hasta los años en que *Metallica* comenzó a sembrar cierto reconocimiento.

# Los años formativos de *Metallica* (1981 – 1983)

# 1. Las raíces del heavy metal<sup>1</sup>

Para comienzos de los setenta, no sólo resultaba evidente el desfallecimiento de la cultura juvenil como hasta entonces se había expresado, sino más aún, el de toda una época. Durante los siguientes años se desvaneció la pujanza económica que caracterizó a las dos décadas anteriores, fenómeno que impactó de forma más notable en la clase trabajadora dedicada a la manufactura. Desde entonces, particularmente en Gran Bretaña, donde los grandes sindicatos fueron golpeados por diversas reformas gubernamentales, las nuevas generaciones de obreros ya no pudieron llevar el mismo estilo de vida de sus padres, lo que, entre otros efectos, aumentó la polarización entre las clases medias y otros sectores de la sociedad británica.

Por otra parte, a pesar de la fragmentación en la contracultura juvenil, permanecieron muchos de los elementos que hasta entonces la habían conformado. Además de los símbolos, las modas, las actitudes y prácticas grupales, podemos mencionar a dos de los grupos de seguidores que en un principio constituyeron al *heavy metal*: por un lado, los admiradores de la cultura psicodélica, y por el otro, los jóvenes de la clase trabajadora británica y norteamericana (en Estados Unidos, parte de éstos pertenecían al sector conocido como "*blue – collar*", término que hace referencia a los estratos más bajos en dichos grupos)

Ambos, frente a las rupturas socio – culturales acontecidas a finales de los sesenta, y gracias a la creciente diversificación de la industria musical, eventualmente se encontraron para dar forma a las primeras raíces del *heavy metal*, término que, simbólicamente, nos remite al dios Marte, relacionado al metal desde la época clásica. Dicha deidad "perenniza y personifica esta necesidad de lo cruento, que se da en todos los órdenes cósmicos [...] Sus atributos son las armas, especialmente la espada."<sup>2</sup> Asimismo, el planeta Marte es "caliente, seco, agudo, cruel [...] Está relacionado con tiranos, guerra y desgracias imprevistas [...]"<sup>3</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> A lo largo de este trabajo utilizaremos indistintamente los términos *heavy metal* y *metal* para referirnos al género musical que aquí estudiamos.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*.

Por otra parte, como ya en buena medida había sucedido durante la segunda mitad de los sesenta, el *heavy metal* deificó a sus principales exponentes, guardó un constante rechazo frente a cualquier tipo de autoridad, y sostuvo que la vocación musical de sus ejecutantes era una virtud inigualable. Casi desde un principio, la palabra "amor" (que los *hippies* pensaron como solución a todos los problemas del mundo) fue sustituida por su contrario: el odio. Los múltiples colores de las discotecas fueron cambiados por el negro, la piel (en inglés, *leather*) desplazó a las suaves telas tejidas a mano, y la comunidad, que hasta entonces había sido heterosexual, estuvo constituida por hombres exclusivamente.

Aunque el *heavy metal* rescató y rechazó algunos de los elementos provenientes del *rock* psicodélico (entre ellos, el misterio de "los viajes" escondidos en sus letras, o el colorido de su vestimenta y presentaciones, pero más aún, la intención de "perderse" en la música, como el único medio de interiorizarla. Asimismo, la utilización de las drogas, no como un escape frente a la realidad, sino como la llave que abría puertas aún inexploradas de la personalidad propia), su más importante influencia puede ser ubicada en el *blues* electrificado de las grandes ciudades norteamericanas que lo vieron nacer, entre ellas, Chicago. Sin embargo, los principales mediadores entre este último género y el *metal*, fueron aquellas agrupaciones que hicieron del virtuosismo (guitarrístico),<sup>4</sup> una de sus características definitorias. Desde luego, entre las más importantes de la época, podemos mencionar a *The Yardbirds*, de la que surgirían tres grandes íconos de la guitarra eléctrica: Eric Clapton, Jimmy Page y Jeff Beck, mismos que tendrían un enorme impacto (en aspectos como la estructura musical, la progresión de acordes, y los "solos" de las guitarras en muchas de sus canciones) sobre el posterior desenvolvimiento del *heavy metal*.

Tal como también sucedería en los Estados Unidos durante la década de los ochenta con el entonces conocido como "glam rock" (término que, como más adelante veremos, de forma peyorativa hacía referencia a los aspectos visuales de grupos como Motley Crue, Poison o Ratt), el naciente heavy metal británico también se definió como la contraparte del "glitter rock", uno de cuyos principales representantes fue David Bowie, quien desarrolló su carrera en torno a una "personalidad camaleónica", debido a

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Entendemos este concepto como el perfecto dominio de la técnica relacionada con la ejecución de un instrumento musical (en este caso, la guitarra eléctrica).

las múltiples facetas que ésta adoptó a lo largo de su carrera. Si tomamos en cuenta su desarrollo artístico, Bowie ha destacado por su polivalente teatralidad, el simbolismo de su rol dentro de las industrias discográfica y cinematográfica, pero más aún, su utilización del *rock* esencialmente como un medio de comunicación con su público.

Como puede observarse en la portada del álbum *The Man Who Sold the World* (1970), la personalida andrógina de Bowie fue uno de los elementos que lo caracterizaron durante esta década, misma que lo llevó a uno de sus más exitosos momentos cuando creó, en el álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), al personaje Ziggy Stardust, que mostraba la gran capacidad de este individuo para cambiar, tanto musical como visualmente. Durante los siguientes años, mostró nuevas facetas de su personalidad, entre las que estuvieron los discos minimalistas producidos con la colaboración del compositor Brian Eno (*Low y "Heroes"* de 1977, y *Lodger* de 1979), y la participación en películas como *The Elephant Man* (1980), con la cual quedó de manifiesto uno de los principales fenómenos a los que contribuyó durante toda su carrera: la separación entre la actuación y los bastidores. Así, y a diferencia de gran parte del *heavy metal* producido en los ochenta, para David Bowie todo consistía en una re – presentación y en una teatralidad desvanecidas apenas regresaba a la realidad tras el escenario.<sup>5</sup>

Diferenciándose frente a este tipo de expresiones, y tomando como principal influencia al *blues* británico desarrollado hasta entonces –así como a *The Who* y *Cream*–, *Led Zeppelin* (integrado por John Paul Jones, Robert Plant, Jimmy Page y John Bonham) representó no sólo una de las primeras raíces del género que aquí analizamos, sino también una forma de vida que abiertamente vivió los valores que caracterizaron a esta cultura durante los siguientes años: "¡sexo, drogas y rock and roll!", misma que, partiendo del álbum *Led Zeppelin* (1969), hasta llegar a *Presence* (1976), fue parte de la banda durante sus giras por los Estados Unidos y Gran Bretaña.

Aunados a las múltiples polémicas que, a causa de su estilo de vida, se habían formado como aura negativa en torno a la banda, el cantante Robert Plant pasó por diversos problemas (como el accidente automovilístico que sufrió en agosto de 1975), mientras que el baterista John Bonham, por su excesivo consumo de alcohol, aumentó su

95

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Joe Stuessy y Scott Lipscomb, *op. cit.*, p. 313.

violencia cotidiana y se convirtió en tema común de la prensa. En torno a su personalidad, el publicista Danny Goldberg escribió: "Bonzo was an adult with the emotions of a six – year – old child, and an artistic license to indulge in any sort of infantile or destructive behavior that amused him". Sin embargo, como ya era común en la historia de los *rock stars*, Bonham murió de una indigestión alcohólica en septiembre de 1980, ante lo cual, el resto de los integrantes de la banda decidió no continuar, salvo en algunos futuros reencuentros.

Casi de forma simultánea, y explorando crecientemente las imágenes relacionadas con los lados más oscuros del ser humano, surgió otra de las bandas inglesas que tendría un impacto decisivo en el desarrollo del *heavy metal*: *Black Sabbath* (incluso podríamos decir, la que le dio origen). Formada en 1969 por Ozzy Osbourne (vocalista), Tony Iommi (guitarrista), Geezer Butler (bajista) y Bill Ward (baterista), esta agrupación centró su lírica en temas como la locura, la fantasía, la muerte, y los demonios que, desde su punto de vista, habitaban en los más profundos e inconscientes rincones del alma humana.

Con el lanzamiento de su primer disco, *Black Sabbath* (1970), y gracias a la perfecta combinación de sus cuatro integrantes (y más aún, al peculiar estilo de Osbourne), la banda definió algunos de los elementos líricos, visuales y musicales que, a partir de entonces, definieron al *heavy metal*: todos éstos caracterizados por proyectar un orgullo por ser parte de la naciente comunidad, una actitud de inconformidad, enojo, desafío, agresión, y desde luego, la imagen de Satanás, no únicamente como símbolo de resistencia frente a cualquier tipo de autoridad, sino también, como representante del caos y la malignidad humana. Así, el sencillo "Black Sabbath", incluido en el disco ya mencionado, fue una de las piezas que marcó el inicio del género:

What is this that stands before me?/ Figure in black which points at me/ Turn 'round quick and start to run/ Find out I'm the chosen one/ Oh, No! Big black shape with eyes of fire/ Telling people their desire/ Satan sitting there he's smiling/ Watches those flames get higher and higher/ Oh, No, No please God help me/ Is it the end, my friend?/ Satan's

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> "Bonzo (sic) era un adulto con las emociones de un niño de seis años, y una libertad artística para permitirse cualquier tipo de comportamiento infantil y destructivo que lo sorprenda". En *op. cit.*, p. 242.

come around the bend/ People running 'cos they're scared/ Ya people better go and beware/ No! No! Please! No!<sup>7</sup>

Tras este álbum, *Black Sabbath* lanzó nuevos discos a lo largo de los setenta (entre ellos, *Master of Reality*, de 1971, y *Sabbath Bloody Sabbath*, de 1974), sin embargo, y a pesar de que el nombre permaneció durante los siguientes años, para 1978 la formación original se desintegró. Para cuando se grabó el siguiente disco, *Heaven and Hell* (1980), Ozzy Osbourne – que fue substituido por Ronnie James Dio - había dejado la banda y comenzado su carrera como solista, de la que *Blizzard of Ozz* (1980) fue el primer lanzamiento, y en el que dedicó una de sus piezas a Aleister Crowley, quien desde entonces se convirtió en uno de los íconos relacionados con el *heavy metal* (sólo basta recordar la admiración que, durante toda su carrera, Jimmy Page ha sentido por él). En esta canción, Osbourne escribió: "Mr. Crowley, what went wrong in your head/ Mr. Crowley, did you talk to the dead?/ Your lifestyle to me seemed so tragic/ with the thrill of it all/ You fooled all the people with magic/ You waited on Satan's call [...]."

Otra de las agrupaciones británicas que impactó profundamente al *heavy metal*, fue *Judas Priest*, integrada por el vocalista Rob Halford, los guitarristas K. K. Downing y Glenn Tripton, el bajista Ian Hill, y el baterista John Ellis. Con su primera producción discográfica, *Sad Wings of Destiny* (1976), esta banda aportó técnica y experimentalmente, no sólo un sonido más elaborado, sino también una lírica inspirada en pensadores como Sun – Tzu (autor de *El arte de la guerra*) o William Shakespeare. Asimismo, como sucedería con muchas otras agrupaciones, *Priest* escribió sobre algunas de las manifestaciones del caos en el mundo (una de las temáticas más recurrentes en la lírica producida por este género), tales como la "limpieza étnica" llevada a cabo en

-

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> "¿Qué es esto que está de pie frente a mí? Una figura negra que apunta hacia mí. Volteo rápidamente, comienzo a correr, y me percato de que soy el elegido, Oh, No! Una gran forma negra con ojos de fuego, diciendo a la gente sus deseos. Satán está sentado ahí riendo, mirando esas flamas hacerse cada vez más grandes, Oh, No, ¡Dios por favor ayúdame! Amigo, ¿es este el final? Satán viene a esta locura. La gente corre porque está asustada. Así que, mejor váyanse y estén preparados ¡No! ¡No! ¡Por favor, No!" En www.black – sabbath.de/lyrics/lyrics.htm.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Joe Stuessy y Scott Lipscomb, op. cit., p. 309.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> "Mr. Crowley, ¿qué pasó por tu cabeza? Mr. Crowley, ¿hablaste con los muertos? Tu estilo de vida me pareció tan trágico, con la emoción de todo ello. Engañaste a toda la gente con magia. Esperaste la llamada de Satán [...]." En www.lyrics007.com.

Camboya por el régimen de Pol Pot durante 1976, en base a la cual, una de sus canciones, "Genocide" ("Genocidio"), decía lo siguiente:

[...] Save me, my heart's open wide. [...] Save me, my people have died. Total genocide/ [...] Frantic mindless zombies/ Grab at fleeting time/ Lost in cold perplexion/ Waiting for the sign/ Generations tremble/ Clinging face to face/ Helpless situation/ To end the perfect race/ [...] Slice to the left, slice to the right/ None to retaliate, none will fight/ Chopping at the hearts, snuffing out the lives/ This race departs, no one will survive/ Heads to the feet, feet to the air/ Souls in the soil, [...]. End of all ends, body into dust [...]<sup>10</sup>

Al adoptar la típica vestimenta de las bandas de motociclistas que durante la década de los sesenta "deambulaban" por las carreteras norteamericanas (como los *Hell's Angels*), *Judas Priest* se fue consolidando con los años como uno de los íconos visuales más representativos del género. De hecho, uno de los momentos más esperados durante las presentaciones de esta agrupación, era la aparición de Rob Halford manejando una motocicleta sobre el escenario, tal como puede verse en el video del concierto ofrecido en Memphis, Tennessee, perteneciente a la gira *World Vengeance Tour*, que recorrió los Estados Unidos durante 1982. Asimismo, dicha imagen pudo haber sido tomada de dos posibles fuentes: la película *The Wild One* (1953), estelarizada por Marlon Brando, y la canción "Born to be wild" ("I like smoke and lightning/ Heavy Metal thunder"), del cantante Steppenwolfe, una de las fuentes a partir de las cuales pudo tomar su nombre el *Heavy Metal*.

Para cuando este tipo de actos llegaron a su más alto nivel a mediados de los setenta, *Judas Priest* ya comenzaba a presentarse frente a audiencias cada vez más numerosas, tanto en estadios como en conciertos masivos al aire libre, o incluso en

<sup>10 &</sup>quot;Sálvame, mi corazón está totalmente abierto. Sálvame, mi gente ha muerto. Total genocidio. Zombies enloquecidos e irracionales se agarran al tiempo que vuela, perdidos en una fría perplejidad esperando la señal. Las generaciones tiemblan, aferrándose cara a cara en una irremediable situación para terminar con la raza perfecta. Un corte a la izquierda, un corte a la derecha, nadie con quien desquitarse, nadie luchará. Tajando los corazones, limpiando sus vidas. Esta raza parte, nadie sobrevivirá. Las cabezas a los pies, los pies hacia el cielo. Las almas en la suciedad [...] fin de todos los fines, el cuerpo al polvo [...]" En www.sing365.com.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> También es importante señalar que dicha vestimenta fue una reminiscencia de la que usaban en Inglaterra durante la década de los cincuenta los *rockers*.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Judas Priest, World Vengeance Tour, 1982.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> En www.stlyrics.com/easyrider/borntobewild.htm.

eventos deportivos. Durante estas enormes presentaciones, Halford, quien siempre estuvo muy interesado por las múltiples posibilidades de la teatralidad en escena, solía aparecer en su motocicleta *Harley Davidson*, ya que, como él mismo ha llegado a señalar "in concert, heavy metal is larger than life, so we performers try to look larger than life ourselves, as a sort of visual representation of the music".<sup>14</sup>

Por tanto, en esta declaración se manifiesta otro de los aspectos más importantes dentro del género (del cual, *Judas Priest*, a lo largo de su carrera, ha sido uno de sus principales representantes): la proyección concreta de la música en los individuos que la hacen realidad, así como en la gran cantidad de elementos que sobre el escenario se presentan al público asistente. En torno a lo que define como "cristales de masa", Jean – Marie Seca señala:

[...] conectados en la red energética de los auditorios concentrados ante ellos, desempeñan sus funciones efectivas de iluminación, orientación y estructuración de las conductas colectivas, de canalización del mensaje y de las emociones. Estos grupúsculos muy marcados por un cierto estado anímico, una voluntad de influencia y un estilo constituyen espacios de condensación y solidificación para las creencias, difundidos entre el público de los conciertos. Se definen sobre todo por una gran proximidad mental con la multitud de la que han surgido sus miembros.<sup>15</sup>

Bajo este contexto, cuando la carrera de agrupaciones como *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, *Black Sabbath* o *Judas Priest* pasaban en Gran Bretaña su mejor momento, surgió también en este país una nueva generación de bandas que, además de prolongar al género durante la siguiente década, fueron algunas de las más importantes influencias de *Metallica* en sus inicios. Esta corriente musical, formada por agrupaciones como *Tygers of Pang Tang*, *Ethel the Frog*, *Tank*, *Raven*, *Holocaust y Saxon*, fue conocida como "La nueva ola de *heavy metal* británico" (*NWOBHM*, término acuñado por el editor de la revista *Sounds*, Alen Lewis), misma que, a diferencia del gran reconocimiento que para entonces habían alcanzado grupos estadounidenses como *Aerosmith* o *Kiss*, se encontraba

99

\_

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> "En concierto, el heavy metal es más amplio que la vida, así que nosotros, como "actores", tratamos de vernos más "grandes" de lo que cotidianamente somos, como una especie de representación visual de la música." En Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 217.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Jean – Marie Seca, *Los músicos underground*, p. 22.

constituida por producciones sumamente pobres, un sonido poco pulido y, a excepción de *Iron Maiden*, integrantes poco virtuosos (elemento que para entonces, era uno de los componentes más importantes dentro del género).<sup>16</sup>

A pesar de ello, uno de los aspectos más sobresalientes de este movimiento, fue que entre estas bandas, tanto lírica como musicalmente, había claras diferencias. Desde luego, lo que las unía bajo el término ya señalado, era una especie de sensibilidad común, así como el énfasis sobre la masculinidad y los múltiples aspectos visuales del género. Con el paso de los años, todas ellas tomaron diversos caminos, sin embargo, para efectos de este apartado, sólo nos detendremos en tres de las que más tarde impactarían de forma decisiva en la producción lírica, visual y musical de *Metallica* (en lo que muchos han denominado como el origen del subgénero conocido como *Speed/Trash Metal*): *Diamond Head, Motorhead y Venom*.

Estas agrupaciones comenzaron sus trayectorias en los medios "underground" de Gran Bretaña (bares y pubs), y en muchos sentidos se caracterizaron por la originalidad de su estilo, la "absoluta sinceridad" (principio que ellos mismos pregonaban) expresiva en sus letras, el abierto repudio y oposición frente a las instituciones políticas, educativas y familiares tradicionales, y también por:

[...] la desconfianza frente a la comercialización, la negativa a la imitación de las estrellas, la búsqueda de un público y de un relativo liderazgo o de un "estrellato", aunque sea fraternizado y limitado a unos cuantos amigos, la voluntad de preservar una autenticidad expresiva y una andadura original [...] Sus practicantes quieren ser disidentes marginales y en la oposición, pero se quedan atormentados y, por tanto, se mueven por las normas mayoritarias del éxito y de la comunicación publicitaria.<sup>17</sup>

El camino hacia las grandes disqueras era, para muchos de estos grupos, algo imprescindible (tal como sucedió con *Iron Maiden*). Pero para la segunda mitad de la década, el *heavy metal* se encontraba exiliado de los medios radiofónicos masivos, debido a que su sonido y letras resultaban ofensivos para amplios sectores de las sociedades estadounidense y británica. Sin embargo, dicha situación tuvo efectos positivos en el

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> *Ibid*, p. 44.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Jean – Marie Seca, *op. cit.*, p. 12.

desarrollo de la música, ya que obligó a muchos de sus ejecutantes a buscar cada vez más lugares que les permitieran tocar en vivo, y coadyuvó a que el género conservara sus elementos constitutivos, y por tanto, no se desintegrara.<sup>18</sup>

A pesar de que en los Estados Unidos ya contaban con gran fama grupos como Aerosmith o Kiss, el impulso para que el heavy metal continuara desarrollándose (y con el paso del tiempo, subdividiéndose) vino otra vez de Gran Bretaña. Una de las agrupaciones que encabezó la denominada NWOBHM, fue Diamond Head, quienes se formaron en Stourbridge, Inglaterra, y comenzaron su carrera como muchas otras bandas harían después de ellos: grabando un primer demo en 1979, y abriendo conciertos para grupos como AC/DC o Iron Maiden. Asimismo, su primer álbum Lightning to the Nations (1980), sólo podía conseguirse durante sus presentaciones o vía correo, lo cual implicó también el paulatino fortalecimiento de la producción disquera independiente, así como un mercado que prácticamente utilizó medios caseros para su distribución.

Desde luego, no sólo podemos establecer entre *Diamond Head* y *Metallica* algunas relaciones musicales, sino también visuales (muchos de las cuales, constituyen una gran cantidad de elementos comunes entre las agrupaciones de *heavy metal*), como por ejemplo: la austeridad en la vestimenta (pantalones y chamarras de mezclilla o piel, camisas negras con logotipos de la banda, y por lo general, tenis blancos), la expresión facial (en diversas fotos, la seriedad es fundamental), el cabello largo de sus cuatro integrantes, y la dotación instrumental de la banda (dos guitarras, bajo y batería).

Como en alguna ocasión señaló James Hetfield cuando se le preguntó acerca de sus más importantes influencias líricas y musicales, *Metallica* fue el producto de "dos cabezas" ("two heads"): *Diamond Head y Motorhead*, éstos últimos considerados hasta nuestros días como "los abuelos" del género que aquí analizamos.<sup>21</sup> Ésta agrupación se formó en 1975 y estuvo integrada por el bajista/vocalista Ian "Lemmy" Kilminster, el guitarrista "Fast" Eddie Clark y el baterista Phil "Animal" Taylor. Desde un principio,

<sup>18</sup> Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 149.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Es importante señalar que, como sucedería después con *Metallica*, la difusión que hicieron las primeras revistas dedicadas a este género fue fundamental. Entre ellas se encontraba *Sounds*, gracias a la cual *Diamond Head* comenzó a llenar su agenda de presentaciones.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> En esta grabación estaban dos sencillos que, años más tarde, *Metallica* llevó a su repertorio cotidiano: "Am I evil?" y "The Prince", éste último grabado en el cuarto disco ... *And Justice for All*, lanzado al mercado en 1988.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Steffan Chirazi, So What: the good, the mad, and the ugly, p. 172.

dicha banda tomó algunos de los elementos más trascendentales del blues británico, y los "elevó" a una energía y velocidad nunca antes escuchadas, mismas que fueron plasmadas en álbumes como *Overkill*, lanzado al mercado durante 1978, *Ace of Spades* (1980), considerado en nuestros días como un gran ícono del *heavy metal*, o incluso, *No Sleep Til Hammersmith*, que alcanzó los primeros lugares en las listas de popularidad británicas durante 1981.<sup>22</sup>

Es importante señalar que desde sus orígenes, *Motorhead*, tanto musical como visual y líricamente hablando, ya había integrado a sus presentaciones varios de los elementos típicos del *heavy metal*, y por tanto, a *Metallica*. Entre éstos, tal como podemos constatar en álbumes como *Hell Bent for Leather/Killing Machine (Judas Priest)*, *Too fast for love (Motley Crue)* o *Love at first Sting (Scorpions)*, se encuentra la cultura de los motociclistas, reflejada en el álbum *Ace of Spades* antes mencionado. Asimismo, *Motorhead* escribió en torno a una de las facetas más importantes del género: la energía desatada por el *rock n'roll* (término con el que no se hace referencia a la producción musical de las décadas anteriores, sino al *heavy hetal* mismo) durante las presentaciones en vivo, y la vida nómada de la banda durante sus giras. Ejemplos de dichos temas, son canciones como "Rock n'roll": "Cos I'm in love with rock 'n' roll, satisfies my soul/ If that's how it has to be, I won't get mad/ I got rock 'n' roll, to save me from the gold/ And if that's all there is, it ain't so bad/ Rock 'n' roll. [...] I love the way I live, runnin' round the world/ [...] And if I leave, you love to miss me when I'm gone/ [...] I can't imagine growing old with anyone." <sup>23</sup>

Y de igual forma, en piezas como "(We are) The Road Crew": Another town another place/ Another girl, another face/ Another truck, another race/ I'm eating junk, feeling bad/ Another night, I'm going mad/ My woman's leaving, I feel sad/ But I just love the life I lead/ Another beer is what I need/ Another gig my ears bleed. We Are The Road Crew [...]. 24

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Mark Putterford y Xavier Russell, *Metallica*. *Documental ilustrado*, p. 6.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> "Porque estoy enamorado del rock n´roll, satisface mi alma. Si así tiene que ser, no me molestaré. Tengo al rock n´roll, para salvarme del oro. Y si eso es todo lo que hay, no es tan malo. Rock n´roll. [...] Amo la forma en que vivo, corriendo alrededor del mundo. [...] Y si me marcho, amas extrañarme cuando me haya ido. [...] No puedo imaginarme envejeciendo con alguien". En www.darklyrics.com

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> "Otro poblado otro lugar, otra chica otra cara, otro camión otra raza, estoy comiendo desecho sintiéndome mal, otra noche estoy enloqueciendo. Mi mujer se marcha, me siento triste, pero amo la vida que llevo, otra cerveza es lo que necesito, otra "tocada" mis oídos sangran, somos la tripulación del

Por otro lado, esta banda también ha contribuido a unificar lo que podríamos denominar uno de los más distintivos elementos del heavy metal: la grabación de discos en vivo. Entre éstos, no sólo se encuentra el álbum No Sleep Til Harmmersmith, sino también What's Wordsworth? (1982) y No Sleep at All (1988), todos ellos grabados como emblemas de resistencia frente al exilio radiofónico del heavy metal, y predecesores en muchos sentidos del conjunto de grabaciones en vivo que integraron el video de Metallica, Cliff em'all (1987).

Finalmente, y a pesar de que diversas formaciones musicales influyeron en la producción de *Metallica*, terminaremos este breve apartado con un trío que logró tener un gran impacto durante el proceso de formación de este grupo: *Venom*. Formada en New Castle (Inglaterra) durante el período de 1979 – 1980, e integrada por Conrad Lant ("Cronos"), Jeff Dunn ("Mantas") y Tony Bray (Abaddon), esta banda surgió de las primeras raíces del *punk* y el *heavy metal* británico de entonces (representado por bandas como *Sex Pistols, Black Sabbath, Deep Purple, Judas Priest y Led Zeppelin*). Tal como señala Abbadon:

I was about nineteen. We were all into the older stuff. Mantas has always been a huge Kiss fan. We were drawing inspiration from these bands. We'd take some of the diabolical content of Black Sabbath and we'd mix it with some of the stage presence of Kiss, and with the originality of Deep Purple. That's where we got Venom from. Venom was never meant to be a blacker Iron Maiden or anything, it was really based on older bands and what little pieces of those bands we wanted to emulate.<sup>25</sup>

Desde un principio, esta agrupación aportó uno de los elementos más importantes del género y sus diversas ramificaciones (tales como el *Death Metal*, el *Black Metal* y el

camino". En www.cannedchaos.com. Como veremos más adelante, esta pieza resulta muy similar a "Whiplash", que está incluía en el álbum de Metallica Kill em'all (1983).

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Yo tenía como diecinueve. Todos estábamos involucrados en el material viejo. Mantas siempre ha sido un gran seguidor de *Kiss*. Estábamos tomando inspiración de estas bandas. Tomaríamos algo del contenido diabólico de *Black Sabbath* y lo mezclaríamos con la presencia sobre el escenario de *Kiss*, y la originalidad de *Deep Purple*. De ahí surgió *Venom*. *Venom* nunca tuvo la intención de ser un oscuro *Iron Maiden* o algo por el estilo, sino que realmente estuvo basado en las viejas bandas y en las pequeñas piezas que de esas bandas queríamos emular. En Michael Moynihan y Didrik Soderlind, *Lords of Chaos. The bloody rise of the satanic metal underground*, p. 10.

Doom Metal, entre otros): los temas relacionados con el satanismo (tema que veremos con mayor detenimiento en el siguiente capítulo). Como podemos observar en sus primeros álbumes Welcome to hell (1981) y Black Metal (1982), las portadas tienen como logotipo un pentagrama con un macho cabrío al centro, símbolo tomado de La Biblia Satánica, escrita por Anton Szandor La Vey en 1969.

En dichos álbumes, buena parte de las letras están relacionadas con dicha temática. Entre éstas, del primer álbum podemos mencionar canciones como "Sons of Satan" ("Los hijos de Satán"), "Live like an Angel" ("Vive como un ángel"), "In League with Satan" ("En comunidad con Satán"), mientras que en el segundo encontramos "To Hell and Back" ("Al infierno y de regreso"), "Leave me in Hell" ("Déjenme en el infierno") y "At war with Satan" ("En guerra con Satán"). De hecho, en muchas de estas canciones pueden establecerse algunas conexiones musicales y líricas con el género entonces conocido como *hardcore punk*, algunos de cuyos principales representantes fueron grupos como *Black Flag, Bad Brains, Minor Threat*, y más adelante, *Suicidal Tendencies y The Exploited*.

En una de de sus piezas podemos leer lo siguiente: "We drink the vomit of the priest/ Make love with the dying whore/ We suck the blood of the beast/ And hold the key to death's door". <sup>26</sup> Con líneas como estas, *Venom* estableció algunos de los rasgos más característicos no sólo del *heavy metal*, sino más aún, de los siguientes subgéneros emanados de él, tales como una violenta y agresiva oposición a los valores judeo – cristianos, un lenguaje blasfemo en contra de éstos, y finalmente, una teatralización que rescataría, además del maquillaje blanco y negro sobre el rostro, muchos de los elementos visuales ya iniciados por grupos como *Black Sabbath* o *Judas Priest*. <sup>27</sup>

Sin embargo, tal como puede constatarse en algunas entrevistas con los integrantes de esta agrupación, la imagen y lírica relacionadas con el satanismo eran más una "pantomima" para lograr notoriedad que una realidad existencial. En una de ellas, el bajista Cronos dijo que "I don't preach Satanism, occultism, witchcraft, or anything.

<sup>27</sup> Michael Moynihan y Didrik Soderlind, op. cit., p. 248.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> "Bebemos el vómito del sacerdote. Hacemos el amor con la "puta" agonizante. Bebemos la sangre de la bestia. Y sostenemos la llave a la puerta de la muerte". En "Black Metal" del álbum homónimo.

Rock and Roll is basically entertainment and that's as far as it goes". Asimismo, Abbadon, baterista del grupo, señaló también que:

I haven't spent a lot time on anyone religion for quite a few years. It's something that I'm getting back towards, and I get a lot from people like La Vey. I'm a firm believer in all religions. [...] We've always tried to make Venom as powerful and as loud and unmissable as we possibly can, but without preaching to people. We're very consciuos about that. All the fans are called Legions and we are at their behest, but we don't want to preach[...]<sup>29</sup>

Así, más que asumir al satanismo con todas sus implicaciones rituales (mismas que pueden consultarse con mayor detalle en *La Biblia Satánica*), *Venom* lo adoptó como una imagen que les dio gran notoriedad frente a su público, misma que, con el paso de los años y el lanzamiento de nuevas producciones, terminó por diluirse. Sin embargo, sus presentaciones causaron una gran impresión en las siguientes generaciones de jóvenes que formaron bandas relacionadas con dicha temática, de forma particular en aquellas que se integraron durante las dos siguientes décadas en el norte de Europa (Noruega o Finlandia principalmente) y que dieron origen a géneros tan polémicos como el *Black Metal*, entre cuyos más importantes representantes estuvieron agrupaciones como *Emperor*, *Mayhem* y *Burzum*, entre otras más, y con las cuales, musical y líricamente hablando, *Metallica* tuvo grandes diferencias a lo largo de los años que aquí analizaremos, es decir, en el período comprendido entre 1983 y 1986.

# 2. El encuentro de "los cuatro jinetes". 30

Para comenzar este apartado, consideramos que es importante remitirnos en primer término a los dos integrantes que dieron origen a esta banda: James Hetfield y Lars

2

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> "Mira, yo no predico satanismo, ocultismo, brujería o nada. El Rock and Roll es básicamente entretenimiento y hasta ahí llega". En *op. cit.*, p. 14.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> No he dedicado mucho tiempo a ninguna religión por algunos años. Es algo a lo que estoy volviendo, y aprendo mucho de personas como La Vey. Soy un firme creyente en todas las religiones [...] Siempre hemos tratado de hacer sonar a Venom lo más poderoso y fuerte posible, pero sin predicar a la gente. Estamos muy conscientes de ello. Todos los fans son llamados "legiones" y nosotros estamos a su mandato, pero no queremos predicar [...] En *op. cit.*, p. 13.

Ontenida en el álbum Kill em all. Alusión a la pieza "The four hosemen" contenida en el álbum Kill em all.

Ulrich. Nacido en Los Ángeles el 3 de agosto de 1963, el primero de ellos creció bajo el "cobijo" de una familia que siguió los preceptos de la corriente religiosa conocida como Ciencia Cristiana, misma que, a partir de la escritura del libro *Ciencia y Salud con Llave a las escrituras sagradas* durante 1875, fue fundada por la reformadora religiosa Mary Baker Eddy. Entre otras cosas, y superando al gnosticismo más radical, llegó a plantear que: "[...] no sólo era la materia completamente irreal, sino que los sentidos de la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato eran también irreales, puesto que ellos participaban de la muerte. Con confianza Eddy afirmó su nueva doctrina: "La Ciencia Cristiana rechaza la validez del testimonio de los sentidos, los cuales fabrican su propia evidencia: el malestar, la enfermedad y la muerte."<sup>31</sup>

Ante esta afirmación, el hombre debía ser capaz de curarse a sí mismo, y por tanto, prescindir de cualquier intervención médica. Como veremos en el siguiente capítulo, dichas creencias religiosas tuvieron un gran impacto en la formación de la personalidad de Hetfield, así como en la escritura de muchas de las letras que más adelante formaron parte de los álbumes que aquí nos ocupan. Algunas de las principales características de su persona frente a la sociedad que le rodeaba, fueron la reserva y el constante aislamiento, ya que los preceptos de la Ciencia Cristiana estaban en franca contradicción con materias escolares como la salud o las actividades deportivas.

Tal como apunta el mismo Hetfield: "The main rule [in Christian Science] is, God will fix everything. Your body is just a shell, you don't need doctors. It was alienating and hard to understand." Relacionado con el mismo tema, también señaló que "[...] there was no explanation of why "that" (whatever it was) doesn't work. It was just, "no, this is the way". And kind of going through life trying to belive it, and feeling that I'm faulty, I'm defective, because I can't belive this, and my parents completely do. And being isolated at school, feeling that I'm just different because of this religion. En torno

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Harold Bloom, La religión en los Estados Unidos. El surgimiento de la nación poscristiana, p. 142.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> "La regla principal [en la Ciencia Cristiana] es, Dios arreglará todo. Tu cuerpo es sólo un caparazón, no necesitas doctores. Era alienante y difícil de entender. En Joel McIver, *Justice for All. The truth about Metallica*, p. 10.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> "[...] no había explicación de porqué "eso" (lo que fuése) no funcionaba. Sólo era "no, este es el camino. E ir por la vida tratando de creerlo, sintiendo que era culpable, que era defectuoso, porque no podía creer en esto, mientras que mis padres lo hacían completamente. Y estar aislado en la escuela sintiendo que era diferente por esta religión." En Steffan Chirazi (ed.), *So What. The good, the mad and the ugly, op. cit.*, p. 254.

a Hetfield, Jon Torres, vocalista de la agrupación Angel Witch, apuntó que "siempre se sentaba en una esquina tocando la guitarra, aprendiendo a tocar y cantar mejor. [...] Siempre fue muy reservado, aunque también, en muchas ocasiones, cómico e ingenioso". 34

De igual forma, otro de los sucesos que tuvo gran impacto en la formación de su personalidad, fue la muerte de su madre a causa del cáncer, cuando él tenía 16 años de edad. Por sus creencias religiosas, ella nunca atendió su enfermedad, y por tanto el proceso resultó ser muy desgastante para James.<sup>35</sup> Quizá, gran parte de la lírica que escribió para *Metallica*, surgió por el resentimiento hacia este acontecimiento. Ante dicha hipótesis, y por la gran similitud que guarda con este momento en la vida de Hetfield, creemos oportuno citar el siguiente texto de William Styron:

[...] tengo el convencimiento de que un factor aún más significativo fue el fallecimiento de mi madre cuando contaba yo trece años; este trastorno y esta aflicción precoz - la muerte o desaparición de un progenitor, especialmente la madre, antes o durante la pubertad – aparece reiteradamente en la literatura sobre la depresión como un trauma con probabilidades, a veces, de crear un estrago emocional casi irreparable. El peligro es especialmente manifiesto si el adolescente es afectado por lo que ha recibido la denominación de "duelo incompleto", es decir, si ha sido incapaz de alcanzar la catarsis del dolor y de este modo lleva dentro de sí en años ulteriores una carga insufrible de la que son parte sentimientos de enojo y culpabilidad, y no sólo pena reprimida, que se convierten en las virtuales semillas de la autodestrucción. 36

Ante tan desafortunado acontecimiento (y nuevamente, por las creencias religiosas, ante dicho "duelo incompleto"), y a pesar de que había tomado algunas lecciones de piano, encontró un escape en la guitarra eléctrica y en tocar algunas piezas de sus bandas predilectas, entre las que se encontraban Black Sabbath, Aerosmith, Kiss y Thin Lizzy, entre otras más. Para ello, antes de colocar el anuncio que lo llevaría a conocer a Lars Ulrich y a formar parte de *Metallica*, se unió a bandas como *Obsession* y

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> En Metallica, Dark Souls, DVD, 2004.

<sup>35</sup> Steffan Chizari (ed.), op. cit., p. 256.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> William Styron, Esa visible oscuridad. Memoria de la locura, p. 128.

*Phantom Lord*, título de ésta última que tomaría más tarde para una de las piezas que años después integrarían el primer álbum que aquí analizaremos: *Kill em 'all*.<sup>37</sup>

Por otro lado, Lars Ulrich, que podemos considerar como la mente comercial y financiera de la gran industria en la que años más tarde se convertiría *Metallica*, nació en Dinamarca el 26 de diciembre de 1963. Es importante mencionar la influencia de su padre Torben Ulrich, quien para entonces, además de ser una gran figura en los torneos internacionales de tenis, tuvo participaciones en los medios cinematográficos (como por ejemplo, en la película *Motion Picture*, de 1969), pictóricos (con su obra *Imprints of Practice*, expuesta en París, Nueva York y Los Ángeles durante 1971), y desde luego, musicales, ya que siempre fue un gran admirador del *jazz* y sus principales exponentes.

En torno a este género musical, Torben Ulrich, quien también conocía personalmente a los saxofonistas Stan Getz y Dexter Gordon, escribió diversos artículos en un periódico danés titulado *Politiken*, en los que vertió gran parte de su bagaje musical, filosófico y artístico. Así, todo este contexto cultural fue asimilado por Lars desde muy temprana edad, y a pesar de que logró obtener algunos éxitos en los medios deportivos del tenis nacional (alcanzó el décimo lugar en la categoría junior), su vocación se definió cuando, junto a su padre, asistió a una de las presentaciones en vivo del grupo *Deep Purple*, en febrero de 1973, tras la cual adquirió uno de los álbumes más importantes en la historia del *heavy metal: Fireball* (1971).<sup>38</sup>

A partir de entonces, según comenta él mismo, su situación vocacional (a pesar de su corta edad) se definió por completo. Hacia finales de la década, a causa del fallecimiento de sus abuelos y la saturada agenda deportiva de su padre, la familia decidió establecerse en Huntington Beach, al sur de Los Ángeles, ya que, como señala Torben Ulrich, "I had begun to play more and more in the Grand Masters, a tour for the old players. There were more and more tournaments in Hong Kong and so on, and I felt it was harder for me to get back to Denmark from these places." De esta forma, cuando contaba con 16 años de edad, se encontró con que esta ciudad también comenzaba a

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> K. J. Doughton, *Metalllica unbound. The unofficial biography*, p. 16.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Mark Putterford y Xavier Russell, *op. cit.*, p. 10.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> "Había comenzado a jugar más y más en los "Grand Masters", un tour para los jugadores veteranos. Había más y más torneos en Hong Kong y demás, y yo sentí que era más difícil para mí regresar a Dinamarca desde estos lugares". En *Joel McIver*, *op. cit.* P. 15.

recibir, aunque en espacios aún underground, la nueva ola de heavy metal Británico (NWOBHM).

En torno a dicha corriente musical, la periodista Sylvie Simmons, ha señalado que los medios en los que comenzó a desarrollarse el heavy metal tenían un cierto parecido con los primeros años en los que surgió el punk británico, debido a los escasos recursos mediáticos y económicos de las agrupaciones. Por otro lado, y quizá de forma paradójica, para entonces Los Ángeles no podía ser considerada una ciudad propicia para el nacimiento del *heavy metal*, debido a que las personas no acostumbraban reunirse muy a menudo, y por tanto, no existían muchos lugares para la presentación de bandas en vivo. Como ella misma apunta: "[...] people don't want to go around in leather and [...] you wouldn't think people would have time for half - hour guitar solos". 40 Asimismo, el mercado musical se encontraba acaparado por las agrupaciones en boga, entre ellas The Eagles, Van Halen, Styx y Journey, y más aún, Aerosmith y Kiss, todas éstas con una gran cantidad de discos vendidos en los Estados Unidos y Gran Bretaña durante las décadas de los setenta y ochenta.

A pesar de ello, Lars mantuvo contacto con la *NWOBHM* no únicamente a través de Ken Anthony, propietario de una tienda discográfica de heavy metal en Dinamarca, sino también por medio de la revista Sounds, en la que, con cada publicación, aparecían las bandas que tanta influencia tendrían en su futuro papel como baterista de *Metallica*, entre las cuales destacaban Saxon, con su álbum Wheels of Steel, Iron Maiden, que para entonces apenas había grabado su primer lanzamiento, y desde luego, Diamond Head, cuyo álbum Lightning to the Nations, Ulrich adquirió por correo, y a causa del cual, se trasladó a Inglaterra en el verano de 1981 con el fin de seguir la gira de dicha agrupación.41

Antes de partir, gracias al guitarrista Hugh Tanner, se dio el primer encuentro entre James Hetfield (que para entonces formaba parte de la banda *Leather Charm*) y Lars Ulrich. Esto fue en abril de 1979, ya que en esa ocasión, la banda no tenía baterista para ensayar, y desafortunadamente, Hetfield quedó muy decepcionado ante las

109

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> "[...] la gente no quiere andar paseando en piel (referencia a la ropa hecha de piel) y uno no pensaría que la gente tiene tiempo para hora y media de un solo de guitarra". En Chris Crocker, Metallica: the frayed ends of metal, p. 17.

41 Mark Putterford y Xavier Russell, op. cit. P. 11.

habilidades musicales del que años más tarde sería uno de los bateristas más reconocidos del heavy metal. Así, un nuevo encuentro quedaría postergado para el momento en que Ulrich regresara de Londres, en donde finalmente, cuando terminó el concierto que Diamond Head ofreció en el Woolwich Odeon, Lars logró acercarse a la banda y permanecer con ellos durante buena parte de la gira.<sup>42</sup>

En torno a este período – que resulta fundamental mencionar por el impacto que tuvo sobre Ulrich y el posterior inicio de Metallica -, Sean Harris, vocalista de Diamond *Head*, menciona que "[...] Lars era un fan tan entregado que resultaba alucinante (sic). [...] Una cosa de Lars que me sorprendía era la forma en que gastaba dinero en discos y cosas así. Debía de tener cantidad de dinero suyo, a pesar de su corta edad, y se metía en las tiendas de discos y compraba montañas de cosas NWOBHM. Incluso quería comprar los números viejos de Sounds."43 Asimismo, como apunta Joel McIver, "it seems that Lars primary characteristic, one for which he is well known nowadays, was his keenness to learn about music and then discuss it a great length."44

Al regresar a Los Ángeles con la firme convicción de formar su propia banda, Lars volvió a entrar en contacto con uno de los amigos que había conocido antes de su viaje a Londres: Brian Slagel, quien para entonces, junto a John Kornarens, publicaba la revista New Heavy Metal Revue, misma que aprovechó para promocionar a nuevas agrupaciones, y más adelante, para iniciar su pequeña e independiente casa discográfica, la cual llevó el nombre de Metal Blade Records. De ésta, el primer lanzamiento sería la recopilación de algunas bandas nuevas en Los Ángeles, misma que llevaría el título de Metal Massacre. 45

## 3. El camino hacia la producción de Kill em 'all.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> K. J. Doughton, *op. cit.*, p. 17.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> En Mark Putterford y Xavier Russell, *op. cit.*, 24.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> "Parece que la principal característica de Lars, por la que es muy bien conocido hoy en día, era su vehemencia por aprender acerca de la música y después discutir acerca de ésta ampliamente". Joel McIver, *op. cit.*, p. 30. <sup>45</sup> K. J. Doughton, *op. cit.*, p. 18.

Con Ron McGovney en el bajo, Lloyd Grant en la guitarra, <sup>46</sup> James Hetfield como vocalista – aún sin tocar la "guitarra rítmica" -, y Lars Ulrich como baterista, podríamos decir que fue la *casualidad* la que dio paso a los orígenes de *Metallica*, ya que, como apunta el mismo Brian Slagel en torno a la recopilación de su álbum: "[...] he called me up. He was jamming with James and a couple other guys in their garages playing Diamond Head covers and everything. He said, "Hey, if I put together a band and give you an original song, will you put it on the record? And I said, "Sure, of course. So that was basically the beginning of Metallica". <sup>47</sup>

Así comienza el camino de esta agrupación. Con el fin de formar parte de la recopilación mencionada, tomaron una de las piezas originales de la banda en la que estaba James, *Leather Charm*, la cual llevaba el título de "Hit the Lights", y el nuevo nombre del cuarteto fue tomado por Lars de una lista de posibles títulos que Ron Quintana, futuro editor de la revista *Metal Mania*, había escrito para ésta. Entre ellos se encontraba *Metallica*, nombre que, como bien apunta Deena Weinstein cuando hace referencia a los títulos de otras bandas, evoca inmediatamente una fuente simbólica de poder: la emanada de la música misma (de aquí también la imagen austera del grupo sobre el escenario). <sup>48</sup>

Finalmente, junto a bandas como *Steeler, Bitch, Demon*, y *Flight* (todas ellas desintegradas al poco tiempo), entre otras más, *Metallica* formó parte de *Metal Massacre*, mismo que salió a la venta en junio de 1982, sólo adquirible por correo directo a Brian Slagel. Para entonces, James y Lars, quienes ya eran los "dirigentes" de la banda, consideraban que Lloyd Grant debía ser reemplazado, y por tanto, colocaron un anuncio en la revista *Recycler*, al cual respondió otro de los personajes que no únicamente resultaría ser muy importante durante los inicios de la banda, sino también, en el devenir histórico del *heavy metal*: Dave Mustaine.

-

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Es interesante señalar el caso de Lloyd Grant, debido a que, a pesar de ser un buen guitarrista según señalan los testimonios a nuestra disposición, no "encajaba" (las comillas son nuestras) en uno de los más importantes cánones que hasta nuestros días han definido al *heavy metal*, es decir, el hecho de que, tanto sus ejecutantes como sus seguidores, pertenecen al sector blanco de la población. A contraparte de dicha característica, Grant era afroamericano, y por tanto, su permanencia en la banda era menos que imposible.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> "[...] me llamó [haciendo referencia a Lars]. Estaba ensayando con James y un par de tipos en su garage tocando covers de *Diamond Head*. Dijo, "Oye, si conformo una banda y te doy una canción original, ¿me pondrás en el álbum?" Y yo dije, "Claro, desde luego. Así que, básicamente ese fue el inicio de Metallica". Chris Crocker, *op. cit.*, p. 25.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Deena Weinstein, op. cit., p. 33.

Nacido en La Mesa, California, en septiembre de 1961, Dave Mustaine, a diferencia del acaudalado Lars Ulrich, creció bajo la protección de una familia con bajos ingresos, y por otro lado, un padre alcohólico y sumamente inestable, situación que, junto a su madre, lo obligó a mudarse a menudo. Para 1974, comenzó a desarrollar un enorme interés por el rock, y como sucedió en el caso de muchos otros adolescentes norteamericanos, éste encaminó su atención hacia Led Zeppelin y The Beatles, tal como le señaló a Joel McIver durante una entrevista en 1999: "Houses of the Holy or "Four Sticks" were my favourite records... Or The Beatles White Album."<sup>49</sup> Así, a raíz de su profunda admiración por la música de éstas y otras agrupaciones más, Mustaine desarrolló una personalidad extrovertida y segura de sí misma, aunque también, violenta, inestable y muy dependiente del alcohol.

Por otra parte, y a pesar de que por fin parecían estar ya constituidos, el ambiente musical en Los Ángeles no era muy propicio. "La escena" comenzaba a caracterizarse por dar espacio a las agrupaciones que utilizaban gran cantidad de maquillaje, vestimentas de cuero entalladas, tacones altos (ya utilizados antes por Gene Simmons, bajista de Kiss) y peinados de gran volumen (por lo que éstas bandas fueron también conocidas como "poodle bands"). <sup>50</sup> Esta corriente, que más adelante sería definida como "glam metal" ("metal de glamour"), "poser metal" ("metal de pose") o "lite metal" ("metal ligero"), carecía de los criterios más importantes del *metal*: una voz altamente visceral y agresiva (muy al contrario de ello, en dicho género los cantantes parecían imitar voces femeninas), una imagen austera que reflejara a la clase trabajadora (con lo cual, no queremos decir que tal elemento haya sido adoptado de forma consciente), y temáticas serias o de importancia social (frente a las cuales, el "poser metal" solía escribir en torno al amor, la lujuria y el sexo femenino, gracias al cual este subgénero logró un gran éxito en gran parte de los Estados Unidos).<sup>51</sup>

Podríamos asegurar que el "glam metal" encontró uno de sus principales representantes en el álbum Too Fast for Love (1981), del grupo Motley Crue, mismo que, a diferencia del "verdadero heavy metal", se caracterizó durante las dos siguientes

<sup>49</sup> "Houses of the Holy o "Four Sticks" were my favourite records... o The White Album de los Beatles. En

Joel McIver, op. cit., p. 4. 50 Deena Weinstein, op. cit., p. 46. 51 Ibid.

décadas por promover una imagen hedonística de la música, y más aún, por verse envuelto de forma constante en escándalos relacionados con las drogas, el sexo y la violencia.<sup>52</sup> Por ello, consideramos que *Motley Crue* ha sido, incluso hasta nuestros días, "la punta del iceberg" formado por grupos como Journey, Kansas, Boston y Reo Speedwagon, es decir, uno de los más importantes íconos de las figuras conocidas como "rock stars".

Frente a ello, la gran crítica que éstas recibirían a lo largo de los años por parte de muchos grupos de heavy metal, consistía en su "falta de honestidad", en utilizar a la música como un medio para atraer a las fanáticas, y más aún, en la ruptura existente entre la vida personal y las actuaciones de dichos grupos sobre el escenario. Por otra parte, también es necesario pensar en la masculinidad del *metal* (y por supuesto, de buena parte de la subcultura juvenil), misma que se manifiesta en la imagen y las diversas actitudes de los sectores que asisten a las presentaciones de estas bandas. Como nuevamente señala Weinstein: "Heavy Metal music celebrates the very qualities that boys must sacrifice in order to become adult members of society". 53

A principios de 1982, Metallica, como sigue sucediendo durante los inicios de cualquier agrupación, incluyó en su repertorio algunos covers de sus bandas predilectas, entre los cuales destacaban "Killing Time" (Sweet Savage), "Am I evil", "The Prince" (Diamond Head) y "Blitzkrieg" (Blitzkrieg). Gracias a ello, el 27 de marzo tocaron por vez primera en el bar Whisky A-Go-Go, abriendo las cuatro presentaciones de Saxon, que para entonces era uno de los principales grupos de la nueva ola de heavy metal británico. Tras ellas, *Metallica* aceptó cualquier lugar en donde pudiera presentarse (entre éstos: Radio City, The Troubadour, The Country Club y The Roxy), y de hecho, ante la marginación del metal en los espacios radiofónicos durante los primeros años de los ochenta,<sup>54</sup> esa fue la principal forma de dar a conocer su producción musical.<sup>55</sup>

Durante los meses que siguieron a la presentación en el Whisky A-Go-Go, Metallica se propuso un nuevo objetivo: grabar su primer demo, mismo que incluiría no

113

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Deena Weinstein, op. cit., p. 43.

<sup>53 &</sup>quot;La música del heavy metal celebra las más importantes cualidades que los jóvenes deben sacrificar con el fin de volverse miembros adultos de la sociedad" *Ibid*, p. 104.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Desde luego, esta exclusión fue más evidente durante la década anterior, ya que para entonces, este género carecía de un público masivo disponible que pudiese consumir sus productos.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Mark Putterford y Xavier Russell, *Op. cit.*, p. 14.

únicamente "Hit the Lights", sino también nuevos temas originales, entre los cuales estaban "The Mechanix" (que más tarde se titularía "The Four Horsemen"), "Jump in the Fire", "Motorbreath", "Metal Militia", "Seek and Destroy" y "Phantom Lord". <sup>56</sup> Con una clara alusión al álbum en vivo *No sleep til Hammersmith* (1981), esta rudimentaria grabación llevó el título de *No life til leather*, financiada por Kenny Kane (propietario de la casa discográfica independiente, High Velocity), y la cual encontró sus primeros seguidores a través de la distribución *underground* de cintas grabadas domésticamente, y a través de un artículo escrito por Patrick Scott para la revista *Metal Mania*. <sup>57</sup>

Si consideramos los elementos líricos y musicales que lo constituyeron, con este primer demo "inicia" el género que desde entonces ha sido conocido como *Trash Metal* (más aún si hacemos referencia a "Hit the lights"), mismo que surgió a partir de la fusión entre el *punk*, tanto americano como británico, y el *metal* de agrupaciones como *Venom* y *Motorhead*, particularmente hablando de su canción "Witching Hour" incluída en su álbum *Welcome to Hell* ("Bienvenidos al infierno"). Asimismo, esta derivación del *metal* fue posible gracias al incremento en el número de casas discográficas independientes (que también podríamos considerar como *underground*), tal como sucedía en el caso de Neat.<sup>58</sup>

Por otra parte, es importante señalar que esta "nueva música" apelaba también a ciertos sectores de otra generación juvenil, y por tanto, "[...] arose as one of the expressions of the urge for revolution within the young generation – revolution against the establishment, against politicians, against parents, against teachers, against whatever seemed immobile, antiquated, conservative, and, perhaps most important, uninventive". <sup>59</sup> En torno a dicho surgimiento, Tom Gabriel Fischer, vocalista del grupo *Celtic Frost*, ha señalado que:

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Es importante señalar que, tanto las letras de las canciones, como las interpretaciones que de éstas hemos hecho, serán expuestas en el siguiente capítulo.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> K. J. Doughton, *op. cit.*, p. 26.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Joel McIver, *op. cit.*, 51.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> "[...] se levantó como una de las expresiones por la urgencia de revolución dentro de esta jóven generación – revolución en contra del sistema, en contra de los políticos, en contra de los padres, en contra de los maestros, en contra de todo aquello que pareciera inmóvil, anticuado, conservador y, quizá lo más importante, no creativo". En *Ibid*, p. 61.

This screeching music of distorted sounds was just perfect to drive all who were hated and despised up the walls. And this music carried an amazing new energy, it was fresh, adrenalinised, a cry for vitality and attention, a perfect vent for accumulated frustration. I began to love – and live – this music. That I continously began to search and yearn for ever more power and ever fewer limits to it was probably connected to the circumstances of my youth and the very dark experiences in my daily life. <sup>60</sup>

Tras varias presentaciones en algunos bares de Los Ángeles (entre éstos estaban el Woodstock, The Troubadour y The Whisky), <sup>61</sup> llegó una de las más importantes y significativas. Con el fin de promocionar el álbum *Metal Massacre*, el 18 de septiembre de 1982 Brian Slagel trató de reunir en el Keystone (en San Francisco) a todas las bandas que en éste disco habían participado. Ante la ausencia de *Cirith Ungol* (uno de los grupos), *Metallica*, por primera vez en dicha ciudad, fue invitado para suplirlos. <sup>62</sup> A diferencia de las respuestas que habían obtenido en su "ciudad natal", en este *club* de San Francisco: "The audience went completely over the top to a degree that no previous Metallica show had seen. Many of the 200 or so fans in the venue even joined the band on stage for a marathon headbanging session. This came as a suRprise to the band themselves, who had no idea that their music had penetrated as far away from Los Angeles as San Francisco."

Citado este testimonio, es importante señalar que podemos adjudicar tal respuesta del público a las diferencias de dicha ciudad con Los Ángeles. Entre ellas podemos

-

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> Esta chillante música de sonidos distorsionados – ruido para todos excepto para sus seguidores -, era perfecta para llevar a la cima de los muros a todos aquellos que eran odiados y despreciados. Y esta música llevaba una nueva e impresionante energía, era fresca, adrenalizante, un grito por atención y vitalidad, una perfecta salida para la frustración acumulada. Comencé a amar – y vivir – esta música. Quizá, el hecho de que continuamente comenzara a buscar más poder, y cada vez menos límites frente a ella, estaba conectado a las circunstancias de mi juventud y a las oscuras experiencias de mi vida diaria. En *Idem*.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Para consultar el total de las presentaciones de *Metallica cfr. www.encyclopedia-metallica.com/live*.

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> En esta ocasión, el repertorio de *Metallica* había crecido notablemente: "Hit the Lights", "The Mechanix", "Phantom Lord", "Jump in the fire", "Motortbreath", "No remorse", "Seek and Destroy", "Metal Militia", y finalmente, dos covers de *Diamond Head:* "Am I evil?" y "The Prince". En www.encyclopedia-metallica.com/live/18.shtml.

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> "La audiencia llegó "hasta el clímax" en un grado que no se había visto en ninguna presentación de *Metallica*. Incluso, muchos de los aproximadamente 200 fanáticos en el lugar, se unieron a la banda sobre el escenario para un maratón de "headbanging" ("sacudir la cabeza") al ritmo de la música. Esto le vino a la banda como una sorpresa, ya que no tenían idea de que su música hubiera penetrado más allá de Los Ángeles, tal como sucedió con San Francisco" [Incluso Ron McGovney, señaló que el público conocía y cantaba todas las letras, lo cual nos habla del éxito que tuvo el mercado *underground* de las cintas caseras, y quizá el artículo publicado en *Metal Mania*]. En Chris Crocker, *Op. cit.*, p. 34.

ubicar al grupo de seguidores que años después formarían el club de fans de *Metallica*, y que para entonces eran conocidos como "The Bay Area Bangers", entre los cuales se encontraba Ron Quintana y Patrick Scott. Por otra parte, en San Francisco había mayor cantidad de tiendas discográficas que en sus aparadores incluían al *heavy metal* (desde números atrasados de la revista *Kerrang!*, hasta álbumes de bandas como *Exodus*, *Laaz Rockit y Trauma*, entre muchas otras más) una de las cuales era Record Vault, ubicada en la avenida Polk Street, que desde entonces era uno de los más importantes centros comerciales de esta metrópoli.

En dicha ciudad habitaba Kathi Page (que para entonces se consideraba a sí misma parte de los "Bay Area Bangers"), quien trabajaba en una estación radiofónica llamada KRQR, gracias a la cual, durante 1982 se promocionaron los llamados "Metal Monday" ("Lunes de Metal") en el bar The Old Waldorff, en los que desde luego participó *Metallica* dentro de una agenda de tres grupos por noche. Hientras tanto, el 18 de octubre de 1982, en el club The Troubadour (Los Ángeles), Brian Slagel asistía a la presentación del grupo *Trauma*, acontecimiento que es importante señalar, debido a que el bajista de dicha agrupación, Cliff Burton, fue quien más adelante se uniría a *Metallica* para convertirse en una de las personalidades clave en el posterior desarrollo de la banda.

Hijo de Jan y Ray Burton, Cliff nació al este de San Francisco el 10 de febrero de 1962. Sus primeros contactos con la música se dieron a los trece años de edad, cuando comenzó a estudiar teoría musical en la preparatoria de Castro Valley High School. Sus avances fueron tan rápidos que pronto estaba disponible para tocar en algunas de las bandas locales. En torno a dicho período, su primer maestro de bajo eléctrico señala lo siguiente:

He was a good student, very focused. He knew what he wanted. He was the kind of student who always came in with the lesson prepared, which is not at all common. We did a number of different rhythm studies. I can hear some of the odd metered rhythms we studied in his playing. I had many serious students, but Cliff had that rare inner drive to

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> El orden era el siguiente: *Laaz Rockit/Metallica/Overdrive*. Mark Putterford y Xavier Russell, *Op. cit.*, p. 15.

get out and do something about his music. I can't take credit for that; it was already there even when I taught him.  $^{65}$ 

Cuando contaba con 18 años de edad, la personalidad de Burton se mostraba generalmente de múltiples y extravagantes formas. Sus gustos y admiración musical iban desde Johan Sebastian Bach (de quien solía decir que era "el dios de la música"), pasando por Ludwig van Beethoven, hasta llegar a sus bandas favoritas, entre las cuales se encontraba ZZ Top y The Misfits, ésta última una de las más importantes en el punk norteamericano, y también una de sus predilectas, tal como apunta Dave Donato (uno de los amigos más cercanos a Burton): "I don't think I ever saw music move Cliff the way The Misfits did. [...] Wherever Cliff played his Misfits tapes, he just went wild. Just like fuckin yelling, screaming, spitting and headbanging. The Misfits, were a great moment in his life. I think he enjoyed The Misfits more than anything else, period."

Por otra parte, Burton solía tener una personalidad sumamente reflexiva frente a la existencia, aunque también, como demostraría durante los años que estuvo con *Metallica*, una gran capacidad para disfrutar cada momento de la misma (entre tales placeres, como heredero de la generación que tomó conciencia durante los sesenta y setenta, se encontraban el alcohol y la mariguana, mismos que, sin caer en la indisciplina con su propio instrumento y la íntima relación de éste con la música, solía consumir de forma cotidiana).<sup>67</sup> En torno a él, Flemming Rasmussen, quien más adelante produciría los álbumes *Ride the Lightning* (1984) y *Master of Puppets* (1986), ha señalado que "[...] he was clever without being obscure, driven without being dictatorial and inventive

.

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> Era un buen estudiante, muy enfocado. Sabía lo que quería. Era el tipo de estudiante que siempre llega con la lección preparada, lo cual no es del todo común. Hicimos un número de diferentes estudios del ritmo. Puedo escuchar algunos de los ritmos irregulares que estudiamos mientras tocaba. He tenido muchos estudiantes serios, pero Cliff tenía ese raro impulso interno para salir y hacer algo con su música. No me puedo adjudicar crédito por eso; ya estaba ahí incluso cuando le dí clases. En Steffan Chirazi (ed.), *Op. cit.*, p. 6.

p. 6.
<sup>66</sup> "No creo que haya visto a la música mover a Cliff de la manera en que lo movían The Misfits. [...] Donde sea que Cliff ponía sus cassettes de The Misfits, simplemente "enloquecía" (sic). Simplemente dando alaridos, gritando, escupiendo y sacudiendo la cabeza. The Misfits fueron un gran momento en su vida. Creo que disfrutaba ese período de The Misfits más que cualquier otra cosa". En *Op. cit.*, p. 8.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Recordemos que ambas sustancias, el alcohol y la mariguana, son herencia de los motociclistas (entre éstos los *Hell's Angels* como los más simbólicos) y los *hippies* respectivamente. De hecho, los padres de Cliff habían formado parte de éstos últimos durante el apogeo del movimiento contracultural.

without being eccentric. Added to this his placid, relaxed character, which made him easy to like."

Su madre nos ha dejado algunas líneas para comprender algunos de los elementos que más adelante compondrían la lírica de *Metallica*: "[...] even when he was a tiny little kid he would listen to his music or read. He was a big, big reader and he was very bright. [...] He also refused to tell anything but the truth. When he was 22 he said, 'I'm going to be a professional musician. I'm going to make my living as a musician." En éstas últimas dos líneas, podemos observar lo que, desde la perspectiva de cualquier individuo dedicado al *heavy metal*, se convierte en una verdadera vocación (lo que también fue para Cliff Burton). Como apunta Deena Weinstein, ésta consiste en un compromiso total con la música, con los múltiples riesgos y sacrificios que dicha "carrera" implica, y por supuesto, con la subcultura juvenil de la que estos jóvenes provienen. En torno a dicho asunto, esta socióloga concluye:

The choice of the metal god is to "burn out or fade away". This is an endgame career decision that comes in the prime of one's life. Heavy Metal, more than pop and most other forms of rock, is a young man's game. Success can only last when it is translated into the fame that comes from "burning out", dying at the height of one's power. For those who refuse to "die with your boots on", there is usually a slow fade to black.<sup>71</sup>

Hacia finales de 1982, a causa de diversos problemas con el resto de los miembros en la banda, Ron McGovney terminó por renunciar (esto, según la versión de Lars y James, quienes para entonces ya habían logrado convencer a Burton de unirse al grupo). Una de las últimas presentaciones en las que éste participó, fue también de gran

-

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> "[...] era inteligente sin ser oscuro, impetuoso sin ser dictatorial e inventivo sin ser excéntrico. Agregado a esto, su plácido y relajado carácter, lo cual lo hacía más agradable". Joel McIver, *op. cit.*, p. 80.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> "[...] incluso cuando era pequeño, escuchaba música o leía. Era un gran, gran lector, y era muy brillante. [...] También se rehusaba a decir nada que no fuera la verdad. Cuando tenía 22 dijo, "Voy a ser un músico profesional. Me ganaré la vida como músico." *Ibid*, p. 81.

Deena Weinstein, op. cit., p. 60.

<sup>&</sup>quot;La opción del "Dios del metal" (calificativo con el que la autora hace referencia a las más representativas figuras del género) es "consumirse o desvanecerse lentamente". Ésta es una decisión de carrera que viene en los primeros momentos de la vida de uno. El *heavy metal*, más que el pop y más que otras formas de rock, es un juego de los hombres jóvenes. El éxito sólo puede durar cuando se traduce en la fama que viene con el hecho de "haberse consumido", muriendo en la cima de los poderes personales. Para aquéllos que se rehúsan a "morir con las botas puestas", usualmente suelen desaparecer (léase "desvanecerse") de forma gradual". Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 89.

trascendencia para *Metallica*, debido a que en ella estrenaron la canción "Whiplash", abriendo también para el grupo *Exodus* (cuyo guitarrista, Kirk Hammett, sin saberlo en ese momento, sería parte de *Metallica* durante el siguiente año), y más aún, realizando una grabación de la misma con el título de *Live Metal Up Your Ass*.<sup>72</sup>

Por otra parte, es importante recordar que fue precisamente en San Francisco donde surgieron y se desarrollaron algunos de los movimientos socio – culturales más trascendentales en la historia norteamericana del siglo XX (entre ellos el de los *hippies*, así como buena parte de la historia del *rock* durante los sesenta y setenta), y fue en ella dónde se amplió el *trash* – *metal*, tal vez debido a "[...] the population density, the proximity to the Bay Area of the world's media, the need to react against the sleazy glam – metal of Los Angeles, and the historical artist – friendly culture of the city itself all contributed".<sup>73</sup> A pesar de esto, es en Los Ángeles donde desarrolló su carrera musical otra agrupación que resulta sumamente importante para delimitar el contexto musical de *Metallica* y el género que aquí analizamos: *Slayer*.

Formada en Huntington Beach durante 1982, e integrada por Tom Araya (vocalista/bajsta), Jeff Hanneman (guitarrista), Kerry King (guitarrista) y Dave Lombardo (baterista), quizá la trayectoria de este grupo comienza con una nueva recopilación de la serie iniciada por Brian Slagel: *Metal Massacre III* (1983). Asimismo, a causa de los pocos recursos económicos con los que contaba Slagel para apoyarlos, Slayer pagó ese mismo año la grabación de su primer álbum, mismo que llevó el título de *Show no mercy*. Desde el lanzamiento de éste, *Slayer* se caracterizó por sus temáticas relacionadas con el satanismo (tema que trataremos más ampliamente en el siguiente capítulo), la magia negra, "la infinitud del mal", y las múltiples manifestaciones del caos, entre ellas los horrores de la guerra y la injusticia social.<sup>74</sup>

Una vez que dicha agrupación se presentó en San Francisco junto a *Laaz Rockit*, *Exodus* y *Savage Grace*, parecía que la velocidad musical por sí misma comenzaba a ser una moda en este género. <sup>75</sup> Para cuando lanzaron su álbum *Haunting the Chapel* (1984),

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Joel McIver, op. cit., p. 77.

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> "[...] la densidad de la población, la proximidad al mundo mediático en el "Área de la Bahía", la necesidad de reaccionar en contra del "flojo glam – metal" en Los Ángeles, y la histórica, artística y amigable cultura de la ciudad misma, todo ello contribuyó [...]". K. J. Doughton, *op. cit.*, p. 90.

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> Michael Moynihan y Didrik Soderlind, *op. cit.*, p. 25.

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> Ian Christe, *op. cit.*, p. 108.

Slayer se había posicionado como una de las bandas más agresivas y veloces en cuanto a la música se refiere (particularmente si pensamos en uno de los grandes éxitos en éste: "Chemical Warfare"). Por otra parte, sus letras, más que poseer significados ocultos, se enfocaron de manera explícita en el discurso del caos que ya habían utilizado en el disco anterior: "[...] in the concrete horrors of the real or possibly real world: the isolation and alienation of individuals, the corruption of those in power, and the horrors done by people to one another and to the environment", <sup>76</sup> tal como podemos leer en alguna líneas de la canción antes citada:

Frantic minds are terrified/ Life lies in a grave/ Silent death rides high above/ On the wings of revelation/ Multi death from chemicals/ Arrogance has won/ Annihilation must be swift/ Destroy without destruction/ Gods on the throne must be watching from hell/ Awaiting the mass genocide/ Soldiers defeated by death from a smell/ Bodies lie dormant no life/ Mummified regions lying in dust/ Fall victim to this game/ [...] Taken without being blamed/ [...] See the sky burning the gates are ablaze/ Satan awaits eager to merge.<sup>77</sup>

Así, continuando por este mismo camino lírico y musical, un año después – simultáneamente a la carrera de *Metallica* -, *Slayer* grabó el disco *Hell Awaits* (1985), mismo que, a lo largo las canciones que lo integraron, desplegó aún más velocidad y maestría técnica a través de cada uno de los ejecutantes en la banda, pero también, en "Hell Awaits", mantuvo el discurso relacionado con el satanismo – pieza que guardaría gran similitud con "Jump in the fire" del álbum de *Metallica Kill em all* (1983) -, tal como a continuación podemos observar: "[...] The Gates of Hell lie waiting as you see/ There's no price to pay just follow me/ I can take your lost soul from the grave/ Jesus knows your soul can not be saved/ [...] Crucify the so called Lord/ He soon shall fall to

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Deena Weinstein, op. cit., p. 50.

<sup>&</sup>quot;Las mentes eloquecidas se encuentra aterrorizadas. La vida yace en una tumba. La silenciosa muerte cabalga muy en alto, sobre las alas de la revelación. "Multimuerte" (sic) por los químicos. La arrogancia ha ganado. La aniquilación debe ser veloz. Destruír sin destrucción. Los dioses en su trono deben estar mirando desde el infierno. Esperando el genocidio masivo. Soldados vencidos por la muerte de un olor. Los cuerpos yacen durmiendo sin vida. Regiones momificadas yaciendo en el polvo. Caen víctimas de este juego. Cuerpos petrificados. [...] Tomados sin ser culpados. Mira el cielo ardiendo, las puertas están en llamas. Satán espera, ansioso por emerger". En www.darklyrics.com

me/ Your souls are damned your God has fell/ To slave for me eternally/ Hell awaits  $[\dots]^{78}$ 

Otro de los sencillos que alcanzó un gran éxito dentro de éste álbum (el cual, bajo la casa discográfica de Brian Slagel, *Metal Blade*, vendió en los primeros meses de su lanzamiento hasta 100, 000 copias), fue "At Dawn they sleep", que retomó otra de las manifestaciones más importantes del caos dentro del género: los monstruos (como seres anormales fuera del orden social establecido, y por tanto, carentes de toda relación con el mundo del que quieren vengarse). Tal como había escrito *Black Sabbath* en "Iron Man", o *Judas Priest* en "The Green Manalishi", *Slayer* plasmó lo siguiente en la letra de dicha canción: "[...] Blood sucking creatures of the night/ Nocturnal spectre hiding from the light/ Cries screaming out every fright/ Eagerly awaiting plight/ Apparitions from the pits of Hell/ Death plagues the streets in which they dwell/ Demented lust, the secrets they must keep/ Addicted to your blood/ At dawn they sleep [...]" \*\*80\*\*

Finalmente, durante 1986, año en que *Metallica* lanzó a la venta su gran álbum *Master of Puppets*, *Slayer* grabó el disco que terminó por "lanzarlos" a las primeras planas de las revistas especializadas en el tema, y más aún, al ámbito internacional de este género musical (más aún en el norte de Europa). El título para este fue *Reign in blood*, que incluyó sus posturas frente a sucesos como el Holocausto ("Angel of Death"), el canibalismo de un asesino serial ("Piece by piece"), la pena capital en la silla eléctrica ("Necrophobic"), las falsedades y engaños del Cristianismo ("Jesus Saves"), y la brujería ("Reborn"), entre otros temas.<sup>81</sup> Así, desde entonces, esta banda se diferenció notablemente de *Metallica*, definiéndose más dentro del *Black Metal* y el *Speed Metal*, y por tanto, ambas tomaron diferentes caminos a lo largo de las dos siguientes décadas, lo que también nos habla de la diversidad dentro de la supuesta uniformidad de este género musical.

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> "Como puedes ver, las puertas del infierno yacen esperando como puedes ver. No hay precio que pagar, sólo sígueme. Puedo tomar tu perdida alma desde la tumba. Jesús sabe que tu alma no puede ser salvada. Crucifica al así llamado "Dios". Pronto habrá de caer ante mí. Sus almas están condenadas, su Dios ha caído para ser mi esclavo eternamente. El infierno espera... [...]." En www.darklyrics.com

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Deena Weinstein, op. cit., p. 40.

<sup>&</sup>lt;sup>80</sup> "Criaturas nocturnas que succionan la sangre. Nocturno espectro que se esconde de la luz. Los llantos gritan cada terror. Ansiosamente esperando la promesa. Apariciones desde los abismos del infierno. La muerte plaga las calles por donde ellos habitan. Demente lujuria, los secretos que ellos deben guardar, adictos a tu sangre, en el ocaso ellos duermen".

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> Ian Christe, *op. cit.*, p. 111.

Ya instalados en el Boulevard Carlson (San Francisco), y tras algunas presentaciones que tuvieron en la zona, los integrantes de *Metallica* se enfocaron en buscar quién pudiera patrocinar la grabación de un primer disco profesional. Desde luego, tal como había sucedido con *Slayer*, buscaron a Brian Slagel, sin embargo, ante los escasos recursos con que éste contaba, aceptaron la propuesta de su amigo Ron Quintana, la cual consistía en buscar a un incipiente productor neoyorquino llamado John Zazula. Para entonces, él y su esposa Marsha – que también eran grandes admiradores del *rock* americano y la *NWOBHM* - habían inaugurado un pequeño establecimiento de discos que, además de tener algunos éxitos del momento, ofrecía en mayor cantidad producciones de bandas como *Quiet Riot, Angel Witch, Motorhead, Diamond Head, Holocaust, Twisted Sister* y *Venom*, entre muchos otros más. <sup>82</sup>

Como Ron Quintana les mencionó en dicha ocasión, Zazula era "another of heavy metal's "outside – the – system" heroes", <sup>83</sup> por tanto, el apoyo económico que *Metallica* podía esperar de éste, era también de proporciones modestas. Sin embargo, a principios de 1983, este productor también comenzó a promocionar presentaciones en vivo de bandas como *Venom*, y tras escuchar en su tienda un ejemplar del demo *No life til leather*, <sup>84</sup> John decidió ponerse en contacto con K. J. Doughton (que para entonces había escrito el primer artículo sobre *Metallica* en la revista *Metal Mania*), gracias al cual pudo establecerse la comunicación entre Zazula y Lars Ulrich (desde entonces el cerebro financiero de la banda). <sup>85</sup>

Como éste último comentó por teléfono, la banda no tenía fondos para desplazarse hasta "la costa este" (esto puede darnos una idea del estado embrionario en el que para entonces se encontraba la "escena del *trash metal*" en San Francisco), así que John decidió aportar 1,500 dólares para su traslado, gracias a los cuales, en marzo del mismo año, pudieron cargar su equipo en una camioneta, y cruzar todo el territorio norteamericano en busca de este nuevo promotor. Desafortunadamente, a causa del estado de ebriedad de Dave Mustaine (quien por supuesto iba manejando), tuvieron un accidente cuando pasaban por Wyoming. Éste no tuvo graves consecuencias, sin

<sup>82</sup> Crhis Crocker, op. cit., p. 43.

<sup>83 &</sup>quot;[...] otro de los héroes del heavy metal "fuera del sistema." K. J. Doughton, op. cit., p. 37.

<sup>&</sup>lt;sup>84</sup> Según todas las fuentes que aquí hemos utilizado, fue uno de los "fans" que Metallica había "alcanzado" en la "costa este", quien llevó ese demo a la tienda de los Zazula.

<sup>85</sup> Mark Putterford y Xavier Russell, op. cit., p. 26.

embargo, fue uno de los más importantes antecedentes en el posterior despido de este guitarrista.86

Al llegar a Nueva York, en un primer momento el grupo debió instalarse en casa de los Zazula, y con el fin de pagar su manutención, este "nuevo equipo" de personas comenzó a grabar algunos nuevos demos del repertorio de la banda, los cuales, vendidos en 4.99 dólares, tuvieron un mejor recibimiento que en Los Ángeles, e incluso San Francisco. Por otra parte, para entonces ya estaban programadas dos presentaciones en vivo, una en The Paramount Theater, y la segunda en L'Amours. En ambas abrirían las presentaciones de Venom, Vandenburg y The Rods. Finalmente, después de una de estas noches, y ante las múltiples fricciones entre los integrantes, Dave Mustaine terminó por abandonar esta agrupación (desde luego, difieren las versiones de ambas partes).

Tras dicho rompimiento, ante el cual Mustaine regresó a la "costa Oeste" para formar la agrupación Megadeth, Metallica debió buscar un sustituto. Gracias al contacto establecido por el ingeniero de sonido de la banda, Mark Whitaker, el nuevo integrante sería Kirk Hammett, nacido en El Sobrante (localidad cercana a San Francisco) un 18 de Enero de 1962, y quien hasta entonces había sido "the lead guitarrist" ("guitarra líder") en *Exodus*, otra de las agrupaciones más importantes de la época. <sup>87</sup> Teniendo como sus principales íconos de admiración a Kiss, Aerosmith, ZZ Top y Jimi Hendrix, y tras una breve audición junto a James, Lars y Cliff, las habilidades de este guitarrista quedaron perfectamente manifiestas durante su primera presentación en el Showplace de Nueva Jersey (16 – IV – 1983), misma que inició su primer gira abriendo los conciertos de uno de sus grupos predilectos: Venom. 88

A pesar de dicha gira, y como hasta nuestros días continúa sucediendo con cualquier banda de este tipo, el principal obstáculo que debieron enfrentar nuevamente fue la escasez de recursos – además de la falta de interés en las posibles empresas discográficas. Sin embargo, por parte de los Zazula, dos fueron los factores determinantes en su decisión de financiar este disco por sus propios medios: la absoluta fe de John en el futuro de Metallica, y más aún, su gran capacidad para desarrollar un negocio en tiempos difíciles. Zazula comenta: "We decided to do it ourselves, and fuck everybody. We just

<sup>&</sup>lt;sup>86</sup> Joel McIver, *op. cit.*, p. 99. <sup>87</sup> *Ibid*, p. 5.

<sup>88</sup> Chris Crocker, op. cit., p. 43.

said, to hell with what people say, we're gonna do it. And people thought we were mad. We just did it."<sup>89</sup> Así, esta primera producción, *Kill em'all*, que originalmente se iba a titular *Meal up your ass*, fue grabada en los estudios neoyorquinos Pyramid, cuyo propietario era Paul Curcio.<sup>90</sup>

Arriesgando cerca de quince mil dólares en este objetivo (financiamiento que logró gracias a los ahorros obtenidos en su tienda de discos), Johnn Zazula, a pesar de las múltiples negativas con que se topó durante el proceso de distribución, logró obtener el apoyo de "Barry Coburn, propietario de la compañía Relativity en los Estados Unidos; y en Gran Bretaña, el de un espíritu generoso llamado Steve Mason, cuya Music for Nations, con sede en Londres, había tenido el apoyo de la Virgin Steele de Nueva York unos meses antes." Así, este primer álbum fue lanzado oficialmente al mercado en julio de 1983, y según datos del propio Zazula, "vendió 7,000 discos nada más editarse", mientras que Doughton señala la cifra de "[...] 17,000 copies within two weeks". 92

Esta primera producción incluía los siguientes sencillos: "Hit the lights", "The Four Horsemen" (anteriormente titulada por Dave Mustaine, "The Mechanix", y cuyo nuevo título aludía a los cuatro integrantes de *Metallica*), "Motorbreath", "Jump in the fire", "(Anesthesia) – Pulling teeth", "Whiplash", "Phantom Lord", "No remorse", "Seek and Destroy" y "Metal Militia", la mayor parte de los cuales ya habían formado parte del demo *No life til leather*. Como sucedía en muchas otras producciones dentro del género, la música se vio "potenciada" por uno de los elementos visuales más importantes del *heavy metal*: la portada del álbum. En ésta, tras un fondo negro, aparecía el logotipo de la banda en color rojo, y bajo éste, dentro de un marco también del mismo color, estaban plasmados una gran mancha de sangre, un martillo recién utilizado para asesinar a alguien, y la sombra de la mano que había perpetrado el crimen, todos estos, elementos que proyectaban una imagen y una actitud llenas de agresividad y violencia simbólica.

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> "Decidimos hacerlo por nosotros mismos, y al carajo con todos. Simplemente dijimos, al diablo con lo que la gente diga, lo vamos a hacer. Y la gente pensó que estábamos locos. Simplemente lo hicimos". K. J. Doughton, *op. cit.*, p. 46.

<sup>&</sup>lt;sup>90</sup> Joel McIver, *op. cit.*, p. 111.

<sup>91</sup> Mark Putterford y Xavier Russell, op. cit., p. 29.

<sup>&</sup>lt;sup>92</sup> "[...] 17, 000 copias en dos semanas" K. J. Doughton, *op. cit.*, p. 47.

En torno a ello, nuevamente citamos a Deena Weinstein, ya que su siguiente aseveración, enmarca a *Metallica* dentro del amplio contexto del *heavy metal* (incluso, muchos años después de haber sido lanzado su primer álbum):

The colors and imagery on the album covers enhace the power conveyed by the logos. The dominant color is black, used especially as the background for the other artwork. Red is the second most important color. The color scheme is not gentle, relaxing, or merely neutral. Rather, it is intense, exciting, or ominous. Whereas the code for pop and country albums mandates photographs of the faces of the performers, the fronts of heavy metal albums are not graced with close – ups of band members. The heavy metal code specifies that what is depicted must be somewhat ominous, threatening, and unsettling, suggesting chaos and bordering on the grotesque.<sup>93</sup>

Por otro lado, en la contraportada del disco aparecía una fotografía de los cuatro integrantes de *Metallica*, todos ellos con un semblante sumamente serio, y más aún, llevando en sí mismos no sólo los elementos más importantes de la cultura en el heavy metal de aquellos años, sino también, algunos de los que habían sido tan trascendentales para la contracultura de las dos décadas anteriores. Entre éstos, además del cabello largo (herencia hippie), 94 podemos citar la forma de vestir, que prácticamente representaba la cotidiana austeridad en las llamadas "street clothes" (chamarras de mezclilla azules en los casos de Lars Ulrich y James Hetfield), así como la cultura machista de los "bikers" (motociclistas), plasmada en las chamarras de piel que llevan Kirk Hammett, Cliff Burton, y también James Hetfield, las tres de color negro, el predilecto de este género musical.<sup>96</sup>

<sup>93 &</sup>quot;Los colores y la imaginería de las portadas en los álbumes enfaitzan el poder transmitido por el logotipo. El color dominante es el negro, usado específicamente como el fondo para los otros elementos artísticos. El rojo es el segundo color más importante. El esquema de color no es gentil, relajante, o simplemente neutral. Por el contrario, es intenso, excitante, y ominoso. Mientras que el código para los álbumes de pop y country implica poner fotografías de los rostros de los intérpretes, los frentes de los álbumes de Heavy Metal no se ven favorecidos por los "close- ups" de los integrantes de la banda. El código del Heavy Metal especifíca que lo que sea representado debe ser de alguna forma ominoso, amenazante, e inquietante, sugiriendo el caos y limitando con lo grotesco." Deena Weinstein, op. cit., p. 29. 94 Recordemos que Cliff Burton, a pesar de que habían pasado de moda, seguía utilizando pantalones de

mezclilla "de campana", tal como muchos *hippies* habían hecho a finales de los setenta.

<sup>95 &</sup>quot;Ropas de calle".

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> Metallica, Kill em 'all, CD, 1983.

Tras la grabación de este primer disco, Johnn Zazula organizó una de las primeras giras de la banda por gran parte del territorio norteamericano (aunque también, con un presupuesto sumamente reducido): aquella que llevó el título de "Kill em'all for one" (junto a la banda *Raven*, que también promocionaba su primer disco, *All for one*), y que comenzó en julio de ese mismo año en el Royal Manor de Nueva Jersey, para posteriormente finalizar meses después en el Stone de San Francisco. Ésta gira vino a corroborar el gran número de fanáticos que para entonces habían escuchado la música de *Metallica*, aunque también el impacto que esta primera producción tendría sobre "la escena" del *heavy metal*, tal como apunta Thomas Fischer, del grupo *Celtic Frost*: "There's was no doubt in anybody's mind that a new era of heavy music had begun, and what separated Metallica from any other of the fresh young bands was their precision and their (for that time) enormously professional approach and production. Their music was unique, and *Kill em'all* was a true innovation. They came with that album and simply set new standards overnight, seemingly effortlessly."

De esta forma terminaba una de las etapas más decisivas en "la vida" de cualquier agrupación dentro del género que aquí analizamos (la de formación y consolidación), ya que es durante dicho periodo que éstas suelen pasar por los más duros obstáculos, así como por las constantes fricciones y ajustes entre los integrantes que las componen. En el caso de *Metallica*, este proceso se dio cuando un sector de esta nueva generación (de ella, los que escuchaban este tipo de música aún, constituían sectores muy reducidos de la población juvenil) comenzaba a tomar conciencia de su propia personalidad frente al mundo circundante, y desde luego, cuando el *heavy metal* empezaba también a definir sus principales características, tal como vimos brevemente a lo largo de este capítulo.

Hasta esta parte de su trayectoria detendremos la forma en que nos hemos referido a esta agrupación, para entonces pasar en el siguiente capítulo a las posibles interpretaciones de la lírica contenida en los tres primeros álbumes que en este trabajo nos ocupan: *Kill em'all* (1983), *Ride the lightning* (1984) y *Master of Puppets* (1986). Esta decisión se debe al carácter eminentemente anecdótico y circunstancial de las

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> "No había duda en la mente de nadie de que una nueva era de la "música heavy" había comenzado, y lo que separaba a Metallica de otras de las bandas frescas era su precisión, su acercamiento y producción enormemente profesionales. Su música era única y Kill em´all fue una verdadera innovación. Llegaron con ese álbum y simplemente sentaron nuevos standards de la noche a la mañana, aparentemente sin ningún esfuerzo." En Joel McIver, *op. cit.*, p. 119.

fuentes con las que hasta ahora hemos contado para referirnos a *Metallica*. De esta forma, sólo rescataremos los acontecimientos, fechas y lugares que sean pertinentes para "descifrar" el significado y contenido de las letras que constituyen las producciones ya mencionadas.

#### IV. Kill em'all, Ride the lightning y Master of Puppets (1983 – 1986)

Antes de profundizar en los temas que ocupan este capítulo, es importante mencionar la forma en que, desde la creación de las primeras piezas, los integrantes de *Metallica* han conformado su repertorio. En el artículo que David Fricke escribió para la revista *Rolling Stone*, titulado "Heavy Metal Justice: the trash superstars of Metallica make it to the top with their integrity intact" ("La justicia del *Heavy Metal*: las súper estrellas del trash de Metallica la hacen hasta la cima con su integridad intacta"), James Hetfield señaló que: "In Metallica each of the members brings in his ideas for songs. These ideas are not written down but are recorded on tapes. [...] Together the band listens to all the tapes and the best parts are collected on a master tape. This tape serves as the source for the album's songs". <sup>1</sup>

Es importante tomar en cuenta que, entre tal conjunto de ideas, están las letras que forman parte de las canciones. Si consideramos que cada miembro ha aportado su parte correspondiente, entonces James Hetfield no únicamente se ha involucrado en muchas de las secciones musicales, sino más aún, ha fungido como el principal creador de la lírica durante el período que aquí nos ocupa (aunque, por supuesto, ello no ha excluído a los otros integrantes en algunas ocasiones específicas), misma que, a lo largo de estos tres álbumes, ha cambiado - y también, reiterado - los temas que la han constituído. Por ello es que hemos decidido no referirnos a estas producciones bajo un orden cronológico, sino temático.

## 1. De la violencia, la injusticia y la devastación en los conflictos bélicos.

A diferencia de los elementos dionisiacos en la música,<sup>2</sup> los temas referentes al caos son exclusividad del *heavy metal* y sus múltiples derivaciones (incluso, como los últimos

-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> "En Metallica cada uno de los integrantes aporta sus ideas para las canciones. Estas ideas no son escritas sino grabadas en cintas. Junta, la banda escucha todas las cintas y las mejores partes son recolectadas en una "cinta maestra". Ésta cinta sirve como la fuente primaria para las canciones de los álbumes". En Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 81.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Recordemos que Dionisos, posteriormente llamado Baco por los romanos, fue el dios no sólo del vino, sino también de la inmediata gratificación a través del placer sexual. Por tanto, podemos pensar que Dionisos ha sido la deificación del afán humano por vivir la evanescencia del presente, creyendo olvidar así, su pasado y futuro inherentes. En cuanto a nuestra temática se refiere, tomamos este concepto debido a que en la historia del *rock* y el *hard rock*, los placeres relacionados con el alcohol, las drogas y la gran cantidad de mujeres, han sido una constante.

descendientes del escatológico pesimismo que durante décadas caracterizó al *blues*), mismas que han hecho referencia al desorden, el conflicto, la oposición y la contradicción, como elementos antitéticos frente al mundo adulto norteamericano que, a pesar de su gran violencia en contra de los hombres y los recursos naturales, ha predicado la unidad y la comunidad entre éstos durante buena parte de la segunda mitad del siglo XX.

Desde luego, una de las más caóticas manifestaciones de dicho siglo, han sido los conflictos bélicos, los cuales, como sucedió con muchas otras ramas de la expresión humana, también tuvieron un gran impacto en la lírica de *Metallica*, misma que, en cuanto a este tema se refiere, podríamos resumir en las dos siguientes aseveraciones: "Es simplemente un siglo de matanzas y guerras" (René Dumont); y "No puedo dejar de pensar que ha sido el siglo más violento de la historia humana" (William Golding). Con éstas ideas en mente, haremos referencia a: "Seek and destroy" ("Busca y destruye"), "No remorse" ("Sin remordimiento") y "Metal Militia" ("La milicia del metal"), las tres incluidas en el álbum *Kill em all* (1983); a "For whom the bell tolls" ("Por quién doblan las campanas"), de la producción *Ride the lightning* (1984); y finalmente, a "Disposable Heroes" ("Héroes disponibles") y "Damage Inc." ("Daño incorporado"), que forman parte de *Master of Puppets* (1986).

Como habíamos señalado en el primer capítulo, y aunque Estados Unidos se encuentra involucrado en diversos conflictos bélicos para cuando *Metallica* graba *Kill em'all* (por ejemplo, apoyando regímenes dictatoriales en el extranjero), Vietnam se había convertido en uno de los referentes más trascendentes y traumáticos en la historia norteamericana. Esto, quedó reflejado años más tarde en diversas producciones cinematográficas, entre las que cabe destacar a *Hamburger Hill* (John Irvin, 1987), *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978), y más aún, *Platoon* (1986), en la que un soldado enrolado voluntariamente, protagonizado por Charlie Sheen, equipara a la guerra con el infierno (imagen que también concuerda con algunas de las letras de *Metallica*), ya que ambos representan "la imposibilidad de la

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> En Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, op. cit., p. 11.

razón", 4 y como una de sus consecuencias, otro de los temas más importantes dentro del género: la locura.

Esto podemos verlo plasmado no únicamente en frases como "With madness surrounding all hell's breaking loose" o "But it is nothing new, you know it drives us insane", sino también en algunos fragmentos de la lírica de otras bandas contemporáneas a *Metallica*. Entre ellas, podemos mencionar a *Motorhead*, que en "Bomber" ("Bombardero"), perteneciente al álbum homónimo de 1979, escribe "Ain't a hope in hell, nothing's gonna bring us down, the way we fly, five miles off the ground, because we shoot to kill, and you know we always will, it's a Bomber [...]" De igual forma, durante el mismo año que *Metallica* lanzó *Kill em'all*, podemos leer en "Marching off to War" ("Marchando a la guerra"), del álbum *Another Perfect Day*: "[...] fight for the nation/ you know you're going to hell, but you wear it well/ you'll never understand if you weren't there/ you felt different then, marching off to war".

Asimismo, la equiparación entre guerra e infierno se vio reflejada en piezas como "Genocide" (*Judas Priest*)<sup>9</sup> o "Genghis Khan" (*Iron Maiden*), <sup>10</sup> pero más aún, en algunas de las canciones que integraron las producciones de *Slayer*. Entre ellas se encuentra "Fight till Death" ("Lucha hasta la muerte") del álbum *Show No Mercy* (1983), en la que podemos leer: "Metal and men clash once more to the end/ warriors above with the power to kill descend/ militia of blood troops of hate march to die/ soldiers of Hell veterans of death arise/ Prepare for attack, your body will burn/ endless war, there's no return/ Prepare for attack, death will arrive/ your orders are clear, no way to hide/ Fight till death [...]". Y junto a esta, tales imágenes inmersas en la total desesperanza se

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> En Stanley Kubrick, *Platoon*, DVD, 1986.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> "Con la locura alrededor, todo el infierno está desatándose". *Metallica*, "No remorse", *Kill em all*, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> "Pero no es algo nuevo, sabes que nos enloquece". Metallica, "Seek and destroy", en Idem.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> "No existe la esperanza en el infierno, nada nos hará caer, la forma en que volamos, a cinco millas por encima de la tierra, porque disparamos a matar, y sabes que siempre lo haremos, es un bombardero […]". En Motorhead, "Bomber", en *Bomber*, 1979.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> "[...] pelea por la nación, sabes que irás al infierno, pero lo vistes bien, jamás entenderás si no estuviste allí, te sentías diferente entonces, marchando hacia la guerra". En *Motorhead*, "Marching off to war", en *Another Perfect Day*, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> *Vid supra*, p. 91.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> *Vid supra*, p. 96.

<sup>&</sup>quot;El Metal y el hombre vuelven a chocar nuevamente hasta el final, descienden los guerreros con el poder de matar, la milicia de sangre, las tropas del odio marchan a morir, se levantan los soldados del infierno, los veteranos de la muerte. Prepárense para atacar, su cuerpo arderá, guerra sin fin, no hay retorno. Prepárense

repiten e intensifican en piezas como "Chemical Warfare" ("Guerra Química", 1984) y "Angel of Death" (1987).

Como señalamos en el primer capítulo, 12 la televisión fungió como el medio comunicativo más importante durante la guerra de Vietnam, y por tanto, posibilitó seguir día a día las hostilidades entre la región norte de dicho país y los Estados Unidos. Esto dio como resultado una cotidianeidad de la violencia, y como su consecuencia, la banalización de la misma, impresión que parecía estar siendo importada directamente desde el campo de batalla. Así, esta trivialidad en el desarrollo del conflicto (lo cual quedó muy bien demostrado durante la masacre de My Lai)<sup>13</sup>, podemos verla plasmada en los siguientes versos de *Metallica*: "[...] another day, another death/ Another sorrow, another breath/ No remorse, no repent. We don't care what it meant [...]/ No thought to even we have done". 14 Y de igual forma, aunque con un sentido diferente, en "Damage Inc.": "Fuck it all, and fucking no regrets". 15

Como hoy sabemos, este fracaso en la historia bélica de los Estados Unidos – que abarcó desde 1959 hasta 1975 – costó 58,000 vidas y 304,000 heridos, muchos de los cuales, pertenecían a los sectores más bajos y marginados de la sociedad norteamericana, 16 situación que pareció convertirlos en "sólo un número más" bajo el mandato del ejército americano, lo cual también quedó representado durante 1986, en la canción "Disposable Heroes" ("Héroes disponibles"), contenida en el álbum Master of *Puppets* e íntimamente relacionada con la portada del mismo.

Como apunta Deena Weinstein, "the colors and imagery on the album covers enhace the power conveyed by the logos [...]. Red is the second most important color. The color scheme is not gentle, relaxing, or merely neutral. Rather, it is intense, exciting,

para atacar, la muerte llegará, sus órdenes son claras, no hay forma de esconderse. Luchar hasta morir [...]". En *Slayer*, "Fight till death", en *Show no Mercy*, 1983. <sup>12</sup> *Vid supra*, p. 27.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> *Vid supra*, p. 28.

<sup>14 &</sup>quot;[...] otro día, otra muerte. Otro dolor, otro aliento. Sin remordimiento, sin arrepentimiento. No nos importa lo que haya significado. Ni pensar en lo que hemos hecho [...]". Metallica, "No remorse", en Kill

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> "Al carajo con todo, y sin remordimientos". *Metallica*, "Damage Inc.", en *Master of Puppets*, 1986.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Tom Engelhardt, op. cit., p. 235.

or ominous."<sup>17</sup> Esto podemos observarlo en la portada ya mencionada, en la cual abunda el color rojo, y en la que aparecen en su parte superior, dos manos (representando al gobierno norteamericano como gran titiritero, de ahí el título del álbum: *Master of Puppets*) que manejan los múltiples hilos de las tumbas bajo ellas – en dos de las cuales están colgados un casco y una placa de identificación, mostrando simbólicamente uno de los principales elementos ideológicos de este disco: la alienación (es decir, la carencia de voluntad, o el hecho de que las acciones, sentimientos y pensamientos propios, sean manipulados o condicionados por alguna persona o institución ajena al individuo mismo).

En "Disposable Heroes", ésta se manifiesta en el campo de batalla a través de dos puntos de vista: el del soldado que, sin claudicar, obedece las órdenes de sus superiores ([...] "a servant till I fall. I was born for dying/ Life planned out before my birth, nothing could I say")<sup>18</sup>, y por otro lado, el del general que lo dirige ("[...] Bred to kill, not to care [...]/ Twenty one, only son. But he served us well/ [...] You coward, you servant/ You blind man. [...] Do just as we say/ Back to the front, you will do what I say, when I say/ You will die when I say, you must die"). <sup>19</sup> Como podemos leer en estas líneas, y como en buena medida ha sucedido a lo largo de las intervenciones encabezadas por los Estados Unidos, el soldado raso sólo parecía representar un apéndice más de la enorme maquinaria bélica norteamericana, un número más a desechar, y peor aún, un ser humano ingenuo y acrítico frente a las grandes mentiras que se le han inculcado para ir al campo de batalla ("you blind man [...]").

Esta imagen se recrudece cuando, nuevamente desde la perspectiva de ambos personajes, se hace referencia al exterminio de los soldados como simples "peones o héroes de arcilla" ("[...] Hungry heroes end/ Finished here, greetings death, he's yours to take away [...]/ Soldier boy, made of clay/ Now an empty shell"),<sup>20</sup> al cuestionamiento que éstos se hacen frente al sinsentido de su deber en una guerra que apenas alcanzan a

. .

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> "Los colores y la imaginería de las portadas aumentan el poder transmitido por los logotipos [...] El rojo es el segundo color más importante. El esquema de color no es gentil, relajante, o simplemente neutral. Más aún, es intenso, excitante, u ominoso." Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 29.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> "[...] Un siervo hasta caer. Nací para morir. La vida estaba planeada antes de mi nacimiento, nada podía decir". *Metallica*, "Disposable Heroes", en *Master of Puppets*, 1986.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> "[...] Criado para matar sin consideraciones. Veintiuno, hijo único. Pero nos ha servido bien. [...] Tú cobarde, tú siervo, tú, hombre ciego. Haz tal como te digo. Vuelve al frente, harás lo que yo diga, cuando lo diga. Morirás cuando yo lo diga, debes morir."). *Idem*.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> "[...] El final de los hambrientos héroes. Acabado aquí, saludos a la muerte, es tuyo para que te lo lleves [...] Jóven soldado, hecho de arcilla. Ahora un casco vacío". *Idem*.

comprender ("Victim of what said should be"), y a la alienación que experimentan bajo dichos conflictos ([...] looking back I realize, nothing have I done. Had no chance no see myself, moulded day by day. Alone I clench my gun.").<sup>21</sup>

A pesar de tales cuestionamientos en el "soldado de a pie", se imponen (tanto en la realidad como en la lírica de *Metallica*) las crudas imágenes a las que éste debe enfrentarse en el campo de batalla. De hecho, varias de ellas pueden ser una clara alusión a la masacre de My Lai 4,<sup>22</sup> ya que, como se sabe hoy en día, sucesos de este tipo se llevaron a cabo bajo el explícito comando militar de "busca y destruye",<sup>23</sup> que precisamente es el título de una de las piezas que integran el álbum *Kill em'all* ("Seek and destroy"), que también se encuentra basada en la película de Lawrence Gordon, *The Warriors* (*Los Guerreros*, 1979).<sup>24</sup>

En esta canción – la cual guarda varios paralelismos con "No remorse", del mismo álbum, y "Disposable Heroes" de *Master of Puppets* -, puede leerse lo siguiente: "We are scanning the scene in the city tonite/ Looking for you to start up a fight/ There is an evil feeling in our brains/ But it is nothing new, you know it drives us insane/ [...] Our brains are on fire, with the feeling to kill/ And it will not go away, until our dreams are fulfilled/ [...] Dying, one thousand deaths", <sup>25</sup> líneas que podemos equiparar con "You know death is near/ [...]. We are ready to kill all comers. Bullets are flying, people are dying/ [...]. Blood feeds the war machine as it eats its way across the land" y asimismo con "Sight and smell of this, it gets me goin/ Kill, have no fear. <sup>27</sup>

-

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> "Víctima de lo que, según se ha dicho, debe ser. [...] Mirando hacia atrás, me doy cuenta de que nada he hecho. Moldeado día a día, no he tenido oportunidad de mirarme a mí mismo. Solo, me aferro a mi arma." *Idem*.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> *Vid supra*, p. 28.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Tom Engelhardt, op. cit., p. 261.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> En ésta, como sucede con cualquier grupo de *rock*, se nos muestra, a través de las múltiples bandas que dominan el mundo *underground* de Nueva York, el valor de la lealtad y la unión entre los integrantes de éstas.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> "Esta noche estamos escudriñando "la escena" en la ciudad. Buscándote para comenzar una pelea. Hay un malévolo sentimiento en nuestros cerebros. Pero no es algo nuevo, sabes que nos enloquece [...]. Nuestros cerebros están en llamas, con el sentimiento de matar. Y éste no se irá hasta que nuestros deseos estén satisfechos. [...] Mil muertos muriendo". *Metallica*, "Seek and destroy", en *Kill em´all*, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> "Sabes que la muerte está cerca [...]. Estamos listos para matar a todos los que vengan. Las balas están volando, la gente está muriendo [...]. La sangre alimenta la máquina de guerra, mientras ésta devora su camino a lo largo de la tierra". *Metallica*, "No remorse", en *Kill em´all*. 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> "El mirar y oler esto me mantiene andando". *Metallica*, "Disposable Heroes", en *Master of Puppets*, 1986.

Como anteriormente señalamos, todas estas imágenes aludían no sólo a una realidad concreta – la creada por el mundo de los "adultos" -, sino también, a un discurso (el del caos) suceptible de ser utilizado simbólicamente en contra del sistema establecido. Entre ellas, *Metallica* recupera las que hacen referencia al estado anímico de las tropas en combate ("It all becomes frightening" y "Get used to it somehow"), o y las relacionadas con el "infierno" visual que se desata frente los soldados durante la lucha ("Running blind through killing fields/ Bodies fill the fields I see [...]/ Barking of machinegun fire, does nothing to me now [...]" y "Soldiers are hounding, bodies are mounting/ The furious fighting, swords are like lightning/ Canons are shouting to take their abuse [...]"), a mismas que, como en estas líneas podemos observar, encuentran elementos de cambio y continuidad en ambos álbumes.

Desde luego, la lírica relacionada con los conflictos bélicos no sólo ocupó *Kill em'all y Master of Puppets*, sino también *Ride the lightning* (1984), aunque en éste, *Metallica* recuperó una de las obras literarias más importantes del siglo XX: *Por quién doblan las campanas*, escrita por Ernest Hemingway a partir de su experiencia como corresponsal en la Guerra Civil Española, y publicada por primera vez en 1940. Tomando literalmente el título de esta novela para escribir "For whom the bell tolls", James Hetfield nos adentra en el sinsentido de esta guerra, y en la incomprensión política e ideológica por la que, sin estar del todo convencidos de ella, los hombres de un mismo pueblo se enfrentan en combate ("[...] On they fight, for they are right, yes, but who's to say? For a hill men would kill, why? They do not know [...]"<sup>33</sup>).

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Este tipo de discurso hace alusión a la ausencia o destrucción de las relaciones personales, que pueden manifestarse en la confusión personal y/o colectiva, así como en diversos tipos de anomalías, conflictos, o peor aún, en la muerte. Debido a que el mundo de las autoridades (ya sean padres, maestros o gobierno) siempre ha tratado de mantener el orden, y por tanto, de reprimir las imágenes o las palabras relacionadas con el caos, el *heavy metal* lo ha utilizado en dos sentidos: como negación de la supuesta armonía alcanzada por los adultos, y como una forma de tomar conciencia (y por tanto, de trascender) del caos mismo creado por ellos.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> "Todo se vuelve terrorífico". *Metallica*, "No remorse", en *Kill em 'all*, 1983.

<sup>30</sup> *Metallica*, "Disposable Heroes", en *op. cit*.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> "Corriendo ciegamente a través de los campos de la muerte. Los cuerpos llenan los campos que miro [...]. Los ladridos del fuego de la ametralladora, no me hace nada ahora [...]". *Metallica*, en *Idem*.

<sup>[...].</sup> Los ladridos del fuego de la ametralladora, no me hace nada ahora [...]". *Metallica*, en *Idem*.

"Los soldados están cazando, los cuerpos se van amontonando. En la furiosa batalla, las espadas son como rayos." *Metallica*, "No remorse", en *Kill em´all*, 1983.

<sup>33 &</sup>quot;En su lucha, porque están en lo correcto. Sí, pero, ¿según quién? ¿Por qué los hombres matarían por una colina? No lo saben [...]". *Metallica*, "For whom the bell tolls", en *Ride the lightning*, 1984.

Particularmente, Hetfield escribió "For whom the bell tolls" a partir del capítulo XXVII, en el que "el Sordo", uno de los personajes de la novela, sube a una colina para combatir a los franquistas que, desde abajo, le disparan a matar. En el primer párrafo, podemos leer lo siguiente: "Trepaba a la mayor velocidad posible, mientras las balas se estrellaban en las rocas a su alrededor [...]. Disparaba sobre los que trataban de ascender el monte, obligándolos a dispersarse y buscar refugio y entretanto sentía un escalofrío correrle por las espaldas, por no saber lo que tenía detrás [...]".<sup>34</sup> Y siguiendo estas mismas líneas, en la primera estrofa de la canción podemos leer lo siguiente: "Make his fight on the hill in the early day/ Constant chill deep inside/ Shouting gun, on they run through the endless grey [...]".<sup>35</sup>

Más adelante, en las últimas tres líneas de dicha estrofa, Hetfield escribe: "Suffered wounds test their pride/ Men of five, still alive through the raging glow/ Gone insane from the pain that they surely know". <sup>36</sup> Desde luego, creemos que estos versos están basados en el siguiente párrafo del capítulo ya mencionado:

De los cinco hombres que habían alcanzado la colina, tres estaban heridos. El Sordo lo estaba en la pantorrilla, y tenía dos heridas más en el brazo izquierdo. Tenía muchísima sed. Las heridas se habían endurecido y una de las del brazo era la más dolorosa. Sentía asimismo un horrible dolor de cabeza, y mientras permanecía echado en el suelo, esperando que llegaran los aviones, pensó en el dicho español que dice: "hay que tomar la muerte como si fuera aspirina", pensamiento que le hizo sonreír interiormente, en medio del dolor que sentía y de la náusea que le producía el mover el brazo y el ver a lo que había quedado reducida su banda.<sup>37</sup>

Así, tras el estribillo y título de la canción ("For whom the bell tolls. Time marches on"),<sup>38</sup> Hetfield escribe: "Take a look to the sky just before you die. It is the last

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Ernest Hemingway, *Por quién doblan las campanas*, p. 296.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> "Al amacener, hace su lucha en la colina. Siente constantemente un profundo escalofrío. El arma rujiente, en su huída a través del interminable gris [...]". *Idem.*<sup>36</sup> "Heridas "sufrientes" (sic) prueban su orgullo. De los cinco hombres, todavía vivos a través del rujiente

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> "Heridas "sufrientes" (sic) prueban su orgullo. De los cinco hombres, todavía vivos a través del rujiente resplandor. Han enloquecido del dolor que seguramente sienten." *Idem*.

Ernest Hemingway, op. cit., p. 297.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> "Por quién doblan las campanas. El tiempo camina". *Idem*.

time you will", <sup>39</sup> seguramente basándose en aquel momento en que "el Sordo", "[...] Al levantar la bota de vino con el brazo sano, contempló el alto cielo azul, claro en ese día de comienzos de verano. Tenía cincuenta y dos años y estaba seguro de que veía ese cielo por última vez". <sup>40</sup> Y más adelante, mientras el acoso de los franquistas a la colina aumenta, llega uno de los momentos más tensos en los últimos instantes "del Sordo" y sus acompañantes Joaquín e Ignacio: aquel en el que tres aviones rompen el silencio que hasta entonces había sido parte del cielo.

En torno a ello, "For whom the bell tolls" continúa: "[...] massive roar fills the crumbling sky/ Shattered goal fills his soul with a ruthless cry". Y siguiendo a Hemingway, podemos leer que "[...] en ese momento sintió que le tocaban el hombro y al volverse vió la cara de Joaquín, cenicienta por el miedo que lo embargaba, que se señalaba el cielo. Levantando la vista, vio los tres aviones que se acercaban. [...] Los aeroplanos se acercaban rápidamente, formaban una escala y cada segundo que pasaba, el estruendo iba haciéndose más fuerte". Finalmente, las últimas líneas de esta segunda estrofa parecen dejar atrás el seguimiento literal de la novela, para entonces convertirse en lo que parece ser una breve reflexión en torno al fin de estas vidas: "[...] Stranger now, are his eyes, to this mystery/ He hears the silence so loud/ Crack of dawn, all is gone except the will to be/ Now they see what will be, blinded eyes to see". \*\*

De esta forma, con las ametralladoras de los aviones sobre la colina, finaliza el capítulo XXVII, y con él, las vidas de estos personajes. Por tanto, a lo largo de sus líneas podemos ver reflejado uno de los más constantes elementos en la lírica de los tres álbumes que aquí analizamos: la importancia de la libertad individual en la más amplia extensión de dicho concepto. Como apunta la prologuista de esta obra (líneas que también podrían aplicarse al desarrollo de la carrera de *Metallica*): "[...] la dignidad no es solamente necesaria, sino también posible, y este mensaje toma cuerpo en un héroe

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> "Echa un vistazo al cielo justo antes de morir. Es la última vez que lo harás". *Idem*.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Ernest Hemingway, op cit., p. 301.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> "[...] un pesado rugido llena el desmoronado cielo. El destrozado objetivo llena su alma con un cruel llanto". *Idem*.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Ernest Hemingway, op. cit., p. 308.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> "Extraños son sus ojos ahora a este misterio. Escuha el silencio tan fuerte. Al crujido del amanecer, todo se ha marchado, excepto la voluntad de ser. Ahora ellos ven lo que será, ojos encegecidos para ver". *Idem*.

que no es un anarquista sino un individuo que siente, piensa y actúa con una dedicación exenta de egoísmo para lograr un propósito que trasciende la vida misma". 44

Junto a este mensaje de Por quién doblan las campanas, creemos que también definen a los conflictos bélicos del siglo XX (y por supuesto, a gran parte de la lírica de Metallica y del heavy metal), uno de los más importantes mandamientos de la Biblia Satánica antes mencionada y en la que abundaremos más adelante: 45 "Satan represents vengeance, instead of turning the other cheek!" Y a continuación, en el que Szandor LaVey titula como "El libro de Satanás", señala dos de los "preceptos" que muy bien podrían definir a nuestra modernidad: "Blessed are the strong, for they shall posses the earth. Cursed are the weak, for they shall inherit the yoke! Blessed are the powerful, for they shall be reverenced among men. Cursed are the feeble, for they shall be blotted out!",47

Aunque en repetidas ocasiones algunos de los integrantes de Metallica han reiterado su distancia frente a la "Iglesia de Satán" (o al cuerpo ideológico del satanismo),<sup>49</sup> muchas de las líneas en su lírica tienen como fundamento algunas de las ideas arriba mencionadas. Entre éstas, distribuidas en los álbumes Kill em'all y Master of Puppets, se encuentran las siguientes: 1) "No remorse for the helpless one/ No mercy given to anyone hear/ No mercy for what we are doing/ No will to save the weaker race/ Only the strong survive";<sup>50</sup> 2) "Senseless destruction victims of fury are cowardly now running for safety";<sup>51</sup> 3) "There is no escape, and that's for sure/ This is the end, we

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Argentina Ramírez Álvarez, prólogo a la obra. En Ernest Hemingway, op. cit., p. 13.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> *Vid supra*, p. 100.

<sup>46 &</sup>quot;Satanás representa venganza, en lugar de dar la otra mejilla". Anton Szandor La Vey, *The Satanic Bible*,

p. 25.

47 "Benditos sean los fuertes, porque ellos habrán de poseer la tierra. Malditos sean los débiles, porque ellos habrán de ser reverenciados entre los hombres. Malditos sean los enfermizos (léase débiles), porque habrán de ser humillados! Ibid, p. 34.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> *Cfr.* Joel McIver, *op. cit.*, p. 55.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Entiéndase "ideología" como "una doctrina más o menos privada de validez objetiva, pero mantenida por los intereses evidentes o escondidos de los que la utilizan". Nicola Abbagnano, Diccionario de filosofía, p. 644.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> "Sin remordimientos por los indefensos. Sin haber dado misericordia a la escucha de nadie. Sin misericordia por lo que estamos haciendo. Sin voluntad para salvar a la raza más débil. Sólo los fuertes sobreviven." Metallica, "No remorse", en Kill em'all, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> "La destrucción sin sentido, ahora las víctimas de la furia corren para resguardarse". Metallica, "Metal Militia", en Idem.

won't take anymore/ Say goodbye to the world you live in [...]";<sup>52</sup> y por último, 4) "Weak are ripped and torn away".<sup>53</sup>

Con estas ideas, prácticamente queda delineado el mundo bajo cuyo contexto escribe *Metallica*, es decir, aquel que Tom Wolfe definió como "The Me – Decade", y ante el cual vivirían de diversas formas las siguientes generaciones (una de ellas fue la música como forma de vida). Por ello es que, si para el *heavy metal* el mundo se mostraba a partir de sus más negativas y sombrías características, nuestro siguiente apartado se enfoca en la diversidad de respuestas que *Metallica* guardó frente a éste.

#### 2. El caos como resistencia

#### 2. 1. La simbolización de los efectos musicales

Como apunta James C. Scott, creemos que la resistencia puede también manifestarse como "afirmación pública de dignidad con gestos, atuendos, palabras y abierto atentado contra símbolos de estatus de los dominadores." Ante esta definición, uno de los principales medios de expresión y resistencia que el *heavy metal* ha tenido a lo largo de su desarrollo en contra del sistema establecido, ha sido su dimensión sonora. Como ya venía sucediendo desde principios de la segunda mitad del siglo XX, si el mundo de los adultos (y por tanto, de la tradición en cualquiera de sus modalidades) gustaba de un sonido suave y armónico, los nuevos estilos que encontraron su génesis en el *rock and roll*, buscaron cultivar todo lo contrario. En ellos – más aún en el *metal* -, el sonido dirigido al escucha debía abrumar y penetrar su cuerpo (literalmente hablando, si pensamos en el alto volúmen del mismo), de ahí que en muchas de sus piezas sea frecuente encontrar expresiones como "turn it up" y "blow your speakers". 55

Desde que *Black Sabbath* lanzó el sencillo homónimo, compuesto en su primera parte sólo por tres notas (sol 3, sol 4 y re bemol 4), uno de los elementos musicales que han definido a este género ha sido la disonancia. En este caso, el lúgubre carácter de la

137

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> "No hay escape, y eso es seguro. Este es el final y no tomaremos más tiempo. Despídete del mundo en el que vives." *Metallica*, "Seek and destroy", en *Idem*.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> "Los débiles son destripados y despedazados". Metallica, "Battery", en Master of Puppets, 1986.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> James C. Scott, Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos, p. 234.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> "Préndelo" y "Vuela tus altavoces". En Deena Weinstein, op. cit., p. 23.

pieza es expresado por el intervalo entre sol 4 y re bemol 4, es decir, una quinta disminuida. Desde luego, la solución más armónica hubiera sido resolver al re natural con el fin de lograr una quinta justa, o incluso al do para una cuarta. Sin embargo, fue precisamente la inestabilidad y el "desorden" lo que, a través de la música, se buscó producir en el oyente, tal como perduró hasta los años en que *Metallica* comenzó a componer sus propias piezas.

Y en cuanto a las letras de dicha banda se refiere, ya desde *Kill em'all* encontramos lo siguiente: "The deafenning sound of metal nears/ The rising volume metal sound/ Your bodies waiting for his whips/ The taste of leather on your lips." Este tipo de expresiones podemos encontrarlas desde 1975, año en el que *AC/DC* escribió: "You wanna see me do my thing/ All you gotta do is plug me into high/ I said high, high voltage rock 'n' roll". Y siguiendo con la misma temática un año después – incluso, presentando a la música como paliativo -, *Black Sabbath*, en su álbum *Technical Ecstasy*, compuso una canción titulada "Rock n'roll Doctor", en cuyas líneas *Ozzy Osbourne* señalaba que "Doctor rock will help you any time at all/ Gotta see my rock n'roll doctor/ He's gonna blow me away". Así, en éstas y las líneas anteriormente citadas, podemos decir que, desde siempre, "el ruido [si pensamos en que, sólo como eso ha sido considerado el *heavy metal* por los sectores conservadores] ha sido resentido como destrucción, desorden, suciedad, contaminación, agresión contra el código que estructura los mensajes [...] Fuente de exaltación, forma de droga". 59

De igual forma, el alto volumen del *heavy metal* tiene como una de sus intenciones "molestar" y llamar la atención de todos aquellos que no quieren escucharlo. Por esto es que, piezas como "The Four Horsemen" ("Los cuatro jinetes", anteriormente llamada "The Mechanix"), toman como medio de expresión algunas líneas del *Apocalipsis*. En cuanto a esto, Deena Weinstein señala: "[...] heavy metal did not invent the discourse of chaos. Indeed, it has borrowed liberally from those cultural forms that

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> "El amenazante sonido del metal se acerca. El creciente volúmen del sonido del metal. Sus cuerpos esperando por sus latigazos. El sabor del cuero en sus labios." *Metallica*, "Phantom Lord", en *Kill em'all*, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> "Quieres verme haciéndo lo mío. Todo lo que debes hacer es conectarme alto. Dije alto, rock n'roll de alto voltaje". *AC/DC*, "High Voltage", en *It's a long way to the top (if you wanna rock n'roll)*, 1975.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> "El doctor te ayudará en cualquier momento. Necesito ver a mi doctor de rock n'roll. Me hará explotar." *Black Sabbath*, "Rock n'roll doctor", en *Technical Ecstasy*, 1976.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Jacques Attali, Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música, p. 44.

already incorporated it. [...] The Book of Revelations, that unique apocalyptic vision in the New Testament, is a particularly rich source imagery for heavy metal lyrics". <sup>60</sup>

En las letras de *Metallica*, esta tesis queda bien demostrada si leemos lo siguiente: "By the last breath of the fourth winds blow, better raise your ears/ The sound of hooves knock at your door". Y en el *Apocalipsis*: "La apariencia de estas langostas era parecida a *caballos preparados para la guerra*; [...] tenían corazas como corazas *de hierro*, y *el ruido de sus alas* como el estrépito de carros de muchos caballos que corren al combate; [...]". De esta forma, podemos observar que, en cuanto a la generación de sonido, este texto se convierte en un referente obligado para la imaginería del caos tan inherente al *heavy metal* (incluso por las alusiones a las siete trompetas que anuncian el juicio final), misma que también, en diversas ocasiones hace alusión al "poder" de la música, tal como aparece en "Hit the lights": "We got the lethal power, it is causing you sweet pain." 63

En cuanto a ésta última pieza, como ya señalamos en el capítulo anterior, <sup>64</sup> fue compuesta con el fin de participar en la primera compilación de *Metal Massacre*, y por tanto, no únicamente fungió como presentación inicial de la banda, sino también como las primeras líneas que integraban a *Metallica* al proceso histórico y cultural del *heavy metal*: "We are gonna blow this place away/ With volume higher than anything today the only way/ With all out screaming, we are gonna rip right through your brain" (expresión muy semejante a: "Sound is ripping through your ears"). <sup>65</sup> Asimismo, "Hit the lights", musicalmente hablando, podemos decir que es una reminiscencia de "Genghis Khan", compuesta por *Iron Maiden* para el álbum *Killers* (1981), mientras que, en cuanto a la lírica se refiere, es también eco de "Lightning to the Nations", que forma parte del álbum

6

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> "El heavy metal no inventó el discurso del caos. De hecho, fue deliberadamente tomado de aquellas formas culturales que ya lo habían incorpoado. [...] El libro de las Revelaciones, esa inigualable visión apocalíptica en el Nuevo Testamento, es particularmente una rica fuente de imágenes para las letras del heavy metal". Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 39.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> "Para el último aliento del golpe de los cuatro vientos, mejor levanta tus oídos. El sonido de la enfermedad toca a tu puerta". *Metallica*, "The Four Horsemen", *Kill em 'all*, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> Biblia de Jerusalén, Apocalipsis, 9 (7 y 9). Las cursivas son nuestras con el fin de resaltar los paralelismos con la lírica citada.

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> "Tenemos el poder letal, te está causando un dulce dolor". *Metallica*, "Hit the lights", en *Kill em all*, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> *Vid supra*, p. 107.

<sup>65 &</sup>quot;Vamos a volar este lugar. Con el volúmen más alto que cualquier cosa hoy en día, es la única manera. Con todos afuera gritando, vamos a atravesar tu cerebro"; y "El sonido está atravesando tus oídos". *Metallica*, "Hit the lights" y "Phantom Lord", en *Kill em all*, 1983.

homónimo grabado por *Diamond Head* (una de las principales influencias de Lars Ulrich) en 1980.

Aunque no necesariamente deba ser así, el alto volumen (así como la gran cantidad de altavoces que lo generan) es inherente al poder y energía transmitidos por el *heavy metal*. Durante los conciertos de este género, y desde luego en los de *Metallica*: "
[...] the stage is loaded with stacks of amplifiers so that the decibel level of the instruments can be raised to the limit. The kind of power that loudness gives is a shot of youthful vitality, a power to withstand the onslaught of sound and to expand one's energy to respond to it with a physical and emotional thrust of one's own." Por esto es que, en "Whiplash" ("Latigazo"), Hetfield: "[...] here on the stage the Marshall noise is piercing trough your ears/ It kicks your ass kick your face/ Exploding feeling nears". Así, como podemos observar en estas líneas, el elevado volúmen se convierte en una *blasfemia*, en una ofensa contra los códigos establecidos en cuanto a la generación de sonido se refiere, y más aún, en otro tipo de droga.

Como apunta la canción "Phantom Lord" – título tomado del nombre que llevó la primera banda de James Hetfield -, el ruido es también el arma perfecta para controlar e hipnotizar a la audiencia, tal como si de un ritual se tratáse ("With his sword in hand to control the land/ [...] Fall onto your knees, for the phantom lord/ Victims falling under chains")<sup>68</sup>. De igual forma, desde una perspectiva simbólica, los individuos que lo generan son siempre equiparados con ejércitos encabezados por una fuerza superior, que en este caso, es la música por sí misma: "The leathered armies have prevailed/ The phantom lord has never failed. [...] What will befall you".<sup>69</sup> Por esto es que, como también podemos leer en "Metal Militia", el sonido tiene la capacidad de, literalmente

٠,

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> "[...] el escenario está cargado con pilas de amplificadores con el fin de que el nivel de decibeles en los instrumentos pueda ser elevado hasta el límite. La clase de poder que da el alto volúmen es un "disparo" (sic) de joven vitalidad, un poder para resistir la "embestida" del sonido y para expandir la propia energía con el fin de responder a éste con la propia confianza psíquica y emocional". Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 23.

<sup>67 &</sup>quot;[...] aquí en el escenario, el ruido de los Marshall [amplificadores] está penetrando a través de tus oídos. Te patea "el trasero" (sic), te patea la cara. Un sentimiento explosivo se acerca". *Metallica*, "Whiplash", *Kill em all*, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> "Con su espada en mano para controlar la tierra. Cae de rodillas para el señor de las sombras. Las víctimas cayendo encadenadas". *Metallica*, "Phantom Lord", en *Kill em'all*, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> "Los ejércitos de cuero han prevalecido. El señor de las sombras nunca ha fallado. [...] Lo que habrá de sobrevenir sobre ti". *Idem*.

adueñarse del cuerpo y los pensamientos de sus escuchas ("The metalization of your inner soul twisting and tourning").<sup>70</sup>

### 2.2. La imaginería apocalíptica.

Como señalamos en el primer capítulo citando a Cristopher Lasch,<sup>71</sup> durante la década de los setenta prevaleció la creencia colectiva en un probable fin del mundo, misma que, a causa de la "Guerra Fría" y el posible desastre nuclear, también se vio acentuada durante buena parte de la segunda mitad del siglo XX, y manifestada en películas como *A boy and his dog* (L. Q. Jones, 1975) y *Testament* (Lynn Littman, 1983), entre muchas otras más.<sup>72</sup> Hemos mencionado que *Metallica* comenzó a escribir sus primeras piezas alrededor de 1982, y por tanto, no pudieron abstenerse de ser parte de esta imaginería nacional.

En torno al mismo tema, es decir, el de la posible extinción humana hacia finales de la guerra fría, Tom Engelhardt señalaba:

Desde el *best* – *seller* de Jonathan Schell, *The fate of the earth* [*El destino de la tierra*], publicado en 1982, hasta la película *War Games* [*Juegos de guerra*], estrenada en 1983 y que tanto éxito consechó, el país se llenó de nuevos terrores nucleares. En películas, novelas, programas televisivos, declaraciones de organizaciones religiosas y escritos de los científicos, se apreciaba un nuevo talante antinuclear. En 1983, varios científicos, entre ellos Carl Sagan, lanzaron la idea de que un conflicto nuclear relativamente pequeño podría ocasionar un "invierno nuclear" [...]<sup>73</sup>

En el caso de *Metallica*, esta sensación se expresó en la canción "Fight fire with fire", perteneciente al álbum *Ride the lightning*, producido por Flemming Rasmussen durante 1984. Seguramente, el título de la misma (que, en buena medida, era un resumen del extremo individualismo de fin de siglo) fue tomado también del "Libro de Satanás", contenido en *La Biblia Satánica* antes mencionada. En éste, podemos leer desarrollado

<sup>70 &</sup>quot;La metalización de tu alma, retorciéndose y dando vueltas". Metallica, "Metal Militia", en Kill em all, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> *Vid supra*, p. 31.

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Robert Muchembled, *op. cit.* 296.

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> Tom Engelhardt, op. cit., p. 321.

ese "mandamiento" en las siguientes frases: "[...] Hate your enemies with hole heart, and if a man smite you on one cheek, smash him on the other [...] For self preservation is the highest law. [...] Give blow for blow, scorn for scorn, doom for doom [...] Eye for eye, tooth for tooth [...] Do unto others as they do unto you".<sup>74</sup>

Por otro lado, ante la devastación que para entonces sufría el planeta a causa de la modernidad, y por tanto, frente a la creencia en un inminente "juicio final", James Hetfield escribió: "Time is like a fuse, short and burning fast. [...] But what the hell is this world coming to? Ending is near. We all shall die. Nuclear warfare shall lay us to rest. Armageddon is here, like said in the past. Soon to fill our lungs the hot winds of death. The gods are laughing, so take your last breath." Como puede verse en este ejemplo, el apocalipsis es presentado de forma real e inevitable, en todo momento tratando de transmitir un conjunto de imágenes que, simultáneas a su carácter trágico, se inscriben dentro de lo que podríamos denominar como los códigos simbólicos del *heavy metal*.

De igual forma, aquí planteamos que este tipo de líneas surgen también como una respuesta frente a la nueva política de defensa nacional impulsada por el presidente en turno, Ronald Reagan, misma que, según su discurso del 3 de marzo de 1983, llevaría por nombre "Star Wars" ("Guerra de las Galaxias"), y tendría por objetivo específico la construcción de un sistema satelital capaz de defender a los Estados Unidos de cualquier amenaza proveniente de la Unión Soviética. Asimismo, es importante mencionar que éste fue el último presidente que revitalizó el discurso de "la guerra fría", pero más aún, uno de los que, con todos los beneficios sociales y electorales que ello conllevaba, mayor énfasis puso en apoyar la idea de la división bipolar del mundo (entre capitalistas y comunistas), y por tanto, de su inminente peligrosidad para el futuro de las nuevas generaciones. Por otra parte:

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> "Odia a tus enemigos con todo el corazón, y si un hombre te golpea una mejilla, destrózale la otra […] Porque la autopreservación es la más alta ley. Da golpe por golpe, desprecio por desprecio, juicio por juicio. […] Ojo por ojo, diente por diente […] Haz sobre otros lo que ellos hagan sobre ti". Anton Szandor LaVey, *op. cit.*, p. 51.

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> "El tiempo es como un fusible, corto y quemándose rápido. [...] Pero, ¿a qué demonios se está encaminando este mundo? El final está cerca. Todos habremos de morir. La guerra nuclear habrá de acernos descansar. El Armagedón está aquí, tal como fue dicho en el pasado. Pronto para llenar nuestros pulmones las ardientes alas de la muerte. Los dioses están riendo, así que toma tu último aliento". *Metallica*, "Fight fire with fire", en *Ride the lightning*, 1984.

La promesa de no gastar menos de un billón y medio de dólares en defensa no sólo es un vigoroso intento de que continúe el interminable conflicto mundial en un futuro cercano, sino que en términos nacionales representa el triunfo del "Sunbelt" de los estados del Sur y del Oeste frente al antiguo "Rustbelt" industrial del Noreste, tanto en el terreno de la política nacional como dentro del propio partido republicano.<sup>76</sup>

Al principio de esta pieza, podemos escuchar una apacible introducción ejecutada con guitarras acústicas, tal como si *Metallica* estuviera representando la imagen de una vida perfecta e idílica (quizá "la forma de vida americana"), misma que, repentinamente, se ve sustituida por la imagen sonora contrapuesta: el caos y la destrucción del desastre nuclear antes de que comience el primer verso arriba mencionado: "Do unto others, what they've done to you". Asimismo, en esta pieza aparecen los dos polos opuestos en los que más adelante profundizaremos: "ellos" (entendiendo al sistema gubernamental encargado de arrastrar al mundo a la destrucción) y "nosotros" (entendiendo no sólo a *Metallica*, sino también al hombre común amenazado por el inminente Armagedón).

Como antes mencionamos, dicha temática se inscribe dentro de los códigos simbólicos del *heavy metal*, y por tanto, fueron también utilizadas por otras agrupaciones contemporáneas a *Metallica*. Una de ellas fue *Nuclear Assault*, que en su disco *Game Over* (1986), retrató a través de dos piezas, al mundo tras el desastre nuclear. La primera es "After the Holocaust", que señala: "Fires burning cities down/ Your whole world's destroyed. Mutants crawl out from the ruins to put you to the sword/ Poisoned air in darkened skies flows across the land/ Fear and pain they breed despair/ A new Dark age is at hand. After the Holocaust [...]";<sup>78</sup> la segunda es "Nuclear War", en la que podemos leer: "War has come to your home. Now it lies destroyed/ Nuclear war, the final war. The end of all man's dreams/ No one wins. In this game both sides have lost/ Who has won

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Ralph Miliband, *op. cit.*, p. 17.

<sup>&</sup>quot;Haz a otros lo que sobre ti han hecho". *Metallica*, "Fight fire with fire", *Ride the lightning*.

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> "Los fuegos quemando las ciudades hasta las cenizas. Todo tu mundo es destruído. Los mutantes salen arrastrándose desde las ruinas para ponerte frente a la espada. Un viento envenenado en cielos ennegrecidos flota a través de la tierra. El miedo y el dolor respiran desesperación. Una nueva era de oscuridad está a la mano. Después del Holocausto [...]". *Nuclear Assault*, "After the Holocaust", en *Game Over*, 1986.

when all are dead. Except for the machines. Looking at the future, there's no much to see [...]"<sup>79</sup>

De igual forma, este miedo colectivo se encuentra ya presente en "Children of the Grave", escrita por *Ozzy Osbourne* para el álbum de *Black Sabbath*, *Master of Reality* (1971). En ella escribió: "Children of tomorrow live in the tears that fall today/ Will the sunrise of tomorrow bring in peace in any way?/ Must the world live in the shadow of atomic fear/ Can they win the fight for peace or will they disappear?" Y nueve años después, en su primer álbum como solista, *Blizzard of Ozz* (1980), Osbourne recurrió al mismo tema en la pieza "Revelation (Mother Earth)": "Father of all creation. I think we're all going wrong/ The path they're taking seems to be breaking. And it won't take too long/ Children of the future watching empires fall/ Madness, the cup they drink from. Self destruction, the toll." 81

En la letra de *Iron Maiden*, "Total eclipse", perteneciente al álbum *The Number of the Beast* (1982), podemos encontrar también parte de dicha temática: "Cold as steel the darkness waits its hour will come/ A cry of fear from our children worshipping the sun/ Mother natures' black revenge on those who wasted her life/ War babies in the garden of Eden, shall turn our ashes to ice/ Is this the end, the millions cried." Y finalmente, aunque las negativas consecuencias de la presencia humana sobre la tierra se manifiestan también en la lírica de otras agrupaciones, sólo tomaremos un ejemplo muy representativo de *Slayer*, que inicia su álbum *Hauting the Chapel* (1984) con una de las canciones que más reconocimiento les traería: "Chemical Warfare". En ella, retratan la misma idea del "juicio final", sólo que a través de la muerte masiva por armas

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> "La guerra ha llegado a tu casa. Ahora yace destruida. La guerra nuclear, la guerra final. El final de todos los sueños del hombre. Nadie gana. En este juego ambos bandos han perdido. Quién ha ganado cuando todos están muertos. Excepto por las máquinas. Mirando hacia el futuro no hay mucho por ver." *Nuclear Assault*, "Nuclear war", en *Idem*.

<sup>&</sup>lt;sup>80</sup> "Los niños del mañana viven en las lágrimas que caen hoy. ¿El amanecer del mañana, traerá de alguna forma la paz? ¿Habrá de vivir el mundo bajo la sombra del miedo atómico? ¿Podrán ganar la batalla por la paz, o habrán de morir? *Black Sabbath*, "Children of the Grave", en *Master of Reality*, 1971.

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> "Padre de toda la creación. Creo que todos vamos mal. El camino que están tomando parece estarse rompiéndo. Y no tomará demasiado. Los niños del futuro mirando cómo caen los imperios. La locura es la copa de la que beben. La autodestrucción es el martillo del juicio final". *Ozzy Osbourne*, "Revelation (Mother Earth), en *Blizzard of Ozz*, 1980.

<sup>&</sup>lt;sup>82</sup> "Fría como el acero, la oscuridad espera, su hora llegará. Un llanto de miedo de nuestros niños adorando al sol. La oscura venganza de la madre naturaleza sobre aquellos que desperdiciaron su vida. Los bebés de la guerra en el jardín del Edén, habrán de convertir nuestras cenizas en hielo. ¿Es este el final? Millones han llorado." *Iron Maiden*, "Total eclipse", en *The number of the beast*, 1982.

bioquímicas, tema que para entonces, al igual que la energía nuclear, formaba parte de los miedos cotidianos en los Estados Unidos.<sup>83</sup> En esta pieza, Tom Araya, cantante de dicha banda, escribió:

[...] Chemical warfare!!! Liquidate/ The torture kills the troops that try to fight/ Terminate. Human pesticide bring days of doom/ Mist falls. The deadly gas that brings them to their knees/ Sacrifice. Steal the soul and send his corpse to hell/ Mummified regions lying in dust/ Fall victim to this game/ Petrified corpses bathing in rust/ Taken without being blamed/ Soon they will join us in hell/ See the sky burning the gates are ablaze/ Satan awaits eager to merge [...]. 84

Por otro lado, como anteriormente mencionamos cuando citábamos algunas partes de "The Four Horsemen", *Metallica* recurre también al apocalipsis del Nuevo Testamento, no sólo como una forma de presentación e inserción frente a la naciente cultura del *heavy metal*, sino también como una forma simbólica de resistencia frente al "mundo de los adultos" y todo lo que éste representaba: cualquier tipo de tradición (desde luego, también la musical). Esta confrontación, en sentido cósmico y simbólico (entendida como la creación de un nuevo mundo y una nueva era, contrapuesta al viejo mundo representado por cualquier tipo de autoridad adulta), "concierne a la lucha de la luz contra las tinieblas [...] El campo de batalla simboliza el dominio de la realidad en que acontece la acción." Por ello es que en las primeras líneas de esta pieza encontramos lo siguiente: "[...] Lock up your wife and children now. It's time to wield the blade/ For now you have got some company." 86

<sup>&</sup>lt;sup>83</sup> Esta clase de armamento, además de haber sido utilizada durante las dos primeras guerras mundiales, fue posteriormente desarrollada y empleada en el conflicto de las Islas Malvinas (1982), así como en la guerra entre Irán e Iraq, iniciada en 1980.

<sup>&</sup>lt;sup>84</sup> "[...] Guerra química!!! Liquidar. La tortura mata a las tropas que tratan de luchar. Acabado. El pesticida humano trae días de ruina. La niebla cae. El mortal gas que los pone de rodillas. Sacrificio. Roba su alma y envía su cadáver al infierno. Regiones momificadas yaciendo en el polvo. Cae víctima de este juego. Cadáveres petrificados bañados en moho. Tomados sin haber sido acusados. Pronto habrán de unirse a nosotros en el infierno. Observa al cielo ardiendo, las puertas están en llamas. Satán espera ansioso por emerger [...]" *Slayer*, "Chemical Warfare", en *Hauting the chapel*, 1984.

<sup>85</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*.

<sup>&</sup>lt;sup>86</sup> "Encierra a tu esposa e hijos ahora. Es tiempo de empuñar la hoja. Porque ahora tienes algo de compañía". *Metallica*, "The four horsemen", en *Kill em all*, 1983.

En el libro de las revelaciones, como de alguna otra forma aparece en esta pieza, encontramos cuatro jinetes, que están encargados de acabar con la época anterior, y por tanto, dar paso a una nueva era (tal como en cierta forma parece percibirlo *Metallica* respecto al inicio de los ochenta y sus "nuevas" formas de comportamiento). Juan de Patmos, autor de dicho texto, escribe:

Miré y había un caballo blanco; [...] se le dio una corona, y salió como vencedor y para seguir venciendo (Apocalipsis 6,2) [...]; Entonces salió otro caballo, rojo; al que lo montaba se le concedió quitar de la tierra la paz para que se degollaran unos a otros (Apocalipsis 6,4). [...] Miré entonces y había un caballo verdoso; el que lo montaba se llamaba Muerte, y el Hades le seguía. Se les dio poder sobre la cuarta parte de la tierra para matar con la espada ("it´s time to yield the blade"), con el hambre, con la peste y con las fieras de la tierra (Apocalipsis 6,8).

Desde luego, en estas líneas no se especifica la naturaleza de los caballos que montan estos cuatro jinetes, sin embargo, en el caso de *Metallica* se menciona: "The horsemen are drawing nearer. On leather steeds they ride. They have come to take your life". Habíamos mencionado anteriormente que la iconografía del *heavy metal* tenía como uno de sus principales elementos a los motociclistas que desde los cincuenta recorrían las carreteras norteamericanas. Éstos solían llevar vestimentas de cuero ("*leather*"), y por tanto, además de incluír entre sus temas a las películas góticas y de horror, así como a la imaginería relacionada con la ciencia ficción, muchas bandas usaron este tipo de imágenes para presentar algunos de sus álbumes (lo cual se había convertido para entonces en un código específico del género). Entre éstos se encuentran *Hell Bent for Leather (Judas Priest)*, *Too fast for love (Motley Crue)*, y *Ace of Spades (Motorhead)*, entre otros más. Como apunta Deena Weinstein: "Motorcycle iconography has been a constant feature of the heavy metal genre from the biker fashion of black leather jackets to the use of motorcycles as stage props". <sup>88</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> "Los jinetes se están acercando. En corceles de cuero cabalgan. Han venido a tomar tu vida". *Metallica*, *Idem*.

<sup>&</sup>lt;sup>88</sup> "La iconografía de las motocicletas ha sido una característica constante del *heavy metal*, desde la moda del motociclista de chamarras negras de cuero hasta el uso de motocicletas como apoyos del escenario". Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 19.

Más adelante, en lo que constituye el estribillo de la canción, James escribió: "[...] On through the death of night, with the four horsemen ride/ Or choose your fate and die". \*B En ésta, como en muchas otras de las piezas que constituyen al género, uno de los más importantes términos que el *heavy metal* ha utilizado – y por tanto, *Metallica* -, independientemente de los tema sobre los que trate, es la noche. Ésta es una palabra rica en referencias, ya que inmediatamente nos remite al tiempo de peligro, oscuridad y misterio en el que las fuerzas del caos adquieren mayor fuerza (y en el cual, se representa buena parte de esta música), por ello es que la encontramos en títulos como "We belong to the night" (UFO), \*Guiving after midnight" (*Judas Priest*), y en "Turn up the night" (*Black Sabbath*). \*Más aún, es importante pensar que es durante la noche cuando pueden desatarse todas las fuerzas y comportamientos reprimidos por "el mundo respetable" al cual siempre se ha enfrentado el *heavy metal*.

# 2.3. Las múltiples caras de la alienación

Otro de los principales referentes del discurso y la imaginería en el *heavy metal*, son las obras literarias de horror – muchas de las cuales, durante las décadas de los setenta y ochenta, fueron incorporadas a la producción discográfica - especialmente las escritas por Edgar Allan Poe (como sucede en el caso de "Murders in the Rue Morgue", perteneciente al álbum *Killers*, grabado por *Iron Maiden* en 1981) y Howard Phillips Lovecraft, de quien *Metallica* tomó *La sombra sobre Innsmouth*, escrita en 1931, para componer "The thing that should not be", perteneciente al álbum *Master of Puppets* (1986).

En esa obra, Lovecraft nos habla de una raza híbrida, mitad humana y mitad pez, que vive en un puerto de Massachusetts (Innsmouth) adorando al dios submarino Dagón, una de las deidades pertenecientes a la mitología de Cthulhu, también creada por él. Sin embargo, quizá lo que más interesó a James Hetfield para incorporar la historia a este álbum fue el tema de la alienación, sólo que en este caso, los agentes que la producen no pertenecen a la humanidad. Como señala Alberto Santos: "[...] el terror creado por el

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> "A través de la noche, con los jinetes cabalga. O escoge tu destino y muere [léase, "húndete en el olvido del pasado"]". *Metallica*, "The four horsemen", en *Kill em all*, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>90</sup> "Pertenecemos a la noche".

<sup>&</sup>lt;sup>91</sup> "Viviendo después de medianoche".

<sup>&</sup>lt;sup>92</sup> "Prende la noche".

autor nos hace debatirnos siempre al borde la locura, porque el ser humano es tan sólo un juguete en manos de aquello que no podemos entender, y ni tan siquiera nombrar, enfrentado a las fuerzas despiadas del cosmos". Y una de éstas, es precisamente aquella que, en la pieza de *Metallica*, vaga libremente por las profundidades del oceáno y es adorada y esperada por los habitantes de Innsmouth: "[...] Hybrid children watch the sea, pray for father, roaming free". 94

Desde luego, toda esta historia es contada por el protagonista, quien celebra su mayoría de edad realizando una gira por Nueva Inglaterra ("turística, arqueológica y genealógica"), <sup>95</sup> tema que no resulta extraño si pensamos en la gran afición que Lovecraft tuvo por los viajes, mismos que pudo realizar frecuentemente gracias al patrimonio familiar y a su gran capacidad para vivir con muy poco dinero. En lo que podríamos considerar como el estribillo de la pieza, *Metallica* escribe: "Fearless wretch, insanity/ *He* watches, lurking beneath the sea/ Great old one, forbidden site/ He searches, hunter of the shadows is rising/ Inmortal, in madness you dwell."

Ahora bien, en *La sombra sobre Innsmouth*, mientras el protagonista camina por el lugar, leemos lo siguiente: "[...] cuando las viviendas se multiplican hasta formar una ciudad de tremenda desolación. La visión de esas avenidas sin fin, muertas y vacías, el pensar en la sucesión de moradas abandonadas a las telarañas, los recuerdos y los gusanos triunfantes, desataban en mí miedos y aversiones vestigiales [...]". Y mientras continúa su recorrido por el pueblo, termina por encontrarse con ese personaje que menciona James ("fearless wretch"): "y me fijé en aquel viejo de cara enrojecida, barba enmarañada y ojos acuosos, vestido con indescriptibles harapos [...] Aquel, por supuesto, debía ser Zadok Allen, el nonagenario alcohólico y medio loco cuyos cuentos acerca del antiguo Innsmouth y sus sombras eran tan espantosos e increíbles.". 98

<sup>93</sup> Alberto Santos Castillo, "Introducción a la obra", en H. P. Lovecraft, La sombra sobre Innsmouth, p. 9.

<sup>&</sup>lt;sup>94</sup> "Niños híbridos miran el océano, rezan por el padre vagando libremente". *Metallica*, "The thing that should not be", en *Master of Puppets*, 1986.

<sup>95</sup> H. P. Lovecraft, La sombra sobre Innsmouth, p. 13.

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> "Un pobre infeliz sin miedo, locura. Observa, espiando más allá del océano. Gran antiguo, lugar olvidado. Busca, el cazador de las sombras se está levantando. Inmortal, en la locura habita." *Metallica*, "The thing that should not be", en *Master of Puppets*, 1986.

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> H. P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 39.

<sup>&</sup>lt;sup>98</sup> *Ibid*, p. 42.

Mientras el protagonista de la historia escucha los relatos de Allen, éste termina por hundirse en la más absoluta locura (en la canción: "Insanity [...] In madness you dwell"): "[...] el viejo Zadok estaba sumiéndose con rapidez en el delirio y yo contuve el aliento. Pobre anciano... a qué lamentables profundidades de alucinación había sumido el licor, unido al odio por la degeneración, alienación y maldad circundante, a ese fértil e imaginativo cerebro suyo". 99 De esta forma, tanto en el relato de Lovecraft como en muchas de las piezas de *Metallica*, el caos no únicamente se encuentra fuera de los agentes que lo experimentan, en el mundo exterior, sino peor aún, en su existencia misma. Cuando la intensidad de éste aumenta de forma desmedida, es entonces cuando el hombre se ve conducido hasta la demencia absoluta, tal como sucede en el caso de Zadok Allen.

Desde luego, este tema también ha formado parte sustancial del *heavy metal* a lo largo de su desarrollo. Muchas letras hacen referencia constantemente a las imágenes relacionadas con la enfermedad y los desórdenes mentales causados por un mundo caótico. Entre ellas, sólo por mencionar algunos ejemplos, podemos citar de *Iron Maiden* "Sea of Madness", perteneciente al álbum *Somewhere in time* de 1986 ("Like the eagle and the dove/ Fly so high on wings above. When all you see can only bring you sadness/ Like a river we will flow/ On towards the sea we go/ When all you do can only bring you sadness/ Out on the sea of madness")<sup>100</sup>, o "Crazy Train" ("[...] Heirs of a cold war, that's what we've become/ Inheriting troubles, I'm mentally numb/ Crazy, I just cannot bear. I'm living with something that just isn't fair/ Mental wounds not healing. Who and what's to blame/ I'm goin' off the rails on a crazy train"),<sup>101</sup> incluída en *Blizzard of Ozz*, disco que Ozzy *Osbourne* grabó como solista en 1980.

Continuando con "The thing that should not be", en la siguiente estrofa encontramos una breve referencia al culto de Dagón llevado a cabo por los habitantes de Innsmouth, así como al mundo submarino en donde habitan sus criaturas: "Crawling

<sup>99</sup> Idem

<sup>100 &</sup>quot;Como el águila y la paloma. Vuelas tan alto con las alas. Cuando todo lo que ves sólo puede traerte tristeza. Como un río fluiremos. Vamos al océano hacia adelante. Cuando todo lo que haces puede traerte sólo tristeza. Fuera, en el mar de la locura". *Iron Maiden*, "Sea of madness", en *Somewhere in time*, 1986.

<sup>&</sup>lt;sup>101</sup> "Herederos de una guerra fría, eso es en lo que nos hemos convertido. Heredando problemas, estoy mentalmente aturdido. Loco, simplemente no lo puedo soportar. Estoy viviendo con algo que simplemente no es justo. Las heridas mentales no están sanando. Quién y a qué culpar. Me estoy bajando de los rieles en un tren enloquecido". *Ozzy Osbourne*, "Crazy Train", en *Blizzard of Ozz*, 1980.

chaos underground/ Cult has summoned, twisted sound/ Out from ruins once possessed/ Fallen city, living death." Y por otro lado, en medio del delirio antes mencionado por el protagonista de la historia, Zadok relata:

Teníamos todos que pronunciar el juramento de Dagón [...] No tenía sentido enfrentarse a ellos, ya que había millones ahí abajo. No querían subir y arrasar a la humanidad; pero, si se les expulsaba y obligaba, nos enseñarían cuál era su poder. Querían bastantes sacrificios y extravagantes baratijas, y albergue en la ciudad cuando les viniera en gana, y a cambio nos dejarían tranquilos [...] Ni los del grupo de los fieles, la Orden de Dagón, ni los retoños morirían jamás, sino que volverían a la madre Hidra y al Padre Dagón, de los que todos venimos... [...]<sup>103</sup>

Más adelante, en lo que podemos considerar como una leve variación lírica del estribillo en esta canción, James Hetfield hace una velada referencia a uno de los dioses más importantes dentro de la mitología de Cthulhu: Yog Sothoth (el que todo lo ve y conoce). Les es mencionado de la siguiente manera: "Timeless sleep. Has been upset/ He awakens. Hunter of the shadows is rising". En la obra de Lovecraft, este despertar de "un sueño sin tiempo" es relatado por el protagonista en medio del más absoluto horror:

Fue entonces cuando recibí la peor impresión de todas... la impresión que quebró mi último vestigio de autocontrol, y me hizo correr, frenético, hacia el sur [...] [...] constaté que las aguas alumbradas por la luna no estaban vacías. Hervían con una horda de siluetas que nadaban hacia la ciudad, e incluso a esa gran distancia en la que yo me hallaba, pude comprobar que las cabezas que se agitaban y los brazos que batían eran extraños y aberrantes hasta un punto que apenas puede ser expresado o formulado. 106

150

<sup>&</sup>lt;sup>102</sup> "El caos que se arrastra bajo la superficie. El culto se ha congregado, un sonido retorcido. Fuera de las ruinas alguna vez habitadas. Ciudad caída, muertos vivientes." *Metallica*, The thing that should not be", en *Master of Puppets*, 1986.

<sup>&</sup>lt;sup>103</sup> H. P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 56.

<sup>&</sup>lt;sup>104</sup> Es importante señalar que, en el álbum *Ride the lightning* (1984), Metallica tiene una canción instrumental precisamente llamada "The call of Cthulhu", título de otra de las obras literarias de H. P. Lovecraft, de quien Cliff Burton era un gran admirador.

<sup>&</sup>lt;sup>105</sup> "Un sueño sin tiempo. Ha sido molestado. Se despierta. El cazador de las sombras se está levantando". *Metallica*, "The thing that should not be", en *Master of Puppets*, 1986.

<sup>&</sup>lt;sup>106</sup> H. P. Lovecraft, op. cit., p. 76.

Y finalmente, antes de concluir la canción, James Hetfield cita de forma textual una de las frases más conocidas de H. P. Lovecraft: "Que no está muerto lo que puede yacer eternamente, y con los eones por venir aún la muerte puede morir" ("Not dead which eternal lie. Stranger eons death may die"). 107 La pieza concluye con la pérdida total de la cordura por parte del protagonista ("Drain you of your sanity. Face the thing that should not be"), 108 tal como en la obra literaria podemos leer: "[...] Nada de lo que pudiera haber imaginado sería de ninguna manera comparable a la demoniaca y blasfema realidad de lo que ví... o creí ver. ¿Dónde acaba la locura y comienza la realidad? ¿Podría ser que incluso mis peores miedos no sean sino alucinación?"<sup>109</sup>

Quizá una posible respuesta a dichas preguntas – e incluso, la idea general de Master of Puppets - podamos encontrarla en las primeras líneas de La llamada de Cthulhu:

Los más misericordioso del mundo, creo, es la incapacidad de la mente humana para relacionar todo cuanto éste contiene. Vivimos en una plácida isla de ignorancia [...] [...] pero algún día, al juntar las piezas de conocimiento disociado, se abrirán vistas tan terroríficas de la realidad, así como de nuestra espantosa posición en ella, que enloqueceremos ante esta revelación o huiremos de su mortífera claridad hacia la paz y la seguridad de una nueva edad oscura.

Nos parece que este párrafo resume perfectamente el tema central del apartado que aquí estamos tratando, es decir, el relacionado con las "múltiples facetas" de la alienación del hombre por el hombre. Otra de ellas tiene el rostro de la adicción, y se manifiesta en el consumo de las drogas, que a pesar de haberse convertido en algo muy común durante las giras de los "rock stars" a partir de la década de los cincuenta, ha sido eludido por éstos en buena parte de su producción lírica. Una de las piezas que abordó dicha temática, precisamente en el momento en que el consumo de mariguana alcanzó sus

151

<sup>&</sup>lt;sup>107</sup> H. P. Lovecraft, La llamada de Chtulhu, p. 11.

<sup>108 &</sup>quot;Agotando tu cordura. Enfrenta a la cosa que no debiera ser". Metallica, "The thing that should not be", en *Master of Puppets*, 1986. <sup>109</sup> H. P. Lovecraft, La sombra sobre Innsmouth, p. 78.

más altos niveles en los Estados Unidos, es "Sweet Leaf", perteneciente al álbum de *Black Sabbath Master of Reality* (1971).

Si leemos algunas de sus líneas, nos daremos cuenta que esta canción celebra y enaltece a dicha droga por la posibilidad de autoconocimiento que ofrece – siendo al mismo tiempo, una reminiscencia más del *rock* psicodélico dentro del *heavy metal*: "[...] You introduced me to my mind. And left me wanting you and your kind/ [...]. My life is free now, my life is clear [...]/ [...] Straight people don't know what you're about/ They put you down and shut you out/ You gave to me a new belief. And soon the world will love you sweet leaf". <sup>110</sup> Por otra parte, estas líneas representan la excepción a la regla, ya que, tal como sucedía en el mundo de los motociclistas americanos, el alcohol ha sido más que ningún otro estimulante, el mayormente consumido por los representantes del género, tal como podemos constatar en piezas como "Party til you puke" (perteneciente al álbum de *Saxon, Rock the Nations*, grabado en 1986) y "Blind in Texas" (integrada al disco de *W. A. S. P., The last Command*, editado en 1985). <sup>111</sup>

Asimismo, es importante señalar que podemos encontrar una de las primeras raíces de esta "cultura de la droga" en la obra literaria de William Burroughs, *Yonqui* (1953), término con el que, desde entonces, se venía denominando a los adictos a cualquier tipo de droga (en este caso particular, a la heroína), tal como podemos leer, aunque con un carácter sumamente trágico, en *Master of Puppets*, perteneciente al álbum homónimo de *Metallica* ya mencionado anteriormente. A pesar de que la adicción central en esta pieza es la cocaína – y de forma paralela, la heroína -, de igual manera podemos citar lo que Burroughs llamaba desde entonces la "[...] ecuación de la droga: La droga no es, como el alcohol o la hierba, un medio para incrementar el disfrute de la vida. La droga no proporciona alegría ni bienestar. Es una manera de vivir". 112

A diferencia de "Sweet Leaf", en *Master of Puppets* la droga aparece como un medio alienador y autodestructivo que posee voz propia ("End of passion play, crumbling

<sup>&</sup>lt;sup>110</sup> "[...] Tú me introduciste a mi mente. Y me dejaste deseándote y deseando a la de tu clase [...]. Mi vida ahora es libre, mi vida es clara [...]. [...] La gente de bien no sabe de qué tratas. Te hacen menos y gritan en tu contra. Me diste una nueva creencia. Y pronto el mundo habrá de amarte dulce hoja". *Black Sabbath*, "Sweet Leaf", en *Master of Reality*, 1971.

Deena Weinstein, op. cit., p. 37.

<sup>&</sup>lt;sup>112</sup> William Burroughs, *Yonqui*, p. 22.

away. I'm your source of self-destruction")<sup>113</sup>, un agente que, como de nuevo apunta Burroughs, manipula la existencia, regula su tiempo: "Cuando se corta el suministro, el reloj se retrasa y se para".<sup>114</sup> El protagonista (convertido en una víctima, en "un títere", como denota el título), sin la voluntad necesaria para cambiar de rumbo, se encuentra encaminado hacia su paulatina aniquilación, tal como puede leerse en las siguientes líneas escritas por Hetfield: "Veins that pomp with fear, sucking darkest clear/ Leading on your death's construction/ [...] Taste me you will see, more is all you need/ You're dedicated to, how I'm killing you/ Come crawlig faster, obey your master/ Your life burns faster".<sup>115</sup>

Así, la misma idea de alienación y absoluta ausencia de voluntad continúa permeando a lo largo del estribillo. Por encima del personaje principal en esta pieza (y por supuesto, por encima de todos los *yonquis* que pudieran entrar en la interpretación de *Metallica*), se encuentra "el gran titiritero": "Master of Puppets I'm pulling your strings/ Twisting your mind and smashing your dreams/ Blinded by me, you can't see a thing/ Just call my name, cause I'll hear your scream". Y más adelante, en la siguiente estrofa, aparecen las metáforas de la heroína y la cocaína respectivamente ("Needlework the way, never you betray/ [...] Pain monopoly, ritual misery/ Chop your breakfast on a mirror [...]") hasta que regresa el estribillo: "Master, master [...])".

Tras éste, comienza una segunda sección instrumental de carácter opuesto a la primera parte de la pieza. Y al finalizar, "recrudeciendo" la música y adoptando un pulso constante (cuya fuerza se amplía gracias a la batería de Lars Ulrich), como si estuviéramos escuchando los últimos ecos del llamado "síndrome de abstinencia", James Hetfield grita las siguiente líneas: "Master, master, where's the dreams that I've been

-

<sup>&</sup>lt;sup>113</sup> "En juego el final de la pasión, desmoronándose. Soy tu fuente de autodestrucción". *Metallica*, "Master of Puppets", en *Master of Puppets*, 1986.

William Burroughs, op. cit., p. 133.

<sup>&</sup>quot;[...] Venas que sobresalen con miedo, succionando la claridad más oscura [esta última parte de la frase es una metáfora de la heorína]. Encaminando hacia la construcción de tu muerte. Pruébame y veras que es más lo que necesitas. Estás dedicado a cómo te voy matando. Ven rápido arrastrándote, obedece a tu amo. Tu vida se consume rápidamente [...]." *Metallica*, "Master of Puppets", en *Master of Puppets*, 1986.

<sup>&</sup>lt;sup>116</sup> "Gran titiritero, estoy halando tus cuerdas. Retorciendo tu mente y aplastando tus sueños. Cegado por mí no puedes ver nada. Sólo nómbrame porque yo escucharé tus gritos". *Idem*.

<sup>&</sup>quot;El "trabajo de las agujas", nunca traicionas. [...] El monopolio del dolor, miseria ritual. Corta tu desayuno en un espejo. Amo, amo." *Idem*.

after/ Master, master, you promised only lies/ Laughter, laughter, all I hear and see is laughter/ Laughter, laughte

Bien podríamos señalar que este llanto ("laughing at my cries") sólo es una de las consecuencias del síndrome antes mencionado, que según Burroughs (nuevamente citamos este texto por las relaciones existentes entre las obras de la generación *beat* y el *heavy metal*):

[...] es lo contrario del bienestar que causa la droga. El bienestar que da la droga es que tienes que tener la droga. [...] El bienestar que da la droga es vivir según las condiciones que da la droga. Del mismo modo que no puedes escapar del síndrome de abstinencia, no puedes escapar del bienestar que te hace sentir la droga después de un pinchazo. Me encontraba demasiado débil para levantarme de la cama. No podía permanecer quieto. Cuando tienes el síndrome de abstinencia, tan intolerable resulta hacer lo que sea como no hacerlo. *Un hombre podría morirse, simplemente, por no ser capaz de soportar la idea de permanecer dentro de su cuerpo*. <sup>119</sup>

Tras dicha sección – siguiendo la forma ternaria de "Master of Puppets" -, retorna la primera parte de la pieza, sólo que para ella, Hetfield cambia la letra. Regresa a la idea del infierno, que para el *heavy metal* no sólo representa el lugar donde habita Satanás, sino también, como sucede en este caso, el caos interior que cualquiera puede experimentar por múltiples causas (una de ellas, la droga): "Hell is worth all that, natural hábitat/ Just a rhyme without a reason." Así, para concluir la canción, nuevamente regresa la voz de la droga, y con ella, la idea constante de la alienación y ausencia total del libre albedrío: "Neverending maze. Drift on numbered days. Now your life is out of season/ I will occupy/ I will help you die/ I will run through you/ Now I rule you too." 121

Desde que el 27 de marzo de 1986, inició la gira *Damage Inc. Tour* por los Estados Unidos (para promocionar y presentar el nuevo álbum), "Master of Puppets" se

119 William Burroughs, *op. cit.*, p. 146. Las cursivas son nuestras.
120 "El infierno vale la pena por todo eso. Habitat natural. Sólo una rima sin razón". *Metallica*, "Master of Puppets", en *Master of Puppets*, 1986.

<sup>&</sup>lt;sup>118</sup> "Amo, amo, dónde están los sueños tras los que he caminado. Maestro, maestro, prometiste sólo mentiras. Risas, risas, todo lo que escucho y veo son risas. Risas, risas, riéndose de mi llanto. *Idem*.

<sup>&</sup>lt;sup>121</sup> "Laberinto sin final. Vaciado en numerosos días. Ahora tu vida está fuera de tiempo. Ocuparé. Te ayudaré a morir. Correré a través de ti. Ahora te gobierno también". *Idem*.

convirtió en un ícono del *heavy metal* durante la década de los ochenta, y por tanto, una canción que desde entonces, nunca ha dejado de tocar *Metallica* durante sus presentaciones. Dicha pieza - más aún si pensamos en la repetición del título, "Master, master" - se ha vuelto uno de los principales medios a través de los cuales se logra la unión entre ejecutantes y audiencia, tal como apunta Deena Weinstein: "The basic means of creating unity through difference is the act of appreciation, gratitude, and adoration. Noisily cheering, screaming, whistling and clapping, the members of the audience use a host of sound – producing parts of the body to express to the band, and to the rest of the audience and to themselves, their profound pleasure at the performance". <sup>122</sup>

Por otro lado, es importante mencionar que, hasta que no comenzaron las giras del álbum *And justice for all...* (1988), *Metallica* sólo desarrolló su trayectoria a través de las presentaciones en vivo, factor que, durante estos tres primeros años, los mantuvo dentro de los parámetros del *heavy metal* que rechazan cualquier tipo de comercialización en medios masivos, "[...] remaining true to a tough identity incompatible with *MTV*, *AOR*, or even college radio, Metallica are the first in years to build a big career in America rock disregarding the dictates of all three. They´ve called their own shorts, kept their integrity, and rallied their support on the strength of their music and non – image". A pesar de que *Metallica* grabó este álbum con una de las más importantes casas disqueras de entonces (Elektra Records), y gracias al cual obtuvo su primer disco de oro como reconocimiento, "Master of Puppets" surgía también como una expresión de la época, y como manifestación de una cultura que cotidianamente utilizaba las drogas. En torno a dicha problemática, Cait Murphy, analista de *Policy Review*, apuntaba:

Cifras acerca de la cantidad de dinero que circula por el consumo de narcóticos hablan de 110 000 millones de dólares, siendo esta cantidad aproximadamente un 3% del PIB del país. [...] Aproximadamente 22 000 000 de estadounidenses han probado la cocaína, 10

<sup>&</sup>lt;sup>122</sup> "El significado básico de crear unidad a través de la diferencia, es el acto de apreciación, gratitud y adoración. Brindando ruidosamente, gritando [como en el caso de "Master, master..."], silbando y aplaudiendo, los miembros de la audiencia usan un conjunto de partes del cuerpo para expresar hacia la banda, hacia el resto de la audiencia y hacia sí mismos, el profundo placer que les causa la presentación". Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 227.

<sup>&</sup>quot;[...] permaneciendo fieles a una ruda identidad, incompatible con *MTV*, *AOR*, o incluso con las emisoras escolares, Metallica son los primeros en años en construir una gran carrera en el rock americano a pesar de las reglas de estos tres medios. Ellos han llamado sus propios sumarios, mantenido su integridad y reunido su apoyo sobre la fuerza de su música e imagen propia." *Ibid*, p. 159.

000 000 en el último año, y de 3 a 5 000 000 en el último mes. Cada año se incrementan las muertes causadas por cocaína, llegando a una cifra récord de 613 para 1985. Hay medio millón de adictos a la heroína, y las muertes causadas por la heroína se han incrementado en un tercio desde 1983. La comisión presidencial sobre el crimen organizado estima que una cuarta parte de la población estadounidense ha probado la mariguana y que 20 000 000 la usan una vez al mes. 54% de los estudiantes de educación superior la han probado por lo menos una vez, y del 75 al 80% de los jóvenes estadounidenses han probado una droga ilícita. 124

Por último, otra de las piezas relacionadas directamente con el tema de la alienación, aunque ahora visto desde una perspectiva interna del ser humano, es "Jump in the fire", perteneciente al álbum *Kill em'all* (1983). En ella, el nuevo agente alienante es Satanás, visto no sólo como un ente que tienta al hombre para conducirlo hacia su propia destrucción, sino más aún, como la capacidad o posibilidad de cada persona para hacer el mal. En el caso particular de la historia norteamericana, la imagen del diablo ha jugado un papel trascendental en su desarrollo, <sup>125</sup> por tanto, no es casualidad que, en un género como el *heavy metal*, sea una constante. En torno a esto, Muchembled apunta: "La sociedad estadounidense lleva incorporada en el núcleo mismo de su estructura la obsesión por el Demonio, cuando ésta se ha atenuado al otro lado del Atlántico. Esta obsesión permite comprender la existencia relativamente marginal, aunque inquietante, de sectas activas que invocan abiertamente al diablo, tal como sucede en el caso de Wica". <sup>126</sup> Por esto es que en "Jump in the fire" puede "escucharse" a Satanás sentenciando: "Jump by your will or be taken by forcé/ I'll get you either way/ Trying to keep the hellfire lit." <sup>127</sup>

Por otra parte, es necesario señalar que dichas sentencias representan un llamado a todos aquellos que no están dentro del "infierno del *heavy metal*", es decir, a todas las bandas y seguidores fuera de la comunidad – léase especialmente al *Glam Rock* reseñado

<sup>&</sup>lt;sup>124</sup> Cait Murphy, "High time in America. Why our drug policy can't work", *Policy Review*, 1987, en *E. U. A. Síntesis de su historia*, Vol. 11, 1998, p. 282.

<sup>&</sup>lt;sup>125</sup> Robert Muchembled, op. cit., p. 306.

Robert Muchembled, op. cit., p. 308.

<sup>&</sup>quot;Salta por tu propia voluntad o serás tomado por la fuerza. De cualquier forma iré por ti, tratando de mantener encendido el fuego del infierno". *Metallica*, "Jump in the fire", en *Kill em all*, 1983.

en el capítulo anterior. <sup>128</sup> Lo que podríamos denominar como las palabras claves dentro del género ("hell", "death"), continúa repitiéndose en esta pieza, aunque desde nuestro punto de vista, siempre manteniendo la idea central de la alienación: "With hell in my eyes and with death in my veins/ The end is closing in/ Feeding on the minds of man/ And from their souls within/ My disciples all shout to search out/ And they always shall obey/ Follow me now my child not to meek or the mild But do just as I say". <sup>129</sup> En el siguiente apartado, cuando nos adentremos en el tema del Satanismo, retomaremos esta canción como una respuesta más de este sector de la cultura juvenil frente a cualquier tipo de autoridad o restricción impuesta por ella.

#### 3. La resistencia al mundo de los adultos

## 3.1. "Lepper Messiah": de la "ceguera" producida por el fanatismo religioso

Quizá este apartado debiera comenzar donde finaliza nuestro primer capítulo, es decir, durante el renacimiento del fervor religioso norteamericano en la década de los setenta, precisamente en el momento que veía fracasar a las religiones que habían formado parte de la cultura de este país durante toda su historia. Creemos que "Lepper Messiah" ("El mesías leproso") tiene a la tragedia de Jonestown como uno de sus más importantes referentes históricos también reseñada en el mismo capítulo. En ella, James Hetfield escribe sobre la farsa y el "circo" que representaron todos los líderes de movimientos religiosos durante esta época, entre ellos por supuesto, James Warren Jones, quien encabezó el suicidio masivo ya mencionado: "Spineless from the start [...] Circus comes to town, you play the lead town/ Please, please Spreading his disease, living by his story/ Knees, knees. Falling to your knees". Estas líneas eran también una de las tantas

1

<sup>&</sup>lt;sup>128</sup> *Vid supra*, pp. 94 – 95.

<sup>&</sup>quot;Con el infierno en mis ojos y la muerte en mis venas. El final se está acercando. Alimentándose de las mentes y las almas de los hombres. Todos mis discípulos gritan para ser alcanzados. Y siempre habrán de obedecer. Síganme ahora hijos míos, mas no los humildes ni los apacibles. Así que, adelante, salta en el fuego". *Metallica*, "Jump in the fire", en *Kill em all*, 1983. <sup>130</sup> *Vid supra*, p. 38.

<sup>&</sup>quot;Sin espina dorsal desde el principio [léase, sin fundamento, sin sentido] [...] El circo viene al pueblo, tú interpretas al payaso líder. Por favor, por favor. Propagando su enfermedad, viviendo por su historia. De rodillas, de rodillas. Cayendo de rodillas". *Metallica*, "Lepper Messiah", en *Master of Puppets*, 1986.

respuestas que el *heavy metal* manifestó frente a los sectores que se oponían a su música (otras más vinieron de bandas como *Twisted Sister*, *Ozzy Osbourne* y *W. A. S. P.*), entre ellos el representado por el ministro Jeffrey R. Steele, quien durante dicha época fue ampliamente conocido por sus lecturas en contra del *rock and roll*. Weinstein apunta que "[...] he shares a disgust for heavy metal, judging that it "is sick and repulsive and horrible and dangerous".<sup>132</sup>

Por otra parte, creemos que James Hetfield escribe esta letra como una forma de "exorcizar" los malos recuerdos y el rencor sentido hacia la religión por la cual murió su madre (mismo que, nuevamente se expresaría cinco años después en "The Unforgiven"). Frente a las novedosas manifestaciones del Dios interior sobre el cual hablaban estas nuevas creencias, prácticamente, desde la perspectiva de esta pieza, todas representaban el mismo fraude: "Time for lust, time for lie/ Time to kiss your life goodbye/ Send me money, send me green/ Heaven you will meet. Make a contribution and you'll get a better seat/ Bow to the lepper messiah". <sup>133</sup>

Desde luego, aquí planteamos que líneas como éstas tienen un contexto concreto. Como más adelante veremos, "Lepper Messiah" es compuesta tras "el enfrentamiento" en el Senado de los Estados Unidos entre Dee Snider (vocalista del grupo *Twisted Sister*), como representante del *heavy metal*, y el "Centro de Recursos Musicales de los Padres" (PMRC, por sus siglas en inglés). Sin embargo, esta pieza también representa una clara alusión a las enormes cantidades de dinero recaudadas por la entonces llamada "Mayoría Moral", encabezada por el evangelista Jerry Falwell antes mencionado. Más tarde se supo que gran parte de dicho dinero, estuvo destinado a operaciones políticas encaminadas a derogar la ley a favor del aborto, así como a reemplazar la teoría evolucionista sobre el origen del hombre por el relato bíblico en las aulas escolares. <sup>134</sup>

Por otra parte, en cuanto a las bandas contemporáneas a *Metallica* se refiere, es posible "rastrear" el proceso relacionado con la temática de los "falsos mesías", desde el álbum de *Judas Priest*, *Sad wings of destiny* (1976), en el cual incluyeron una canción

<sup>134</sup> Ian Christe, *op. cit.*, p. 125.

158

\_\_\_

<sup>&</sup>lt;sup>132</sup> "[...] este hombre comparte el disgusto por el Heavy Metal, juzgando que es "enfermizo, repulsivo, horrible y peligroso". En Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 1.

<sup>&</sup>lt;sup>133</sup> "Tiempo para la lujuria, tiempo para las mentiras. Tiempo para despedirte de tu vida. Mándame dinero, mándame a los ingenuos. El cielo conocerás. Haz una contribución y obtendrás un mejor asiento. Inclínate ante el "mesías leproso". *Metallica*, "Lepper Messiah", en *Master of Puppets*, 1986.

llamada "Dreamer Deceiver" ("El impostor de soñadores"), misma que señalaba lo siguiente: "Standing by my window, breathing summer breeze/ Saw a figure floating, 'neath the willow tree/ Asked us if we were happy, we said we didn't know/ Took us by the hands and up we go/ We followed the dreamer through the purple hazy clouds/ He could control our sense of time/ We thought we were lost but no matter how we tried/ Everyone was in peace of mind". <sup>135</sup>

Ya en la década de los ochenta, los movimientos religiosos como tema del *heavy metal* fueron más comunes. En el mismo año en que *Metallica* escribía "Marvel at his tricks [...]/ Blind devotion came, rotting your brain, chain, chain/ Join the endless chain, taken by his glamour, fame, fame/ Infection is the game, stinking drunk with power, we see", <sup>136</sup> *Slayer*, en su disco *Reign in blood* (1986), se refería satíricamente a la misma miopía de los creyentes: "You go to the church, you kiss the cross/ You will be saved at any cost/ You have your own reality. Christianity/ You spend your life just kissing ass/ A trait that's grown as time has passed/ You think the world will end today/ You praise the Lord, it's all you say."<sup>137</sup>

Más adelante, mientras transcurría esta década, se compusieron dos "ecos" más (aunque no los únicos) de las piezas citadas anteriormente. Como si estuviéramos ante las últimas líneas de "Lepper Messiah" ("Witchery, weakening sees the sheep are gathering/ Set the trap, hypnotize, now you follow")<sup>138</sup>, *Ozzy Osbourne*, en "Miracle Man" ("Hombre milagroso"), del álbum *No rest for the wicked* (1989), escribió: "I'm looking for a Miracle Man. That tells me no lies. […]/ Who's not in disguise. I don't know where he'll come from/ And I don't know where he's been. But it's not our Jimmy Sinner/

<sup>&</sup>lt;sup>135</sup> "Parado en mi ventana, respirando la brisa del verano, vi una figura flotando cerca del sauce. Nos preguntó si éramos felices, y contestamos que no sabíamos. Nos tomó de las manos y fuimos hacia arriba. Seguimos al soñador a través de las moradas y nubladas nubes. Podía controlar nuestro sentido del tiempo. Pensamos que estábamos perdidos, pero sin importar lo que tratáramos, todos tenían tranquilidad mental." *Judas Priest*, "Dreamer Deceiver", en *Sad Wings of Destiny*, 1976.

<sup>&</sup>lt;sup>136</sup> "Maravíllate ante sus trucos […] La ciega devoción llegó, pudriendo tu cerebro, cadena, cadena. Únete a la interminable cadena, tomado por su glamour, fama, fama. La infección es el juego. Lo vemos con poder apestando ebrio". *Metallica*, "Lepper Messiah", en *Master of Puppets*, 1986.

<sup>137 &</sup>quot;Vas a la iglesia, besas la cruz. Serás salvado a cualquier precio. Tienes tu propia realidad. El cristianismo. Pasas tu vida simplemente besando traseros. Un trato que ha crecido al paso del tiempo. Piensas que el mundo terminará hoy. Adoras al señor, es todo lo que dices." *Slayer*, "Jesus Saves", en *Reign in blood*, 1986.

<sup>&</sup>lt;sup>138</sup> "Brujería, el despertar contempla cómo se reúnen las ovejas. Ahora sigues. Pon la trampa, hipnotizado". *Metallica*, "Lepper Messiah", en *Master of Puppets*, 1986.

Because he's so obscene."<sup>139</sup> Finalmente, el segundo de estos ejemplos es "Send me your money" ("Envíenme su dinero"), escrita por *Suicidal Tendencies* en 1990:

An important message I must bring to your attention/ I was in meditation and prayer last night/ I was awakened by a shining bright light/ Over head, a glorious spirit/ He gave me a message and you all need to hear it. "Send me your money", that's what he said/ He said to "Send me your money"/ Now if you can only send a dollar or two. There ain't a hell of a lot I can do for you. But, if you want to see heaven's door, make a check out for five hundred or more. <sup>140</sup>

Con estas líneas podríamos definir una de las facetas del "mundo adulto" que resultan más "ofensivas" para el *heavy metal*, debido a que dichas creencias (del tipo de Jonestown), desde la perspectiva del género que aquí analizamos, parecen reflejar una locura interna que constantemente quiere disfrazarse de sus contrarios, es decir, el orden y la cordura. Sin embargo, como a continuación veremos, para *Metallica* esto no es así.

#### 3.2. "Welcome Home (Sanitarium)": La sociedad como sanatorio

Si "Fade to black" (perteneciente al álbum *Ride the lightning*, y en la que profundizaremos más adelante) fue uno de los principales rompimientos con la velocidad y agresividad que el género comenzaba a tomar durante la primera mitad de los ochenta, "Welcome Home (Sanitarium)", cuarto *track* de *Master of Puppets*, marcó otro de los más importantes momentos musicales y líricos del *heavy metal*. Ello se debe a la relación establecida por *Metallica* con uno de los personajes más representativos de la cultura juvenil durante la década de los sesenta: Ken Kesey, <sup>141</sup> quien escribió la novela *One flew* 

<sup>1</sup> 

<sup>&</sup>lt;sup>139</sup> "Estoy buscando a un hombre milagroso. Que no me diga mentiras. Que no esté disfrazado. No sé de dónde vendrá. Y no sé dónde ha estado. Pero no es nuestro "Jimmy pecador". Porque es tan obsceno." Ozzy Osbourne, "Miracle Man", en *No rest for the wicked*, 1989.

<sup>&</sup>lt;sup>140</sup> "Un importante mensaje debo traer a su atención. Estaba en meditación y oración la noche anterior. Fui despertado por una luz brillante. Sobre la cabeza, un glorioso espíritu. Me dio un mensaje y todos ustedes deben escucharlo. "Envíenme su dinero", eso es lo que dijo. Me dijo que "mandaran su dinero". Ahora, si sólo pueden mandar un dólar o dos, no hay mucho que yo pueda hacer por ustedes. Pero si quieren ver la puerta del cielo, hagan un cheque por quinientos o más." *Suicidal Tendencies*, "Send me your money", en *Lights camera revolution*, 1990.

<sup>&</sup>lt;sup>141</sup> *Vid supra*, p. 72. Como vimos en el primer capítulo, este hombre se distinguió por organizar "pruebas ácidas" en las que todos los asistentes experimentaban con los efectos del LSD, la mariguana, el alcohol y el "sexo libre", muchas de ellas acompañadas por la banda *The Grateful Dead*.

over the Cuckoo's nest (Alguien voló sobre el nido del cuco) basándose en la experiencia que tuvo durante su juventud, como voluntario de los experimentos que realizó el gobierno norteamericano en torno a los efectos del LSD en las personas.

Asimismo, apoyado en dicha obra, el director checo Milos Forman dirigió en 1975 la película homónima, teniendo como protagonista a Jack Nicholson (quien interpretaba al Sr. McMurphy), y con base en la cual *Metallica* compuso la obra que aquí nos ocupa. El argumento se desarrolla en torno a McMurphy, quien, al cometer ciertos "crímenes" ("Agresividad, hablar sin permiso, tomar a mal el trabajo, ser vago [...]"),<sup>142</sup> logra evitar la prisión al convencer a las autoridades de su supuesta locura. Por ella, deciden enviarlo al sector de cuidados especiales de un sanatorio para enfermos mentales, dentro del que se desarrolla prácticamente toda la película. Sin embargo, ante sus intentos por infringir las reglas del lugar, McMurphy se ve constantemente enfrentado con la enfermera Ratched, quien establece los lineamientos a seguir entre los "enfermos".

Tanto en la película como en "Welcome Home (Sanitarium)", las interpretaciones pueden ser múltiples. De hecho, creemos que el título no sólo hace referencia al lugar dentro del cual ocurre esta historia, sino peor aún, al interior del personaje que narra estas líneas (por ello es que se titula "Bienvenido a casa"), que en una primera impresión es James Hetfield – y la voz del *heavy metal* en general -, y a quien podemos equiparar con el Sr. McMurphy. Tras una breve introducción en la que aparece el primer "solo" de guitarra de Kirk Hammett, podemos escuchar la metafórica descripción del lugar: "Welcome to where time stands still. No one leaves and no one will/ Moon is full never seems to change, just labeled mentally deranged/ Dream the same thing everynight, I see our freedom in my sight/ No locked doors, no windows barred/ No things to make my brain seem scarred." 143

Como podemos leer en estas líneas, y observar en la película con mayor detalle, el lugar representa (incluso por el color blanco que en él permea, y que es el opuesto del negro que abunda en el *heavy metal*) la falta de movilidad, una vida aburrida, inactiva y

<sup>&</sup>lt;sup>142</sup> En *One flew over the cuckoo's nest*, película, 1975.

<sup>&</sup>lt;sup>143</sup> "Bienvenido a donde el tiempo permanece estático. Nadie se va y nadie lo hará. La luna está llena. Nunca parece cambiar. Sólo catalogado como "mentalmente desordenado". Sueño lo mismo cada noche, frente a mí veo nuestra libertad. Sin puertas cerradas, sin ventanas con barras. Sin cosas que hagan a mi cerebro parecer herido". *Metallica*, "Welcome Home (Sanitarium)", en *Master of Puppets*, 1986.

de "baja energía" (más aún si consideramos la música clásica que ponen todo el tiempo). Asimismo, podemos percibir en él y las autoridades que lo dirigen, a la sociedad en su totalidad, experimentada como jaula perpetua ("They keep me locked up in this cage […]")<sup>144</sup> en la que el Estado (uno de cuyos principales agentes es la enfermera Ratched) manipula y mantiene adormecida la conciencia a través de diversos tipos de medicamentos, y peor aún, a través del gran convencimiento que logra en las personas definidas como "enfermas" o "locas" (en el caso de McMurphy, sólo por oponerse al sistema).

Uno de los planteamientos principales de la película, y por tanto de la canción, es que, a pesar de que este "Supra Estado" se disfraza tras una máscara democrática (sólo hay que recordar las ocasiones en las que la enfermera Ratched pone a votación el cambio de actividades), la realidad es que ha penetrado en los niveles más profundos de su población, y por tanto, ha logrado convencerlos del sistema establecido. Por ello es que individuos como McMurphy (léase nuevamente a la comunidad del *heavy metal*) resultan sumamente peligrosos, y la única medida disponible para ellos es la violencia física, representada en la película por la terapia de *shock*. Frente a ello, Hetfield escribe: "Sleep my friend and you will see, the dream is my reality/ They keep me locked up in this cage, can't they see is why my brain says rage/ Sanitarium, leave me be/ Sanitarium, just leave me alone." 145

Como si estuviese tratando con niños, esta organización para enfermos mentales (insistimos que, desde nuestro punto de vista, es una "metáfora" del Estado norteamericano) se ha encargado de convencerlos del mal existente en el mundo exterior, tal como muchos de los presidentes estadounidenses hicieron con la supuesta amenaza de la guerra fría. Para ello, por supuesto también ha tenido que convencerlos de su enfermedad mental, y de que la única solución posible viene de las autoridades competentes, en este caso, todo el personal del hospital. Respecto a esto, "Welcome Home (Sanitarium)" continúa en su segunda estrofa: "Build my fear of what's out there, and cannot breathe the open air/ Whisper things into my brain assuring me that I'm

<sup>&</sup>lt;sup>144</sup> "Me mantienen encerrado en esta jaula". *Idem*.

<sup>&</sup>lt;sup>145</sup> "Duerme amigo mío y verás que el sueño es mi realidad. Me mantienen encerrado en esta jaula, ¿no pueden ver que por eso mi cerebro dice "rabia"? Sanatorio, déjenme ser. Sanatorio, sólo déjenme solo." *Idem*.

insane/ They think our heads are in their hands, but violent use brings violent plans/ Keep him tied, it makes him well/ He's getting better, can't you tell?" <sup>146</sup>

A partir de entonces, y aunque musicalmente la pieza continúa sin modificar el estribillo, el carácter violento de la lírica (y más aún, de la voz de James Hetfield) comienza a aumentar sentenciando lo siguiente: "No more can't they keep us in/ Listen damn it, we will win/ They see it right, they see it well, but they think this saves us from our hell". Tras escuchar a Hetfield gritar "Just leave me alone" ("Sólo déjenme solo"), la pieza, tanto en las guitarras como en la batería de Ulrich, acelera su *tempo* y llega al clímax de "violencia" anteriormente vislumbrado.

En la película, mientras la noche transcurre y el velador ha sido embriagado, McMurphy tiene prevista su huida del hospital. Sin embargo, antes de hacerlo invita a dos amigas a pasar para unirse a la fiesta que éste organiza con el resto de los internos. <sup>148</sup> Una de ellas decide pasar la noche con uno de los pacientes, Billy Bibbit, quien tiene 31 años, pero aún continúa bajo el estricto control de su madre (vía la enfermera Ratched). Al amanecer, el personal del hospital descubre la "resaca" de todos los internos, y entre ellos, a Bibbit acostado con la amiga de McMurphy. Ratched, al amenazar a Bibbit con decirle a su madre lo que había hecho, éste, en medio de un ataque de histeria, decide quitarse la vida. Ante esto, McMurphy termina por "explotar" violentamente en contra de la enfermera, por eso es que en la pieza de *Metallica* podemos leer finalmente: "Fear of living on. Natives getting restless now/ Mutiny in the air, got some death to do/ Mirror stares back hard, Kill it's such a friendly word/ Seems the only way for reaching out again." <sup>149</sup>

Desde luego, ante dichas acciones la huída de McMurphy se ha frustrado, y la enfermera Ratched decide tomar una de las más radicales medidas contra él: arrebatarle

<sup>&</sup>lt;sup>146</sup> "Han construido mi miedo sobre lo que hay allí fuera, y no puedo respirar el aire abierto. Susurran cosas en mi cerebro asegurándome de que estoy loco. Piensan que nuestras cabezas están en sus manos, pero usos violentos traen planes violentos. Manténlo atado, le hace bien. Se está recuperando, ¿puedes decirlo?" *Idem*.

<sup>&</sup>lt;sup>147</sup> "No pueden mantenernos más aquí. Escucha, maldita sea!, nosotros ganaremos. Ellos lo ven correcto, lo ven bien, pero piensan que esto nos salva de nuestro infierno". *Idem*.

<sup>&</sup>lt;sup>148</sup> Léase dicha fiesta como uno de los principales elementos de la cotidianeidad experimentada durante las giras por los ejecutantes de *heavy metal*: drogas, alcohol, gran cantidad de seguidoras a su disposición, y en fin, el desenfreno encaminado a romper con cualquier limitación establecida por el sistema.

<sup>&</sup>lt;sup>149</sup> "Miedo de seguir viviendo. Los nativos comienzan a inquietarse. El motín está en el aire, tenemos algunas muertes que hacer. El espejo refleja violentamente. Matar es una palabra tan amistosa. Parece la única forma para salir nuevamente." *Idem*.

el cerebro, representación simbólica de extirpar cualquier tipo de conciencia que se oponga al sistema establecido. En su caso, como en el de Bibbit, permanece la conclusión de que la muerte es el único medio posible de escape, y tras ella, como si nada hubiera ocurrido, el Estado conserva su estoica e inmutable careta, representada en este caso por la pétrea expresión de la enfermera Ratched, quien otra vez decide reanudar las pláticas de grupo. Finalmente, tanto en la película como en la idea general de la canción, Kesey (M. Forman) y *Metallica* plantean una pregunta en cierta medida respondida por ambos: ¿quién o quiénes deciden los parámetros o elementos para definir la locura? Mas aún, ¿con base en cuáles criterios se define "lo verdadero" en sus múltiples sentidos?

Por otra parte, es importante mencionar que un año antes de ser lanzado *Master of Puppets*, *Anthrax* – recordemos que ésta banda fue en un principio de gran ayuda para *Metallica* -, en su álbum *Spreading the disease* (1985), escribió una pieza muy similar a "Welcome Home (Sanitarium), que llevó el título de "Madhouse" ("Casa de locos"), y en la que también relatan los pensamientos de alguien considerado como "loco": "White coats to bind me, out of control/ I live alone inside my mind/ World of confusion, air filled with noise/ Who says that my life's such a crime?/ I can't find my way out of this maze. It's a madhouse/ Or so they claim. It's a madhouse. Oh, am I insane?" A estas líneas, como señalamos anteriormente, podemos ligar otra de las piezas escritas para el álbum *Ride the lightning*: "Escape".

#### 3.3. "Escape".

Como anteriormente hemos señalado, debemos entender dentro de ella no sólo al "mundo de los adultos", sino también a todos los que, desde el punto de vista de *Metallica*, se encuentran fuera de la comunidad del *heavy metal*. En esta pieza, encontramos las primeras líneas relacionadas con una resistencia realmente radical en pos de la individualidad enfrentada al mundo exterior. Desde la perspectiva del narrador (que podría ser cualquier seguidor del *heavy metal*), podemos leer lo siguiente: "Feel no pain, but my life ain teasy/ I know I'm my best friend/ No one cares, but I'm so much

<sup>&</sup>lt;sup>150</sup> "Batas blancas para atarme, fuera de control. Vivo solo dentro de mi mente. Mundo de confusión, el aire lleno de ruido. ¿Quién dice que mi vida es un crímen? No logro encontrar mi camino fuera de este laberinto. Es una casa de locos. O por lo menos eso dicen. Es una casa de locos. Oh, ¿estoy loco?" *Anthrax*, *Spreading the disease*, 1985.

stronger/ I'll fight untill the end. To escape from the true false world/ Undamaged destiny/ Can't get caught in the endless circle. Ring of stupidity". <sup>151</sup> Como podemos observar aquí, encontramos algunos "ecos" de la *Biblia Satánica*, particularmente del llamado por Szandor LaVey "El libro de Satanás" contenido dentro de ella: "Blessed are those that believe in what is best for them, for never shall their minds be terrorized. Cursed are the "lambs of God [...]". <sup>152</sup>

Recordemos que *Ride the lightning*, producido por Fleming Rasmussen en 1984, aún estaba muy cerca, líricamente hablando, del álbum *Kill em all*. Por ello es que, como una especie de continuación de "Motorbreath", en "Escape" Hetfield escribe: "[...] Out for my own, out to be free/ One with my mind, they just can t see/ No need to hear things that thay say/ Life is for my own to live my own way." Sin embargo, ¿a quiénes hace referencia cuando escribe estas líneas? Ante dicha pregunta, creemos necesario abrir un breve paréntesis relacionado con el ascenso del neoconservadurismo en Gran Bretaña (Margaret Tatcher) y los Estados Unidos (Ronald Reagan), del que podemos ubicar algunos de sus antecedentes durante la década de los setenta, época en la que, junto a las tendencias más liberales - socialmente hablando -, surgió también "un abanico de agrupaciones y tendencias de nueva derecha que generalizaron la defensa de posturas conservadoras más allá de las instituciones del propio Partido Conservador". 154

Según sostiene Helmut Dubiel, el neoconservadurismo "es más bien una doctrina social orientada para la solución de problemas políticos. Esta doctrina no tiene una unidad en sí misma, sino que la unidad le viene de lo que es criticado, efectivamente, de los fenómenos de crisis de los sistemas liberales y de la supuesta descomposición de la autoridad del sistema de valores burgueses. Es una doctrina de reacción", <sup>155</sup> misma que, desde su punto de vista, adquirió en Gran Bretaña y los Estados Unidos rasgos

1

<sup>&</sup>lt;sup>151</sup> "No siento dolor alguno. Pero mi vida no es fácil. Sé que soy mi único amigo. A nadie le importa, pero yo soy aún más fuerte. Lucharé hasta el final para escapar del mundo "verdadero – falso". Destino sin dañar. No pueden atraparme en el círculo sin fin. Anillo de estupidez." *Metallica*, "Escape", en *Ride the lightning*, 1984.

<sup>&</sup>quot;Benditos son los que crean en lo que es mejor para ellos, porque jamás sus mentes habrán de ser aterroizadas. Malditos sean "las ovejas de Dios [...]". Anton Szandor LaVey, *op. cit.*, p. 34.

<sup>&</sup>lt;sup>153</sup> "Fuera para mí mismo, fuera para ser libre. Uno con mi mente, ellos simplemente no pueden ver. Sin necesidad de escuchar las cosas que dicen. La vida es para mí mismo para vivirla a mi manera". *Metallica*, "Escape", en *Ride the lightning*, 1984.

<sup>154</sup> Bill Schwarz, "Los años de gobierno Tatcher", en Ralph Miliband, Leo Panitch y John Saville (ed.), *El neoconservadurismo en Gran Gretaña y Estados Unidos. Retórica y realidad*, p. 105.
155 Helmut Dubiel, ¿Qué es neoconservadurismo?, p. 7.

autoritarios, irracionalistas y regresivos frente al fenómeno de la "modernización de la cultura", <sup>156</sup> el cual fue considerado uno de los principales factores en la descomposición y deslegitimación de las autoridades tradicionales.

Frente a dicha crisis, estos grupos, con una gran capacidad de influencia en el gobierno de Ronald Reagan, se propusieron imponer en la sociedad algunos objetivos concretos: 1) Reforzar la autoridad gubernamental, y por ende, todas las instituciones bajo su dominio (entre ellas, las educativas y las empresariales); 2) Reafirmar los valores tradicionales relacionados con la religión, el ámbito familiar y el comportamiento sexual; y por último, 3) subrayar la necesidad de mantener la unidad nacional, la lealtad y la disciplina para hacer frente a un mundo cada vez más hostil a los valores y los intereses norteamericanos. Como en cierta forma vimos anteriormente, dicha mentalidad de "guerra fría" impregnaba este argumento: "la imagen de una sociedad opulenta, sitiada por masas hambrientas y radicalizadas, no admite concesiones al enemigo ni aislacionismos que impliquen una capitulación ante las funciones de liderazgo del "mundo libre" que son consustanciales a Estados Unidos". 157

Según la lógica de este gobierno, tales objetivos se alcanzarían a través de la estrecha vigilancia llevada a cabo por el Estado de Seguridad Nacional (NSS), mismo que también se encargaría de "las peticiones de censura de la libertad de expresión y del control del comportamiento privado, inherentes al conservadurismo de la "mayoría moral". 158 Ésta mayoría cristiana, cuya actuación política tendría un gran impacto sobre la producción musical del heavy metal, centraba su crítica frente a la modernidad en seis planteamientos fundamentales: el antifeminismo, el antiabortismo. la antihomosexualidad, la antipornografía, la obligatoriedad del rezo en las escuelas, y por supuesto, la oposición a la música rock. 159 De hecho, en la revista The Public Interest podemos encontrar una de sus más ilustrativas declaraciones: "[...] en la historia de la humanidad siempre se ha hablado de ampliar los derechos, de tener cada vez más libertad. Pero nos hemos dado cuenta de que si dejas a la gente hacer lo que quiera, se

<sup>&</sup>lt;sup>156</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>&</sup>lt;sup>157</sup> Atilio Borón, "La crisis norteamericana y la racionalidad neoconservadora", en *Cuadernos semestrales*. *Estados Unidos: perspectiva latinoamericana*, p. 47.

Reg Whitaker, "Neoconservadurismo y Estado", en El neoconservadurismo en Gran Bretaña y Estados Unidos. Retórica y realidad, p. 16.
 Ibid, p. 23.

produce el caos [...] Lo que tenemos que hacer es reestructurar la sociedad, fijar unas pautas mínimas de respeto y orden. Francamente, necesitamos un estado más autoritario. 160

En opinión de estas agrupaciones, antes de que la modernidad cultural invadiera hasta los más mínimos comportamientos de la población norteamericana, la historia de los Estados Unidos se había regido por los valores protestantes, a través de los cuales, la individualidad se condujo de acuerdo a los hábitos relacionados con la disciplina laboral y familiar. Para ellos, esta fue una cultura de disposición de obediencia incuestionable frente al Estado y penetrada de respeto ante las barreras sociales de las clases. Desde dicha perspectiva, "la actualidad aparece como un imperio de oscuridad cultural y moral, dominado por una exagerada descomposición, avidez sin límites, "feria de vanidades" y de culto a lo trivial. La cultura postburguesa es solamente un nuevo fenómeno de decadencia". 161

Ante dicha percepción de la realidad, estos grupos (a los que pertenecían intelectuales como Daniel Bell o Samuel Hungtinton) lograron difundir sus pensamientos a través de diversos medios de comunicación, dos de los cuales fueron los más importantes: el primero de ellos fue la revista mensual Commentary, misma que también tenía algunas secciones dedicadas a cuestiones políticas, mientras que el segundo fue la publicación trimestral de corte político - científico llamada Public Interest. De esta forma, los sectores neoconservadores no sólo lograron penetrar en los medios impresos, sino que también, "sus cuadros dominan las grandes fábricas del pensamiento no menos que las organizaciones corporativas de la política profesional y los gremios y comisiones de consejeros políticos. Los mass – media aceptan sus conceptos [y] partes de sus obras las publican precisamente en la prensa diaria [...]". 162

Asimismo, durante el mandato de Reagan, intelectuales como los arriba mencionados, lograron que sus trabajos aparecieran con notable frecuencia en medios comunicativos de interés general, como en los casos de las revistas "Time y Newsweek, en Fortune y Business Week, en U. S. News and World Report y Harper's Magazine, en TVGuide y Reader's Digest; sus principales voceros disponen de columnas en las páginas

<sup>&</sup>lt;sup>160</sup> Robert Nisbet, "The conservative renaissance in perspective", en *The Public Interest*, p. 138.

<sup>&</sup>lt;sup>161</sup> Helmut Dubiel, op. cit., p. 37.

<sup>&</sup>lt;sup>162</sup> *Ibid*, p. 5.

editoriales de los periódicos de alcance nacional y de persuasión política liberal, tales como el *New York Times* y el *Washington Post* [...]"<sup>163</sup>

Por otra parte, es importante mencionar que, tal como había sucedido con gran parte de la historia del *rock*, los fenómenos político – sociales que "inclinaron la balanza" hacia tendencias más conservadoras también se dieron en Gran Bretaña (recordemos que la "Nueva Ola de Heavy Metal Británico" surge precisamente bajo dicho contexto). Según los sectores intelectuales de la década de los ochenta, existieron enormes diferencias entre los setenta (marcados por una gran inseguridad pública) y las dos décadas anteriores (ambas caracterizadas por la estabilidad económica de postguerra). En opinión de Ian Taylor:

El progreso económico de postguerra y los cambios sociales que a éste se asocian, indudablemente habían revelado a muchos sectores de la sociedad la forma estable, patriarcal y jerárquica de la vida familiar burguesa y del orden social de los cincuenta. Además, la revolución de las crecientes expectativas económicas suscitada por los sesenta (la promesa de un capitalismo nacional, dirigido por una alianza tripartita compuesta por el capital, el trabajo y el Estado) estaba siendo socavada ya a principios de los setenta por la rápida acumulación de las muchas debilidades estructurales de la economía británica. 164

A este panorama de aparente estabilidad socio – económica, es necesario sumar algunos otros factores que llevaron al neoconservadurismo a gobernar Inglaterra: 1) los tres disturbios urbanos ocurridos durante 1958 (Notting Hill y Nottingham), 1962 – 64 (las confrontaciones entre los *mods* y los *rockers*) y 1968 – 70 (las manifestaciones contra Vietnam); 2) el creciente desempleo juvenil originado a partir de 1968, año en que la economía comenzaba a avanzar hacia la parálisis de la demanda y el incremento de los niveles inflacionarios; y finalmente, 3) "un sentimiento generalizado de preocupación por el futuro precario de las relaciones sociales y económicas dentro del capitalismo británico

<sup>&</sup>lt;sup>163</sup> *Ibid*, p. 39.

<sup>&</sup>lt;sup>164</sup> Ian Taylor, "Ley y orden moral: la cambiante retórica del gobierno de Tatcher", en Ralph Miliband, *op. cit.*, p. 267.

empezó a extenderse por toda la sociedad británica en general y, especialmente, por las capas de una estructuralmente insegura clase media baja". 165

Siguiendo a este mismo autor, dicho sentimiento de preocupación vino también a exacerbarse debido a las enormes diferencias de clase que, a pesar de la retórica supuestamente conciliadora de la derecha radical inglesa, seguían permeando en la sociedad británica. Tal como sucedió en los Estados Unidos antes de que Reagan llegara al poder, los grupos conservadores consideraban que la sociedad había tomado actitudes extremadamente permisivas, tal como podemos leer en el discurso de Norman Tebbit, presidente el partido conservador durante 1985:

[...] Ser limpio no era mejor que ser sucio. Los buenos modales no eran mejores que los malos. La vida familiar era ridiculizada como un concepto burgués pasado de moda. Los criminales inspiraban tanta simpatía como sus víctimas. Muchos hogares y aulas escolares abandonaron la disciplina – si nada era bueno o malo, no podía haber fundamento para castigar o recompensar. La violencia y la pornografía blanda fueron aceptadas en los medios de comunicación. <sup>166</sup>

Sin embargo, en palabras de Ian Taylor, la realidad era que "la permisividad a la que se referían dichos grupos, remite a unos pequeños, si bien importantes, éxitos conseguidos durante la década de los sesenta, en el seno de una sociedad que continuó siendo fuertemente patriarcal, heterosexual y elogiadora de la institución familiar y jerárquica en la forma en que regía su vida social y sexual en general [...]". Ante ello (más aún, considerando el desempleo), en diversas ciudades de este país aumentaron los actos delictivos cometidos por menores – especialmente por el creciente número de pandillas, muchas de las cuales vinieron a sustituir al seno familiar -, tal como sucedió en Birmingham y Liverpool, situación que, según las palabras del capitán Peter Marshall, no difería en gran medida del contexto que por entonces se vivía en ciudades como Nueva York, Chicago o Tokyo: [...] "se trata de un problema social de primera magnitud insensible a los esfuerzos de la policía, los asistentes sociales, los tribunales y las

<sup>165</sup> *Idem*.

Reg Whitaker, op. cit., p. 34.

instituciones penitenciarias. Los delincuentes reincidentes menores son un problema de alcance mundial". <sup>168</sup>

De igual forma, durante 1981, Patricia Morgan, asistenta social con treinta años de experiencia en la zona del East End de Londres, afirmaba lo siguiente (testimonio que bien podría aplicarse a la cultura del *heavy metal*):

[...] desde la segunda mitad hasta finales de la década de los setenta, se observó en Inglaterra la propagación de lo que se podría denominar como síndrome de la delincuencia; una mezcla de pautas de comportamiento, lenguaje, apariencia y actitudes; una fealdad y hostilidad espantosas que impregnó las relaciones humanas; una ostentación de desprecio hacia otros seres humanos [que no compartieran las mismas ideas y creencias]; un deleite en la crudeza, crueldad y violencia; un afán por desafiar y humillar, pero nunca jamás por complacer. Una situación donde el individuo siempre trata de salirse con la suya y no piensa, ni se toma la molestia de ello, en conseguirlo, si no es gracias a la violencia. 169

Así, creemos que este tipo de discursos eran el perfecto caldo de cultivo para el triunfo de Margaret Tatcher durante las elecciones de 1979. De igual forma, una de las principales causas para su ascenso al poder, fueron su capacidad de organización en contra de lo antes mencionado como "permisividad" social en los medios masivos de comunicación, así como en contra de las reformas liberales que apoyaban el aborto, los métodos anticonceptivos y la educación sexual prematrimonial. Esto vino a sumarse a un sentimiento que, a lo largo de la década de los setenta, se "adueñó" de las clases medias y adineradas de Inglaterra: "[...] el sentimiento de que los cimientos de una vida coherente, ordenada y sin sobresaltos estaban siendo amenazados por los rápidos cambios de la "moralidad pública". 170

Finalmente, otro de los más importantes factores para el triunfo del neoconservadurismo en Inglaterra se dio en el sector económico. En el período comprendido entre 1972 y 1973, este país experimentó una de las crisis económicas más severas de la segunda mitad del siglo XX, misma que fue "provocada por los cambios de

-

<sup>&</sup>lt;sup>168</sup> En *Ibid*, p. 264.

<sup>&</sup>lt;sup>169</sup>En *Ibid*, p. 273.

<sup>&</sup>lt;sup>170</sup> Ian Taylor, op. cit., p. 261.

divisas fluctuantes y los fuertes aumentos en el precio del petróleo". 171 Como sucedió durante muchos años, la economía británica había dependido de diversas determinaciones externas, y ante ello, "técnicas monetarias y reducciones del gasto público se convirtieron tanto para los conservadores como para los laboristas en el medio para mantener algo parecido a la estabilidad financiera en una situación potencialmente caótica". 172

Ante dichos fenómenos, y apoyándose cada vez más en la defensa exaltada del imperio de la ley y de un Estado fortalecido (lo que también implicaba un énfasis en la libertad, tanto en el mercado como en la empresa privada), Margaret Tatcher tomó el cargo de primer ministro en 1980, siendo "una expresión conjetural, concretamente de las ansiedades específicas y de las demandas de los diversos sectores de la clase burguesa tal y como se desarrollaron a lo largo de la década de 1970". 173

Sin embargo, y a pesar de las expectativas que en el pueblo inglés había sembrado Tatcher, el índice delictivo continuó ascendiendo a lo largo de su amplio mandato (mayo de 1979 – Noviembre de 1990). Hacia mediados de dicho período – año en el que, tanto el heavy metal británico como el norteamericano, habían alcanzado un notable desarrollo -, el número de robos había crecido en un 10% respecto a las cifras registradas un año antes, que a su vez, creció un 13% respecto a 1983. De esta forma, para el año en que el álbum Master of Puppets fue grabado en los Estados Unidos, el miedo a la delincuencia en Gran Bretaña - según The Guardian (7 de marzo de 1986) - "había alcanzado unas cotas extraordinariamente espectaculares". 174

Finalmente, es importante citar el saldo hacia mediados del gobierno de Margaret Tatcher, debido a que, durante la década de los ochenta, éste fue un referente obligado para el heavy metal británico y estadounidense (un ejemplo de ello, fue el nombre de Iron Maiden, mismo que hacía referencia a "la Dama de Hierro", Margaret Tatcher): 175

Cientos de jóvenes con problemas judiciales estaban siendo enviados a centros de detención donde imperaban unos regímenes renovados y altamente militarizados, para

<sup>172</sup> Bill Scharwz, "Los años de gobierno de Tatcher", en Ralph Miliband, op. cit., p. 94.

<sup>&</sup>lt;sup>171</sup> *Ibid*, p. 265.

<sup>&</sup>lt;sup>173</sup> Ian Taylor, *op. cit.*, p. 257.

<sup>&</sup>lt;sup>174</sup> *Ibid*, p. 248.

Aunque no lo incluyamos dentro de nuestra delimitación espacial, es importante mencionar que durante estos años, el heavy metal tomó una gran relevancia no sólo en Gran Bretaña, sino también en países como Noruega, Suecia, Bélgica, Alemania y Holanda, sólo por mencionar algunos.

que recibiesen un infame tratamiento de schock [tal como sucede en la película *One flew over the cuckoo's* nest arriba mencionada], "breve, pero eficaz", al mismo tiempo que el número de la población reclusa había ido en aumento diariamente y alrededor de mayo de 1986 había alcanzado un incremento de 20.9% en los siete años del gobierno Tatcher. Se abrieron casi una docena de nuevas instituciones penitenciarias (de las 16 que se habían proyectado) para acoger a esta nueva población presidiaria.

Por tanto, y a pesar de que no existen referencias explícitas en el discurso de este género, aquí planteamos que es a estos resultados que van dirigidas muchas de las piezas creadas por el *heavy metal* a lo largo de la década de los ochenta, y entre ellas, por supuesto podemos contar a "Escape". Frente a los fracasos del "mundo adulto" por mantener la paz y el orden, es lógico, hasta cierto punto, que se diera una ruptura entre éste y las generaciones más jóvenes. Por ello es que, para el género que aquí nos ocupa (y también para gran parte de las sociedades norteamericana y británica), cualquier tipo de autoridad política, familiar, educativa o moral, resultaba absolutamente evanescente, debido a que ésta trataba de reprimir y oponerse a todos los temas que tanta fuerza y "poder" le habían dado a lo largo de los años.

Así, es posible darle otra lectura al *heavy metal*: como "el campo de batalla" entre dos generaciones, y por tanto, entre dos diferentes percepciones de la existencia. Para amplios sectores del "mundo adulto", este género debía ser prohibido debido a la falta de esperanza por el futuro que su discurso conllevaba, así como por la tergiversación de muchos valores judeo – cristianos vertidos en la Biblia, mismos que, como en el caso de "The Four Horsemen" (*Metallica*) o "The Number of the Beast" (*Iron Maiden*), eran utilizados para enfrentarse simbólicamente con las múltiples facetas de la autoridad (particularmente con la familiar). <sup>176</sup>

Desde luego, uno de los momentos más climáticos de dicho enfrentamiento se dio durante el año de 1985, cuando el Centro de Recursos Musicales de los Padres (PMRC), encabezado por Susan Baker y Tipper Gore, argumentó que los índices de suicidio y violaciones entre adolescentes habían aumentado de forma considerable a causa de las letras producidas por el *heavy metal*. En septiembre del mismo año, dicha organización

<sup>&</sup>lt;sup>176</sup> Deena Weinstein, op. cit., p. 43.

llevó esta problemática hasta el Senado, gracias a lo cual, y a pesar de la defensa que Dee Snider (vocalista del grupo *Twisted Sister*) encabezó a favor del género que aquí nos ocupa, el PMRC logró que, en todos los discos considerados como "peligrosos" para los adolescentes, se pegara una etiqueta con la leyenda "Parental Advisory. Explicit lyrics" ("Consulta de los padres. Letras explícitas"), lo cual, como era de suponerse, no logró disminuir sus índices de venta.

Por tanto, ante sucesos como el ya mencionado, aquí planteamos que, letras como la vertida en "Escape", es una más de las múltiples manifestaciones del desmoronamiento moral de las instituciones tradicionales, así como de la oposición juvenil en contra de cualquiera de sus expresiones concretas. En esta canción puede leerse lo siguiente: "Rape my mind and destroy my feelings/ Don't tell me what to do. I don't care now, cause I'm on my side/ And I can see through you/ Feed my brain with your so called standards/ Who says that I ain't right/ Break away from your common fashion/ See trough your blurry sight/ [...] No damn chains can hold me to the ground". 177

Tal como sucede con algunas de las visiones vertidas en el Apocalipsis, a la hora y el tiempo establecidos, un nuevo orden comenzaría cuando los "malhechores" (en el sentido literal de la palabra, "los que hacen el mal") fueran retirados del camino: "Luego vi un cielo nuevo y una tierra nueva – porque el primer cielo y la primera tierra desaparecieron, y el mar no existe ya". Asimismo, continuando con "The Four Horsemen" (*Kill em'all*, 1983), podemos encontrar en su secciones central y final algunas referencias simbólicas al establecimiento de un nuevo orden dentro del género (y desde luego, de la existencia misma):

Time, has taken its toll on you. The lines that crack your face/ Famine, your body it has torn through, withered in everyplace/ Pestilence, for what you have had to endure. And what you have put others through/ Death, deliverance for your for sure, there is nothing you can do/ So gather around young warriors now and saddle up your steeds/ Killing

<sup>&</sup>lt;sup>177</sup> "Ultraja mi mente y destruye mis sentimientos. No me digas qué hacer. Ahora ya no me importa, porque estoy de mi lado. Y ahora puedo ver a través de ti. Alimenta mi cerebro con tus supuestos "standards". Quién dice que no estoy bien. Romper de tu común moda. Ver a través de tu torpe mirada. Ningunas malditas cadenas pueden atarme a la tierra." *Metallica*, "Escape", en *Ride the lightning*, 1984.

<sup>&</sup>lt;sup>178</sup> *Apocalipsis* **21**, 1.

scores with demon swords, now is th death of doers of wrong/ Swing the judgement hammer down [...]. <sup>179</sup>

Finalmente, desde el punto de vista de *Metallica*, uno de los peores rostros del "mundo adulto" (el que más literal y directamente decide sobre la vida de los seres humanos bajo su control) se manifiesta en lo que constituyó la portada del álbum *Ride the lightning*: la pena capital, cuyo principal medio de ejecución a lo largo de la historia de los Estados Unidos, ha sido la silla eléctrica. En la canción homónina, otra vez se enfatiza la alienación del hombre por el hombre, mismo que se vale de justificaciones morales para tomar la vida de otros. En cuanto a ello, podemos leer en las primeras líneas de esta pieza: "Guilty as charged, but damn it, it ain't right/ There is someone else controlling me/ Death in the air. Strapped in the electric chair/ This can't be happening to me/ Who made you God to say "I'll take your life from you". <sup>181</sup>

Como podemos observar, en esta pieza *Metallica* vuelve a tomar la perspectiva personal de quien padece la agonía de la muerte (y por tanto, las dos "partes" que ya se habían presentado en "Welcome Home": por un lado el individuo como víctima, y por el otro, un gobierno manipulador carente de rostro concreto): "Flash before my eyes. Now it's time to die/ Burning in my brain, I can feel the flame/ Wait for the sign to flick the switch of death. It's the beginning of the end. Sweet, chilling cold." Asimismo, es importante mencionar que estas líneas guardan una gran similitud con la pieza "The Mercy Seat" ("El asiento de la misericordia"), compuesta en 1988 por Nick Cave, uno de los compositores predilectos de James Hetfield: "And the mercy seat is waiting. And I

<sup>&</sup>lt;sup>179</sup> "El tiempo ha cobrado su cuota sobre ti, las líneas que resquebrajan tu rostro. Hambruna, tu cuerpo se ha desgarrado, marchito en cada lugar. Peste, por lo que has tenido que soportar y por lo que a otros has hecho pasar. La llegada de la muerte está asegurada para ti, nada puedes hacer. Así que reúnanse alrededor jóvenes guerreros y ensillen sus corceles. Los marcadores de la muerte con espadas demoniacas, ahora es la muerte de los que hacen el mal. Blande el martillo del juicio final." *Metallica*, "The Four Horsemen", en *Kill em all*.

<sup>&</sup>lt;sup>180</sup> Recordemos que, hasta 1998, este método aún constituía una opción de pena capital en estados como Alabama, Carolina del Sur, Kentucky, Tennessee y Virginia. Más aún, es importante tener en cuenta que, a pesar de la existencia de la inyección letal, todavía en 1999 se torturó y ejecutó por este medio a Allen Lee Davis.

<sup>&</sup>quot;Culpable como en los cargos, pero maldita sea, no está bien. Hay alguien más controlándome. La muerte en el aire. Amarrado a la silla eléctrica. Esto no puede estar pasándome a mí. Dios, quién te hizo decir "Te arrebataré la vida" [...]" *Metallica*, "Ride the lightning", en *Ride the lightning*, 1984.

<sup>&</sup>lt;sup>182</sup> "Un "flash" [sic] ante mis ojos. Ahora es tiempo de morir. Quemándose en mi cerebro, puedo sentir la flama. Esperando la señal para accionar el switch de la muerte. Es el principio del fin. Dulce, helado escalofrío". *Idem*.

think my head is burning/ [...] An eye for an eye. And a tooth for a tooth/ [...] And the mercy seat is smoking. And I think my head is melting [...]"<sup>183</sup>

Sin embargo, a diferencia de la actitud heroica que el personaje de Cave tiene en esta canción ("I'm not afraid of dying")<sup>184</sup>, en "Ride the lightning" encontramos una serie de reflexiones y cuestionamientos relacionados con un grito desesperado por no sucumbir ante la muerte ("Someone help me. Oh please God help me/ They are trying to take it all away. I don't want to die"),<sup>185</sup> manteniendo durante dicho proceso, uno de los más importantes elementos dentro del *heavy metal*: la conciencia<sup>186</sup> ("Consciousness is my only friend").<sup>187</sup> En las líneas finales de la pieza, prácticamente podemos escuchar su voz: "My fingers grip with fear. What am I doing here?/ [...] Time moving slow. The minutes seem like hours/ How true is this? Just get it over with/ If this is true, just let it be."<sup>188</sup> Así, en esta última canción se representa al "mundo de los adultos" con su más cruel y descarnado rostro, mismo que nos lleva a pensar – y a plantear – una de las múltiples consecuencias de dicho sistema entre ciertos sectores de la juventud norteamericana: la falta de sentido de la existencia.

### 4. El infierno del vacío existencial

### 4.1. "Trapped under ice" ("Atrapado bajo el hielo")

Si en "Escape" encontramos un marcado individualismo frente a la sociedad tradicional (así como una firme convicción en la capacidad del ser humano para moldear su propia existencia sin referente alguno de autoridad), en "Trapped under ice" podemos leer una manifestación más – quizá podríamos decir, otro de sus síntomas – del narcisismo que

<sup>-</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>183</sup> "Y el asiento de la misericordia está esperando. Y pienso que mi cabeza está ardiendo [...] Ojo por ojo. Y diente por diente [...] Y el asiento de la misericordia está fumando. Y pienso que mi cabeza se está derritiendo [...]" Nick Cave, "The Mercy Seat", en *The Mercy Seat*, 1988.

<sup>&</sup>lt;sup>184</sup> "No tengo miedo de morir", *Ibid*.

<sup>&</sup>lt;sup>185</sup> "Que alguien me ayude. Oh Dios, por favor ayúdame. Están tratando de llevarse todo. No quiero morir". *Metallica*, "Ride the lightning", en *Ride the lightning*, 1984.

<sup>&</sup>lt;sup>186</sup> En este caso, entiéndase conciencia en dos sentidos: de sí mismo por una parte (como efecto de la honestidad), y de los aspectos más caóticos en el mundo circundante. Como antes mencionamos, tener conciencia de ello implicaba para el *heavy metal* poder trascenderlo.

<sup>&</sup>lt;sup>187</sup> "La conciencia es mi única amiga". *Ibid*.

<sup>&</sup>quot;Mis dedos se encogen con miedo. ¿Qué estoy haciendo aquí? [...] El tiempo moviéndose lento. Los minutos parecen horas. ¿Qué tan cierto es esto? Sólo sobreponte a ello. Si esto es verdad, sólo déjalo ser". *Ibid*.

permeó en los Estados Unidos desde la década de los setenta. Como mencionamos en el primer capítulo, <sup>189</sup> esta ética de autopreservación y supervivencia psíquica se encontraba enraizada en profundos sentimientos de soledad y vacío personal, en muchas ocasiones acrecentados por el aislamiento en que vivían muchos norteamericanos.

En esta pieza, perteneciente al álbum *Ride the lightning*, encontramos también una sensación de estancamiento existencial, misma que recurre al hielo como metáfora del infierno experimentado por el individuo viviendo bajo los parámetros de este tipo de sociedad: "I don't know how to live trough this hell/ Woken up, I'm still locked in this shell/ Frozen soul, frozen down to the core/ Break the ice, I can't take anymore Freezing, can't move at all/ Screaming, can't hear my call/ I am dying to live. Cry out/ I'm trapped under ice [...]". De igual forma, y a pesar de haber sido colocada como quinto track del mismo álbum, en "Trapped under ice" es posible leer un preludio del suicidio que se encuentra presente en "Fade to black", ya que, ante tal sufrimiento, parece ser la única salida viable: "Crystallized, as I lay here and rest/ Eyes of glass stare directly at death/ From deep sleep I have broken away/ No one knows, no one hears what I say [...]". 191

A lo largo de la canción se conservan los mismos "tópicos" (desde luego, "acentuados" por la fuerza de la música): la total ausencia de movilidad (metafóricamente hablando), así como un cuestionamiento por el sentido y rumbo de la existencia, misma que se ve inevitablemente "atrapada" por un destino imposible de modificar, especie del fatalismo tan común en la lírica del *heavy metal*<sup>192</sup>, tal como a continuación podemos leer hacia el final de esta pieza: "No release from my crionic state. What is this?/ I've been stricken by fate/ Wrapped up tight, cannot move, can't break free/ Hand of doom has a tight grip on me". <sup>193</sup>

\_

<sup>&</sup>lt;sup>189</sup> *Vid supra*, p. 34.

<sup>&</sup>lt;sup>190</sup> "No sé cómo vivir a través de este infierno. Al despertrar, aún sigo encerrado en este caparazón. Alma congelada, congelada hasta el fondo del corazón. Rompe el hielo. No puedo más con ello. Congelándome, sin poder moverme. Gritando, no pueden escuchar mi llamado. Estoy muriendo por vivir. Llorando, estoy atrapado bajo el hielo [...]". *Metallica*, "Trapped under ice", en *Ride the lightning*, 1984.

<sup>&</sup>lt;sup>191</sup> "Cristalizado, mientras yazgo aquí y descanso. Ojos de vidrio miran de forma fija directamente hacia la muerte. He dejado el profundo dormir. Nadie sabe, nadie escucha lo que digo." *Idem*.

<sup>&</sup>lt;sup>192</sup> Un ejemplo de ello es "Hand of doom" de *Black Sabbath*, incluída en el álbum *Paranoid* de 1970.

<sup>193 &</sup>quot;Sin liberación de mi crónico estado. ¿Qué es esto? He sido golpeado por el destino. Envuelto estrechamente, sin poder moverme, no puedo liberarme. La mano del juicio final tiene una apretada mano sobre mí." *Idem*.

## 4.2. "Fade to black"

Sentimientos como los que hasta aquí hemos tratado, se ven sublimados en una de las piezas que, musicalmente hablando, más rompieron esquemas dentro de la cultura del heavy metal: "Fade to black". Con esta canción, Metallica dejaba atrás la velocidad que en un principio los había caracterizado (por ejemplo en "Whiplash", "Motorbreath" y "Hit the lights"), para entonces experimentar con un carácter totalmente opuesto, más reflexivo e introspectivo. Según algunas de las fuentes que aquí hemos citado, "Fade to black" es compuesta como consecuencia del robo que Metallica sufre en Boston el 14 de enero de 1984 (lo cual incluia todo su equipo). Sin embargo, y a pesar de haber sido escrita a principios de los ochenta, en esta pieza hay una más de las expresiones sobre las que tratamos al principio cuando hablamos de la entonces conocida como "The Me – Decade": 194 "Life it seems will fade away. Drifting further everyday/ Getting lost within myself. Nothing matters no one else/ I have lost the will to ive. Simply nothing more to give/ There is nothing more for me. Need the end to set me free." <sup>195</sup>

Más adelante, y una vez que ha transcurrido la sección musical encargada de dividir las estrofas, nuevamente volvemos a escuchar el retorno a la parte A de la pieza (sólo que ahora, Kirk Hammett cambia el requinto que la acompaña), y "sobre" ella, el retorno al fatalismo existencial del que ya habíamos vislumbrado algunas características en "Trapped under ice". Como si existiese una íntima relación entre el fragmento poético de Allen Ginsberg citado antes, 196 o incluso con algunas de las líneas más conocidas de Jean – Paul Sartre ("La existencia no es algo que se deja pensar de lejos: es preciso que nos invada bruscamente, que se detenga sobre nosotros, que pese sobre nuestro corazón como una gran bestia inmóvil; si no, no hay absolutamente nada") 197 en "Fade to Black" podemos leer en su segunda estrofa: "Things not what they used to be. Missing one inside of me/ Deathly lost, this can't be real. Cannot stand this hell I feel/ Emptiness is filling

<sup>&</sup>lt;sup>194</sup> *Vid supra*, p. 45.

<sup>195 &</sup>quot;Parece que la vida se desvanecerá. Arrastrándose cada vez más lejos. Perdiéndome más allá de mí mismo. Nada importa, nadie más. He perdido la voluntad por vivir. Simplemente nada más que dar. No hay algo más para mí. Necesito el final que me libere." Metallica, "Fade to black", en Ride the lightning, 1984. Vid supra, p. 15.
 Jean – Paul Sartre, *La náusea*, 2004, p. 201.

me. To the point of agony/ Growing darkness taking dawn. I was me, but now he's gone.",198

Como apunta Deena Weinstein, tales estados de ánimo en la lírica del heavy metal, han aparecido de forma recurrente. Ante la vulnerabilidad frente al caos – uno de cuyos más célebres ejemplos es "Children of the Grave", compuesta por Black Sabbath para el álbum de 1971, Master of Reality -, la única salida posible y real que le queda al ser humano es el suicidio. Desde que cualquier tipo de orden implica una serie de relaciones sociales, la extinción literal de la vida deviene también en la ausencia de dichos lazos con el mundo circundante. Prueba de ello es "Beyond the realms of death", perteneciente al álbum Stained Class (1978), y en la que Judas Priest describe la desesperación (y al mismo tiempo, la satisfacción) de un individuo que, ante un mundo pecaminoso, ha tomado la decisión de morir:

Keep the world with all its sin. It's not fit for livin' in/ Yeah! I will start again. It can take forever/ But I'll still win. How many like him, are there still/ But to us all, seem to have lost the will/ They lie in thousands. Plagued and lost/ Is nothing worth this bitter cost. Yeah! I've left the world behind/ I'm safe here in my mind/ Free to speak with my own kind/ This is my life, this is my life. I'll decide not you. 199

Asimismo, antes de continuar con las últimas líneas de "Fade to black", en el álbum Stained Class encontramos una pieza llamada "Better by you better than me", misma que adquirió una desafortunada fama por lo siguiente: "[Después de oírla] durante una noche de droga y alcohol, dos adolescentes se dispararon una bala en la cabeza el 23 de diciembre de 1985. Los padres alegaron que esto ocurrió como consecuencia de las incitaciones subliminales que recalcaban "!Hazlo!" [...]."200 Desde luego, es imposible

<sup>198 &</sup>quot;Las cosas no son lo que solían ser. Perdiendo algo dentro de mí. Mortalmente perdido, esto no puede ser real. No puedo soportar este infierno que siento. El vacío me está llenando. Hasta el punto de la agonía. Una creciente oscuridad hacia el abismo. Era yo, pero ahora él se ha ido." Metallica, "Fade to black", en Ride the lightning, 1984.

<sup>199 &</sup>quot;Mantén el mundo con todo su pecado. No es conveniente para vivir en él. ¡Sí!, comenzaré de nuevo. Puede ser eterno. Pero aún así ganaré. Cuántos como él están allá afuera. Pero para todos nosotros, parecen haber perdido la voluntad. Yacen en miles. Atormentados y perdidos. No vale la pena este amargo costo. ¡Sí!, he abandonado al mundo. Estoy a salvo aquí en mi mente. Libre de hablar con mi propia especie. Esta es mi vida. Yo decidiré, no tú". *Judas Priest*, Beyond the realms of death, en *Stained Class*, 1978. Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 310.

deducir la muerte de este joven a partir del hecho de escuchar tal pieza, sin embargo, lo más interesante es establecer la relación entre ella y canciones como "Fade to black", ambas tocando el tema del desencanto frente al mundo circundante: "Tell her now I got to go. Out in the streets and down the shore. Tell her the world's not much living for". <sup>201</sup>

A pesar del superficial y más evidente significado en estas líneas, en ellas podemos encontrar otra "verdad": la de una realidad más profunda tras lo que "el mundo respetable" pretende mostrar como orden. Y así, conocer esta cara oculta es también fortalecerse frente a ella a través de la conciencia (y por tanto, evadir la alienación causada por el sistema imperante, tal como se presenta en la portada del álbum *Master of Puppets*). Sin embargo, en "Fade to black" la decisión a tomar por parte del "narrador", termina siendo el suicidio – considerado simultáneamente como sinónimo de libertad y resistencia frente a los parámetros de la sociedad: "No one but me can save myself, but it's too late/ Now I can think, think why I should even try/ Yesterday seems as trough it never existed/ Death greets me warm, now I will just say goodbye."<sup>202</sup>

Simbólicamente, este tipo de muerte no sólo expresa "el fin de un período [surgido] como sacrificio o deseo propio de destrucción por efecto de la tensión excesiva", <sup>203</sup> sino también, planteamos que representa un medio de resistencia y evasión final frente a cualquier tipo de autoridad. A este, se le vino a sumar un tema que, para entonces, parecía ser muy común entre las bandas de *heavy metal*: el satanismo (entendido en dos sentidos: como una actitud ante la vida, y como "una doctrina de validez objetiva, pero mantenida por los intereses evidentes o escondidos de los que la utilizan"). <sup>204</sup>

# 4.3. "Satanás representa venganza en lugar de dar la otra mejilla"

A lo largo de los tres álbumes que aquí nos ocupan, encontramos diversos ejemplos que hacen referencia a las ideas vertidas por Anton Szandor LaVey en *La Biblia Satánica*. En muchas de las piezas compuestas por *Metallica* (con excepción de "Jump in the fire", en

<sup>&</sup>lt;sup>201</sup> "Dile que debo irme. Fuera en las calles y hacia la ribera. Dile que el mundo no vale la pena mucho de vivirse". *Judas Priest*, "Better by you better than me", en *Stained Class*, 1978.

<sup>&</sup>lt;sup>202</sup> "Nadie más que yo mismo puede salvarme, pero es muy tarde. Ahora puedo pensar, pensar porque incluso debí haber tratado. El ayer parece nunca haber existido. La muerte me saluda cálidamente, ahora sólo diré adiós." *Metallica*, "Fade to black", en *Ride the lightning*, 1984.

<sup>&</sup>lt;sup>203</sup> Juan Eduardo Cirlot, op. cit.

<sup>&</sup>lt;sup>204</sup> Nicola Abbagnano, op. cit., p. 644.

la que Satanás funge como representación de rebeldía y oposición)<sup>205</sup>, así como en la actitud y comportamiento personal que mantuvieron a lo largo de los ochenta, las ideas de LaVey se encuentran presentes (desde luego, a pesar de las repetidas declaraciones de la banda en contra de su supuesta adoración del demonio). No olvidemos que, tal como sucede en la obra de John Milton, *El Paraíso Perdido*, Satanás es el agente que reflexiona, y por tanto, cuestiona la autoridad divina. Ante dicha rebelión y resistencia, termina por ser expulsado del paraíso, convirtiéndose así, en un exiliado que decide gobernar el infierno mismo, aunque bajo sus propias decisiones.

Como anteriormente hemos mencionado, desde que comenzó a distribuirse el álbum *Kill em'all* (1983), *Metallica* utiliza la música como un medio de transmitir un determinado mensaje a sus seguidores, gran parte de los cuales fueron congregándose a lo largo de los años a través de sus presentaciones. Ya en "Metal Militia", perteneciente a este mismo álbum, podemos leer lo siguiente: "With our heavy metal, spreading the message to everyone here". <sup>206</sup> Ahora bien, ¿cuál era ese mensaje? Quizá la respuesta se encuentre en el título de este apartado, es decir, "la venganza [léase también rebelión, contradicción, oposición y resistencia contra los parámetros de lo que en el *heavy metal* es considerado como "la sociedad tradicional"] en lugar de dar la otra mejilla". <sup>207</sup>

Manifestaciones de dicha idea pueden encontrarse en el álbum *Master of Puppets*, en piezas como "Welcome Home (Sanitarium)" <sup>208</sup> y "Damage inc.", en esta última, hablando de "la ley del talión" como una especie de efecto producido por el mal dentro de *Metallica* – mensaje también dirigido hacia todos aquellos fuera de la comunidad: "Dealing out the agony within/ [...] Blood will follow blood. And we make sure". <sup>209</sup> Asimismo, tal como ya habíamos mencionado anteriormente, <sup>210</sup> esta misma idea viene

\_

<sup>&</sup>lt;sup>205</sup> *Vid supra*, p. 163.

<sup>&</sup>lt;sup>206</sup> "Con nuestro Heavy Metal, difundiendo el mensaje a todos aquí". *Metallica*, "Metal Militia", en *Kill em all*, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>207</sup> Anton Szandor LaVey, op. cit., p. 25.

<sup>&</sup>lt;sup>208</sup> "Usos violentos traen planes violentos". *Metallica*, "Welcome Home (Sanitarium)", en *Master of Puppets*, 1986.

<sup>&</sup>lt;sup>209</sup> "Lidiando [léase expulsando o manifestando] hacia fuera la agonía interior [...] La sangre seguirá a la sangre. Y nosotros nos aseguraremos de ello". *Metallica*, "Damage Inc.", en *Ibid*.

<sup>210</sup> *Vid supra*, 140.

tratándose desde *Ride the lightning*, particularmente en "Fight fire with fire": "Do unto others as they have done to you [...]/ Blow the universe into nothingness".<sup>211</sup>

Sin embargo, la pieza que hace mayor referencia a este tipo de ideas es "Battery", con la que inicia el álbum *Master of Puppets*. Tras una breve introducción compuesta para guitarras acústicas (misma que, según Chris Ingham, hace referencia a la tranquilidad y autoreflexión del personaje que más adelante pierde la cordura)<sup>212</sup>, y quizá como una expresión tardía de las ideas que tan famoso volvieron a Nietzsche durante el siglo XX, mismas que, entre otros temas, hacían referencia a la supervivencia de los hombres más fuertes y aptos en un mundo regido bajo un radical individualismo (y por tanto, la eliminación de los considerados como débiles), podemos leer entre líneas algunos de los más importantes postulados de Szandor LaVey: "Lashing out the action, returning the reaction. Weak are ripped and torn away/ [...] Hungry violence seeker, feeding of the weaker[...]/ Crushing all deceivers, mashing non believers [...]/ Hypnotizing power, crushing all that cower [...]" Y en el quinto apartado del "Libro de Satán":

1) Blessed are the strong, for they shall possess the earth. Cursed are the weak, for they shall inherit the yoke!; 2) Blessed are the powerful, for they shall be reverenced among men. Cursed are the feeble, for they shall be blotted out!; 3) Blessed are the bold, for they shall be masters of the world. Cursed are the righteously humble, for they shall be trodden under cloven hoofs; 4) Blessed are the victorious, for victory is the basis of right. Cursed are the vanquished, for they shall be vassals forever!; 5) Blessed are the iron – handed, for the unfit shall flee before them. Cursed are the poor in spirit, for they shall be flat upon!<sup>214</sup>

.

<sup>&</sup>lt;sup>211</sup> "Haz sobre otros como ellos han hecho sobre ti. Vuela el universo en la nada". *Metallica*, "fight fire with fire", en *Ride the lightning*, 1984.

<sup>&</sup>lt;sup>212</sup> Chris Ingham, op. cit., p. 62.

<sup>&</sup>lt;sup>213</sup> "Desenfrenando la acción, regresando la reacción. Los débiles son destripados y hechos pedazos [...] Hambriento buscador de violencia, alimentándome de los más débiles [...] Aplastando a todos los impostores, magullando a los incrédulos [...] Poder hipnotizante aplastando a todos esos cobardes" *Metallica*, "Battery", en *Master of Puppets*, 1986.

<sup>&</sup>lt;sup>214</sup> 1) Benditos sean los fuertes, porque ellos habrán de poseer la tierra. Malditos sean los débiles, porque ellos habrán de heredar el yugo!; 2) Benditos sean los poderosos, porque ellos habrán de ser reverenciados entre los hombres. Malditos sean los enfermizos porque habrán de ser denigrados; 3) Benditos sean los temerarios, porque ellos habrán de ser los señores del mundo. Malditos sean "los correctamente humildes" porque ellos habrán de ser aplastados por "cascos de caballos"; 4) Benditos sean los victoriosos, porque la victoria es el fundamento del bien. Malditos sean los vencidos, porque ellos habrán de ser vasallos por

Asimismo, como a continuación observamos, existe una gran similitud con ciertos fragmentos de "Damage inc.", las cuales nos dan algunas pistas para saber a quiénes se está considerando como "los débiles": "[...] Living on your knees, conformity [...]/ Stepping out? You'll feel our hell on your back [...]/ Life ain't for you and we're the cure/ Victim is your name and you shall fall [...] We chew and spit you out. We laugh, you scream and shout/ All flee, with fear you run/ You'll know just where we come from [...]."<sup>215</sup> Desde nuestra perspectiva, ambas canciones hacen referencia, a través de una actitud sumamente violenta, a la autoafirmación personal. Sin embargo, tampoco puede descartarse la pérdida de la cordura como el tema central de "Battery", debido a que éste ha sido una de las más importantes características simbólicas dentro del género que aquí nos ocupa (sólo baste recordar líneas como "[...] You know our fans are insane", 216 que podemos leer ya desde "Hit the lights").

Así, las ideas de LaVey adquieren el sentido de las múltiples formas en que el caos se manifiesta, mismas que no sólo se encuentran en el mundo exterior, sino también, como posibilidad real en cada persona (algo que, como en el caso de la gran cantidad de asesinos seriales, ha encontrado diversos ejemplos a lo largo de la historia norteamericana durante la segunda mitad del siglo XX). Como sucede con muchas de las piezas en el heavy metal, cuando dicho caos interior es demasiado intenso, éste puede llevar al individuo a la total pérdida de la sanidad, y por tanto, a la violencia extrema, tal como sucede con "el narrador" de "Battery": "[...] Lunacy has found me [...] breeding on insanity [...] We create the battery/ Cannot stop the battery/ Cannot kill the battery/ Pounding out agression, turns into obsession/ Circle of destruction, hammer comes crushing [...]/ Whipping op a fury, dominating flurry. Battery is here to stay."217

siempre; 5) Benditos sean aquellos con mano de hierro, porque los inéptos habrán de huir de ellos. Malditos sean los pobres de espíritu, porque sobre ellos habrá de escupirse. Anton Szandor LaVey, op. cit., p. 34.

<sup>&</sup>lt;sup>215</sup> "Viviendo de rodillas, conformidad [...] ¿Vas a renunciar? Vas a sentir nuestro infierno en tu espalda [...] La vida no es para ti y nosotros somos la cura. Víctima es tu nombre y habrás de caer [...] Te masticamos y te escupimos. Reímos y tu chillas y gritas. Todos huyen, con miedo tú corres. Sabrás justo de dónde venimos [...]" *Ibid*.

<sup>&</sup>lt;sup>216</sup> "Sabes que nuestros fans están locos". *Metallica*, "Hit the lights", en *Kill em'all*, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>217</sup> "El frenesí me ha encontrado [...], respirando de la locura [...] Nosotros creamos la violencia. No podemos parar la violencia. No podemos matar la violencia. Derrochando la agresión que se convierte en obsesión. Círculo de destrucción, el martillo viene aplastando [...] Cogiendo la furia, perturbación dominante. La violencia está aquí para quedarse [...]" Metallica, "Battery", en Master of Puppets, 1986.

## 5. El ser dionisiaco de Metallica.

# 5.1. El ser individual

De igual forma, en el plano personal (que simultáneamente podría hacer referencia a cualquiera dentro de "la comunidad"), la lírica es muy semejante a lo que hemos tratado anteriormente. Desde 1984 con el álbum Ride the lightning, el sentimiento que más prevalece es del aislamiento (un tipo de individualismo llevado hasta sus más radicales expresiones), la diferencia y la exclusión frente a una sociedad superficial, manipulada por una especie de "orwellianismo comercial", <sup>218</sup> y además, carente de la más mínima conciencia de ello. Por supuesto, dicha sensación no únicamente aparece en piezas como "Escape" o "Trapped under ice", sino también en "Stranger in a strange land" (Somewhere in time), compuesta por Iron Maiden el mismo año en que Master of Puppets (1986) salió a la venta. En ella puede leerse: "Stranger in a strange land. Land of ice and snow. Trapped inside this prison. Lost and far from home."<sup>219</sup>

Ante dicha postura existencial, la autoconciencia, y con mayor razón, la conciencia sobre las múltiples caras del mundo circundante (muchas de las cuales eran sumamente violentas), son los únicos recursos que este tipo de individuo puede tener como punto de referencia personal. Esta lucha por la individualidad aparece en piezas como "Escape" ("One with my mind. Consciousness is my best friend/ Out for my own. Out to be free/ Life is for my own to live my own way/ No one cares, but I'm so much stronger. Undamaged destiny")<sup>220</sup> y "Damage Inc." ("Living on your knees, conformity, or dying on your feet for honesty [...]. Honesty is my only excuse"). 221

Desafortunadamente, dicha honestidad también se vio engullida por el voraz nihilismo del sistema burgués, mismo que, como apuntaba Marx, "ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio". <sup>222</sup> Esta situación, como desde la década de

<sup>&</sup>lt;sup>218</sup> Este concepto ha sido tomado del primer álbum del grupo System of Down, mismo que salió a la venta en el año de 1998.

<sup>&</sup>lt;sup>219</sup> "Extraño en una extraña tierra. Tierra de hielo y nieve. Atrapado en esta prisión. Perdido y lejos de casa." Iron Maiden, "Stranger in a strange land", en Somehwere in time, 1986.

<sup>&</sup>lt;sup>220</sup> "Uno con mi mente. La conciencia es mi mejor amiga. Fuera para mí mismo. Fuera para ser libre. La vida es para mí mismo para vivirla a mí manera. A nadie le importa, pero vo soy mucho más fuerte. Un destino sin dañar". Metallica, "Escape", en Ride the lightning, 1984.

<sup>&</sup>lt;sup>221</sup> "Viviendo de rodillas, conformidad, o muriendo de pie por la honestidad [...]. La honestidad es mi única excusa." *Metallica*, "Damage Inc.", en *Master of Puppets*, 1986. <sup>222</sup> En Marshall Berman, *op. cit.*, p. 108.

los sesenta ha venido sucediendo, es la que prevalece dentro de la comunidad del heavy metal. Y en cuanto a ello, también la postura de Lars Ulrich fue contradictoria durante sus inicios, debido a que, por una parte criticó fuertemente a la industria disquera de alcances masivos, 223 y por la otra, su obsesión por las ganancias económicas lo han mantenido hasta nuestros días como "vocero" y empresario de la banda. En cuanto a esta faceta de Ulrich, Mark Putterford apunta:

Se sentía fascinado con algunos aspectos de la carrera del grupo, por ejemplo, las ventas de recuerdos; miraba con envidia a las bandas que, como Iron Maiden, ganaban verdaderas fortunas con la venta de camisetas en Estados Unidos y quería hacer lo mismo. Pegase o no con la imagen que quería dar ante la prensa, Lars estaba obsesionado con ganar dinero, y trabajando con Mensch, Burnstein y compañía, pronto desarrolló una astuta agudeza comercial.<sup>224</sup>

Como vimos en el primer capítulo, una de las principales características de la juventud norteamericana durante la segunda mitad del siglo XX, fue su oposición y rebeldía en contra los parámetros establecidos por "el mundo de los adultos". Sin embargo, con el paso de los años – y más aún, a través de las múltiples ramificaciones del rock -, tales comportamientos también se convirtieron en una mercancía más del mundo capitalista (de hecho, una de las que más ganancias y adelantos tecnológicos generó). Para cuando Metallica comenzaba a grabar el álbum Kill em'all (1983) "la manera [que tenían] los músicos jóvenes para promoverse como modelos de mediación para las minorías o para los que se [sentían distintos acabó] por convertirse en un componente de la sociedad en su conjunto. La obsesión por la rebelión y la "oposición" a la sociedad, aliada con una estética de la sinceridad expresiva, [se vendió cada vez más]". 225

A pesar de las múltiples declaraciones de *Metallica*, relacionadas con su negativa por formar parte de la industria disquera de alcance masivo, una vez que el álbum *Master* of Puppets recibió su primer disco de oro, tales "principios" terminaron por

<sup>&</sup>lt;sup>223</sup> Véase Sue Cummings, "Road Warriors", en *Spin*, 1986.
<sup>224</sup> Xavier Russell y Mark Putterford, *op. cit.*, p. 60.
<sup>225</sup> Jean Marie Seca, *op. cit.*, p. 14.

"desvanecerse en el aire". <sup>226</sup> Así, a partir de 1986, esta banda se insertaba en el mercado mundial de la distribución disquera (los días en que exclusivamente se promovían a través de las presentaciones en vivo, terminaron por quedar en el pasado de los dos primeros álbumes).

# 5.2. Una forma de vivir

Desde luego, la generación de dicha riqueza – en los múltiples niveles de la misma – alcanzaría sus mayores logros con los dos siguientes álbumes (... And justice for all y Metallica. "The Black Álbum), sin embargo, ambos van más allá de los que aquí hemos establecido como límites temporales y espaciales. Finalmente, llegamos a lo que podríamos denominar como la forma de vida de esta agrupación, representada tan sólo en dos piezas de su primer álbum: "Motorbreath" ("Aliento de motor") y "Whiplash" ("Latigazo"), ambas fungiendo también como medios de presentación e inserción dentro del particular devenir del heavy metal. Asimismo, creemos que estas dos canciones deben mucho a la generación beatnik sobre la que hablamos brevemente en el primero de nuestros capítulos,<sup>227</sup> debido a la tradición que sus integrantes tenían respecto a "la vida en el camino" (que en el heavy metal sería sinónimo de las giras por Europa y Estados Unidos), tal como Jack Kerouac escribió durante 1957.

Hacia el final de la obra *On the road* (*En el camino*), tras haber recorrido juntos miles de kilómetros a lo largo del territorio norteamericano, Sal Paradise y Dean Moriarty (que en realidad representan a Jack Kerouac y su "mítico" amigo Neal Cassady) entablan una conversación que, hasta cierto punto, nos remite a las primeras raíces del pensamiento que décadas después tendría un gran impacto sobre el género que aquí nos ocupa:

[...] Cualquier día nos encontraremos juntos en una callejuela rebuscando en los cubos de basura. - ¿Quieres decir que vamos a terminar como unos vagabundos? - ¿Y por qué no? Desde luego podemos hacerlo si queremos y todo eso. No hay nada malo en terminar así. Te pasas la vida entera sin meterte en nada, sin mezclarte en lo que los demás quieren,

<sup>&</sup>lt;sup>226</sup> Marshall Berman, *op. cit.*, p. 83.

<sup>&</sup>lt;sup>227</sup> *Vid supra*, pp. 26 - 27.

incluso los políticos y los ricos, nadie te molesta y tú sigues tan tranquilo tu camino. -Estaba de acuerdo con él. Estaba tomando sus decisiones Tao del modo más directo y sencillo. [...] – Te lo aseguro Sal, no importa dónde viva, el caso es que siempre tengo mi maleta preparada debajo de la cama, estoy preparado para largarme o para que me echen. He decidido desentenderme de todo. Me has visto descuernarme y sabes que no me importa y que sabemos cómo es el tiempo... sabemos cómo hacer que sea más lento y que avance; sabemos entender las cosas y todos los trucos [...]<sup>228</sup>

A pesar de tan estoicas declaraciones, la realidad existencial de estos individuos parecía ser algo muy diferente. Antes de concluir el primer capítulo de la cuarta parte, Kerouac se "sumerge" en la siguiente reflexión:

[...] Dean sacó otras fotografías. Comprendí que eran las fotos que algún día mirarían asombrados nuestros hijos pensando que sus padres habían vivido unas vidas tranquilas, ordenadas, estables y levantándose por las mañanas a pasear orgullosos por las aceras de la vida, sin imaginarse jamás la locura y el follón de nuestras arrastradas vidas reales, de nuestra auténtica noche, del infierno contenido en ella, de la insensata pesadilla de la carretera. Todo el interior de unas vidas interminables y sin final que está vacío. Lastimosas formas de ignorancia [...]. 229

Tal como podemos apreciar en la película A kind of monster (2004), reflexiones como la antes citada únicamente llegarían a la banda (y de forma particular, a James Hetfield) hasta bien entrado el siglo XXI, cuando ya sus integrantes parecen haber dejado atrás la "forma de vida" que aquí nos ocupa, misma que 20 años antes, era más semejante – por lo menos en un plano ideal – a lo escrito en "Motorbreath". Quizá por la rapidez con que debieron componer las piezas que integraron el álbum Kill em 'all, es importante resaltar que la introducción de batería ejecutada por Lars Ulrich para dicha pieza, es exactamente la misma con la que, un año antes, el baterista de Judas Priest, Dave Holland, comenzaba la canción "Heading out of the highway", tal como puede observarse en el video *Live Vengeance* (1982).

<sup>&</sup>lt;sup>228</sup> Jack Kerouac, *op. cit.*, p. 299. <sup>229</sup> *Ibid*, p. 302.

Asimismo, el primer verso ("Living and dying, laughing and crying")<sup>230</sup> fue tomado de forma literal de la canción escrita por el grupo *Thin Lizzy* – uno de los predilectos de Cliff Burton -, "Chinatown", perteneciente al álbum homónimo de 1980. Y si continuamos con las siguientes líneas de "Motorbreath", encontraremos el "espíritu *beatnik*" del que está impregnada la obra *On the road*: "[...] Once you have seen it, you will never be the same/ Life in the fast lane is just how it seems. Hard and it is heavy dirty mean/ Motorbreath, its how I live my life/ I can't take it any other way/ Motorbreath, the sign of living fast it is going to take your breath away".<sup>231</sup>

Por otra parte, también es importante mencionar que, musicalmente hablando, "Motorbreath" (cuyo título, simultáneamente recuerda al grupo inglés *Motorhead*) y "Whiplash" surgen como las primeras piezas de lo que más tarde sería conocido bajo el término de *Speed/Metal*, mismo que se caracterizó por aumentar el *tempo* de forma notable, y por reconsiderar las más agresivas raíces del género, al rechazar cualquier contacto con los medios masivos de difusión. Desde luego, tal como podemos leer en esta pieza, es también un desprecio a todo tipo de autoridad (léase al "mundo de los adultos"), así como una invitación a formar parte de la comunidad del *metal* dentro de este "veloz camino": "Don't stop for nothing, its full speed or nothing/ I am taking you know whatever is in my way/ Sending the shivers up and down your spine/ [...] Those people who tell you not to take chances/ They are missing on what life is all about/ You only live once so take hold of the chance/ Don't end up like others the same song and dance". <sup>233</sup>

Y por último, "Whiplash" no sólo hace referencia a la dimensión sónica del Metal, <sup>234</sup> o a la "locura" y desenfreno causados por ésta ("[...] There is a feeling deep inside that drives you fuckin mad[...]/ Bang your head against the stage like you never

\_

<sup>&</sup>lt;sup>230</sup> "Viviendo y muriendo, riendo y llorando [...]." *Metallica*, "Motorbreath", en *Kill em all*, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>231</sup> "[...] Una vez que lo has visto, jamás volverás a ser el mismo. La vida en el acelerado sendero es justo como parece. Difícil y de un sucio y pesado significado. "Motorbreath" [Literalmente, "aliento de motor"], es como vivo mi vida. No puedo tomarlo de otra manera. "Motorbreath", la señal de vivir velozmente te arrebatará el aliento". *Idem*.

<sup>&</sup>lt;sup>232</sup> Tres fueron los principales iniciadores de esta corriente en San Francisco: *Metallica*, *Exodus* y *Slayer*.

<sup>&</sup>lt;sup>233</sup> "No te detengas por nada, es a toda velocidad o nada. Sabes que voy aplastando todo lo que se cruza en mi camino. Mandando los escalofríos arriba y abajo de tu espina dorsal. [...] Esas personas que te advierten no aprovechar las oportunidades. Se están perdiendo de lo que la vida se trata. Sólo vives una sola vez, así que aférrate a la oportunidad. No termines como otros la misma canción y baila". *Idem.* <sup>234</sup> *Vid supra*, p. 137.

did before/ Make it ring make it bleed, make it really sore/ In a frenzied madness with your leather and your spikes/ Heads are bobbing around, it is hot as hell tonight [...]")<sup>235</sup>, sino también a la vida "en el camino" de la que hemos estado tratando en este último apartado. En palabras de Deena Weinstein, para la banda promedio de *heavy metal* las giras ocupan gran parte de su tiempo, y por tanto, no resulta inusual que pasen mayor cantidad de éste "en el camino" que en sus propios hogares.<sup>236</sup>

Como consecuencia de ello, la mayor parte de su repertorio se compone también durante dichos períodos, mismos que, en el caso de *Metallica*, han sido "la semilla" de piezas como "Wherever I may roam" ("Donde sea que vague"), perteneciente al album *Metallica* (1991), y de versos como el siguiente: "[...] The show is trough the metal is gone. It is time to hit the road/ Another town another gig, again we will explode/ Hotel rooms and motorways, life out here is raw/ But we will never stop, we will never quit cause we are Metallica".<sup>237</sup>

Desde luego, este tipo de vida, a diferencia de géneros como el *punk*, ha conllevado siempre un alto grado de autodisciplina, una enorme distancia existencial frente al público (a pesar de haber surgido del mismo), una absoluta entrega a este tipo de "carrera", y por tanto, cierta renuncia a una vida normal. Esto conlleva una clase de profesionalización – particularmente en los casos de los primeros guitarristas y los bateristas -, así como una cultura de la ocupación "[...] standing somewhere between the youth subculture from which they came and the rationalized and instrumental culture of the entertainment industry that controls the essential means of their musical production and distribution".<sup>238</sup>

En el caso que aquí nos ocupa, los ejemplos más ilustrativos de esta "profesionalización" en el *heavy metal*, han sido Kirk Hammett y Cliff Burton.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>235</sup> "[...] Hay un sentimiento muy profundo que te hace enloquecer [...] Azota tu cabeza contra el escenario como nunca lo has hecho. Hazla timbrar, hazla sangrar, hazlo realmente doloroso. En una frenética locura con tu cuero y tus "spikes" [sic]. Las cabezas están sacudiéndose, está tan caliente como el infierno [...]". *Metallica*, "Whiplash", en *Kill em all*, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>236</sup> Deena Weinstein, op. cit., p. 86.

<sup>&</sup>lt;sup>237</sup> "[...] El show ha transcurrido, el metal se ha ido. Es tiempo de tomar el camino. Otro pueblo, otra tocada, otra vez explotaremos. Cuartos de hotel y carreteras, la vida aquí fuera es cruda. Pero jamás nos detendremos, jamás renunciaremos porque nosotros somos Metallica." *Metallica*, "Whiplash", en *Kill em all*, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>238</sup> "[...] ubicándose en algún lugar entre la subcultura juvenil de la cual surgió, y la instrumental y racional cultura de la industria del entretenimiento que controla los significados esenciales de su producción y distribución musical". Deena Weinstein, *Idem*.

Desafortunadamente, nuestro trabajo termina con el repentino fallecimiento de éste último (a pesar de que se encuentre fuera de la delimitación espacial en un principio establecida), debido a la gran aportación musical, lírica, visual y existencial de su personalidad en esta agrupación. Todas las fuentes que hasta ahora hemos consultado en torno a la banda, salvo por algunas discrepancias, coinciden en la serie de acontecimientos que, en Ljungby, Suecia, desembocaron en el accidente sufrido por *Metallica* el 27 de septiembre de 1986.

Tras una exitosa presentación en Estocolmo (durante la gira *Damage Inc.*, que promocionaba el álbum *Master of Puppets*), los dos autobuses en que viajaba la banda y su equipo, debieron trasladarse a Dinamarca para otro concierto. Sin embargo, a mitad del camino, dicho viaje se vio interrumpido por el accidente durante el cual, Cliff Burton perdió la vida. A partir de entonces, cuando se tomó la decisión de continuar con la banda (para lo cual, debieron hacerse múltiples audiciones en pos de un nuevo bajista), una mayor responsabilidad musical recayó sobre Ulrich y Hetfield, mientras que Hammett únicamente intervino en los solos de su instrumento.

Desde la perspectiva de Lars y James, las múltiples enseñanzas de Burton no quedaron "sepultadas" en los tres primeros álbumes aquí tratados (más aún, en piezas como "Orion", "(Anesthesia) Pulling teeth", "The call of Cthulhu" y "Damage Inc.", entre otras más), y su influencia perduró hasta la siguiente producción, ... And Justice for all (1988), misma que, a pesar de su amplitud, se convirtió en el preludio del reconocimiento global de Metallica, y por tanto, de los cada vez más frecuentes conciertos masivos. Así, Jason Newsted, antes perteneciente al grupo Flotsam and Jetsam, se convirtió en el nuevo integrante designado para sustituir a Cliff (aunque sin la capacidad de intervención durante el proceso compositivo). 240

En ... And justice for all, gran parte de los elementos musicales, líricos y visuales que hasta ahora hemos analizado, continuaron un camino muy similar al de las producciones anteriores, debido a que el discurso, quizá con una mayor agresividad, estuvo también centrado en temáticas como el fin del mundo ("Blackened"), la corrupción en las instituciones judiciales de los Estados Unidos ("... And justice for all"),

<sup>239</sup> Para mayores detalles en torno a ello, véase Joel McIver, *op. cit.*, pp. 158 – 167,

<sup>&</sup>lt;sup>240</sup> Incluso, si escuchamos con atención, el bajo está prácticamente ausente del álbum ... And justice for all.

y los horrores de la guerra ("One", basada en la película de Dalton Trumbo, *Johnny got his gun*, filmada en 1971), entre otros más.

Como hasta este capítulo hemos visto, la lírica de *Metallica* estuvo centrada en las múltiples manifestaciones del caos (otra vez enfatizamos, como resistencia y autoconfirmación frente al mundo circundante), así como en sus propios estilos de vida durante las giras, discurso que, con el paso de los años, terminó por adaptarse a las crecientes exigencias del mercado mundial, una de cuyas más costosas y mejor logradas manifestaciones fue *Metallica: the black album* (1991), que desde nuestro punto de vista, pertenece a una etapa completamente diferente a la que en este trabajo nos ha ocupado, y por tanto, a nuevas problemáticas susceptibles de desarrollarse en otro momento.

# **Conclusiones**

Como mencionamos al principio de este trabajo, creemos que nuestra investigación constituye uno de los primeros intentos por abordar desde una perspectiva histórica, fenómenos socio – culturales como el que, hasta nuestros días, sigue siendo el heavy metal (y por supuesto, Metallica). A pesar de las múltiples y aparentes transformaciones experimentadas por dicho género a principios del siglo XXI, si pensamos en agrupaciones como Korn, System of Down, Mago de Ozz y Opeth, entre muchas otras más, los discursos – en los diversos planos que aquí hemos tenido en cuentra -, salvo por un creciente recrudecimiento de las imágenes, así como por el avance en las innovaciones tecnológicas, prácticamente continúan inmutables desde los ochentas.

Por otro lado, también es importante mencionar que este género ha cruzado todas las fronteras que hasta la década de los ochenta lo habían "delimitado" (más aún si consideramos las nuevas tecnologías electrónicas relacionadas con el intercambio y distribución de música), adquiriendo en el Norte de Europa (particularmente en países como Gran Bretaña, Suecia, Noruega y Finlandia) una fuerza de la que, hasta finales del siglo XX, había carecido por completo. Agrupaciones como *Cradle of Filth, Dimmu Borgir y Emperor*, han "invadido" con sus presentaciones a todo Occidente, llevando a cabo amplias giras que no sólo incluyen al territorio europeo y a los Estados Unidos, sino también, a toda América Latina.

Sin embargo, en nuestros días este género también comienza a experimentar una gran falta de definición, debido a que los límites entre los diversos estilos musicales (entre ellos el *rap*, el *grounge*, el *techno*, el incluso el *New Age*) se han entrecruzado, tal como sucede con agrupaciones norteamericanas como *Rage Against the Machine*, *Limp Bizkit* y *Slipknot*, algunas de las que han integrado a la características distorsión del *heavy metal*, elementos como los sintetizadores o las tornamesas manipuladas por un DJ, lo cual ha llevado a los analistas del género a redefinirlo bajo un nuevo término: "New Metal".<sup>241</sup>

Por tanto, tomando en cuenta el desarrollo por el que ha pasado el género que aquí nos ocupa, consideramos que nuestro trabajo adquiere importancia, si nuevamente insistimos en una perspectiva de larga duración. A diferencia de nuestros días – caracterizados por lo que podríamos considerar como una total ausencia de límites en

<sup>&</sup>lt;sup>241</sup> Deena Weinstein, op. cit., p. 291.

cuanto a expresiones individuales y colectivas se refiere -, las letras de *Metallica* que aquí analizamos surgen bajo un contexto político – social caracterizado por intentar la recuperación de los valores tradicionales que, desde el punto de vista de los sectores más conservadores, habían sido el principal fundamento del devenir histórico norteamericano.

Como vimos en el último capítulo, los medios a través de los cuales estos grupos lograron penetrar en la población estadounidense (y por supuesto, los múltiples impactos generados por ellos), no sólo incluyeron revistas, periódicos y programas televisivos de alcance nacional, sino también, un considerable número de películas destinadas a "reeducar" a los televidentes. Ante ello, como también sucedió en Gran Bretaña, el fortalecimiento del *heavy metal* (incluídos los álbumes de *Metallica*) obedeció, entre otros elementos, a la "creación" (y re – interpretación) de un lenguaje capaz de fungir como medio de resistencia frente a un sistema, <sup>242</sup> el del "mundo de los adultos", considerado como, violento, alienante y opresivo.

Asimismo, particularmente en los capítulos II y III, hemos mostrado que, mediante la grabación del álbum *Kill em'all, Metallica* se "inserta" no sólo en el devenir del *heavy metal*, considerado entonces como un género embrionario, sino más aún, en el amplio proceso de la historia del *rock* y sus múltiples derivaciones, proceso que, desde sus primeras raíces, ocupó buena parte del siglo XX. A pesar de proponer ciertos cambios en relación a su pasado más inmediato, esta agrupación mantuvo gran parte de los que hasta principios de la década de los ochenta, constituyeron los elementos centrales de esta cultura musical, uno de los cuales, desde que Elvis Presley lanzó sus primeros éxitos, fue el de transgredir a través de la música y sus letras, los límites establecidos por las generaciones adultas.

De igual forma, creemos que *Metallica* adquiere mayor notoriedad a partir del álbum *Master of Puppets*, no sólo por lo que podríamos definir como "el realismo de su lírica" (que, frente a las recurrentes temáticas de grupos como *Bon Jovi, Motley Crue*, o *Guns n'Roses*, contrastaba notablemente), sino más aún, por ser y encarnar uno de los más exitosos medios a través de los cuales, amplios sectores de la población juvenil hallaron un canal de expresión individual y comunitaria. Desde luego, también es

192

<sup>&</sup>lt;sup>242</sup> Aquí, nos parece importante retomar nuevamente la definición de James C. Scott: "[...] formas de resistencia pública declara [es decir, como] afirmación pública de dignidad con gestos, atuendos, palabras y abierto atentado contra símbolos de estatus de los dominadores". *Vid supra*, p. 6.

importante la visión empresarial de Lars Ulrich, así como las rupturas que, con piezas como "Fade to black", "Welcome Home (Sanitarium)" y "Orion", esta banda marcó en relación con el *heavy metal* que hasta entonces, habían producido grupos como *Slayer* y Anthrax, entre otros más.

Por supuesto, no podemos dejar de mencionar que, hasta cierto punto, y a pesar de haber ganado un disco de oro en 1986, la muerte de Cliff Burton (acompañada de una paulatina apertura de los medios masivos de comunicación a este género) terminó por beneficiar y dar una mayor notoriedad a esta banda. Incluso, como señalamos en el primer capítulo, este acontecimiento también "insertaba" a Metallica dentro de la trágica cultura del rock, que antes ya había contado con las muertes de Jim Morrison, Jimmy Hendrix, John Bonham y Janis Joplin, entre muchos otros más. A partir del ingreso de Jason Newsted como bajista, y por ende, de la decisión de no desintegrarse, una nueva etapa comenzó en la carrera de esta agrupación, la cual se caracterizó por el mayor alcance de sus giras, las ventas millonarias de discos, y sin embargo, la continuidad del mismo discurso en ... And justice for all (1988).

Por último, como fundamentalmente mostramos en el primer capítulo, creemos que en la lírica de Metallica contenida en estos tres primeros álbumes, se condensan y re - presentan de forma simbólica los fenómenos y acontecimientos más trágicos de la historia norteamericana, mismos que, desde el período de posguerra, se han caracterizado por cultivar y difundir, a través de múltiples medios de comunicación ("el cómic, el cine, la televisión y las modas que pregonan la libertad, el placer del individuo y la felicidad inmediata [...]"),<sup>243</sup> una cultura de la violencia (cuya cruenta realidad, ha superado en muchas ocasiones cualquier tipo de ficción), así como lo que Robert Muchembled califica como "[...] una tendencia angustiante en los Estados Unidos."<sup>244</sup>

Como también vimos en el capítulo final, el discurso del caos producido por Metallica durante los tres años que aquí nos han ocupado, guarda una íntima conexión (a pesar de que en los ochenta, procesos como el de Vietnam ya habían transcurrido) con los acontecimientos analizados en el primer capítulo, por ello es que, como sucede en muchas de las letras producidas por otras bandas de heavy metal, sus álbumes están

193

<sup>&</sup>lt;sup>243</sup> Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 317. <sup>244</sup> *Ibid*, p. 320.

permeados por una actitud sumamente fatalista y carente de toda esperanza frente a un posible porvenir, misma que, como pudimos leer en "Fade to black", culmina con la más absoluta autodestrucción: el suicidio.

En nuestros días, la carrera musical de *Metallica* continúa rebasando fronteras que tal vez nunca pensaron alcanzar. Prácticamente todas las ciudades del mundo occidental (y gran parte del oriental) han sido visitadas en una o varias ocasiones, las ventas discográficas han aumentado con cada año, todos sus conciertos pueden ser adquiridos en Internet, y entre otros éxitos de la banda, su documental *A kind of monster* (2004) adquirió la categoría de "Selección oficial" del Festival Cinematográfico de Sundance. Por tanto, creemos que nuestro trabajo constituye uno de los primeros peldaños en la amplia investigación del fenómeno que, a principios del siglo XXI, *Metallica* continúa representando.

# Anexo: lírica de los álbumes analizados

# Kill em'all (1983)

"Hit the lights"

No life till leather
We are gonna kick some ass tonight
We got the metal madness
When our fans start screaming
Its right well alright.
When we start to rock
We never want to stop again.

Hit the lights (x3)

You know our fans are insane We are gonna blow this place away With volume hogher Than anything today the only way When we start to rock We never want to stop again

Hit the lights (x3)

With all our screaming
We are gonna rip right through your brain
We got the lethal power
It is causing you sweet pain oh sweet pain
When we start to rock
We never want to stop again.

Hit the lights (x3)

"The four hosemen"

By the last breath of the fourth winds blow Better raise your ears The sound of hooves knock at your door Lock up your wife and children now It's time to wield the blade For now you have got some company

The horsemen are drawing nearer On leather steeds they ride They have come to take your life On through the dead of night With the four horsemen ride Or choose your fate and die

You have been dying since the day you were born You it has all been planned The quartet of deliverence rides A sinner once a sinner twice No need for confession now Cause now you have got the fight of your life

Time
Has take its toll on you
The lines that crack your face
Famine
Your body it has torn through
Withered in every place
Pestilence
For what you have had to endure
And what you have put others through
Death
Deliverance for you for sure
There is nothing you can do

So gather round young warriors now And saddle up your steeds Killing scores with demon swords Now is the death of doers of wrong Swing the judgement hammer down Safely inside armor blood guts and sweat

Chorus.

"Motorbreath"

Living and dying laughing and crying Once you have seen it you will never be hte same Life in the fast lane is just how it seems Hard and it is heavy dirty mean

Motorbreath
It is how I live my life
I can't take it any other way
Motorbreath
Te sign of living fast
It is going to take your breath away

Don't stop for nothing its full speed or nothing I am taking down you know whatever is in my way Getting your kicks as you are shooting the line Sending the shivers up and down your spine

#### Chorus

Those people who tell you not to take chances They are all missing on what life is about You only live once so take hold of the chance Don't end up like others the same song and dance

"Jump in the fire"

Down in the depths of my firey home The summons bell will chime Tempting you and all the earth To join our sinful kind There is a job to be done and I'm the one You people make me do it Now is time for your fate and I won't hesitate To pull you down into this pit

So come on Jump in the fire (x2)

With hell in my eyes and with dead in my veins
The end is closing in
Feeding on the minds of man
And from their souls within
My disciples all shout to search out
And they always shall obey
Follow me now my child not the meek of the mild
But do just as I say

#### Chorus

Jump by your will or be taken by force I'll get you either way
Trying to keep the hellfire lit
I am stalking you as prey
Living your life as me I am you see
There is a part of me in everyone
So reach down grab my hand walk with me
Through the land
Come home where you belong

Chorus

"Whiplash"

Late at night all systems go You have come to see the show We do our best you're the rest You make it real you know There is a feeling deep inside That drives you fuckin mad A feeling of hammerhead You need it oh so bad.

Adrenalin starts to flow You're thrashing all around Acting like a maniac Whiplash

Bang your head against the stage Like you never did before Make it ring make it bleed Make it really sore In a frenzied madness With your leather and your spikes Heads are bobbing around It is hot as hell tonight

# Chorus

Here on the stage the marshall noise Is piercing through your ears

It kicks your ass kick your face Exploding feeling nears Now is the time to let it rip To let it fuckin loose We are gathered here to maim and kill Cause this is what we choose

#### Chorus

The show is through the metal is gone
It is time to hit the road
Another town another gig
Again we will explode
Hotel rooms and motorways
Life out here is raw
But we will neer stop
We will never quit
Cause we are Metallica

#### Chorus

"Phantom Lord"

Sound is ripping through your ears The deafening sound of metal nears Your bodies waiting for his whips The taste of leather on your lips

Hear the cry of war Louder than before With his sword in hand To control the land Crushing metal strikes On this frightening night Fall onto your knees For the Phantom Lord

Victims falling under chains You hear them crying dying pains The fist of terrors breaking through Now there's nothing you can do

#### Chorus

The leathered armies have prevailed The phantom lord has never failed Smoke is lifting from the ground The rising volume metal sound.

### Chorus

Fall to your knees And bow to the phantom lord.

"No remorse"

No mercy for what we are doing No thought to even what we have done We don't need to fell the sorrow No remorse for ther helpless one (Chorus) War without end No remorse no repent We don't care what it meant Another day another death Another sorrow another breath (x2)

Blood feeds the war machine As it eats its way across the land We don't need to feel the sorrow No remorse is the command

#### Chorus

Only the strong survive No will to save the weaker race We are ready to kill all comers Like a loaded gun right at your face

#### Chorus

Attack
Bullets are flyins
People are dying
With madness surrounding all hell's breaking loose
Soldiers are hounding
Bodies are mounting
Cannons are shouting to take their abuse
With war machines going
Blood starts to flowing
No mercy given to anyone hear
The furious fighting
Swords are like lightning
It all becomes frightening you
Know death is near
No remorse

"Seek and destroy"

We are the scanning the scene
In the city tonight
We are looking for you
To start up a fight
There is an evil feeling in our brains
But it is nothing new
You know it drives us insane

(Chorus) Running, on our way Hiding, You will pay Dying, one thousand deaths (x2)

Searching, seek and destroy (x3)

There is no escape, and that is for sure These is the end we won't take any more Say goodbye to the world you live in You have always been taking But now your giving.

## Chorus

Our brains are on fire
With the feeling to kill
And it will not go away
Unil our dreams are fulfilled
There is only one thing on our minds
Don't try running away
Cause you're the one we will find.

"Metal Militia"

Thunder and lightning the gods take revenge Senseleness destruction Victims of fury are cowardly now Running for safety Stabbing the harlot to pay for her sins Leaving the virgin suicide running as if it were free Ripping and tearing

(Chorus) On through the mist and the madness We are trying to get the message to you Metal Militia, Metal Militia

Chained and shadowed to be left behind Nine and one thousand Metal Militia for your sacrifice Iron clad soldiers Join or be conquered the law of the land What will befall you The metalization of your inner soul Twisting and turning

### Chorus

We are as one as we all are the same Fighting for one cause
Leather and metal are our uniforms
Protecting what we are
Joining together to take on the world
With our heavy metal
Spreading the message to everyone here
Come let yourself go

Chorus

# Ride the lightning (1984)

"Fight fire with fire"

Do unto others as they have done to you But what the hell is this world coming to? Blow the universe into nothingness Nuclear warfare shall lay us to rest

(Chorus) Fight fire with fire Ending is near Fight fire with fire Bursting with fear.

We all shall die.

Time is like a fuse, short and burning fast Armageddon is here, like said in the past

Chorus.

Soon to fill our lungs the hot winds of death. The gods are laughing, so take your last breath.

Chorus.

"Ride the lightning"

Guilty as charged. But damn it, it ain't right There is someone else controlling me

Death in the air. Strapped in the electric chair This can't be happening to me

Who made you God to say "I'll take your life from you!!"

(Chorus) Flash before my eyes Now it's time to die Burning in my brain I can feel the flame

Wait for the sign
To flick the switch of death
It's the beginning of the end
Sweat, chilling cold
As I watch death unfold
Consciousness is my only friend.

My fingers grip pwith fear What am I doing here?

Chorus.

Someone help me Oh please God help me They are trying to take it all away I donm't want to die.

Time moving slow
The minutes seem lik hours
The final curtain call I see.

How true is this? Just gety it over with If this is true, just let it be.

Wakened by horrid scream Freed from this frightening dream.

Chorus.

"For whom the bell tolls"

Make his fight on the hill in the early day.

Constant chill deep inside

Shoutind gun, on they run through the endless grey

On they fight, for they are right, yes, but who's to say?

For a hill men would kill, why? They do not know

Suffered wounds test their pride

Men of five, still alive through the raging glow

Gone insane from the pain thay they surely know

(Chorus) For whom the bell tolls Time marches on Form whom the bell tolls

Take a look to the sky just before you die
It is the last time he will
Blackened roar massive roar fills the crumbling sky
Shattered goal fills his soul with a ruthless cry
Stranger now, are his eyes, to this mystery
He hears the silence so loud
Crack of dawn, all is gone except the will to be
Now they see that will be, blinded eyes to see

Chorus

"Fade to black"

Life it seems, will fade away Drifting further everyday Getting lost within myself Nothing matters no one else I haver lost the will to live Simply nothing more to give There is nothing more for me Need the end to set me free.

Things not what they used to be Missing one inside of me Deathly lost, this can't be real Cannot stand this hell I feel Emptiness is filling me To the point of agony Growing darkness taking dawn I was me, but now he's gone

No one but me can save myself, but it's too late Now I can't think, think why I should even try

Yesterday seems as though it never existed Death Greets me warm, now I will just say goodbye.

"Trapped under ice"

I donn t know how to live through this hell Woken up, I'm still locked in this shell Frozen soul, frozen down to the core Break the ice, I can't take anymore.

(Chorus) Freezing
Can't move at all
Screaming
Can't hear my call
I am dying to live
Cry out
I'm trapped under ice

Crystallized, as I lay here and rest Eyes of glass stare directly at death From deep sleep I have broken away No one knows, no one hears what I say

#### Chorus

Scream from my soul Fate, mystified Hell, forever more

No release from my cryonic state
What is this? I've been stricken by fate
Wrapped up tight, cannot move, can't break free
Hand of doom has a tight grip on me.
Can't hear my call
I am dying to live
Cry out
I'm trapped under ice

"Escape"

Feel no pain, but my life ain't easy I know I'm my best friend
No one cares, but I'm so much stronger I'll fight until the end
To escape from the true false world
Undamaged destiny
Can't get caught in the endless circle
Ring of stupidity

(Chorus) Out for my own, out to be free One with my mind, they just can't see No need to hear things that they say Life is for my own to live my own way

Rape my mind and destroy my feelings Don't tell me what to do I don't care now, cause I'm on my side And I can see through you Feed my brain with your so called standards Who says that I ain't right Break away from your common fashion See through your blurry sight

### Chorus

See them try to bring the hammer down No damn chains can hold me to the ground Life is for my own to live my own way.

# Master of Puppets (1986)

## "Battery"

Lashing out the action, returning the reaction Weak are ripped and torn away Hypnotizing power, crushing all that cower Battery is here to stay.

Smashing through the boundaries Lunacy has found me Cannot stop the battery Pounding out agression Turns into obsession Cannot kill the battery

Cannot kill the family
Battery is found in me
Crushing all deceivers, mashing non beleivers
Never ending potency
Hungry violence seeker, feeding off the weaker
Breeding on insanity

(Chorus) Smashing through the boundaries Lunacy has found me Cannot stop the battery Pounding out agression Turns into obsession Cannot kill the battery

Cannot kill the family Battery is found in me

Circle of destruction, hammer comes crushing Powerhouse of energy Whipping up a fury, dominating flurry We create ther battery

Chorus

"Master of Puppets"

End of passion play, crumbling away I'm your source of self destruction Veins that pump with fear, sucking darkest clear Leading on your death's construction

(Chorus) Taste me you will see More is all you need You're dedicated to How I'm killing you

Come crawling faster Obey your master Your life burns faster Obey your master, master Master of puppets I'm pulling your strings Twisting your mind and smashing your dreams Blinded by me, you can't see a thing Just call my name, cause I'll hear you scream Master, Master Just call my name, cause I'll hear you scream Master, Master.

Needlework the way, never you betray Life of death becoming clearer Pain Monopoly, ritual misery Chop your breakfast on a mirror Taste me you will see More is all you need You're dedicated to How I'm killing you

#### Chorus

Master, Master, where's the dreams that I've been after? Master, Master, you promised only lies Laughter, Laughter, all I hear or see is laughter Laughter, laughter, laughing at my cries

Hell is worth all that, natural habitat
Just a rhyme without a reason
Neverending maze, drift on numbered days
Now your life is out of season
I will occupy
I will help you die
I will run through you
Now I rule you too.

### Chorus.

"The thing that should not be"

Messenger of fear in sight Dark deception kills the light Hybrid children watch the sea Pray for father, roaming free

(Chorus) Fearless wretch
Insanity
He watches
Lurking beneath the sea
Great old one
Forbidden site
He searches
Hunter of the shadows is rising, immortal
In madness you dwell.

Crawling chaos, underground Cult has summoned, twisted sound Out from ruins once possessed Fallen city, living death

## Chorus

Not dead which eternal lie

Stranger eons death may die Drain you of your sanity Face the thing that should not be

Chorus.

"Welcome Home (Sanitarium)"

Welcome to where time stand still
No one leaves and no one will
Moon is full, never seems to change
Just labeled mentally deranged
Dream the same thing every night
I see our freedom in my sight
No locked doors, no windows barred
No things to make my brain seem scarred.

Sleep my friend and you will see That dream is my reality They keep me locked up in this cage Can't they see it's why my brain says rage

Sanitarium, leave me be Sanitarium, just leave me alone

Build my frar of what's out there And cannot breathe the open air Whisper things into my brain Assuring me that I'm insane They think our heads are in their hands But violent use brings violent plans Keep him tied, it makes him well He's getting better, can't you tell?

No more can they kepp us in Listen, damn it, we will win They see it right, they see it well But they think this saves us from our hell

Chorus.

Fear of living on Natives getting restles now Mutiny in the air Got some death to do Mirror stares back hard Kill, it's such a friendly word Seems the only way For reaching out again.

"Disposable Heroes"

Bodies fill the fields I see, Hungry Heroes end No one to play soldier now, no one to pretend Running blind through killing fields, bred to kill them all Victim of what said should be A servant till I fall

(Chorus) Soldier boy, made of clay Now an empty shell Twenty one, only son Buyt he served us well Bred to kill, not to care Do just as we say Finished here, greetings death He's yours to take away

Back to the front You will do what I say, when I say Back to the front You will die when I say, you must die Back to the front You coward You servant You blindman

Barking of machinegun fire, does nothing to me now Sounding of the clock that ticks, get used to it somehow More a man, more stripes you bare, glory seeker trends Bodies fill the fields I see The slaughter never ends

#### Chorus.

Why, am I dying? Kill, have no fear Lie, live of lying Hell, hell is here I was born for dying.

Life planned out before my birth, nothing could I say Had no chance to see myself, moulded day by day Looking back I realiza, nothing have I done Left to die with only friend Alone I clench my gun

Chorus.

"Lepper Messiah"

Spineless from the start, sucked into the part Circus comes to town, you play the lead clown Please, please. Spreading the disease, living by his story Knees, knees Falling to your knees, suffer for his glory You will.

(Chorus) Time for lust, time for lie Time to kiss your life goodbye Send me money, send me green Heaven you will meet Make a contribution And you'll get a better seat Bow to the lepper messiah

Marvel at his tricks, need your sunday fix Blind devotion came, rotting your brain Chain, chain. Join the endless chain, taken by his glamour. Fame, fame. Infection is the game, stinking drunk with power We see. Chorus.

Witchery, weakening. Sees the sheep are gathering Set the trap, hypnotize Now you follow.

Chorus.

"Damage Inc."

Dealing out the agony within
Charging hard and no one's gonna give in.
Living on your knees, conformity
Or dying on your feet for honesty.
Inbred, our bodies work as one
Bloody, but never cry submission
Following our instinct not a trend
Go against the grain until the end.

(Chorus) Blood will follow blood Dying time is here Damage incorporated.

Slamming through, don't fuck with razorback Stepping out? You'll feel our hell on your back Blood follows blood and we make sure Life ain't for you and we're the cure Honesty is my only excuse Try to rob us of it, but it's no use Steamroller action crushing all Victim is your name and you shall fall

#### Chorus.

We chew and spit you out
We laugh, you scream and shout
All flee, with fear you run.
You'll know just where we come from.

# Damage incorporated.

Damage jackals ripping right through you. Sight and smell of this, it gets me goin. Know just how to get just what we want Tear it from your soul in nightly hunt Fuck it all and fucking no regrets Never happy endings on these dark sets All's fair for damage inc. you see Step a little closer if you please.

# Bibliografía

- ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, Alfredo N. Galletti (trad.), octava reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- ALETTI, Vince, "The Dancing Machine. An oral history", pp. 273 281, en
   Waldrep Shelton (ed.), The seventies. The age of glitter in popular culture,
   Estados Unidos, Routledge, 2000.
- AUSTIN, John L., Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones, J. O. Urmson (comp.), Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi (trad.), quinta reimpresión, Barcelona, Paidós, 1998.
- ATTALI, Jacques, Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música, Ana María Palos (trad.), México, siglo veintiuno editores, 1997.
- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987.
- BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- BERMAN, Marshall, Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad, Andrea Morales Vidal (trad.), decimocuarta edición, México, siglo veintiuno editores, 2003.
- *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée De Brouwer, 1998, 1895 páginas con mapas.
- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Juan Godo Costa (trad.), Paidós, Barcelona, 1993.
- BORÓN, Atilio A., "La crisis norteamericana y la racionalidad neoconservadora", en *Cuadernos Semestrales. Estados Unidos: perspectiva latinoamericana*, México, Centro de Investigaciones y Docencia Económicas (CIDE), 1981, No. 9.
- BLOOM, Harold, *La religión en los Estados Unidos. El surgimiento de la nación poscristiana*, María Teresa Macías (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- BRINKLEY, Alan, *Historia de Estados Unidos*, Pilar Mascaró Sacristán (trad.), México, McGrawHill, 1996.

- BROWN TINDALL, George y David Shi, *America: a narrative history*, segunda edición, Nueva York, W. W. Norton, 1989.
- BURROUGHS, William S., *Yonqui*, Martín Lendínez y Francesc Roca (trad.), quinta edición, Barcelona, Compactos Anagrama, 2004.
- CARROLL N., Peter, It semmed like nothing happened. The tragedy and promise of America in the 1970's, Estados Unidos, William Abrahams Book, 1982.
- CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*. *Introducción a una filosofía de la cultura*, Eugenio Ímaz (trad.), vigésima primera reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, (Colección Popular, 41).
- CHIRAZI, Steffan, So What. The good, the mad, and the ugly (The official Metallica illustrated chronicle), Estados Unidos (Nueva York), Broadway Books, 2004.
- CHRISTE, Ian, Sound of the Beast. The complete headbanging history of Heavy Metal, Estados Unidos (Nueva York), Harper Collins Publishers.
- CIRLOT, Juan Eduardo, Diccionario de símbolos, Ediciones Siruela, Madrid, 1997.
- CLARKE, John, "The skinheads and the magical recovery of community", pp. 99 102, en Stuart Hall y Tony Jefferson, Resistance through rituals. Youth subcultures in post war Britain, octava impresión, Estados Unidos (Nueva York), Harper Collins, 1991.
- COHN, Nik, *Awophopaloobop Alophamboom. The golden age of rock*, London, Paladin Press, 1969.
- CROCKER, Chris, Metallica. The frayed ends of Metal, Estados Unidos (Nueva York) St. Martin's Press.
- CRUZ CEBREROS, Penélope, ¿Personalidad y estilos de vida? Análisis del impacto de la música en inglés en la formación de la personalidad de los jóvenes en el Distrito Federal, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- DESCAMPS, Marc Alain, Psicosociología de la moda, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- DOUGHTON, K. J., Metallica Unbound. The unofficial biography, Estados Unidos (Nueva York), Warner Books, 176 páginas con ilustraciones y fotografías.

- DUBIEL, Helmut, ¿Qué es neoconservadurismo?, introducción y traducción de Agapito Maestre, España, Anthropos, 1993, (Autores, textos y temas. Ciencias Sociales, 4).
- DUIGNAN, Peter y Alvin Rabushka (comp.), *The United States in the 1980's*, Stanford, Hoover Institution, 1980.
- ELLUL, Jacques, The Technological Society, John Wilkinson (trad.), Canadá,
   Alfred A. Knopf, 1986.
- ENGELHARDT, Tom, El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación, Bernardo Moreno Carrillo (trad.), Barcelona, Paidós, 1995.
- E. U. A. Síntesis de su historia, Vol. 11, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 1998.
- FAJARDO GONZÁLEZ, Rosa María, Rock mexicano de los noventa: forma de comunicación constructora de identidades en sus públicos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- FRANCOIS, Anne Lise, "These boots were made for walkin". Fashion as a compulsive artifice", pp. 156 175, en Waldrep Shelton (ed.), *The seventies. The age of glitter in popular culture*, Estados Unidos, Routledge, 2000.
- FRIEDLANDER, Paul, Rock and Roll. A social history, Estados Unidos, Westview Press, 1996.
- GEERTZ, Clifford, La interpretación de las culturas, Barcelona, Gedisa, 1989,
   387 páginas.
- GONZÁLEZ CASTILLO, Alejandro, Contracultura y rock alterno en el underground defectuoso, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- HARRIS, Marvin, *La cultura norteamericana contemporánea. Una visión antropológica*, Juan Oliver Sánchez Fernández (trad.), séptima reimpresión, Madrid, Alianza, 1996.
- HEMINGWAY, Ernest, Por quién doblan las campanas, cuarta reimpresión, México, Editores Mexicanos Unidos, 2000.
- HINCKLE, Warren, "Una historia social de los hippies", pp. 24 62, en Margaret Randall, Los hippies: expresión de una crisis, Felipe Ehrenberg (trad.), tercera edición, México, siglo veintiuno editores, 1970, (Colección Mínima, 11).

- HOBSBAWM, Eric, Historia del Siglo XX, quinta edición, Juan Faci, Carmen Castells y Jordi Ainaud (trad.), Buenos Aires, Planeta, 1998, (Biblioteca E. J. Hobsbawm de Historia Contemporánea).
- HOBSBAWM, Eric, "La barbarie: guía del usuario", en Eric Hobsbawm, Sobre la Historia, Jordi Beltrán y Josefina Ruiz (trad.), Barcelona, Crítica Grijalbo Mondadori, 1998.
- INGHAM, Chris, *Nothing Else Matters. Metallica. The stories behind the biggest songs*, Estados Unidos (Nueva York), Thunder's Mouth Press, 2003.
- JEFFERSON, Tony, Cultural Responses of the teds: the defence of space and status, pp. 81 86, en Stuart Hall y Tony Jefferson, Resistance through rituals. Youth subcultures in post war Britain, octava impresión, Estados Unidos (Nueva York), Harper Collins, 1991.
- JOHNSON, Paul, *Estados Unidos. La historia*, Fernando Mateo y Eduardo Hojman (trad.), España, Javier Vergara Editor, 2002.
- JONES, Maldwyn A., Historia de Estados Unidos 1607 1992, traducción de Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Cátedra, 1996.
- KEROUAC, Jack, *En el camino*, Martín Lendínez (trad.), decimonovena edición, Barcelona, Compactos Anagrama, 2005.
- LASCH, Christopher, *The culture of narcissism. American life in an age of diminishing expectations*, Estados Unidos (Nueva York), Norton and Company, 1979.
- LIPSITZ, George, "Youth Culture, Rock n'roll and social crises", pp. 206 234, en David Farber (ed.), *The Sixties. From Memory to History*, Estados Unidos, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, La llamada de Cthulhu, Alberto Santos Castillo (introducción), tercera edición, Madrid, 2003, (Biblioteca H. P. Lovecraft).
- LOVECRAFT, Howard Phillips, La sombra sobre Innsmouth, Alberto Santos Castillo (introducción), tercera edición, Madrid, 2003, (Biblioteca H. P. Lovecraft).
- MAFFI, Mario, La cultura underground, Joaquín Jordá (trad.), Vol. 1, España, Anagrama, 1972.
- MAILER, Norman, *Advertisements for Myself*, Estados Unidos, Harvard University Press, 1992.

- MCIVER, Joel, *Justice for all: the truth about Metallica*, Gran Bretaña (Londres), Omnibus Press, 2004.
- MILIBAND, Ralph, Leo Panitch y John Saville (ed.), El neoconservadurismo en Gran Bretaña y los Estados Unidos. Retórica y realidad, España, Ediciones Alfons el Magnánim, 1992, (Política y Sociedad, 7).
- MORA BAUTISTA, Edgar Adrián, De la marginalidad a la comercialización: el rock mexicano en los noventa, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- MORRISON, Samuel Eliot, Henry Steele Commager y William E.
   Leuchtenburg, Breve historia de los Estados Unidos, traducción de Odeón
   Durán O´Dion, Faustino Allavé y Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura
   Económica, 1996.
- MOYNIHAN, Michael y Didrik Soderlind, *Lords of Chaos. The bloody rise of the satanic metal underground*, Estados Unidos (California), Feral House, 2003.
- MUCHEMBLED, Robert, *Historia del Diablo. Siglos XII XX*, segunda edición, Federico Villegas (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MURPHY, Cait, "High time in America. Why our drug policy can't work", en Policy Review, 1987, en E. U. A. Síntesis de su historia, Vol. 11.
- NICOL, Eduardo, Metafísica de la Expresión, segunda reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- ORTEGA Y MEDINA, Juan A., *Destino Manifiesto. Sus razones históricas y sus raíces teológicas*, México, Secretaría de Educación Pública, 1972.
- PASCUAL CHENEL, Álvaro y Alfonso Serrano Simarro, Diccionario de Símbolos, Diana, México, 2003.
- PUTTERFORD, Mark y Xavier Russell, Metallica. *La historia Metallica... y que se haga justicia. Documental Ilustrado*, España (Valencia), La Máscara, 1993.
- QUIGNARD, Pascal, "Ocurre que las orejas no tienen párpados", pp. 21 35,
   en Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical, México, bimestral, No. 91.
- RANDALL, Margaret, Los hippies: expresión de una crisis, Felipe Ehrenberg (trad.), tercera edición, México, siglo veintiuno editores, 1970, (Colección Mínima, 11).
- ROCHE, Daniel, "Una declinación de las luces", en Jean Pierre Rioux y Jean François Sirinelli, *Para una historia cultural*, México, Taurus, 1998.

- ROSZAK, Theodore, *The making of a counter culture. Reflections on the technocratic society and its youthful opposition*, Estados Unidos (Nueva York), Anchor Books, 1969.
- SARTRE, Jean Paul, *La náusea*, Aurora Bernárdez (trad.), vigésimonovena edición, Buenos Aires, Losada, 2004.
- SAYRES, Sohnya, "Jonestown. Reflections on a seventies monument", en Shelton Waldrep (ed.), et. al, The seventies. The age of glitter in popular culture, Estados Unidos, Routledge, 2000.
- SCHWARZ, Bill, "Los años de gobierno Tatcher", Yolanda y Elvira Montañés (trad.), pp. 91 135, en Ralph Miliband, Leo Panitch y John Saville (ed.), El neoconservadurismo en Gran Bretaña y Estados Unidos. Retórica y realidad, España, Ediciones Alfons el Magnánim, 1992, (Política y Sociedad, 7).
- SCOTT, James C., Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos,
   Jorge Aguilar Mora (trad.), México, Era, 2000, 314 páginas, (Colección Problemas de México)
- SECA, Jean Marie, Los músicos underground, José Miguel González Marcén (trad.), Barcelona, Paidós, 2001, (Paidós de Música).
- STEINFELS, Peter, *The Neoconservatives: the men who are changing American politics*, Estados Unidos (Nueva York), Simon and Schuster, 1979.
- STOKES, Geofrey, *The Beatles*, Estados Unidos (Nueva York), Rolling Stone Press Book, 1980.
- STUESSY, Joe y Scott Lipscomb, *Rock and roll. Its History and stylistic development*, cuarta edición, Estados Unidos (New Jersey), Prentice Hall, 2003.
- STYRON, William, *Esa visible oscuridad. Memoria de la locura*, Salustiano Masó (trad.), Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1991.
- SZANDOR LAVEY, Anton, *The Satanic Bible*, Estados Unidos (Nueva York), Harper Collins Publishers, 1969.
- SZATMARY, David, *Rockin'in Time: A social history of rock and roll*, sexta edición, Estados Unidos (Nueva York), Da Capo Press, 2004.
- TAYLOR, Ian, "Ley y orden moral: la cambiante retórica del gobierno de Tatcher", pp. 91 – 135, en Ralph Miliband, Leo Panitch y John Saville (ed.), El neoconservadurismo en Gran Bretaña y Estados Unidos. Retórica y realidad, España, Ediciones Alfons el Magnánim, 1992, (Política y Sociedad, 7).

- TOURAINE, Alain, *Crítica de la modernidad*, Alberto Luis Bixio (trad.), quinta reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- TRUYOL Y SERRA, Antonio, "La paz. Las Naciones Unidad", pp. 151 168, en *Historia Universal*, Vol. 12, Barcelona, Salvat Editores, 1980.
- WALDREP, Shelton (ed.), et. al., The Seventies. The age of glitter in popular culture, Estados Unidos, Routledge, 2000.
- WEINSTEIN, Deena, *Heavy Metal. The music and its culture*, Estados Unidos, Da capo press, 2000.
- WHITAKER, Reg, "Neoconservadurismo y Estado", Eva Calatrava (trad.), pp. 9
   46, en Ralph Miliband, Leo Panitch y John Saville (ed.), El neoconservadurismo en Gran Bretaña y los Estados Unidos. Retórica y realidad, España, Ediciones Alfons el Magnánim, 1992, (Política y Sociedad, 7).
- ZINN, Howard, *La otra Historia de los Estados Unidos*, Toni Strubel (trad.), La Habana, Ciencias Sociales, 2004, (Colección Una mirada a los Estados Unidos).

# Filmografía.

- FORMAN, Milos, *One flew over the cuckoo's nest*, Michael Douglas, Saul Zaentz y Martin Fink (prod.), Estados Unidos, Paramount Pictures, 1975, DVD, 133 mins.
- HILL, Walter, *The Warriors*, Lawrence Gordon (prod.), Estados Unidos, Paramount Pictures, 1979, DVD, 94 mins.
- Metallica. Cliff em'all, Jean Pellerin y Doug Freel (dirección), Curt Marvis y Jeff Richter (producción), Q – Prime, 1999, DVD, 90 mins.
- Metallica. Dark Souls. An authorised docmentary film packed with exclusive interviews plus interactive trivia quiz and extensive metallica discography, Chrome Dreams, 2003, DVD, 65 mins.
- Metallica. Rock Warriors, Eaton Entertainment, 2004, DVD, 45 mins.
- STONE, Oliver, *Platoon*, John Daly, Derek Gibson, A. Kitman Ho y Arnold Kopelson (prod.), Estados Unidos, Orion Pictures, 1986, DVD, 120 mins.

# Discografía

- Metallica, Kill em'all, Jon Zazula y Paul Curcio (prod.), Estados Unidos, Megaforce Records, 1983, 50 mins. "Hit the lights", "The Tour Horsemen", "Motorbreath", "Jump in the fire", "Whiplash", "Phantom Lord", "No remorse", "Seek and destroy" y "Metal Militia".
- Metallica, Master of Puppets, Flemming Rasmussen (prod.), Dinamarca, Sweet Silence Studios, 1986, 58 mins. "Battery", "Master of Puppets", "The thing that should not be", "Welcome Home (Sanitarium)", "Disposable Heroes", "Leper Messiah", "Orion" y "Damage Inc."
- Metallica, *Ride the lightning*, Flemming Rasmussen (prod.), Dinamarca, Sweet Silence Studios, 1984, 49 mins. "Fight fire with fire", "Ride the lightning", "For whom the bell tolls", "Fade to black", "Trapped under ice", "Escape", "Creeping death" y "The call of ktulu".

# Direcciones electrónicas.

- www.black-sabbath.de/lyrics/lyrics.htm.
- www.cannedchaos.com.
- <u>www.darklyrics.com</u>.
- www.encycmet.com
- www.lyrics007.com.
- www. lyricsfreak.com.
- www.metrolyrics.com.
- www.oldielyrics.com.
- www.sing365.com.
- www.wikipedia.org.