Editorial

El reto de hablar de *músicas extremas* desde la academia y revisitar las realidades sociales que nos relatan

Enfrentar los procesos editoriales de unas músicas que no suelen asociarse ni con la paz ni con la academia nos invita a revalorar las percepciones (y a veces los prejuicios) que tenemos sobre ritmos que pueden llegar a ser profundamente reivindicativos y rigurosos en los análisis que de ellos devienen. No es una afirmación menor. Durante mucho tiempo, hablar de *punk*, *metal*, *metal extremo* o de otras expresiones nacidas o fortalecidas en circuitos *underground* implicó, casi de manera automática, atravesar varias sospechas que tenían que ver con la percepción de ruido, de rebeldía juvenil, de violencia sin contenido, de una moda pasajera o, en el mejor de los casos, de un asunto demasiado particular como para merecer la atención de las ciencias sociales.

Este tan anhelado número llegó, además, en un momento de la historia nacional en el que aún hay alguna apertura al reconocimiento de lo no hegemónico, lo no católico y lo no santo. Aunque sea ingenuo afirmarlo después de décadas de industria musical, festivales masivos, mercancías y estrellas globales, los artículos que abarca este ejemplar traen consigo preguntas sobre movilización social, memoria, resistencia, estigma, género y relaciones sociales de producción (desde la concepción hasta el consumo) propias de las *escenas extremas* y de otros espacios culturales que dialogan con ellas.
Ahí está, quizá, uno de los principales retos de este número y es no romantizar.

Porque resulta relativamente sencillo construir una imagen heroica del *underground*. La *escena* independiente puede aparecer como el lugar puro de la resistencia, mientras el mercado queda afuera convertido en una especie de enemigo abstracto. Pero la realidad social siempre es más compleja. También en estos espacios hay jerarquías, exclusiones, disputas por legitimidad, diferencias de clase, tensiones generacionales y relaciones de poder. También hay consumo. Y, aunque sea especializado, aunque busque lo raro, aunque quienes participan se reconozcan como los más extravagantes del *underground*, existe una demanda frente a una oferta. La diferencia está en preguntarnos qué relaciones construimos alrededor de ese consumo, qué apoyamos cuando compramos una entrada, un disco, una camiseta o una publicación; quién produce, quién distribuye, quién se beneficia y qué prácticas de consumo responsable pueden sostener otras formas de producción cultural. Es justamente ahí donde la academia puede resultar útil.

Todos tenemos una historia con las *músicas extremas,* ya sea por el amor, el odio o la indiferencia que nos producen. Claro, esto tiene un componente etario, cada generación reconoce sus propias canciones, sus propios sonidos incómodos, sus propios lugares de encuentro. Para algunos será el *rock* clásico; para otros, el *punk*, el *hip hop*, el *hardcore*, el *metal* o cualquiera de sus innumerables ramificaciones. Y probablemente siempre habrá alguien convencido de que la música de su adolescencia fue más auténtica que la de quienes llegaron después.

Así como los elementos tecnológicos han cambiado, así como ya no escuchamos la radio (al menos no de manera tradicional), las *músicas extremas* también lo han hecho. Cambian las formas de grabar, circular, encontrarse y construir comunidad. Desaparecen unas tendencias y aparecen otras. De los *casetes* intercambiados de mano en mano, los vinilos y los *fanzines* fotocopiados a las plataformas de *streaming*, las redes sociales y los archivos digitales, las *músicas extremas* han transitado por distintas transformaciones tecnológicas sin abandonar sus formas tradicionales de circulación. Lejos de sustituirse unas a otras, estas prácticas coexisten, se reinventan y amplían las posibilidades de creación, difusión y apropiación musical, en una *escena* donde lo analógico y lo digital mantienen un diálogo permanente. Hoy una canción puede circular por varios continentes antes de que termine el día.

Eso transforma la *escena*, pero no necesariamente elimina sus preguntas fundamentales.

¿Será que los que seguimos dando *lora* sobre el tema estamos todos viejos? Puede ser. Pero también puede ser que algunas preguntas sigan siendo tercamente necesarias.

Uno de los textos de este número demuestra precisamente que mirar estas músicas desde la academia no significa convertirlas en piezas de museo. Al proponer al *metal* colombiano como un objeto sociológico autónomo, la invitación consiste en dejar de reducirlo a una nota al pie dentro de los estudios sobre *rock* o juventud. Hablar de *metal* en Colombia implica reconocer trayectorias, códigos, estéticas, públicos, corporalidades

ISSN en línea 2422-278X

y formas particulares de sociabilidad. Implica estudiar cómo se construyen identidades, cómo operan las moralidades internas, qué papel cumplen las tecnologías, cómo se experimenta el estigma y de qué maneras la autogestión permite sostener *escena*s que no son homogéneas y que tampoco deberían ser tratadas como si lo fueran.

Aquí la etnografía, el estudio de caso y el análisis documental no aparecen como herramientas externas que vienen a domesticar la *escena*. Pueden convertirse, por el contrario, en maneras de mirar con más cuidado aquello que desde adentro damos por hecho.

El problema comienza cuando la academia cree que comprender significa traducirlo todo a sus propios términos. La *escena* tiene saberes, tiene memoria, tiene formas de organización y categorías propias. Pero también puede beneficiarse de un análisis que le permita reconocer sus contradicciones.

¿Qué puede aprender la academia de estos ritmos? ¿Qué puede aprender la *escena* cuando se atreve a autoanalizarse desde la rigurosidad científica?

La historia del *punk* de Medellín y el Valle de Aburrá es especialmente esclarecedora en este sentido. Entre 1985 y 2019, la cultura *Hazlo Tú Mismo* no fue simplemente una consigna estética ni una forma alternativa de producir discos. Fue, en distintos momentos, una respuesta comunitaria frente a la precariedad, la marginalidad y la violencia.

El recorrido histórico reconstruido a partir del trabajo doctoral de Ricardo Gómez, *Kaos en el sótano: génesis y estructura de la escena punk Medallo (1985-2018)*, y de su posterior traducción y sistematización en *Hazlo Tú Mismx. Economías Punk Medellín*, permite observar cómo una *escena* se sostiene no solamente por sus bandas, sino por una red mucho más compleja de personas, objetos, espacios, publicaciones, grabaciones, conocimientos y afectos.

Cerca de cincuenta entrevistas, archivos de distinta naturaleza y la identificación de seis períodos históricos hacen visible algo que suele desaparecer cuando contamos la historia de la música únicamente a través de artistas y canciones, pues para que exista una *escena* alguien tiene que prestar una casa, diseñar un volante, cargar un amplificador, organizar un concierto, grabar una maqueta, prestar plata, conseguir un lugar, distribuir un fanzine o enseñarle a otro cómo hacer aquello que todavía no sabe hacer. Y aquí está el gran valor de estas investigaciones: la autogestión es también una relación social de producción cultural.

El *Hazlo Tú Mismo* pasó de ser una respuesta comunitaria ante la precariedad a sostener redes de producción cultural, activismo político y circulación internacional. Ese tránsito obliga a preguntarnos qué sucede cuando una práctica creada para defender autonomía empieza a relacionarse con instituciones, políticas culturales, circuitos comerciales o mercados transnacionales. ¿Se pierde necesariamente la independencia? ¿Toda institucionalización implica cooptación? ¿Toda circulación comercial supone renuncia?

Tal vez las respuestas sean menos cómodas de lo que algunas narrativas de la resistencia quisieran aceptar.

Algo similar aparece en la revisión de 92 trabajos publicados entre 1989 y 2025 sobre *metal extremo* y *punk* en América Latina. Allí, estas *escena*s dejan de ser entendidas exclusivamente como culturas juveniles y comienzan a aparecer como campos sociales atravesados por relaciones de poder, prácticas de autogestión, transgresiones y disputas por reconocimiento.

Este desplazamiento es importante. Durante años, una parte significativa de los estudios sobre estas músicas se preguntó qué escuchaban los jóvenes, cómo construían identidad, por qué vestían de determinada manera o qué significaban sus consumos culturales. Todo eso sigue siendo relevante, pero resulta insuficiente cuando las *escena*s envejecen, cuando algunos de sus integrantes llevan décadas produciendo, cuando existen sellos, festivales, archivos, medios, coleccionistas, investigadores y circuitos internacionales.

Las *escena*s no son únicamente lugares donde alguien o algunos pertenecen, también son espacios donde se trabaja, se intercambia, se disputa prestigio, se construyen archivos, se administran recursos y se negocia constantemente la relación entre autonomía y reconocimiento.

Además, la producción académica sobre estas expresiones en América Latina enfrenta sus propias desigualdades económicas, lingüísticas e institucionales, pues no todo lo que se investiga circula de la misma manera, ni todo lo que se publica en la región entra con la misma facilidad en los grandes circuitos académicos internacionales. También la academia tiene sus *escena*s, sus centros y sus periferias.

Otro de los aportes reunidos en este número lleva la discusión hacia una frontera distinta, y es la relación entre literatura, *rock* y *metal*. A partir de diez casos vinculados con autores como H. P. Lovecraft, Albert Camus, Ernest Hemingway, Stephen King y Gabriel García Márquez, el texto muestra que el diálogo entre literatura y música no consiste simplemente en que una canción "cuente" la historia de un libro. La apropiación ocurre también en las atmósferas, los timbres, las voces, las estructuras, los ritmos y las imágenes.

Esta idea resulta especialmente sugerente porque rompe con una vieja jerarquía cultural en la que la literatura aparece como una forma artística elevada y la música popular como su receptora secundaria. Aquí sucede algo más interesante: las obras viajan, se

deforman, se reinterpretan y adquieren otros sentidos cuando pasan de una página a una guitarra distorsionada, una voz, una portada o una puesta en *escena*.

Pensar este proceso desde la *intermedialidad* y desde ciertas formas de expansión *transmedia* permite hablar incluso de una crítica literaria *rockera* y *metalera*. Y esto tiene consecuencias pedagógicas que vale la pena tomar en serio porque una canción puede convertirse en puerta de entrada a una novela; quizá un estudiante que inicialmente no siente interés por determinada obra encuentre en la música una vía para interpretarla.

La cultura nunca circula por compartimentos tan ordenados como a veces quisieran nuestras disciplinas.

Por eso también tiene sentido que este número incluya una reflexión sobre la novela vampiresa del siglo XIX, aunque su objeto no sea una *escena* musical contemporánea. No necesitamos inventar una relación directa con el *metal* (que la tiene en su estética oscura y de inframundo) para reconocer la pertinencia de las preguntas que propone.

El análisis de obras de Alekséi Tolstói, Paul Féval y Bram Stoker permite revisar los elementos ontológicos y míticos que sostienen determinados roles sexo-genéricos y observar la monstruosidad como posibilidad de resistencia y transformación. Personajes como Mina Murray, Lucy Westenra y Jonathan Harker permiten discutir los modelos de masculinidad y feminidad hegemónicas en un momento histórico atravesado, entre otras cosas, por la emergencia de la llamada "mujer nueva". Las formas de monstruosidad que propone este artículo también son formas de frontera, pues el monstruo señala aquello que una sociedad considera peligroso, impropio, desviado o excesivo. Y buena parte de las culturas que llamamos extremas han sido construidas precisamente desde aquello que incomoda.

Pero también conviene tener cuidado. Lo monstruoso no es automáticamente emancipador y lo marginal no es necesariamente justo. Las *escena*s que cuestionan ciertas normas pueden reproducir otras. Una cultura capaz de desafiar valores religiosos, políticos o estéticos puede seguir sosteniendo violencias sexistas, clasistas, racistas u homofóbicas.

De nuevo aparece una pregunta inevitable: ¿qué tipo de violencias se siguen reproduciendo incluso en esos espacios culturales donde se cuestionan estas cosas?

Hay todavía otra dimensión que atraviesa este número y es la capacidad de la música para convertirse en archivo de experiencias sociales.

El proyecto pedagógico desarrollado en espacios escolares de México y Colombia parte de ejercicios de memoria sobre el pasado reciente y sobre graves vulneraciones de Derechos Humanos en América Latina. En este caso, la canción de protesta aparece como una expresión ligada a movimientos sociales y a momentos históricos en los que cantar también significó denunciar, recordar y acompañar.

Este trabajo recuerda la dimensión pedagógica y activista de la música. No necesariamente porque tenga que convertirse en una herramienta didáctica diseñada desde afuera, sino porque ya guarda memorias y posiciones frente al mundo, o al menos transmite la iniciativa del pensamiento crítico entre las y los estudiantes.

Trabajar estas canciones desde la educación en Derechos Humanos permite crear espacios de convivencia, discutir procesos históricos, fortalecer la formación política y preguntarse por la reconstrucción del tejido social. En países marcados por múltiples violencias, enseñar historia no puede limitarse a ordenar fechas y próceres varones, también implica comprender cómo esas experiencias fueron narradas, recordadas y disputadas por las comunidades.

En este sentido, la canción social cumple una función que desborda el entretenimiento, pues puede convertirse en documento, memoria, testimonio y punto de partida para una conversación colectiva.

Tal vez esa sea también una de las conexiones menos evidentes y más importantes de este número. Desde la canción de protesta hasta el *punk* autogestionado, desde la literatura reinterpretada por una banda hasta las investigaciones sobre *metal extremo*, aparecen distintas maneras de producir memoria y de disputar sentidos.

No son prácticas idénticas y sería un error meterlas todas en el mismo costal, pero sí comparten el ánimo de reconocer que las expresiones culturales no existen separadas de las sociedades que las producen.

En fin, hablar de *músicas extremas* desde la academia supone, entonces, asumir una doble incomodidad.

Por un lado, significa pedirle a la academia que mire con seriedad objetos culturales que durante décadas fueron considerados menores, sospechosos o demasiado marginales. Pero, por otro, también significa pedirles a las *escena*s que acepten ser observadas críticamente. Y esto último puede resultar mucho más difícil porque es más sencillo analizar el poder desde fuera.

La pregunta cambia cuando reconocemos que también existen relaciones de clase y poder en nuestros propios espacios culturales. Cuando preguntamos quién puede tocar y quién no, quién organiza, quién habla, quién queda registrado en los archivos, quién puede pagar una entrada, quién tiene acceso a determinados objetos, quién ocupa el *escena*rio y quién permanece históricamente fuera de él.

¿Qué significa resistir? ¿Qué significa pertenecer? ¿Qué clase de libertad tiene cada *escena*?

Estas preguntas no tienen una única respuesta y probablemente esa sea su virtud. Este número no pretende resolverlas y quizá en la búsqueda de responderlas

esté lo verdaderamente extremo. Más bien propone diferentes lugares desde donde formularlas como la sociología, la historia, los estudios culturales, la literatura, los estudios sociales, la pedagogía y claro, la música. Cada texto entra por una puerta distinta, pero todos terminan mostrando que detrás de una canción, una novela, una *escena* o una práctica de autogestión existen relaciones sociales que merecen ser comprendidas y fuerza de trabajo humana que merece ser reconocida. Personas que escuchan, producen, escriben, investigan, archivan, discuten, enseñan, compran, intercambian, recuerdan y contradicen. Personas que envejecen dentro de una *escena* y descubren que aquello que alguna vez parecía simplemente una forma de rebeldía termina convirtiéndose también en memoria, oficio, identidad y pregunta.

Quizá por eso seguimos hablando de estas músicas, porque todavía queda mucho por entender de ellas y sobre nosotros mismos cuando las escuchamos.

En este sentido, los artículos reunidos en esta edición ponen de manifiesto que las *músicas extremas* han trascendido los escenarios, los espacios de encuentro y las prácticas culturales que históricamente les han dado vida, para abrirse camino en la producción de conocimiento académico. Una muestra de ello es el Congreso Colombiano de Estudios sobre Rock y Metal, impulsado desde la Universidad Distrital Francisco José de Caldas con el liderazgo académico del profesor Carlos Arturo Reina Rodríguez, cuya tercera edición, celebrada en septiembre de 2025 bajo el lema «Música, arte y diálogos de paz», reafirmó la importancia del encuentro entre investigadores, músicos y gestores culturales (y, sobre todo, entre *metaleros* y *metaleras*). Desde categorías de análisis como <identidades juveniles>, <memoria colectiva>, <resistencias culturales>, <relaciones de género>, <prácticas autogestionarias> y <transformaciones tecnológicas>, las investigaciones aquí presentadas permiten reconocer que detrás de estas expresiones musicales existen formas particulares de comprender el mundo, construir comunidad, disputar sentidos y cuestionar las estructuras sociales de cada época. Pero este encuentro también plantea una reflexión en sentido contrario, pues no se trata únicamente de lo que la academia puede decir sobre el *rock*, el *metal* y el *punk*, sino de aquello que estas músicas, sus protagonistas y sus trayectorias históricas pueden aportar a las ciencias sociales. Sus archivos, relatos, experiencias y formas de organización constituyen fuentes de conocimiento que enriquecen la comprensión de las relaciones entre <cultura>, <poder>, <territorio> y <conflicto>, al tiempo que interpelan las maneras tradicionales de investigar y producir saber. Así, el diálogo entre la academia y las escenas musicales abre la posibilidad de reconocer a quienes las integran no sólo como sujetos de estudio, sino como productores de conocimiento sobre sus propias realidades, seres *sentipensantes*, como diría Fals Borda. En últimas, estudiar estas músicas con rigurosidad no significa despojarlas de su potencia crítica ni de su carácter contestatario, sino contribuir a reconstruir sus memorias, comprender sus contradicciones, cuestionar las violencias que aún persisten en su interior y reconocer su capacidad de transformación, resistencia y creación colectiva.

Cindy Marcela Sierra Rivera
Editora Revista
CIUDAD PAZ-ANDO


RCP
CIUDAD PAZ-ANDO