

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



La Chakalidad en el grupo Hadez 1988-2000: discursos de  
autenticidad en la producción musical del metal extremo  
peruano

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Musicología  
que presenta:

***Camilo Uriarte Trancon***

Asesor:

***Jose Ignacio Lopez Ramirez Gaston***

Lima, 2021

## Resumen

El presente trabajo se enfrenta a las estrategias utilizadas por las bandas de metal en el Perú, específicamente aquellas corrientes denominadas como “metal extremo”, para la construcción de discursos de autenticidad. Estas estrategias se expresan a través de técnicas de proceso sonoro y decisiones en relación a la producción musical tomadas durante el registro en el estudio de grabación y posterior edición en fonogramas. Estas decisiones, son también determinadas con anterioridad a la producción, y representan tanto la forma en la que las bandas conceptualizan su sonoridad en la práctica musical privada y grupal, como su expresión en la interpretación en el espacio escénico. Para lograr identificar estas estrategias, se aplican técnicas etnográficas y de la musicología de la producción musical, aunadas al análisis de conceptos relacionados con la autenticidad dentro del metal, especialmente la percepción de transgresión, con el fin de definir las características centrales que identifican el sonido del metal extremo peruano. Para ello realizo un estudio de caso que identifica y analiza la producción musical en la discografía de la banda limeña Hadez entre los años 1988 y 2000. Esta producción se compone por 4 “demos” y 2 álbumes, en los que vemos reflejados los cambios en los discursos sonoros de autenticidad de la banda a través del tiempo. Esta investigación pretende demostrar el valor fundamental de la toma de decisiones en la producción musical del metal extremo peruano, ya que es a través de estas decisiones que se construyen y negocian los discursos de autenticidad. Estas estrategias y decisiones prácticas, influenciadas por el uso y acceso a la tecnología en el entorno de grabación e informadas por los discursos de autogestión, comunes una “escena global” *underground* del metal extremo, se encuentran en constante proceso de negociación con características propias locales, que exploro a través de este trabajo, y que definiremos como “chakalidad”.

## **Agradecimientos**

La realización de esta tesis ha implicado un proceso largo, emocionante y enriquecedor para mi carrera. Por ello quiero agradecer en primer lugar a mi asesor, José Ignacio López Ramírez Gastón, por su paciencia, aportes y guía en este proceso. También quiero agradecer a mi familia por su constante apoyo, especialmente a mis padres Felipe e Imelda, cuya actividad académica siempre ha sido un ejemplo a seguir, además de ser ellos los principales culpables de mi pasión por la música. Así mismo, agradezco a mi esposa Cristina por su apoyo, comprensión y por las provechosas y apasionadas conversaciones que compartimos sobre la música, el arte y la vida.

Además quiero agradecer a la banda Hadez y a todos los entrevistados que apoyaron esta investigación pues sin su aporte y, sobretodo, sin su música, esta investigación carecería de sentido. No puedo dejar de agradecer a todos los profesores que conocí en la Maestría en Musicología por sus enseñanzas, y a todos mis compañeros, especialmente a Johuseline Porcel, Jorge de Souza y Elvis Mejía, porque a través de sus diversas experiencias personales enriquecí mi visión sobre los fenómenos musicales. Por último, pero no menos importante, agradezco al Grupo Peruano de Estudios del Metal, pues gracias a sus esfuerzos por investigar el metal con rigor académico, pude decidirme por el tema estudiado en el presente trabajo.

# Índice

Resumen	1
Agradecimientos	2
Introducción	5
Definiciones esenciales utilizadas a lo largo de esta tesis	8
Capítulo 1: Aspecto teóricos	11
1.1. Planteamiento del problema y justificación	11
1.2. Objetivos	13
1.2.1. Objetivo principal	13
1.2.2. Objetivos específicos	13
1.3. Estado de la cuestión	14
1.3.1. Global	14
1.3.2. Regional	17
1.3.3. Local	21
1.4. Marco Conceptual	27
1.4.1. Conceptos de autenticidad, identidad y transgresión en la música y la producción musical	28
La autenticidad en la música	28
Identidad musical y nación	30
Transgresión en el metal extremo	31
1.4.2. Conceptos de producción musical, fonografía y construcción de discursos en la grabación	34
Musicología de la producción musical	35
Grabación de audio	38
Mezcla	39
Producción discográfica, formatos y distribución	39
1.5. Metodología	41
Capítulo 2: Del metal extremo a la sonoridad chakal de Hadez	45
Maldad extrema en el mundo: metal global	45
Podrías ser tú mismo: metal peruano	48
Subterranidad en el metal peruano	52
Discografía escogida: Altar of Sacrifice	54
Demos: <i>Guerreros de la muerte, Altar of Sacrifice, Hadez Attack y Extreme Badness on the World</i>	54
<i>Aquelarre</i> : el primer álbum	64

<i>Even if you die a thousand times</i> : el segundo álbum	67
Capítulo 3: Discursos sobre la autenticidad: la chakalidad en el sonido	71
Construcción de autenticidad en el estudio y uso de la tecnología	73
De la precariedad a la autogestión	74
Construcción del sonido chakal	80
Difusión y edición discográfica de la banda Hadez en el metal peruano	85
Material físico rige: <i>merchandising</i> y formatos	85
Forma diseñada para el mal: edición discográfica de Hadez	87
Construcción de estatus: jerarquía y valor histórico en la producción musical de Hadez	88
Conclusiones	90
Bibliografía	93



## Introducción

En el año 2019 se inauguró el módulo sobre estudios del metal en el curso de Música Popular Urbana de la maestría de musicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú - PUCP, del cual fui partícipe. Al concluir esta experiencia, José Ignacio López Ramírez Gastón, profesor del módulo, convocó a los interesados a estudiar estos temas desde el punto de vista académico para formar el Grupo Peruano de Estudios del Metal (GPDEM). A comienzos del año 2020, como parte de las actividades de este grupo, se realizó la exhibición *Espíritu del Metal: 40 años del metal peruano* en el Ministerio de Cultura. En ella, se realizó una exhaustiva revisión de la historia del metal en el Perú celebrando los 40 años desde su conformación en el país. La muestra tuvo una considerable asistencia diaria, la cual concluyó con un concierto que superó con creces el aforo esperado por la organización. Uno de los resultados simbólicos de este suceso fue el reconocimiento tácito de una entidad gubernamental hacia el metal peruano dentro de la diversidad musical y cultural del país. Esta exhibición cumplió con el objetivo de incentivar y generar un mayor interés en las investigaciones académicas acerca de la cultura metalera y los estudios del metal en general. Enmarcada en tales esfuerzos, esta tesis se plantea como un aporte más para el estudio académico del metal, centrándose en uno de los subgéneros más practicados en el país: el metal extremo.

Al ser el metal un género desarrollado en otros países y luego apropiado en el contexto local, existen características particulares en los discursos de autenticidad que manejan los músicos metaleros<sup>1</sup> peruanos. El metal extremo a su vez, como una variante específica dentro del metal, concibe un discurso de características específicas que lo diferencian de otros subgéneros.

---

<sup>1</sup> El término “metalero” es un término en disputa que será explicado más adelante dentro del contenido de la tesis. Basta mencionar por ahora que es el término genérico que usaremos para los fans del metal y sus subgéneros.

El interés de esta investigación es analizar cómo se construyen los discursos de autenticidad en el entorno local nacional del metal extremo y, a su vez, cómo estos discursos son enfrentados y negociados por los actores que forman parte de esta escena musical popular. Estos procesos incluyen, tanto a los miembros de los proyectos musicales (que de aquí en adelante definiremos como bandas) como a otros miembros de la escena, que participan, de forma directa o indirecta, en la construcción y discusión sobre los valores de la producción musical. Con este propósito en mente, se ha decidido analizar el trabajo de una banda en particular del metal extremo limeño: Hadez. La relevancia de esta banda está cimentada en (1) la vigencia que mantienen sus grabaciones para el público metalero, pues sellos discográficos nacionales e internacionales continúan editando y reeditando sus fonogramas hasta 3 décadas después de haber sido lanzados originalmente, (2) la relevancia que mantiene la música de la banda, siendo reseñada en medios especializados globales, y (3) el valor histórico de su trayectoria, habiendo lanzado más de 20 producciones discográficas, además de encontrarse produciendo una nueva grabación en el presente año. Asimismo, esta investigación se centra en el registro musical y en el uso del estudio de grabación como instrumento, pues como explicaremos más adelante, es un aspecto esencial en el desarrollo de las culturas de metal extremo, en las que la grabación se mantiene como el ideal del sonido auténtico de un proyecto musical.

El capítulo I aborda principalmente los aspectos teóricos de la investigación. En primer lugar, se encuentran el planteamiento del tema, los objetivos y la justificación. En segundo lugar, se ha elaborado un estado de la cuestión, dividido en tres partes: los trabajos globales, los regionales y los locales. En tercer lugar, revisaremos los conceptos sobre autenticidad, transgresión, apropiación y producción musical pertinentes para este trabajo. Finalmente, se explicará la metodología usada en la investigación.

El capítulo II busca analizar la discografía escogida de la banda Hadez. Esta se compone de dos demos registrados en ensayos, dos demos registrados en un

estudio de grabación y dos álbumes de estudio. Este análisis explicará las condiciones en que fueron realizadas y describirá las distintas decisiones tomadas en cada grabación, a partir de los conceptos generales previamente mencionados.

El capítulo III explica cómo se construye el discurso de autenticidad desde la producción musical, y cómo ello influye las decisiones que se toman en el estudio. Expondremos también las formas de distribución del material físico, ya que son los mecanismos principales de difusión para el metal extremo en el período que nos interesa. Además, presentaremos un panorama de los sellos discográficos locales de metal y los tipos de soporte para la difusión de la música en formato físico. Asimismo, analizaremos la relevancia e importancia de las negociaciones internas en las comunidades metaleras extremas para la construcción de un estatus de validación y pertenencia, la cual forma parte del discurso de autenticidad en esta escena.

Finalmente, presentaremos las conclusiones de la investigación sobre la base de los objetivos propuestos y las reflexiones que han surgido a través del análisis de cada uno de nuestros capítulos.



## Definiciones esenciales utilizadas a lo largo de esta tesis

A continuación estableceremos un breve glosario que permitirá esclarecer algunos términos utilizados a lo largo de esta investigación.

**Blast beat:** Técnica de batería donde se ejecutan golpes de tarola de forma excepcionalmente rápida y metronómica, generalmente con una sola mano (Mynett 2013: 135). Estos golpes se alternan con golpes de bombo y ejecutando distintos patrones rítmicos en los platillos según el efecto deseado (Rubio 2016: 158).

**Discografía, Producción discográfica:** “Listado sistemático de grabaciones musicales usualmente en forma de catálogo” (Shuker 2005: 80)<sup>2</sup>. En esta investigación se usará este término como el conjunto de grabaciones difundidas públicamente de una banda, principalmente de forma física.

**Fanzines:** Son “revistas independientes producidas informalmente por fans de las diferentes subculturas. Entraron en gran auge durante los años 80. Derivados estéticamente del collage futurista y el fotomontaje dadaísta, los fanzines formaban una expresión estética casera y de fácil producción, común a muchos movimientos contraculturales” (López & Risica 2018: 67).

**Fonograma:** De acuerdo a la Guía Rec es “el registro sonoro en un soporte que permite su reproducción” (2015: 38). Esta investigación considera tanto soportes físicos (CD, Vinilo, Cassette) como virtuales (archivos digitales).

**Metal:** Género musical nacido del rock a fines de la década del 60, que se caracteriza por la “fuerza” y abrasividad en su sonido.

---

<sup>2</sup> Traducción propia.

**Metal extremo:** Es una serie de subgéneros más “radicales” dentro del “metal”, nacidos en la década del 80 en el mundo, y apropiados en nuestro país hacia la segunda mitad de la misma década.

**Metaleros, Headbangers, Bangers:** Son términos para referirse a los fanáticos del metal. Por un lado, metalero se refiere específicamente al género musical que prefiere el fanático, por el otro, los términos *headbanger* o *banger* se popularizan a partir del uso en comunidades de habla inglesa, pues su traducción describe el movimiento de agitar la cabeza al escuchar metal.

**Mutantes, mutantbangers:** El término mutante solo se usa en el Perú y se refiere, de forma despectiva a un modelo de metalero “sucio, andrajoso, borracho y conflictivo (...) se les reconoce por mantenerse tomando afuera de los conciertos, pedir rebaja” (López y Risica 2018: 62). En palabras del vocalista de la banda Hadez: “Hadez no jala metaleros, jala mutantes” (Boggiano 2013). En situaciones como en los conciertos, esta carga despectiva desaparece y se usa como sinónimo de metalero peruano.

**Overdub:** Se refiere al “material grabado que es añadido a una grabación ya existente; además también al proceso de hacer esto” (Zak 2001: 223). Esta técnica de grabación es derivada del desarrollo de la grabación multicanal donde era posible grabar todos los instrumentos uno por uno.

**Palm Mute o muteo:** Técnica en la guitarra eléctrica, usada mayormente en el hard rock y metal donde una mano silencia la vibración de las cuerdas mientras la otra las rasguea al mismo tiempo, resultando un sonido percusivo y agresivo, comúnmente usado para darle mayor énfasis al staccato enfatizando los descansos entre las notas y los síncopas (Smialek 2015: 94).

**Producción musical:** Estrategias utilizadas para plasmar y construir un discurso sonoro en la grabación musical. Este concepto será desarrollado en el marco conceptual.

**Puente Flotante, Floyd Rose<sup>3</sup> o Whammy Bar:** El puente flotante es una parte de algunos modelos de guitarra eléctrica que permite, a través de una barra o palanca conectada al puente, alterar la entonación manipulando la tensión con las cuerdas, generando un efecto de vibrato. *Floyd Rose* un tipo de puente flotante (creado por músico e ingeniero del mismo nombre) que innovó el sistema basándose en la barra de tremolo creada por la empresa Fender, mejorándola y aumentando un seguro para las cuerdas cerca a la cejilla de la guitarra para evitar la desafinación por el uso radical de la palanca (Phillips y Cogan 2009: 83; y Kelly 2009: 265).

**Shredding:** Conjunto de técnicas para alcanzar velocidad en la digitación y acumulación de notas por segundo en las guitarras solistas (Rubia 2016: 89). Esta es una técnica comúnmente usada tanto en el thrash metal como en el metal extremo.

**Underground, Música *underground*, Escena *underground*:** Es una práctica musical y filosofía cultural que existe afuera del *mainstream*. No está auspiciado corporativamente por elección (Graham 2010). Muchas veces se combina con conceptos como música independiente, contracultura o subcultura. Nos referiremos al *Under* o *Underground* como la escena global de metal extremo independiente, de la cual participan las bandas peruanas. Cabe resaltar que, debido a las limitaciones económicas y la poca masificación del metal en el Perú, es complejo definir los ejes conceptuales de *mainstream* vs *underground*. Olavarria plantea el eje *Underground* vs Profesionalismo (2019: 113).

---

<sup>3</sup> Para más información ver la página oficial de la marca Floyd Rose

## Capítulo 1: Aspecto teóricos

### 1.1. Planteamiento del problema y justificación

El metal es un género musical derivado del rock cuyos orígenes se remontan a finales de los sesenta, con bandas principalmente provenientes de Inglaterra y Estados Unidos. Este género creció exponencialmente en la década del ochenta a partir de la labor de la industria musical, que apoyo la difusión del metal en diversos medios de comunicación, y la proliferación de nuevas bandas alrededor del mundo.

En esta misma década, en Lima, se conformó la primera escena metalera. Se empezaron a organizar conciertos y surgieron las primeras bandas de metal peruano. Esta primera etapa, que va desde el año 1982 a 1985, sería un primer momento en la periodización sobre el origen y formación de la escena metalera limeña planteada por Olavarría (2019: 94). Aunque en su mayoría estas bandas no registraron su música en grabaciones, fueron influyentes en la formación de futuras agrupaciones de metal, cuyo sonido podría considerarse más extremo. El segundo momento planteado por la periodización de Olavarría sería desde el año 1986 a 1989 (2019:94). En esta segunda etapa, se formarían las primeras bandas de metal extremo y se volvería común la autogestión, es decir, la producción y la distribución de sus primeros demos o maquetas de sus grabaciones por parte de las mismas bandas. Cabe añadir que estas grabaciones se llevarían a cabo de forma casera y precaria.

Tras la comercialización del metal, esta forma de autogestión reflejaba un fraccionamiento en la escena metalera de los años ochenta: el nacimiento del metal extremo en contraposición con el metal comercial. El primero estaba ligado íntimamente al nacimiento del *underground*, donde, a espaldas de la proliferación de sellos gigantes en la industria musical, se tejían redes de difusión musical alternativas tanto a nivel mundial como local. Asimismo, al ser más accesibles las nuevas tecnologías en los siguientes años, la calidad de grabación fue mejorando, de manera que se acortaron las diferencias con la calidad sonora de producciones

de bandas extranjeras, a su vez que las redes de difusión *underground* se mantuvieron y consolidaron.

Esta tesis se centra en el caso de Hadez, una banda de metal extremo de Lima, perteneciente a la segunda etapa de la periodización planteada por Olavarría. Esta banda pertenece a la escena *underground* y practica la autogestión en distinta medida, tanto en sus grabaciones caseras como en sus grabaciones en estudios profesionales.

Sobre la base del estudio de caso de la banda Hadez, esta investigación, por un lado, intenta indagar cómo en un contexto local se construye y negocia la autenticidad de un género musical global y, por otro lado, cómo se construyen significados a través del uso de la tecnología por parte de los músicos, específicamente en la producción musical. En ese sentido, se pretende explicar cómo los músicos establecen una relación directa con la tecnología. Dicho vínculo abarca desde la interpretación, grabación y almacenamiento en soportes físicos: el CD, el disco de vinilo o el *cassette*.

Aparte de ello, este estudio nos permite aproximarnos a las investigaciones sobre el metal en nuestra región desde una perspectiva musicológica, las cuales son escasas en la actualidad. Existen investigaciones desde otros enfoques, las cuales están siendo desarrolladas por diversos grupos de investigación tanto en el extranjero y como en nuestro país. Cabe señalar que, a partir de la fundación del Grupo Peruano de Estudios del Metal en el 2019, el metal se ha posicionado como un tema de estudio académico, donde esta investigación pretende sumarse a este auge.

Por último, la relevancia de este trabajo radica en su búsqueda por ahondar en la relación entre la tecnología y la música desde dos miradas principales: en primer lugar, desde el uso del estudio de grabación, no solo como espacio de registro del acto musical, sino como generador de sentido, además de ser el espacio donde se

producen los distintos procesos o efectos que se utilizan (distorsión, eco, reverberación, entre otros); segundo, desde el uso del fonograma, y el vínculo e importancia que genera el soporte físico (en los tres formatos antes mencionados), aun en la era digital, para algunas comunidades musicales, como es el metal extremo peruano.

## **1.2. Objetivos**

### **1.2.1. Objetivo principal**

El objetivo central de esta investigación es explorar las estrategias utilizadas por las bandas de metal extremo peruanas para conformar y negociar discursos de autenticidad en su producción musical. Con ello, se intenta descubrir posibles patrones existentes en las decisiones tomadas durante la producción musical de sus grabaciones, así como analizar cómo estos patrones representan diferentes discursos superpuestos sobre lo “auténtico” dentro del género musical que practican.

### **1.2.2. Objetivos específicos**

- Reconocer las decisiones tomadas por la banda Hadez en la construcción de sus discursos sonoros plasmados en la producción musical a través de los registros en el estudio de grabación. Conviene especificar que, a pesar de que estas decisiones se cristalizan en la grabación de cada producción discográfica, pueden gestarse desde los ensayos y conciertos previos a las sesiones de grabación.
- Explorar y analizar las estrategias de producción musical de la banda Hadez, es decir, su relación con la tecnología y el uso que le dan para la creación de un sonido particular, y la construcción de discursos sobre el sonido auténtico en el metal extremo peruano a través del tiempo en seis producciones distintas.

- Comprender cómo se negocian los discursos sonoros de autenticidad contruidos por la banda Hadez frente a la perspectiva local y los discursos globales que transmiten el metal extremo.

### 1.3. Estado de la cuestión

En esta sección, se revisarán los trabajos académicos sobre metal que considero relevantes como antecedentes para la presente investigación. Pese a que no se ha tratado académicamente el metal extremo peruano desde la producción musical, es posible encontrar conceptos pertinentes para la comprensión del tema elegido partiendo desde la experiencia global en el metal.

#### 1.3.1. Global

En el ámbito académico internacional, se ha publicado una gran variedad de libros y artículos sobre el metal<sup>4</sup> desde distintos enfoques y que tratan tanto sus primeras etapas hasta como su desarrollo en años más recientes. Los aportes de distintos autores han reforzado la validación del estudio de este género musical en el mundo académico. Parte del fortalecimiento que ha generado el estudio del metal en el mundo académico es el surgimiento de una serie de conceptos que analizan a profundidad desde distintas disciplinas no solo la música, sino la cultura metal.

Luego de realizar un recuento bibliográfico, es posible sostener que la mayor parte de los trabajos sobre metal han sido llevados a cabo por investigadores metaleros. Uno de los más importantes es el libro *Running with the Devil* de Robert Walser (1993), quien incorpora categorías de análisis musical, elementos etnográficos y conceptos de crítica cultural en su investigación sobre el *heavy metal* en la década

---

<sup>4</sup> En la presente investigación utilizamos el término metal para referirnos a la música que analiza esta investigación, sin embargo también se utiliza el término *Heavy Metal* para referirse a este mismo género musical de forma intercambiable. Esto va de la mano con el uso popular de este término en medios especializados. Actualmente se utiliza comúnmente el término metal para englobar de forma macro a todos los subgéneros de esta música y se utiliza el término *Heavy Metal* para referirse a un subgénero específico, también conocido como *Traditional Heavy Metal*.

de los ochenta, época en que el autor fue un aficionado de este género. Walser busca entender cómo “escuchan” y cómo se imaginan a sí mismos los metaleros.

Por otra parte, el libro *Heavy Metal: The Music and Its Culture* de Deena Weinstein (2000) es otro trabajo que sigue siendo citado en la mayoría de investigaciones sobre metal. En su investigación, Weinstein define cómo son los metaleros y divide a los actores de la escena metal en tres categorías: músicos, audiencia metalera y los mediadores. Estos últimos permiten que la música circule desde los músicos hacia los demás, además de construir las relaciones entre todos los actores. Así, Weinstein y Walser son dos de los primeros autores que ofrecieron aportes a la investigación académica acerca del género. Conviene agregar que un aspecto que comparten ambos investigadores es asumir la masculinidad y el género como ejes importantes en sus estudios. Estos dos trabajos son pertinentes para entender el inicio de los estudios sobre el metal, lo que después se transformaría en la corriente en la que se enmarca el presente trabajo.

Esta corriente agrupa investigaciones desde distintas disciplinas. Por ejemplo, el artículo *Death Metal Tonality and the act of listening*, escrito por Harris Berger (1999), relaciona la actividad musical en el metal con las condiciones sociales y políticas. Además, Berger, tomando como objeto de análisis a la banda de *death metal Sin-Eater*, de Akron, Ohio, fue uno de los primeros en aproximarse académicamente al estudio del metal extremo. En dicha investigación, el autor recalca la importancia de los estudios de percepción al momento de escuchar e investigar el metal, pues sostiene que los análisis musicales de la música académica no permiten entender la relación entre las canciones y los sujetos, ni entre los sonidos y la sociedad. Por su parte, el artículo *“Heaviness” in the Perception to Heavy Metal Guitar Timbres* escrito por Berger junto a Cornelia Fales (2005) continúa la misma línea de investigación sobre el análisis de la percepción, centrándose en esta ocasión en el concepto de *heaviness* o “pesadez” en el metal. Los autores utilizan espectrogramas para su análisis y para formular definiciones a partir de lo



estudiado. Los resultados, sin embargo, reciben respuestas mixtas en el ámbito académico especializado.

Además de Berger, Keith Kahn-Harris (2000) escribiría también uno de los primeros artículos sobre el metal extremo: *"Roots?": The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene*. En su investigación, Kahn-Harris, explora las relaciones entre la escena musical extrema global y los exponentes locales. Para el autor, la escena global se encuentra en Estados Unidos y Europa, donde el metal se originó; las escenas locales, en cambio, son aquellas que existen en el resto del mundo. Kahn-Harris toma como ejemplo el caso específico de la banda brasileña Sepultura, la cual en sus comienzos se formaba parte de la escena local y, a través de su carrera, consiguió eventualmente la internacionalización y un trato igualitario por parte de bandas importantes de la escena global.

Desde un punto de vista sociológico, Kahn-Harris (2007) publicó también el primer libro académico sobre el metal extremo, titulado *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. En esta investigación, el autor describe tres aspectos de este género: la música, sobre todo sus características principales y las reglas discretas que la rigen; la transgresión o libertad que ejercen los miembros de esta escena en sus actos dentro de la comunidad de metaleros, muchas veces en contra de valores socialmente aceptados fuera de ella; y las dinámicas de poder entre los distintos actores involucrados, o entre la escena global y las escenas locales. Kahn-Harris ilustra sus ideas mediante estudios de caso en escenas locales de metal extremo. De esta forma ejemplifica conceptos como la autenticidad a través de las relaciones de poder entre los diferentes actores de la escena.

La autenticidad es un concepto transversal en nuestra investigación. Su problemática está íntimamente ligada a las relaciones entre la escena global y la escena local. En esta misma línea, en su artículo *Gesturing Elsewhere: The Identity Politics of the Balinese Death/Thrash Metal Scene*, Emma Baulch (2003) explora la escena de *death* y *thrash metal* en Bali, Indonesia, y las relaciones de poder que se

construyen en el proceso de una construcción de identidad. Para la autora, los metaleros, reivindican discursos locales a pesar de relacionarse con una escena global de metal; y en ese sentido, no aceptan el discurso dominante, según el cual, por ejemplo, la industria turística proyecta estereotipos sobre cómo debe ser un balinés.

Cabe resaltar que para la presente investigación también fueron pertinentes los aportes del musicólogo Esa Lilja (2009), quien, en su tesis *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*, aborda la armonía en el *heavy metal* clásico, es decir, en las bandas de metal de finales de la década de 1960 hasta mediados de 1980. Aunque esta investigación no menciona el metal extremo, plantea conceptos concernientes para el metal en general y a través del análisis musical, presenta una herramienta adicional para nuestra investigación.

Por último, en la actualidad, el colectivo International Society of Metal Music Studies (ISMMS) busca impulsar y divulgar los estudios sobre el metal desde el ámbito académico anglosajón. A partir del año 2014 editan la revista académica *Metal Music Studies* que como su nombre indica, se dedica al estudio del metal desde diversas disciplinas. Conviene mencionar que en el año 2018, dicha revista, editó un número especial titulado *Latin American Metal*, que agrupaba trabajos académicos sobre metal en países latinoamericanos.

### **1.3.2. Regional**

El estudio latinoamericano más cercano geográficamente es la tesis *Thrash metal: del sonido al contenido. Origen y gestación de una contracultura* escrita por el sociólogo Maximiliano Sánchez (2007). El autor enmarca el surgimiento de la escena chilena de *thrash metal* en un contexto sociopolítico tumultuoso analizando los discursos de distintos actores involucrados. De esta forma, para Sánchez, esta escena se conforma como un movimiento contracultural juvenil.

Otro aporte para la bibliografía hispanoamericana fue el libro *Metal extremo. 30 años de oscuridad (1981 – 2011)* escrito por Salvador Rubio (2011), quien, centrándose en la escena global, realizó un recuento de los distintos subgéneros que componen el metal extremo. Además, el autor ofrece detalles acerca de la técnica musical, la historia e influencias que ejercieron las primeras bandas. El libro también contiene una amplia lista de bandas importantes del género con breves descripciones. Aunque algunas comparaciones con las etapas del arte en la historia y algunas metáforas son discutibles, el valor del libro radica en ser uno de las pocas investigaciones en español de corte enciclopédico que ofrecen información sobre el metal extremo. A partir de los datos ofrecidos por Rubio, podemos interpretar el origen de este subgénero como una continuidad del *thrash metal*, lo cual podría aplicarse también en nuestro caso local.

Uno de los pioneros en la investigación musicológica del metal en Hispanoamérica es el doctor Fernando Galicia Poblet, quien cuenta con varias publicaciones de artículos y libros, además de haber sido responsable en España de la primera jornada académica para el estudio del metal titulada *El Heavy Metal en España* en el 2003. Poblet es el autor del libro *Inoxidable. Formación, cristalización y crecimiento del heavy metal en España (1978-1985)* producto de su tesis doctoral (2017). En esta investigación, el autor, estudia la gestación y el desarrollo del metal en su país, además de analizar sus características musicales y verbales. Este estudio es pertinente para nuestra investigación al ser el primer referente en habla hispana de perspectiva musicológica. En 2019, Poblet fue el editor del libro *Heavy y metal. A través del cristal. Nuevas perspectivas culturales* en el que diversos autores españoles desarrollan distintos enfoques sobre el metal español y global. Este compendio es relevante para establecer algunos conceptos básicos sobre el estudio del género desde nuestro idioma además de ahondar más en la autenticidad, el metal extremo y la producción musical y discográfica, conceptos pertinentes para nuestra investigación.

Este creciente interés en el estudio académico latinoamericano del metal, muchas veces al margen de las investigaciones provenientes de la academia “occidental”, ha propiciado la creación de diversos grupos de estudio, en su mayoría interdisciplinarios, que aúnan iniciativas individuales de investigación en la región.

Desde el 2013, se organiza en Argentina la primera Feria del Libro Heavy, cuya finalidad principal es difundir el material escrito sobre el metal en ese país, además de otros productos culturales, y que ya lleva siete ediciones desde entonces. Estos eventos, incluyen conversatorios y presentaciones desde diversas disciplinas, que han sido compilados en los libros *Cultura metálica*, editados en siete volúmenes. Luego de la primera edición de la Feria del Libro Heavy, se formó el Grupo de Investigación Interdisciplinaria sobre el Heavy Metal Argentino (GIIHMA) que reúne a los investigadores que desde la academia estudian el metal en ese país. Este grupo ha publicado dos libros compilados por Emiliano Scariaciotoli: *Se nos ve de negro vestidos* (2016) y *Parricidas* (2018). Las investigaciones publicadas por el GIIHMA suelen enfocarse en su mayoría en análisis de discursos, elementos líricos o visuales interpretándolos desde diversos enfoques de las humanidades confrontados con el concepto de “resistencia”. A partir de lo expuesto en estas publicaciones, podemos construir una visión sobre el metal en Argentina, cuyas ideas en torno a la producción discográfica son importantes para nuestra investigación. Cabe acotar que el libro *Se nos ve de negro vestidos* fue traducido y publicado en inglés bajo el nombre *Heavy Metal Music in Argentina: In Black We Are Seen* en el 2020.

Desde el año 2019, se forma el Colectivo de Investigación y Acción desde el Metal de Habla Hispana (CIAMHH), que agrupa investigadores con posiciones afines de España, Guatemala, México, Perú, Puerto Rico y Argentina, entre otros países. En el mismo año también se forma la Red de Estudios y Experiencias en y desde el Heavy Metal (REEHM), la cual “está integrada por investigadores y agentes de la escena metálica argentina y latinoamericana” (Calvo Pascuchelli y Vidal 2021: 265).

La investigadora Manuela Calvo, además de ser una de las fundadoras de la REEHM, ha escrito diversos artículos sobre el metal en Latinoamérica. En su investigación titulada *Metal extremo y globalización en América Latina: los casos de Hermética (Argentina), Masacre (Colombia) y Brujería (México)*, Calvo plantea analizar las líricas de 3 bandas latinoamericanas de metal como discursos sociales para así entender el proceso de hibridación que ocurre en cada caso (2017). Por su parte el artículo *Las escenas de la música metal: discusión teórica a partir del caso de la provincia de Buenos Aires* también escrito por Calvo, problematiza la teoría sobre la formación de escenas locales que plantean los investigadores Jeremy Wallach y Alexandra Levine, aplicándola al estudio de caso de la escena de la provincia de Buenos Aires. La autora considera, tras un estudio empírico, que dicha teoría tiene limitaciones en su alcance pues no permite estudiar las singularidades de cada escena local. Calvo además concluye que es necesario ampliar las herramientas para percibir la relación e influencia que pueden tener las escenas locales en la escena global de metal.

En el 2020, se publicó *Heavy Metal Music in Latin America: Perspectives from the Distorted South* editado por Nelson Varas-Díaz, Daniel Nevárez Araújo y Eliut Rivera-Segarra. Este libro, escrito en inglés, agrupa varias de las investigaciones de los autores antes mencionados, lo que la convierte en la primera compilación de las diferentes visiones sobre el estudio del metal escrito desde Latinoamérica. De esta manera, se pretende equiparar la producción bibliográfica que presenta el estudio global frente a las investigaciones regionales sobre el metal. Cabe resaltar que este libro incluye un capítulo titulado *Sounds of exclusion and seclusion. Peruvian metal as a mode for cultural self-segregation* escrito por José Ignacio López Ramírez Gastón. Este capítulo se enmarca en las corrientes de investigación del metal que, como veremos a continuación, recientemente se están explorando en el Perú.

### 1.3.3. Local

Los estudios sobre el metal en el Perú son recientes en comparación con el resto del mundo. Sin embargo, en las últimas dos décadas existe un creciente interés por la investigación en los estudios de música popular, los cuales incluyen al rock y el metal. Esto se evidencia en la cantidad de libros y artículos que se están publicando, la apertura de nuevas facultades de música y programas de posgrado con interés en la música popular (como la Maestría en Musicología de la PUCP), y la organización de ciclos de conferencias y conversatorios. Por esta razón además de publicaciones académicas, también hemos incluido en nuestra bibliografía fuentes de divulgación, y las provenientes del ámbito popular como libros y *blogs*.

Las primeras menciones sobre el metal peruano se encuentran en los primeros libros sobre rock que se han publicado. Uno de los más conocidos es *Alta tensión* de Pedro Cornejo (2002), quien aborda el rock peruano desde una perspectiva histórica. El autor menciona a algunas bandas de metal y, como apéndice, presenta una lista de material fonográfico en los que también encontramos incluidos los lanzamientos de metal disponibles a la fecha de publicación del libro.

César Monterroso (2006) es un filósofo de la PUCP y autor del artículo *La defensa de autenticidad: el placer y la muerte en el discurso del Heavy Metal*, en el cual reflexiona en torno al discurso semántico del género con ejemplos de bandas extranjeras. Esta publicación es uno de los primeros artículos que hemos encontrado desde el ámbito académico, aunque, como se indica, no se centra en casos locales.

Una de las primeras investigaciones sobre metal peruano es la tesis de licenciatura de Luis Manuel Tarazona Alvino (2009): *Características de la identidad de jóvenes que se reúnen en torno a la música Rock-Metal, en la ciudad de Huancayo*. A través de un enfoque antropológico, el autor analiza la construcción de identidad de los jóvenes de Huancayo (ciudad en la sierra central del Perú) alrededor de esta

música. Cabe resaltar que son muy pocos los trabajos que se enfocan en escenas provinciales o regionales fuera de Lima.

Otra publicación aislada que trata el caso del metal en el Perú es el libro de Eduardo Torres Arancivia (2010): *El acorde perdido: ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú*. En él, el autor aborda distintos aspectos de esta música, relacionando la filosofía del arte y fusionando perspectivas personales, de análisis social, entre otras. Además, en su ensayo *Gritos de la Tribu o sobre la música y la violencia* reflexiona en torno a distintos géneros del rock, principalmente el *punk* y el metal, analizando las líricas y testimonios de fanáticos del metal, y aplicando distintas teorías sobre la violencia.

En suma, las investigaciones académicas sobre el metal en el Perú inicialmente fueron trabajos aislados. Las publicaciones más recientes, sin embargo, ya empiezan a enmarcarse en una continuidad de estudios. El primer artículo académico que aborda la escena del metal en el Perú es la investigación de Sarah Yrivarren (2015): *El Genius Loci del metal en Lima*. Yrivarren describe brevemente el metal en el Perú, su historia y el público, para luego pasar a la crónica de un concierto. Este artículo está ligado también a *Tribus urbanas en Lima: jóvenes y adolescentes en busca de un espacio en la ciudad, 1990-2010* (2012), otra publicación de Yrivarren en la cual menciona brevemente la “tribu metalera”, es decir, a los metaleros en el Perú. Aunque concisa, este artículo sienta las bases para otras investigaciones suyas, que ahora incluyen estudios de género relacionados al metal en el Perú.

El trabajo de Yrivarren es citado en los trabajos venideros, entre ellos la tesis de maestría de Jimmy Renzo Yépez Aguirre (2017) titulada *Cultura, individualización y violencia en los metaleros de la ciudad de Lima 1994-2014*. Esta investigación analiza, mediante herramientas antropológicas, la relación entre los amantes del metal y la sociedad. Yépez es autor de otros artículos sobre el metal en el Perú entre ellos *Política Cultural Neoliberal y la música Heavy Metal en la ciudad de*

*Huánuco, Perú 1990 – 2010* en el que analiza, usando el método hegeliano, la relación entre el metal como subcultura y la cultura dominante en el mundo (política cultural neoliberal) teniendo como estudio de caso la escena metal en la ciudad de Huánuco.

En la revista académica *Metal Music Studies*, se publicó el artículo de Arturo Rivas y María De la Luz Nuñez *Representaciones musicales en tiempos de violencia: Orígenes del metal peruano durante la crisis general de los años ochenta* (2018). Los autores analizan en esta publicación el surgimiento del metal en el Perú como respuesta emocional a los valores preferidos de la sociedad, en el contexto del conflicto armado y crisis económica de la década de los ochenta. Este artículo se caracteriza por poseer un enfoque filosófico.

A finales del 2018 se publicó el primer libro sobre el metal en el Perú titulado *Espíritu del Metal. La conformación de la escena metalera peruana (1981 – 1992)* escrito por José Ignacio López Ramírez-Gastón y Giuseppe Risica Carella. En esta publicación, los autores plantean conceptos teóricos sobre el desarrollo inicial del metal peruano desde un enfoque que mezcla la escritura divulgativa con la académica. López Ramírez-Gastón ya había manifestado interés en la discusión académica sobre el metal al preparar la conferencia *Simpatía por el demonio: extremismo anticristiano en el black metal nórdico* en la Facultad de Estudios Generales Letras de la PUCP. Esta fue la única sesión sobre metal extremo como parte de un ciclo de conferencias sobre música popular dictadas por López en el 2015.

De igual forma, en el 2018, la psicóloga Nadhya Lozada, sustentó y publicó la tesis de maestría titulada *Percepción de discriminación sociolaboral de los metaleros en Perú*. En esta investigación, la autora analiza cómo perciben los metaleros la discriminación y los prejuicios en el mercado laboral, además de investigar que estrategias usan para contrarrestarlos. Cabe mencionar que, en el 2016, Lozada publicó una investigación previa para su tesis de licenciatura titulada *Diferencias de*



*personalidad y salud mental entre metaleros y no metaleros en Lima*. La autora exploró en esta investigación las dimensiones básicas de personalidad y salud mental de los metaleros, encontrando características como impulsividad, sociabilidad y relativa estabilidad emocional al compararlos con sujetos no metaleros.

Así mismo, también en el 2018 Lucía Gómez sustentó la tesis *Metal in Utrecht: The metal scene and the issues of identity in a cosmopolitan city*. La autora propone en su investigación el concepto de “escena” como marco teórico para investigar la escena metalera tomando en cuenta aspectos relativos a la globalización y a la identidad. Gómez así investiga lo que significa la escena metalera contrastando el análisis teórico con la investigación etnográfica tomando el caso de la ciudad de Utrecht. Aunque esta investigación no trate sobre metal peruano, es pertinente pues establece una perspectiva actual de una escena local de metal.

En el año 2019, el investigador Ricardo Olavarría sustentó y publicó la tesis *Entre la profesionalización y el underground. Inicios de la escena metalera en Lima (1983-1989)*. En esta investigación, el autor analiza los factores que desencadenaron el desarrollo del metal en el Perú, planteando desde una perspectiva histórica, una periodización propia y las características básicas que ha tomado la escena metal en el país.

Asimismo en el 2019, el antropólogo Juan Carlos Alarcón publicó la tesis *Cultura juvenil e identidad: origen y desarrollo de la cultura del metal en la ciudad de Lima entre los años 1980 y 2017*. En dicha investigación Alarcón, analiza la cultura metal en el Perú como una contracultura, además de identificar los choques y rivalidades generacionales alrededor de la identidad metalera.

En el 2020 José Ignacio López Ramírez-Gastón participa en el libro *Heavy Metal Music in Latin America: Perspectives from the Distorted South*, mencionado previamente, con el capítulo *Sounds of Exclusion and Seclusion: Peruvian Metal as*

a *Model for Cultural Self-segregation*. En esta investigación López explora el contexto en el cual surgieron las primeras comunidades metaleras en el Perú, y, producto de ello, la forma en que estas comunidades reinterpretan los valores globales del metal creando discursos locales particulares. López considera que confrontar la construcción de identidad en los metaleros peruanos requiere una reconsideración de las perspectivas académicas dentro de los estudios sobre músicas populares urbanas en el país.

El creciente número de investigaciones sobre rock y metal en la ciudad de Lima en los últimos años también ha comenzado a incentivar la publicación de nuevos libros sobre estos géneros musicales en otras ciudades del Perú. Tal es el caso del libro *La ruta del adiós. Memorias del movimiento subterráneo iqueño (1998-2002)* escrito por César Panduro (2021). En este libro el autor da su testimonio sobre un periodo de 4 años en que participó en la escena independiente de rock en Ica. Panduro incluye testimonios y entrevistas a bandas de metal de esta provincia como parte del movimiento subterráneo iqueño. En la misma línea se publicó el libro *El camino de la rebeldía. Su paso por la escena metal y punk del altiplano peruano* escrito por Joel Pacheco Curie (2021). En esta publicación el autor narra, a partir de su experiencia personal, los primeros años de la escena metal en Puno, a mediados de la década del 90, y su posterior desarrollo. Tanto el libro de Panduro como de Pacheco, a pesar de no ser estudios académicos, representan sendos esfuerzos por divulgar la historia de las escenas provinciales de metal dentro del Perú.

Nuestra investigación también se ve nutrida por la información difundida en distintos medios independientes como blogs y *fanzines*. Entre los blogs que podemos citar, se halla *Headbanger* en la página web del diario *El Comercio*, mantenido por César Monterroso, y a quien se mencionó previamente por su artículo académico. En este blog, se publican notas sobre el metal dentro y fuera del Perú. En algunas de sus entradas, también se comparte información histórica y entrevistas a bandas de metal extremo relevantes para esta investigación, además de artículos sobre otros aspectos de la cultura metal global en el Perú. *Resistencia21* es otro blog importante

que se encuentra en la página web del diario *Perú21*. Está a cargo de Franco Boggiano y el fotógrafo Marco Zapata. Incluye entradas sobre la escena de metal local y reseñas de interés para nuestra investigación.

Del mismo modo, contribuyen a nuestro trabajo las conversaciones y algunas publicaciones aún inéditas o investigaciones recientemente publicadas, las cuales fueron incentivadas cuando en el 2019 López Ramírez-Gastón inauguró el módulo de estudios sobre el metal en el programa de la Maestría de Musicología en la Escuela de Posgrado de la PUCP. Dichas conversaciones fueron una de las causas para que se formara en el 2019, por iniciativa de López, el Grupo Peruano de Estudios del Metal (GPDEM), integrado por muchos de los autores antes mencionados con el fin de impulsar el estudio del metal dentro del ámbito académico. El grupo tuvo su primera actividad participando del IV Seminario de estudios de Música y Sociedad organizado por el Instituto de Etnomusicología de la PUCP presentando avances de investigaciones en curso, en noviembre del mismo año. En el 2020 el GPDEM realizó la exhibición *Espíritu del Metal: 40 años del metal peruano* en el Ministerio de Cultura donde también se realizaron mesas de discusión entre otras actividades. Ese mismo año se creó el curso *Historia del metal: música extrema y contracultura* en la facultad de Estudios Generales Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Este curso fue el primero de su tipo en la educación superior del país y fue dictado por López y Olavarría, ambos miembros del GPDEM. Al año siguiente el Grupo Peruano de Estudios del Metal junto con el Grupo de Investigación en Arte y Estética y el Centro de Estudios Filosóficos de la Pontificia Universidad Católica del Perú organizan el *Congreso internacional de contraculturas musicales: Estéticas y procesos del rock y el metal*. Este evento consistió en 4 días de mesas de conversación y conferencias presentando ponencias de académicos nacionales e internacionales.

La presente tesis pretende complementar estas investigaciones académicas sobre el metal, específicamente con el caso del metal extremo peruano, donde las bandas

construyen discursos particulares que, en algunos casos, contrastan con los discursos del metal global.

#### **1.4. Marco Conceptual**

Esta sección agrupa el conjunto de teorías y conceptos que considero pertinentes para la presente investigación. Se trata de un trabajo multidisciplinario que se enmarca dentro de corrientes de investigación como los estudios culturales, los estudios de música popular, los estudios poscoloniales, la nueva musicología, la musicología de la producción musical y los estudios sobre música metal. A pesar de existir ya un entorno de investigación y de trabajo interdisciplinario sobre rock, metal, metal extremo y producción musical en el caso global, estas perspectivas se encuentra aún en formación en el caso peruano. Esta investigación aplica y confronta los conceptos discutidos en la presente sección con el caso local. De esa forma, se puede disponer de un mayor alcance de argumentos que se desarrollarán sobre la producción musical y, a través de ella, sobre la experiencia del metal extremo peruano.

Uno de los conceptos fundamentales para el análisis en esta investigación será el de autenticidad, el cual nos permitirá comprender los distintos modelos de valoración articulados en la construcción de discursos de los músicos de metal extremo y, por lo tanto, plasmados en sus grabaciones a través de la producción musical. Los discursos de autenticidad se expresan sobre la identidad que construyen los grupos metaleros y la discusión sobre cuáles son los límites del género, es decir, sobre lo que sí es metal extremo auténtico y sobre lo que “no es”. Así, al enfrentarnos a la construcción de los discursos de autenticidad del metal extremo, estaríamos también a su vez discutiendo los conceptos de identidad y transgresión, ya que están íntimamente ligados con estos y de los cuales es pertinente para esta investigación analizar cómo se expresan en las diferentes técnicas de producción musical utilizadas en cada grabación.

En segundo lugar, para comprender cómo se expresan estos discursos de autenticidad, transgresión e identidad, en los fonogramas, es necesario revisar conceptos de la musicología de la producción musical, área que en los últimos años viene desarrollando teorías pertinentes para el estudio de la grabación y el proceso de construcción de significado en la música. A lo largo de la tesis, estos conceptos no solo serán referidos, sino que se realizarán modificaciones operativas sobre cada uno de ellos para adecuarlos a la realidad del metal extremo nacional.

#### **1.4.1. Conceptos de autenticidad, identidad y transgresión en la música y la producción musical**

La autenticidad ha sido un concepto esencial en el desarrollo del estudio de la música popular, y constantemente discutido en el caso del rock y sus derivados (Frith 2001, Moore 2002, Washburn & Derno 2004, Castillo 2016). En el metal, podemos encontrar que es una preocupación que trasciende la discusión académica, y se debate constantemente en los conciertos, en las redes sociales y en las conversaciones personales de las bandas y los fanáticos metaleros. Estas conversaciones sobre qué es y qué no es “auténticamente” metal suscitan acalorados debates, muchas veces sin que se logre un acuerdo entre las distintas posiciones (Castillo 2016; Alarcón 2019: 262, Olavarria 2019: 140). En ese sentido, la autenticidad se relaciona con los criterios que definen la identidad de una obra (Camacho 2019: 42). Por ello, deberíamos partir de algunas teorías sobre la autenticidad en la música.

##### **La autenticidad en la música**

La autenticidad es un concepto que puede ser entendido de diversas maneras según el contexto, es decir, de quién lo plantee y con qué fines. En su artículo *Authenticity as Authentication*, Allan Moore plantea que la autenticidad no está inscrita en la música, sino que es una característica que se le atribuye a través de la actitud que adoptan quienes la ponen en duda: “Auténtico. Real. Honesto. Verdadero. Con integridad. Actual. Genuino. Esencial. Sincero. De todos los

términos valorativos empleados en el discurso musical, estos son los más cargados” (2002: 209).

Para el autor la autenticidad es interpretada y es inherente a la manera en que nos posicionamos frente a la música que queremos validar. De esta manera, tal cualidad se plantea al momento de escuchar una pieza musical. Por esto, el objeto de lo auténtico se construye a partir de modelos de valoración y percepciones desarrolladas por uno mismo. Además, estas definiciones no son estáticas, sino que pueden superponerse y debatirse constantemente.

En este mismo trabajo, Moore distingue tres tipos de autenticidad no excluyentes. La primera es la autenticidad de primera persona, la cual surge cuando las diferentes acciones de la performance de un músico son interpretadas por el público. Por otra parte, la autenticidad de segunda persona, también llamada autenticidad de experiencia, ocurre cuando una performance es exitosa en ofrecer la impresión de que la experiencia de vida del oyente está siendo validada, por lo que esta performance significa un lugar a donde pertenecer. Por último, la autenticidad de tercera persona o autenticidad de ejecución consiste en demostrar que el artista está representando las ideas de un tercero de forma correcta. Esto puede suceder en el marco de una tradición y cuando se trata de adquirir la forma de expresión de un músico de cierto género.

En el caso peruano, existen perspectivas de investigación que afirman la existencia de distintos discursos de autenticidad que pueden superponerse y proyectarse de forma estratégica en distintas circunstancias. Por ejemplo, Marisol de la Cadena (2004), en su libro *Indígenas mestizos. Raza y cultura en el Cusco*, observa cómo, en la representación de algunas danzas típicas, los danzantes pueden expresar una u otra faceta de su identidad, dependiendo del interés que muestren en significar un capital cultural de mayor valor. Es decir, según su público objetivo, pueden dar protagonismo a algunos aspectos de su identidad mientras son discretos u omiten otros. Para la autora en las danzas coreográficas los indígenas mestizos reafirman

su “autenticidad” expresando sus orígenes rurales así como sus modos urbanos, construyendo su versión de la cultura indígena. Como vemos, la autenticidad está íntimamente ligada al concepto de identidad.

### **Identidad musical y nación**

Stuart Hall plantea que, en el pasado, se podía hablar de “identidades basadas firmemente en una clase social, género, sexualidad, etnicidad, raza y/o nacionalidad y, de esta forma, cada sujeto estaba fuertemente afianzado a alguna de estas características” (1992: 275). Sin embargo, en la modernidad tardía, los sujetos ya no poseen una identidad fija, sino varias flexibles que incluso, en algunos casos, pueden resultar contradictorias entre sí (1992: 277). Además, de acuerdo con Hall, las identidades muchas veces están definidas por la diferencia, es decir, por figuras antagónicas contra las cuales los sujetos toman posición y se definen según aquello de lo que no forman parte. Esta sería la identidad del sujeto posmoderno (Hall 1992: 281), concepto que usaremos para definir a los metaleros en esta investigación.

En el caso peruano, la noción de identidad, así como su relación con el concepto de nación, ha sido importante en el desarrollo del estudio de la música popular, especialmente en las últimas décadas. Para López, en su artículo *El ritual de lo habitual: apuntes introductorios sobre un rock nacional peruano*, la relación entre discursos globales y posiciones políticas ha mantenido como ajenas a algunas comunidades musicales que no están alineadas con los paradigmas de un imaginario identitario de nación (2020). El autor sostiene: “Toda cultura musical existente en el país forma parte del tejido cultural de los espacios geográficos formados por las múltiples comunidades identificadas con la nación peruana” (López 2020b: 67). Los fenómenos musicales no son estáticos ni deben aislarse de procesos globales, pues estos “se encuentran en constante transformación y cruzan continuamente las fronteras que los declaran *nuestros* o *ajenos*” (López 2020b: 80). Así, en el Perú, el autor continúa:

La permeabilidad y fluidez de los fenómenos culturales ha permitido la llegada y asimilación del rock, lo que ha generado comunidades musicales que formulan su identidad sobre la base de la reconstrucción transformativa de los símbolos de un rock mundial que se adapta continuamente a los nuevos entornos que lo acogen (López 2020b: 78).

En su libro *Identidades múltiples. Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*, Romero (2004) plantea el concepto de identidad como una negociación. En cada aspecto de su vida, el individuo no se define de la misma forma, así que comparte distintas “identidades” de acuerdo con la función que deba cumplir en ese momento. De esta forma, ser “peruano” no implica algo específico siempre, pues depende del contexto y se construye colectivamente, entre cierto respeto por la tradición y cierta apertura creativa hacia la modernidad. En el metal la apertura hacia los límites que definen el género musicalmente es lo que propició transgredirlos y desarrollar lo que luego se llamaría metal extremo.

### **Transgresión en el metal extremo**

Keith Kahn-Harris define los elementos centrales del metal extremo a través de la categoría de transgresión, con la que se intenta “sobrepasar los límites, subvertirlos y provocarlos, invocando la alegría y terror de lo abyecto, reforzando el control individual y la potencia” (2007: 30). La transgresión es peligrosa pues al superar los límites nos perdemos en la totalidad: “Lo abyecto es todo lo que no tiene forma, es aterrador, nos disgusta y es amenazante” (2007: 29). Al transgredir las fronteras, nos escapamos del orden, del equilibrio, pero siempre para poder regresar y reafirmar la soberanía sobre nuestro ser. Para el autor, esto genera un sentimiento de control, ya que la transgresión enfrenta los límites y, de esta forma, los reafirma y se reafirma la voluntad del ser.

Kahn-Harris plantea tres tipos de transgresiones escénicas o performativas en el metal extremo: la transgresión sónica, que se refiere a la música misma; la transgresión discursiva, que alude a los discursos que se construyen en otros



medios, como la presentación visual, la lírica y el *merchandising*; y la transgresión física, relacionada con las prácticas sobre el cuerpo, como el consumo de alcohol y drogas o las expresiones como el “pogo” en los conciertos de estas bandas. Conviene precisar que esta investigación se centra en el primer tipo de transgresión.

El metal extremo se ha desarrollado inicialmente mirándose a sí mismo, eliminando poco a poco la influencia externa que pudiera recibir de otros géneros musicales, para así explorar radicalmente su potencial (Kahn-Harris 2007: 30). Esta música constantemente desafía los límites musicales, transgrediéndolos hacia lo informe y el caos, manteniendo el control técnico en la ejecución de cada instrumento. Existe una constante negociación para ver hasta qué punto el metal extremo radicaliza el sonido, sin perder las características reconocibles que lo definen como metal.

En los periodos formativos del metal extremo los músicos exploraron desde distintos enfoques características específicas en la composición, la ejecución instrumental y la producción musical en su búsqueda por exagerar el sonido del metal. Esto llevó al desarrollo de múltiples corrientes que luego tendrían nombres propios convirtiéndose en subgéneros partiendo de influencias comunes. El término *power metal* se utilizó en un comienzo para englobar a algunas de estas corrientes extremas, para luego ser reemplazado por el término *thrash metal*. Posteriormente surgieron otros términos como el *death metal* o *black metal*, que si bien en un comienzo podrían haber sido términos intercambiables entre sí, posteriormente se cristalizarían y se delimitarían como categorías independientes.

Para una audiencia no familiarizada, el metal extremo podría ser considerado ruido e incluso ser descalificado como música. A pesar de que muchas bandas primigenias no consideraban prioritario ser eficientemente técnicos con sus respectivos instrumentos, estas características reflejaban “decisiones sonoras cuidadosamente escogidas” (Kahn-Harris 2007: 31).

Kahn-Harris propone que “el metal extremo sistemáticamente ofrece alternativas transgresivas a los principales elementos del metal y de la música occidental” como los modos utilizados, el sonido de las guitarras y las voces, y el ritmo y la composición (2007: 31-33). Los modos utilizados comúnmente son el frigio y locrio, que a su vez son menos usuales para la música pop occidental. A partir de ello, el uso del tritono y de las disonancias es frecuente en esta música.

El sonido de las guitarras es distorsionado en el metal extremo. La saturación que genera esta distorsión resulta de efectos añadidos en la señal eléctrica de guitarra, sea por pedales de efecto, ganancia en los amplificadores o procesos en la producción musical de la grabación. La afinación de los instrumentos de cuerda suele ser desde medio tono o dos tonos completos más graves que la afinación estándar usada en el *rock* (Mi, Si, Sol, Re, La y Mi). Esto puede ocasionar que las guitarras requieran un calibre o grosor de cuerda mayor, para poder mantener la tensión necesaria para emitir sonido y no perder precisión como control sobre el instrumento. A su vez, esto produce un cambio en el timbre y genera nuevos armónicos sobre las notas ejecutadas. La distorsión y afinación afectan la forma en que se ejecuta y compone la música en el metal extremo pues puede dificultar la inteligibilidad de las notas ejecutadas (Lilja 2009: 211).

Las voces en el metal extremo abandonan su habitual función melódica con la saturación y distorsión del timbre, gritando o usando efectos, lo que produce pérdida de inteligibilidad. Es por ello que las líricas de los vocalistas no son fácilmente comprensibles en una primera escucha. Los vocalistas pueden usar una técnica “gutural” al gritar buscando un sonido grave o usar otra técnica con más uso de la garganta y gritar de forma aguda.

El tempo de las canciones es usualmente más rápido que en la música rock, entre 150 a 250 bpm. (bits por minuto). Los bateristas de metal extremo pueden llegar hasta a 300 o 400 bpm usando en la batería el *blast beat*, ritmo de batería con el que se golpea la tarola repetidamente, en sincronía o alternada con el bombo y los

platillos (Smialek 2015: 93). Por su parte, en muchas ocasiones, la forma de tocar la guitarra con la técnica del trémolo puede ser aún más rápida, pero a la vez generar una sensación de “stasis”; es decir, puede causar que la música se perciba como rápida y lenta al mismo tiempo (Kahn-Harris 2007: 33).

La forma de composición en el metal extremo abandona cualquier sentido convencional de melodía (Rubio: 2015). Las canciones se componen a partir de uniones de *riffs* (motivos cortos que se repiten cierto número de veces consecutivamente). Estas uniones generalmente son débiles armónica o modalmente. Incluso, pueden incluir cambios súbitos de tempo o de marcadores de compás (Rubio: 2015).

A pesar de la búsqueda de transgresión, las bandas se preparan para los conciertos así como las grabaciones con ensayos colectivos usualmente 1 o 2 veces por semana. Rara vez se improvisa en los conciertos de metal extremo. La música es interpretada de la misma forma en cada concierto, sin lugar a cambios drásticos priorizando la precisión en la ejecución.

#### **1.4.2. Conceptos de producción musical, fonografía y construcción de discursos en la grabación**

La noción de discurso en el metal nos permite analizar los significados que se construyen en la música popular. Para Walser, en el metal, la construcción de discursos se relaciona directamente con la música más que con las líricas de la música (1993: 29). A pesar de que muchos críticos en un primer momento no creían que el metal o el rock sería provechoso para un tipo de análisis que no se base en el “texto” de las canciones, Walser considera por el contrario que en ello radica el significado situado en un contexto específico, pero que debe ser interpretado de acuerdo a cada caso.

Para Gonzáles, la música popular contiene una pluralidad de textos, en otros términos, una pluralidad de lecturas, donde, además de la lírica y el análisis musical formal, el registro fonográfico es un objeto de estudio rico en significados (2013: 146). De esta forma, el análisis de los fonogramas y su interpretación por parte de los metaleros es nuestra principal contribución en la discusión del metal extremo peruano. Esta investigación parte de la premisa de que el trabajo de investigación musical es el estudio de la música en su contexto, “siendo tan importante la estructura sónica como la estructura de producción que la creó y como fue interpretada por un sistema de recepción. Estos además deben ser examinados desde su contexto cultural” (Zagorski 2014: 32). Por ello, este trabajo se enmarca en una confluencia entre nueva musicología y la musicología de la producción musical.

### **Musicología de la producción musical**

*Sin tecnología electrónica, la música popular del  
Siglo Veintiuno sería inimaginable*

Théberge (Frith, Street & Straw 2001: 22)<sup>5</sup>.

Simon Zagorski es un compositor, productor musical, ingeniero de sonido e investigador cuyo trabajo gira en torno al fenómeno de la música grabada. Zagorski afirma que no se le había brindado la suficiente importancia en la investigación a la grabación y a los importantes cambios que han generado los fonogramas en la música popular. De hecho, en su libro *The Art of Record Production*, denomina este enfoque de investigación como musicología de la producción musical para ocuparse “de las consecuencias musicales de las decisiones de producción, y sobre las consecuencias pertinentes de la relación cambiante entre las decisiones en la producción y las decisiones en las interpretaciones de los músicos” (Frith & Zagorski 2012: 99).

---

<sup>5</sup> Traducción propia.

En la misma línea, Burgess comparte la importancia de la labor de los productores musicales en la música grabada, y el desarrollo de sus responsabilidades debido a los cambios sociales y tecnológicos. Su definición de producción musical es pertinente para el enfoque en la presente investigación.

La producción musical es la extensión tecnológica de la composición y la orquestación. Captura la plenitud de la composición, su orquestación y las intenciones performativas del(os) compositor(es). En su precisión e inherente habilidad para capturar las sutilezas culturales, individuales, ambientales, tímbricas e interpretativas así como aquellas correspondientes a la entonación, sincronización, intención y significado (excepto cuando el amorfismo es especificado), es superior a las tradiciones de la música oral y escrita. La producción musical no es solo representacional sino también un arte en si mismo (Burgess 2013: 5)<sup>6</sup>.

Como afirma González (2013), no podemos realizar un análisis completo de los distintos textos que podemos interpretar en la música popular sin tomar en cuenta la performance grabada. Así como un análisis musical puede ofrecernos algunas pistas de elementos formales y armónicos, la perspectiva de la producción del sonido permite comprender las decisiones conscientes o inconscientes que influyen a nivel sonoro en el resultado final de las producciones musicales.

Desde este punto de vista, Allan Moore (2012) elabora conceptos desde la perspectiva de interpretación por el oyente con respecto a las canciones grabadas. A través del análisis de canciones pop y rock, el autor plantea el *soundbox*: una construcción mental que interpreta los elementos en una grabación musical y visualiza cómo los sonidos se distribuyen espacialmente.

Para Brown (2000), el desarrollo de la tecnología de grabación ha permitido la creación de las herramientas de fonografía a partir de las posibilidades que permite

---

<sup>6</sup> Traducción propia.

el uso del estudio de grabación como un instrumento musical. El uso de estas herramientas en la música popular ha ocasionado que los músicos, que inicialmente concebían la grabación como un registro de una performance “real”, concibían el proceso como un medio diferente para su música. Es por ello que en ciertos casos las grabaciones no son reflejos de una performance colectiva, sino fragmentos que se ensamblan en el estudio para cada canción. Las grabaciones luego de son reinterpretadas por los músicos para poder ser ejecutada en los conciertos.

Existen muchas etapas en el proceso de producción musical, en las que a través del trabajo de planos sonoros, la búsqueda tímbrica de cada fuente sonora y la post producción, el material sonoro es procesado análoga y/o digitalmente. Así, los sonidos finales pueden ser irreconocibles para los oyentes que no han sido parte del proceso y solo conocen el sonido inicial. Los efectos y procesos de sonido, tales como la reverberación digital, el *delay*, la transposición de tono o *pitch shifting*, se usan en las grabaciones de metal para conseguir el sonido deseado en la producción. Detrás de estas elecciones, subyace el deseo de un sonido específico que implica un discurso de autenticidad de los músicos, es cómo creen que debería sonar, el “auténtico” metal extremo.

La producción musical en el estudio de grabación, representa una relación entre música y tecnología pertinente para el caso de estudio de la presente investigación, pues “al esforzarse por alcanzar la estética inherente en el metal, el proceso de producción se convierte en un acto de equilibrar los potenciales y previstos usos de la tecnología” (Thomas 2015: 297). Además, el desarrollo progresivo de la tecnología de grabación ha creado una brecha entre la interpretación en vivo y la música grabada (Braun 2008: 22), es decir una fragmentación entre ambas performances musicales (Thomas 2015: 296). Al aplicar el enfoque de la producción musical al caso de estudio, este trabajo busca identificar los rasgos de autenticidad dentro del metal extremo interpretando los testimonios de los involucrados en el proceso.

Es importante señalar que existen dos modelos educativos en el sector musical para el aprendizaje de producción musical: el académico, que se imparte en las universidades sobre la base de conocimiento teórico, y el modelo tradicional, en el que un “novato” aprende de un “experto” (Bourbon & Zagorski 2020: 2). En el Perú, era más común el modelo tradicional, hasta las últimas dos décadas, en las cuales la formación musical superior se ha establecido y ha enriquecido el mercado laboral musical con jóvenes formados en esta profesión.

El “proceso de producción musical tradicional” está conformado por cinco etapas: la composición, la pre-producción, la producción y la post producción (Hepworth-Sawyer 2009 :23). Cabe precisar que la etapa de producción a su vez se divide en dos etapas: la grabación y la mezcla. Hepworth-Sawyer señala que la duración de cada una de estas puede variar según el proyecto (2009:23).

Para Zak, el desarrollo de la grabación multitrack y su apropiación como el estándar en la producción del rock generó la distinción entre la grabación y la mezcla como dos etapas separadas en la producción musical (Zak 2001: 128). Según Zak, aunque estas etapas pueden estar separadas por el tiempo, e incluso pueden realizarse en lugares diferentes, son interdependientes.

A continuación, presentaré algunas definiciones operativas de conceptos y procesos ligados a la producción musical.

### **Grabación de audio**

“La grabación de audio es el proceso de transferir una performance musical en vivo a un producto físico” (Shuker 2005: 252)<sup>7</sup>. La música grabada es el producto de capturar una performance musical, usando tecnología de alguna forma (Thomas 2015:29). Debido a la naturaleza cambiante y flexible de la tecnología, esta

---

<sup>7</sup> Traducción propia.

definición se va complejizando sobre todo con el uso de herramientas digitales (Thomas 2015: 29), pero es pertinente esta definición para fines del presente estudio.

### **Mezcla**

“La mezcla es la etapa en el proceso de la producción musical donde todos los elementos acumulados en la etapa de grabación son unidos en una imagen compuesta de una performance musical aparentemente conjunta” (Zak 2001: 141)<sup>8</sup>. Dicho de otro modo, en la mezcla, cada sonido grabado se combina en una grabación de dos canales (es decir una grabación estéreo) que se convertirá en la versión final después del proceso de masterización (Moylan 2006: 373).

### **Producción discográfica, formatos y distribución**

“A medio camino entre los enfoques de producción y recepción de la música grabada se encuentra la industria discográfica” (Zagorski 2014: 4). Los flujos económicos que permiten la distribución de la música grabada no solo deben ser vistos como parte del enfoque de recepción, sino también como parte del enfoque de producción (Zagorski 2014: 230-231) y, por ello, como un elemento que influye sobre las decisiones de la producción musical. El presupuesto y los factores económicos pueden afectar no solo el proceso de grabación sino también la forma posterior de distribución de la música. Para el periodo histórico que se analiza en esta investigación (1986 -2001), resulta pertinente apuntar los tres soportes físicos principales usados para la difusión musical: el *cassette*, el vinilo y el CD (Shuker 2005: 226-227).

---

<sup>8</sup> Traducción propia.



A continuación definiremos otros términos que se usan al distribuir las grabaciones y que son conocidos por los actores del circuito global dentro del metal.

- Demo: “Es una grabación de bajo presupuesto creada como un boceto de la producción musical final” (Burguess 2013: 287)<sup>9</sup>. Aunque el origen del término está relacionado al paso de pre-producción en una producción musical, en una etapa inicial del metal extremo, la finalidad del demo era difundir la música de una banda en la escena “global” de una forma asequible. No se requería grandes valores de producción en el sonido o cuidado en la presentación. En gran parte de la década de los ochenta, los demos grabados en *cassette* fueron la forma predominante de difusión global y local del metal extremo (Kahn-Harris 2007: 78). Hoy en día, el resurgimiento del uso del vinilo como soporte de difusión y la revaloración de grabaciones antiguas ha generado una oferta de re-ediciones, por lo que muchos demos originalmente editados en *cassette* han sido re-editados en otros formatos como el CD o vinilo.

- REH (*rehearsal*): Es la grabación de un ensayo de una banda. Generalmente, se realiza solo con fines promocionales, dado que las canciones interpretadas luego serán grabadas dentro de una producción musical “oficial” como un álbum o EP. Es común que sean registradas en vivo, con todos los músicos tocando juntos, o con pocos *overdubs* adicionales, ya sean solos de guitarra o voz.

- ADV (*advance*): Es una compilación breve de canciones que posteriormente serán incluidas en un lanzamiento “oficial”, que se trata generalmente de un álbum. Puede tratarse de canciones de esta futura producción con una mezcla o sonido alternativo (no el definitivo, que se reserva para la publicación final). Puede tratarse también de una versión preliminar, normalmente más “cruda”, de la grabación a ser difundida. Su principal función sería disponer de alguna grabación disponible, previamente a la culminación del próximo álbum, ya sea para conseguir un contrato

---

<sup>9</sup> Traducción propia.

con algún sello discográfico o para mantener interés en la banda. Se suele usar el formato *cassette* para estas ediciones.

- EP y LP: Son los formatos considerados como “oficiales” y por los cuales la banda publica su material. En el EP, de duración menor a 20 minutos, la banda debe demostrar una madurez y profesionalismo en el sonido con respecto a su demo. El LP, a diferencia del EP, posee una mayor duración y es considerado un paso importante en la historia de cada banda. Mediante esta producción, la banda muestra su música en su versión definitiva, con el tipo de producción musical que han logrado en este punto de su desarrollo artístico. Como un proceso de grabación de esta magnitud requiere de un costo mayor, el acceso a estos formatos es más restrictivo que los anteriores. En la década de los 80 en el Perú, la difícil situación económica ocasionó que numerosas bandas de metal no concretaran esta etapa o recién lo consiguiesen en la década siguiente.
- *Split (threeway/fourway)*: Es un lanzamiento compartido entre dos o más bandas. Su duración puede ser diversa y su función es difundir la música de las bandas involucradas hacia nuevos públicos. El *Split* puede lanzarse entre bandas procedentes de distintos países, con lo que se podría aumentar el alcance del lanzamiento sumando los públicos de cada banda.

### **1.5. Metodología**

Esta investigación ha empleado un enfoque cualitativo. Para comprender qué conceptos subyacen en la construcción de los discursos de autenticidad de la producción discográfica de la banda Hadez, es necesario interpretar cada elemento a profundidad, siguiendo una lógica inductiva partiendo de los datos para luego plantear teorías.

La metodología principalmente utilizada ha sido la etnografía, pues mi interés son los discursos que los propios sujetos metaleros, sean músicos u otros actores,

construyen acerca del metal extremo, de su sonido y de su producción musical. La técnica etnográfica articula descripciones de las prácticas de una comunidad en particular, así como lo que significan desde su propia perspectiva (Restrepo 2016: 16). La prioridad será entonces la perspectiva “emic”, es decir, la mirada que poseen los actores sobre sus propias prácticas culturales (Restrepo 2016: 27-28). Al ser el metal extremo un género aún poco estudiado en nuestro país, este enfoque contribuirá a dar completar una visión del fenómeno desde adentro. Esta investigación forma parte de un interés creciente por llenar parte del vacío que existe desde la teoría académica sobre esta música y otros derivados, y las apropiaciones locales de música “global”.

Desde este enfoque, las técnicas de investigación que se aplicaron con los sujetos de estudio fueron la entrevista semi-estructurada y la observación participante. Se entrevistaron músicos, dueños de sellos discográficos independientes y fanáticos del género que, en su gran mayoría, residen en la ciudad de Lima. Mi propia experiencia como aficionado, como músico, como ingeniero de sonido y como productor musical en esta “escena”, me permitió identificar a los principales actores, además de participar de los principales procesos que se llevan a cabo en la producción discográfica del metal extremo.

Como el objeto de estudio de esta investigación es la música grabada y la producción musical en el estudio de grabación del metal extremo peruano, el análisis también se ha nutrido de técnicas y conceptos que se centran en la materia sonora grabada o “fonograma”.

El *soundbox* de Allan Moore es un “modelo heurístico que interpreta la forma en que las fuentes de sonido o instrumentos interactúan en las grabaciones, actuando como un perímetro espacial virtual para mapear su ubicación y relación entre ellas” (Moore 2012: 31)<sup>10</sup>. La ubicación de cada elemento en este modelo puede ser descrita según cuatro dimensiones: el tiempo, la lateralidad del sonido en el espectro

---

<sup>10</sup> Traducción propia.

estéreo, la proximidad espacial al oyente y las características de las frecuencias de cada fuente de sonido (Moore 2012: 31). A continuación, definiremos brevemente cada una según el autor:

1. El tiempo se refiere al espacio temporal que ocupan, y el orden en que se presentan las distintas partes de una canción, es decir, a la estructura.
2. La lateralidad se refiere a donde se ubica una fuente de sonido de acuerdo a la percepción del oído humano: en una grabación estéreo tendríamos el lado izquierdo, derecho o el centro.
3. La proximidad se refiere a la percepción de cercanía que pueda tener el oyente con una fuente de sonido, de acuerdo a su volumen, su grado de saturación o distorsión y/o al plano sonoro donde se encuentre según su espacialización, es decir, al tipo de reverberación que pueda tener.
4. Las características de las frecuencias de cada sonido se refieren a la percepción de altura que tiene cada fuente sonora según su vibración.

Aunque Moore se enfoca en el análisis desde el punto de vista del oyente y no de los músicos, la visualización espacial de la música es un método comúnmente usado de forma empírica por los músicos, productores e ingenieros de sonido en el rock y el metal.

En la misma línea, Zak plantea que las grabaciones musicales se pueden pensar según lo que contienen, siendo común que los productores e ingenieros de sonidos entablen conversaciones sobre música usando analogías visuales o percepciones (2001: 22-23). Su material irreductible es el sonido, pero dentro de cada grabación podemos identificar los trazos tanto de cada sonido en su forma original, como de los procesos que los llevaron hasta su forma final en la grabación resultante.

Por último, siguiendo a González (2013), esta investigación tomó para el análisis la información contenida en el empaque físico de la discografía de la banda Hadez,

con el objetivo de analizar la información impresa, la duración de las canciones, las fechas de grabación, el sello que lo editó, los músicos y los técnicos involucrados.



## Capítulo 2: Del metal extremo a la sonoridad chakal de Hadez

### Maldad extrema en el mundo: metal global

El metal es uno de los géneros derivados del rock cuyos orígenes se remontan a fines de los sesenta y comienzos de los setenta. Su desarrollo se inició con bandas provenientes principalmente del Reino Unido y de Estados Unidos, que empezaban a apostar por sonidos cada vez más “pesados”, con mayor distorsión y mayores decibeles. El género se encontró en un primer auge durante la primera mitad de los setenta, pero, luego de una caída de popularidad, su máximo apogeo lo alcanzaría en los ochenta, no solo por el grado de comercialización, sino también por el nivel de influencia que ejercería en el futuro. Además, muchos estudiosos como Walser, Weinstein, Kahn-Harris y Rubio coinciden en que sus características principales se cristalizaron en esta década.

Weinstein (2000: 7), señala que los estilos musicales siguen un patrón de tres etapas. La primera de ellas es de formación: el género aún está construyendo sus códigos y lógica propia. Luego, aparece una segunda etapa de cristalización, en la cual los límites se refuerzan, y el público reconoce y diferencia el género de otros: en el metal, las nuevas bandas que se forman referencian a las bandas de metal anteriores y progresivamente a menos bandas de géneros distintos del metal. Finalmente, el tercer momento es denominado como la decadencia del género, el cual ocurre cuando este llega a ser tan familiar y predecible que tanto los músicos como el público pierden interés en él. Deena Weinstein (2000) señala que el metal ha pasado por los dos primeros momentos, pero que, hasta el momento de su investigación, se ha resistido a la decadencia, aunque no necesariamente conservando los mismos patrones.

Mientras que en un primer momento las raíces musicales de las bandas provenían de géneros como el *rhythm and blues*, desde finales de la década del setenta, en un segundo momento emergen bandas inspiradas en el mismo metal (Kahn-Harris 2007: 2). Además, estas bandas se consideran a sí mismas como bandas de metal (Walser 1993: 10), lo que no sucedía con las bandas primigenias, muchas de las

cuales se sentían más cómodas con términos como rock o *hard rock*. En la década de los ochenta, se masificaron varios de los elementos más característicos y reconocibles del metal gracias a la nueva generación de bandas que tomaron el género como fuente de inspiración.

Posteriormente, una nueva generación de bandas, ante un estancamiento del género, procuró radicalizar el sonido y su discurso, lo cual condujo al metal hacia posiciones más extremas. Luego del punto más alto de popularidad del género, empieza una fragmentación que Weinstein (2000) define como “una búsqueda fundamentalista del metal”. Según la autora, mientras la mayoría de bandas apuntaba a un público más amplio, tal vez no solo metalero, y con sonidos más cercanos a otros géneros como el *pop* y el *glam*, otras preferían al extremismo, tal como ocurriría con el *thrash* y *speed metal*.

Esta corriente más extrema quería expandir los límites del género usando elementos visuales más confrontacionales; reduciendo el metal a sus rasgos musicales más básicos; e influenciándose del *punk*, género también derivado del rock que comenzó en la segunda mitad de la década de los setenta y que evolucionó en paralelo al metal (Kahn-Harris 2007:3). De este modo, las bandas empleaban recursos que pudieran hacer más abrasivo y transgresor su estilo. Conviene aclarar que, tal como se explicará más adelante, el género también es flexible. En la década del setenta, cuando el metal aún era incipiente, no estaban tan definidas las líneas divisorias entre los géneros y, por ello, sus audiencias no eran diferenciadas, sino compartidas. Tal es el caso de bandas como Motörhead, cuya audiencia podría ser agrupar tanto fanáticos del punk como metaleros (Hedge Olson 2008). Ahondaremos en estas ideas en los siguientes capítulos.

Mientras el *thrash metal* como subgénero se consolidaba y aumentaba su popularidad, surgieron otros subgéneros como el *grindcore*, el *death metal*, el *black metal*, entre otros. Si bien en un comienzo estas nuevas corrientes musicales compartían aspectos en común e incluso se les llamaba de forma intercambiable (la

información recogida en entrevistas y reseñas indica que el término *power metal* podía englobar inicialmente a algunos de estos subgéneros antes de la aparición en prensa del término *thrash metal*), al desarrollarse cada una empezaría a producir sus propios códigos y diferenciarse de las demás. De esta forma, el público empezaría a percibir las características propias de cada subgénero y las diferenciaría entre sí. Particularmente en el caso del *death metal* y el posterior *black metal*, se encuentran características que aunque inicialmente comparten, luego sus respectivos desarrollos los llevaría a desencuentros y sonidos particulares.

Salva Rubio define el metal extremo del siguiente modo:

... tendencia musical basada en el rock que engloba como término-paraguas una cantidad de formas y estilos basados en la búsqueda de los sonidos más extremos (*oscuros, veloces, lentos, violentos*) que la música pueda crear (2016: 25).

En la presente investigación, se recurrirá a dicha expresión a fin de referirnos a las vertientes más extremas que el *thrash metal*, principalmente el *death metal* y *black metal*, y que comparten ciertas características discursivas que las distinguen de otras. El metal extremo es una frase además mencionada abiertamente dentro de la comunidad metal para englobar a los subgéneros nacidos a partir de la década del ochenta y cuya música debía transgredir los límites.

Como se ha señalado, las bandas identificadas con esta vertiente comparten el radicalismo en su propuesta sonora, lírica y visual. Por esta razón, no se introdujeron inicialmente en un circuito comercial masivo como las bandas de metal del circuito global o de otros subgéneros del metal. Sin embargo, en la década de los noventa, se dio un notable ascenso de popularidad del metal extremo, a lo que se sumaría la gran cantidad de bandas de este subgénero que se formarían a escala global. Existen actualmente festivales en otros países donde este subgénero goza de popularidad, lo que permite que los músicos se dediquen profesionalmente a la música.



Esta popularidad en el metal extremo genera debates, contradicciones y negociaciones al respecto de la autenticidad del mismo. Inicialmente, el metal extremo era asociado a un circuito de música denominado *underground*, una escena paralela al *mainstream*, es decir una escena profesional (Olavarria 2019: 113). Si bien el *underground*, o escena subterránea en español, es un circuito relativamente más limitado, sus prácticas se reproducen globalmente. Es por ello que las bandas populares pueden generar recelo entre los fanáticos por ser acusadas en algunos casos de bandas “comerciales”.

### **Podrías ser tú mismo: metal peruano**

La alta popularidad experimentada por el metal en la década de los ochenta impulsó que, en las investigaciones sobre el género, se empiece a enfocar la historia de sus orígenes (Walser 1993: 7). No obstante, en este relato, como es frecuente desde la visión occidental, se tomaba al norte global como el centro, de manera que se ignoraba o se minimizaba la injerencia de otros posibles actores en escenas locales. Hoy en día ya existen investigaciones realizadas en el norte global donde autores analizan cómo las escenas de metal son replicadas en distintos países alrededor del planeta, con relaciones horizontales y una sensación de pertenencia a una escena global (Kahn-Harris 2000; Wallach, Berger y Greene 2011). Mientras existan características comunes y sea posible encontrar bandas que asuman una identidad metalera, debemos preguntarnos cómo las particularidades de cada contexto influyen la música que se produce, y cómo esto afecta a las identidades y discursos que se construyen en una escena local a pesar de practicar géneros creados en otras latitudes. En este caso local, las bandas están reapropiando un subgénero musical, en muchas ocasiones con el uso del idioma de los países de origen, es decir el inglés.

Parte de la relación entre la escena global y las escenas locales se basa en un ideal de la comunidad metalera en los que no se alude al centro ni a periferias, sino a redes, interconexión y relaciones horizontales entre las distintas escenas del mundo

y sus actores (BANGERTV - All Metal: 2015), es importante contrastar estos ideales, las historiografías y la realidad apoyados en los trabajos de campo realizados en la escena local. Así, será posible ajustar operativamente los conceptos y alcances de las investigaciones globales disponibles.

Mientras que se han realizado una cantidad importante de estudios sobre el rock en el Perú y sus diversas escenas relacionadas, en comunidades musicales como el metal, recién se está incrementando el interés por llevar a cabo más investigaciones por lo que el alcance de sus respectivos resultados aún es limitado.

En las reconstrucciones de datos históricos de la escena de metal global, existen muchos debates sobre cuál fue la primera banda de metal en el mundo. Estas discusiones también se han trasladado al caso local. En nuestro país, Pax y Tarkus, y posteriormente Up Lapsus suelen ser consideradas como las bandas pioneras del metal en la década del setenta y ochenta, respectivamente. Aunque estas bandas fueron consideradas primero como bandas de rock pesado, el desarrollo de nuevas definiciones acerca del metal y sus subgéneros – a veces contradictorias – las reubicaron de manera más cercana a la música metal.

Durante la década de los años ochenta, influenciada en gran parte por la gran popularidad del género, que contaba con apariciones en los medios masivos de comunicación de distintos países, surge una primera escena de metal en Lima, con bandas como Óxido, Masacre (posteriormente M.A.S.A.C.R.E.), Almas Inmortales, Orgus, entre otras más. La fundación en 1986 de una comunidad de metaleros como la Gran Horda Metalera evidencia el deseo inicial de integración entre los seguidores del género.

Como se indicó previamente, muchas de las primeras bandas de metal de esta época no dejaron grabaciones oficiales, a pesar de haberse presentado en vivo y de ser seguidos por una cantidad considerable de público. De igual forma, desde la década del dos mil, se ha incrementado el interés por restaurar y difundir registros

de esta época inicial del metal en el Perú. A ello se suma un auge en el consumo de reediciones en vinilo, por lo que muchas de estas grabaciones artesanales se han reeditado en este formato cuya popularidad no solo abarca el caso local, sino el global.

El desarrollo progresivo de los distintos subgéneros del metal a nivel mundial no supuso correlatos similares en el Perú, sino superposiciones: “La aparición del *black metal*, *thrash metal*, *death metal*, *speed metal* y otras vertientes dentro del metal nacional comenzó en los finales de 1984” (López y Risica 2018: 124), es decir, conviviendo con las primeras bandas de metal. Este proceso llevó a una fragmentación entre lo que se entiende por metal tradicional, la escena metal inicial, y el metal extremo (López y Risica 2018, Olavarria 2019). En nuestro país, estas tendencias fueron consumidas y, a su vez, reapropiadas producto del contexto particular que se vivía.

Particularmente, es llamativo que gran parte de las primeras bandas que buscaban componer música más agresiva dentro del metal peruano no se alinearan con el *thrash metal*, tan en boga a comienzos de la década de 1980, sino con la ejecución y los matices propios del *death metal*, subgénero que empezaba a surgir a nivel global. Una probable explicación a esta particularidad es la influencia de la circulación, cada vez más accesible, del material discográfico de las bandas globales en nuestro país. Utilizando el trueque y el carteo, los fanáticos y bandas de metal extremo en el mundo se comunicaban entre sí y podían compartir la música de las bandas de diferentes países, principalmente grabadas en el soporte del *cassette*.

La elección que tomaron las bandas de metal peruano por difundir su música a través de *cassettes* tenía implicaciones particulares en el Perú. Los valores de producción y distribución que alcanzó el metal global comercial eran tales que parecían inalcanzables para las bandas de metal peruano, dada la crisis económica y política en el país en la década de los 80. Sin embargo, el intercambio de demos

grabados artesanalmente de las bandas del entonces novedoso metal extremo empezó a tejer redes que generarían otros procesos en paralelo al margen de la industria musical formal, que sí comercializaba el metal tradicional (López 2021). Estos nuevos valores de producción promovidos por la autogestión volvían más asequibles las metas de una primera grabación a las bandas de metal extremo nacionales. Es así que empezaron a circular demos de bandas peruanas como Hadez, Kranium, Mortem, entre otras.

Así como en el Perú, el crecimiento de distintas escenas *underground* en Sudamérica no pasó desapercibido para la escena global. La reputación de las bandas de metal sudamericanas creció entre los fanáticos del metal extremo y se generó interés por parte de sellos discográficos extranjeros para editar sus grabaciones. Por ejemplo, luego de que Sepultura, banda brasileña de *death-thrash metal*, se mudara a Estados Unidos y firmara un contrato con el sello discográfico *Roadrunner Records*, consiguió mayor difusión y se convirtió en la banda sudamericana de metal más famosa del mundo (Kahn-Harris 2000:18). De la misma forma, el sello *Deathlike Silence*, dirigido por Euronymous, líder de la posteriormente famosa banda noruega de black metal Mayhem, mostró interés en editar a las bandas Masacre de Colombia, además de Hadez (Cronicas Estigias 2015).

El caso de Sepultura fue recibido con sospecha a raíz de que la escena de metal extremo estaba concentrada en el *underground* y era representada por valores como la autogestión. El éxito masivo y la experimentación con música tradicional brasileña contribuyó a que la autenticidad de Sepultura como parte del metal extremo sudamericano fuera cuestionada (Avelar 2003:333). Ello podría explicarse en virtud de que uno de los valores promovidos en la escena sería la camaradería e igualdad, es decir, el ideal de formar parte de una escena global *underground*, sin jerarquías. Estos ideales se mantendrían hasta el día de hoy por las bandas sudamericanas que llegaron a ser consideradas legendarias en países del norte global, y que editaban sus producciones en sellos discográficos independientes. Es por ello que, a contrario de Sepultura, el caso de Hadez y el contacto con el sello

*Deathlike Silence*, es motivo de orgullo en la escena y cimenta su reputación y autenticidad como banda de metal extremo.

En el año 1993, fue lanzado *Aquelarre*, el primer álbum de la banda Hadez. Previamente, entre los años 1988 y 1992, Hadez había lanzado cuatro demos o “maquetas” como también se les conocía a estas grabaciones de baja calidad formato *cassette* (Lopez 2018). Sin embargo fue la producción musical del *Aquelarre* la que marcó un hito para la trayectoria de la banda. Además este álbum fue la primera grabación en ser lanzada en el entonces novedoso formato CD por una banda peruana de metal. Este álbum cimentó las bases de un sonido identitario para la banda y que desarrollaría en sus futuras grabaciones. De igual forma, Hadez se convertiría en uno de “los puntales” de la escena de metal extremo en el Perú (Muro 2014), es decir, en una banda fundamental en el país. Esto se debería a su antigüedad, la relevancia de su música reflejada en reseñas nacionales e internacionales y su actividad permanente en conciertos y grabaciones durante toda su carrera. La banda Hadez, según la página web *Metallum*<sup>11</sup>, tiene registrados 23 lanzamientos entre los años 1988 y 2021. Además, las canciones de la banda han sido versionadas por diversas bandas en grabaciones recientes. En el 2006 se compilaron 8 de estas versiones en el disco tributo titulado *Tribute to HADEZ... Attack!!!*.

### **Subterranidad en el metal peruano**

En numerosas investigaciones académicas, es común definir al metal como una subcultura, una herencia común en tantos estudios previos sobre esta música (Kahn Harris 2007, Karjalainen y Kärki 2015, Alarcón 2019). Sin embargo, esto depende de la perspectiva desde donde se analiza. El metal definitivamente es un fenómeno global; sin embargo, es conveniente cuestionarse si así como no se practica de igual forma en cada lugar, acaso las escenas locales de metal extremo representan una

---

<sup>11</sup> Esta página web es la base de datos de bandas de metal en el mundo más conocida.

subcultura en cada caso local. La pertenencia a una escena global de metal es una característica de las escenas locales (Kahn-Harris 2007), pero cada apropiación muestra diferencias, a veces muy marcadas.

Mientras que algunos estudios describen el gusto musical contemporáneo como omnívoro y enfatizan una futura homogeneización de la cultura (Tofalvy y Barna 2020), el metal peruano por el contrario funciona como una comunidad pequeña y de gustos específicos o de nicho, es decir “aquellos que presentan ciertas marcas particulares que los distinguen del segmento en su conjunto” (Guía Rec 2015: 2017). En las entrevistas y las observaciones en tiendas especializadas y conciertos, es común que el público metalero escuche bandas extranjeras de metal extremo y además de las bandas peruanas. El uso del Internet ha promovido el nacimiento de estos espacios específicos globalmente, donde el metal extremo y sus distintos subgéneros se han expandido con el consiguiente surgimiento de nuevos grupos, foros, tiendas virtuales y físicas y sellos discográficos independientes que únicamente se abocan a esta música. La oferta musical en el metal extremo es tan vasta y diversa globalmente que se puede mantener estos lugares exclusivos para el género. Por ello, algunos autores consideran que “el término subcultura no debería ser usado, sino otros como ultra cultura, pues esta música desborda y transgrede los límites, a partir de una experiencia afectiva, como la emoción y empoderamiento de sobrepasar los límites locales” (Wallach et al 2012: 133).

A pesar de lo mencionado, sobretodo en el caso local, al establecerse redes específicas independientes a las grandes cadenas comerciales y sin auspicios del Estado o de alguna iniciativa privada, podríamos considerar que existe, más bien, un grado de subterrneidad en el metal extremo. Como afirman López y Risica, “el metal peruano de cualquier clase social es subterráneo en el sentido amplio del término y desde la perspectiva de un estilo musical sin representación comercial, legal e inconformista” (2018: 47). Al crear y mantener circuitos de producción y difusión alternos, autogestionados paralelos a las “redes oficiales”, el metal se alinea con los parámetros del llamado *underground*.

## **Discografía escogida: Altar of Sacrifice**

La producción de la banda Hadez, según la página web *Metallum*, se compone de demos, álbumes (LPs), EPs y splits. Esta investigación se centra en sus primeros seis lanzamientos, es decir, de los grabados y publicados desde la creación de la banda hasta el lanzamiento de su segundo álbum. La razón principal para haber escogido para el análisis este periodo, que abarca desde el año 1988 hasta el año 2000, es que se trata de la etapa más productiva de la banda. Además, incluye los lanzamientos que tienen mayores ediciones en sellos nacionales y extranjeros. Por último, las grabaciones elegidas ilustran distintos momentos que la banda afrontó, así como distintas sonoridades, distintos discursos de autenticidad y por lo tanto distintas estrategias de producción musical, que se construyeron por la banda y se plasmaron en el estudio de grabación.

### **Demos: *Guerreros de la muerte, Altar of Sacrifice, Hadez Attack y Extreme Badness on the World***

John Capcha, cuyo seudónimo figura como John Agressor, es actualmente el único miembro original de la banda limeña Hadez. Luego de numerosos cambios de alineación, confluencias y divergencias, su férrea voluntad ha mantenido a la banda activa por más de tres décadas, con algunas pausas (Boggiano 2016).

El primer instrumento que John Capcha adquirió fue un bajo, pues él comenzó su carrera musical como bajista de la banda Niebla en 1983. Al abandonar esta banda, tomó clases por aproximadamente un año con Hans Lauris, quien además fue un personaje importante en la escena por ser profesor de guitarra de muchos metaleros (López & Risica 2018: 94). Paralelamente, adquirió una guitarra de Beto Locutor, dueño de una de las pocas salas de ensayo que existían en Lima en esa época. La guitarra era una imitación de modelo Stratocaster producto de la unión de dos

modelos distintos: el cuerpo de una guitarra imitación de Fender Stratocaster y el cuello de una guitarra de marca Ibanez. Es interesante notar que esta guitarra poseía un sistema de puente flotante, conocido comúnmente como *floyd rose*, cuyo uso es una característica principal de la técnica interpretativa de Capcha. Paralelamente, también consiguió un pedal de efecto de distorsión para guitarra y un pequeño amplificador.

Hadez se forma en 1986 por Rafo Padilla, conocido como Rafo Basura, en la voz y el bajo; Armando Rodriguez, conocido como Armando Mutante, como guitarrista; y Antonio Amador Laiz, conocido como Toñin Destructor, en la batería. En esta primera alineación, se consideraban una banda de *black metal* para luego denominarse *death metal* (Boggiano 2013). Capcha ingresa a la banda poco después para reemplazar a Armando, ya que este no deseaba presentarse en vivo (Zero Tolerance Magazine 2014). Posteriormente, ingresó Luis Enrique Huambachano, acreditado como Kike Satan Eyaculation, para reemplazar a Padilla.

Al formar parte de Hadez, Capcha ofrece su cacha para los ensayos de la banda, ya que él ya contaba con el bajo y la guitarra, y empezaba a acumular equipos para producir su música. Capcha sostiene que la idea de empezar a grabar sus ensayos comenzó con pues deseaban poderse escuchar posteriormente para mejorar musicalmente. Este uso del registro es común desde el advenimiento de las grabadoras caseras. Al respecto, apunta Zagorski:

“El análisis de las grabaciones ha tenido un efecto similar en la práctica interpretativa que el que tuvo el análisis de la partitura en la composición, especialmente en géneros como el jazz y otros estilos de música popular” (2014: 16).

En esa época, la banda ya se estaba presentando en conciertos en vivo. Existía un interés por la banda, puesto que algunos *fanzines* los entrevistaban y les solicitaban demos para reseñar sus grabaciones. Por ello, Hadez empezó a enviar sus grabaciones caseras de ensayo. Capcha afirma que estos demos “no oficiales” o



“caseros” fueron registrados en vivo únicamente con una radio casetera Sanyo. Amador señala que dicha grabadora constituía un equipo de alta calidad para la época (Zero Tolerance Magazine 2014).

Estas grabaciones fueron producidas con unas portadas dibujadas a mano y fueron las primeras en distribuirse informalmente entre sus seguidores, amistades y algunos *fanzines* como demo o “maqueta” bajo el nombre *Guerreros de la Muerte* entre los años 1987 y 1988. Capcha indica que existen distintas versiones de este demo, debido a que la banda grababa nuevamente los temas cada vez que necesitaban enviar un *cassette* a un *fanzine* o aficionado. En algunos casos, es probable que los demos pudiesen haber sido duplicados por los destinatarios para seguir siendo intercambiados con más contactos interesados en el metal extremo. Este demo consta de tres temas: *La diosa del averno*, *Ángel exterminador* y *Guerreros de la muerte*. Los títulos y las letras de los tres temas están en español y la portada fue un dibujo de Miguel Vidal Salas (acreditado como Miguel Det).



Imagen 1 - Portada/Inserto del 1er Demo editado en cassette artesanalmente – “Guerreros de la Muerte”  
Fuente: [https://www.metal-archives.com/albums/Hadez/Guerreros de la muerte/48304](https://www.metal-archives.com/albums/Hadez/Guerreros_de_la_muerte/48304)

Al año siguiente, en el estudio del músico Micky Gonzales, la banda registró su segundo lanzamiento, su primer demo de estudio: *Altar of Sacrifice*. Para aquel

momento, la banda había cambiado de integrantes y sería en adelante un cuarteto. Amador y Capcha continuaban como baterista y guitarrista, respectivamente, mientras que luego de la partida de Huambachano, Carlos Sanchez (conocido como “Christ Death”) ingresa a la banda como bajista y Marco Antonio Ramos Cuba (conocido como “Ron King”), como vocalista. La banda escogió el estudio de Micky Gonzales para la grabación porque, según Capcha, habían recibido buenos comentarios de su trabajo y de las grabaciones de rock realizadas allí.

Se utilizó equipos de sonido profesional en esta grabación: cabezales de amplificación y gabinetes de guitarra y de bajo, a diferencia de la primera grabación en la que todos eran equipos caseros, contruidos artesanalmente y cuyo uso era destinado a la práctica personal en casa. Por otro lado, esta es la primera grabación en la cual la banda usa la técnica de *overdub* grabando dos pistas de guitarra: una guitarra rítmica y una guitarra solista; para mantener la textura armónica mientras se ejecutan solos de guitarra.

Este demo consta de ocho temas, de los cuales dos no superan los 30 segundos de duración. Además, en esta grabación, la banda utiliza el inglés como idioma principal para los títulos y letras de sus canciones “buscando la tan ansiada internacionalización” (Boggiano 2013). En adelante, este será el idioma principal empleado en todas las canciones de la banda.

Una particularidad en el demo es el uso de timbres distintos en la guitarra eléctrica. Por ejemplo se grabó una guitarra limpia (sin distorsión) ejecutando un arpeggio como introducción en *Death Terror*, la canción final.

Además de la información de los títulos de las canciones y la dirección postal, en el inserto que acompaña el *cassette* se encuentra, una breve biografía de la banda, una lista de bandas que los influncian, una lista de agradecimientos y el nombre del subgénero del metal que la banda practica: “death metal”.



Imagen 2- Portada/Inserto del 2do Demo editado en cassette – "Altar of Sacrifice"  
 Fuente: <http://www.demoarchives.com/Bands/Hadez-Per/Hadez.asp?mistake=Hadez&cntry=Per>

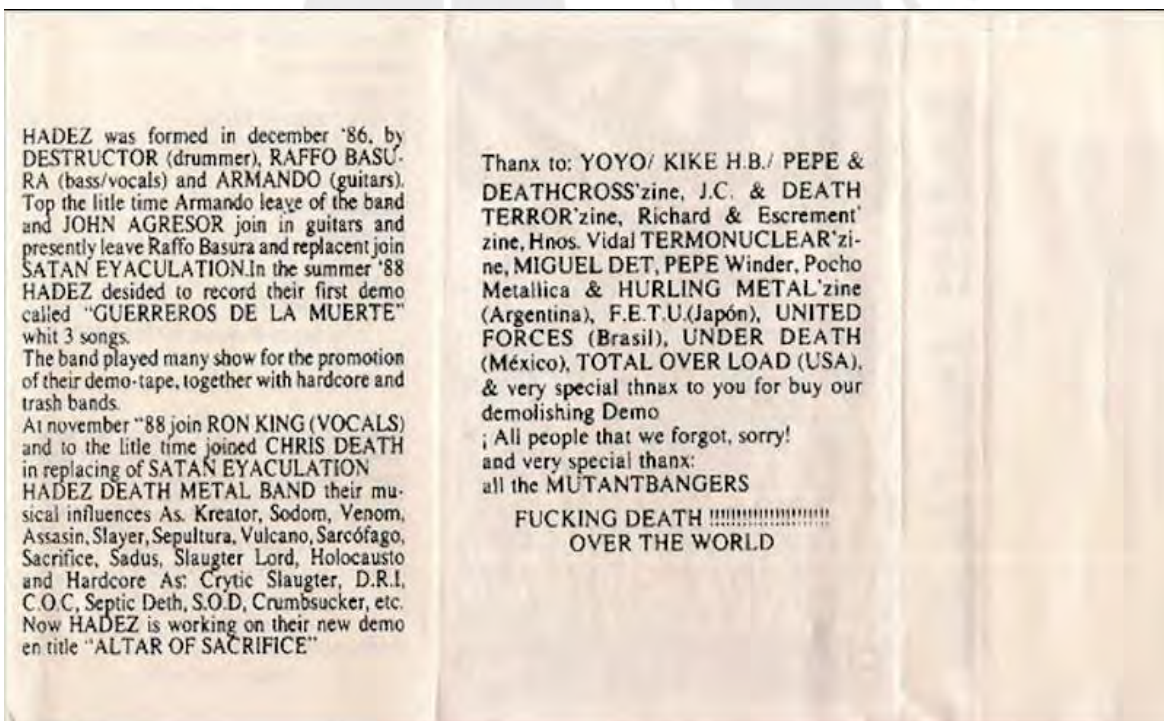


Imagen 3- Contraportada/inserto del 2do Demo editado en cassette - "Altar of Sacrifice"  
 Fuente: <http://www.demoarchives.com/Bands/Hadez-Per/Hadez.asp?mistake=Hadez&cntry=Per>

En 1990, la banda regresa al mismo estudio a grabar el siguiente demo: *Hadez Attack*. La alineación de la grabación anterior se mantuvo y el régimen de ensayos que seguía la banda mejoró su ejecución instrumental, sobre todo rítmicamente. Capcha asegura que los temas fueron compuestos y ensayados con rigurosidad previamente. Los cambios de tempo y de compás entre los riffs en las canciones son ejecutados de forma clara y precisa en esta grabación, lo que contribuye a la coherencia de los temas. La grabación también presenta una mayor amplitud de frecuencias, principalmente medias y graves, mientras que en el demo anterior la guitarra reproduce más frecuencias agudas. El uso de afinaciones alternativas también contribuyó a una mayor carga en frecuencias medias, pues los instrumentos de cuerda en esta grabación se afinaron medio tono más grave de lo usual (la afinación en la guitarra fue, partiendo de la cuerda más aguda hacia la más grave: mi bemol, si bemol, sol bemol, re bemol, la bemol y mi bemol). La distorsión en las guitarras muestra una textura diferente al demo anterior, posiblemente también producto del cambio de timbre ocasionado por el cambio de afinación.

El demo está compuesto por ocho temas, de los cuales dos superan los cinco minutos. Como en el demo anterior, la banda utiliza de forma puntual timbres diferentes en la grabación de guitarra eléctrica. La primera canción, *Calígula*, comienza con una introducción ejecutada con guitarra sin distorsión, pero con un notorio efecto de modulación posiblemente un *chorus* o *flanger*.

El inserto que acompaña el *cassette* incluye las letras de las canciones además de la información mencionada en el demo anterior (integrantes, títulos de las canciones, indicaciones para intercambio postal, etc).

La voz en ambos demos de estudio estuvo a cargo de Marco Antonio Ramos, a pesar de que él no estuvo en la preparación y composición de todos los temas, pues su ingreso a la banda ocurrió meses previos a la grabación del año 1989. Cabe anotar que tímbricamente su registro y técnica vocal al gritar es notablemente distinta a la de Huambachano en la primera grabación: es mucho más grave y

profunda, y se mantiene la mayor parte del tiempo en este registro, al contrario de Huambachano que utilizaba el registro agudo constantemente.

Es importante recalcar que en la grabación de los demos *Altar of Sacrifice* y *Hades Attack*, se recurre por primera vez al uso extendido de efectos de reverberación en la banda. Este efecto es especialmente notorio en la voz, pues el tiempo de la reverberación, es decir, el tiempo que demora en extinguirse la voz luego de escucharse por primera vez, es mayor al de las grabaciones de música pop en la época. El volumen del efecto también es mayor a lo usual en las grabaciones de otros géneros; en otras palabras, en las canciones aparte de escuchar la voz percibimos al mismo volumen el efecto. Esto genera una mayor densidad sonora, lo que disminuye la inteligibilidad de las palabras. Cabe mencionar que el ingeniero de grabación a cargo de las grabaciones en el estudio de Micky Gonzales fue Wicho García, ingeniero y productor musical que luego, bajo cuenta propia, continuaría trabajando en numerosas grabaciones en el Perú.





instrumentistas ejecutando guitarras eléctricas, ambos podían distribuirse las funciones armónica y solista: mientras uno podía ejecutar un solo, el otro podía ejecutar la armonía en forma de acordes. Así, no fueron necesarios el uso de *overdubs* en la grabación al ejecutar solos de guitarra y no se perdió la textura armónica en forma de acordes. También es usual en el metal que los dos guitarristas ejecuten arreglos armónicos o motivos simultáneos en distintos intervalos. Sin embargo, según Capcha ambos guitarristas ejecutarían lo mismo en esta grabación. Asimismo, el nuevo baterista poseía una técnica diferente a Amador, lo cual es notorio en la ejecución. La elección de arreglos rítmicos en la ejecución es distinta a los demos anteriores. La voz, por otro lado, ha sido procesada con un efecto de modulación, lo que, sumado al hecho de estar más cargada de frecuencias graves que el anterior vocalista, también propició un timbre diferente para el sonido de la banda.

Cabe acotar que este demo fue parcialmente auspiciado por Enigma Discos, sello y tienda nacional dirigidos por Jorge Lujan que distribuía música en formato físico además de *merchandising* relacionado al rock y metal.



Imagen 5 – Portada/Inserto del 4to Demo editado en cassette - "Extreme Badness o the World"  
 Fuente: <http://www.demoarchives.com/Bands/Hadez-Per/Hadez.asp?mistake=Hadez&cntry=Per>

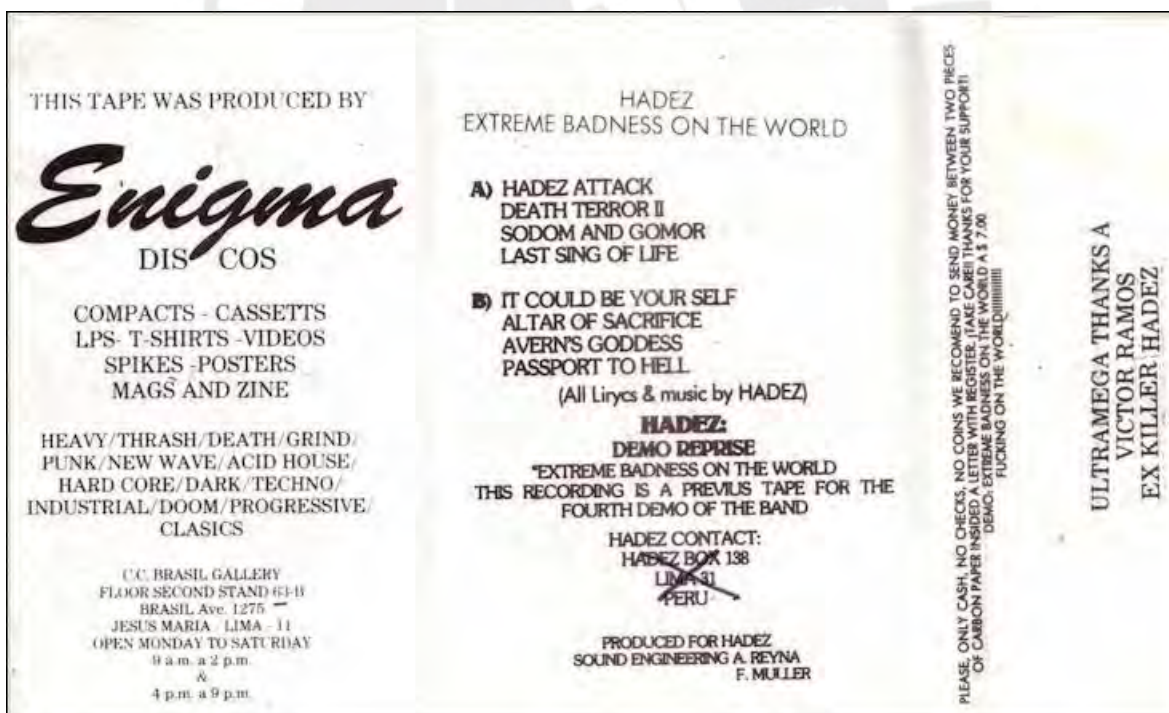


Imagen 6 – Contraportada/Inserto del 4to Demo editado en cassette - "Extreme Badness on the World"  
 Fuente: <http://www.demoarchives.com/Bands/Hadez-Per/Hadez.asp?mistake=Hadez&cntry=Per>



## ***Aquelarre*: el primer álbum**

Ya con cierto prestigio ganado, Hadez empezó a planificar su primer álbum. Para ellos, esto significaba un proyecto más ambicioso que requería una mejora en todo sentido. Por ello, la banda siguió una estricta rutina de seis ensayos a la semana. Se mantuvieron los mismos integrantes del demo anterior, excepto por el baterista, pues, según una entrevista personal con Capcha, no se lograba el nivel técnico que se deseaba. Dado que Bautista prefería otras corrientes musicales diferentes a lo que buscaba la banda, se retiró. Su reemplazo originalmente iba a ser Oscar Antúnez de Mayolo (conocido como "O.A.D.M."), un joven baterista que participaba también en la escena metal con otros proyectos. Sin embargo, a causa de sus responsabilidades académicas, su tiempo en la banda sería efímero, por lo cual ingresaría Robinson Ocampo (conocido como Robinson) como baterista para la grabación de *Aquelarre*.

El interés por editar el disco surgió inicialmente a causa de una propuesta de Jorge Luján de Enigma Discos. La propuesta consistía en editar un disco compilatorio de 4 bandas de metal peruano. Sin embargo, ante la poca acogida que recibió la primera reunión de coordinación entre las bandas y el sello discográfico, pues solo estaba presente Hadez, se decidió editar su álbum debut en el entonces novedoso formato de CD bajo el nuevo sello de Luján: Brutal Records.

Este disco tendría el nombre de *Aquelarre* y sería grabado en el Estudio Amigos. Contó con Saúl Cornejo como ingeniero de grabación, quien integró bandas importantes en la escena del rock en la década de 1960 y 1970 (Torres 2018: 185-206). Cornejo trabajaba en el estudio y se involucró en el proyecto; llegó incluso a tocar teclado en dos canciones a modo de *intro* y *outro* en el disco.

El equipo utilizado en la grabación de este álbum estuvo conformado por un rack de efectos para guitarra, además de cabezales amplificadores de guitarra y bajo, batería acústica, y microfónica y equipos de estudio profesionales.

Este disco resultó ser el primer álbum de metal peruano lanzado en CD, lo que coincidió con un cambio estético en la banda. La imagen que proyectaban en las fotos de aquellos años, y que es parte del arte incluido en algunas reediciones del CD, estaba identificada con el *black metal* de aquellos años. Cabe anotar que Capcha sostiene que no solía escuchar, en esa época, otras bandas que pudieran tener un sonido afín al de Hadez, pues no quería verse influenciado ni imitar consciente o inconscientemente otras propuestas en sus creaciones musicales. Sin embargo, otros integrantes nombran como parte de sus influencias bandas de otros países de géneros como el *thrash*, *death*, *black* y *doom metal*. Umeres nombra como influencias “la música nórdica” y las bandas “Mayhem, Bathory y Sarcófago”. Es necesario aclarar que, según indica Capcha, como único miembro estable en todas las grabaciones, siempre permitió que cada integrante aportara a la banda. Esto podía suceder tanto en la composición de los temas como en los arreglos de estos mismos. Por ello, la injerencia de Umeres y Sánchez puede haber sido el factor que haya contribuido a un cambio en el sonido de la banda en esta grabación, aunque Capcha menciona que ya la banda estaba experimentando cambios en su sonido y tenía algunos de los temas ya compuestos, antes del ingreso de Umeres como integrante estable de la banda. Según Umeres, él es autor, junto con Sánchez, de las introducciones e interludios “ambientales” en las canciones.

Umeres entró en un conflicto con Capcha, inicialmente por haberse atribuido los créditos de la banda en la impresión de los artes del CD; luego por negociar ediciones en el exterior sin informar a los demás integrantes; y, según la versión de Capcha, por haberse presentado como “dueño” de la banda y aprovecharse de una invitación en el exterior, con la que intentó rearmar Hadez en el extranjero sin éxito. Umeres niega esta invitación, pero, en comunicación personal, señala que el sonido del disco es producto de la temática propuesta por Sánchez y él. Producto de los conflictos entre los integrantes en 1994, la banda se desintegró por cuatro años.

Las críticas del *Aquelarre* en la escena global fueron positivas y, hoy en día, es considerado como un álbum importante en el metal sudamericano. La atmósfera oscura lograda por la producción es celebrada en diversas reseñas. El sello estadounidense Nuclear War Now! editó en el 2012 una compilación de los demos de la banda y acompañó el lanzamiento con un texto que afirmaba:

Hadez ha representado durante mucho tiempo la emanación más oscura desde la tierra del Perú. Más conocidos por el excepcional LP *Aquelarre* lanzado en 1993, considerado por muchos como uno de los más triunfantes declaraciones desde la escena sudamericana Black/Death (NUCLEAR WAR NOW! PRODUCTIONS 2012)<sup>12</sup>.

No obstante, el recibimiento de la banda en el Perú no fue totalmente positivo en aquella época, pues a veces el público se mostraba indiferente en sus conciertos (Boggiano 2013).



*Imagen 7 - Portada del 1er Álbum editado en cd - "Aquelarre"*  
Fuente: <https://www.discoqs.com/Hadez-Aquelarre/master/359374>

---

<sup>12</sup> Traducción propia.

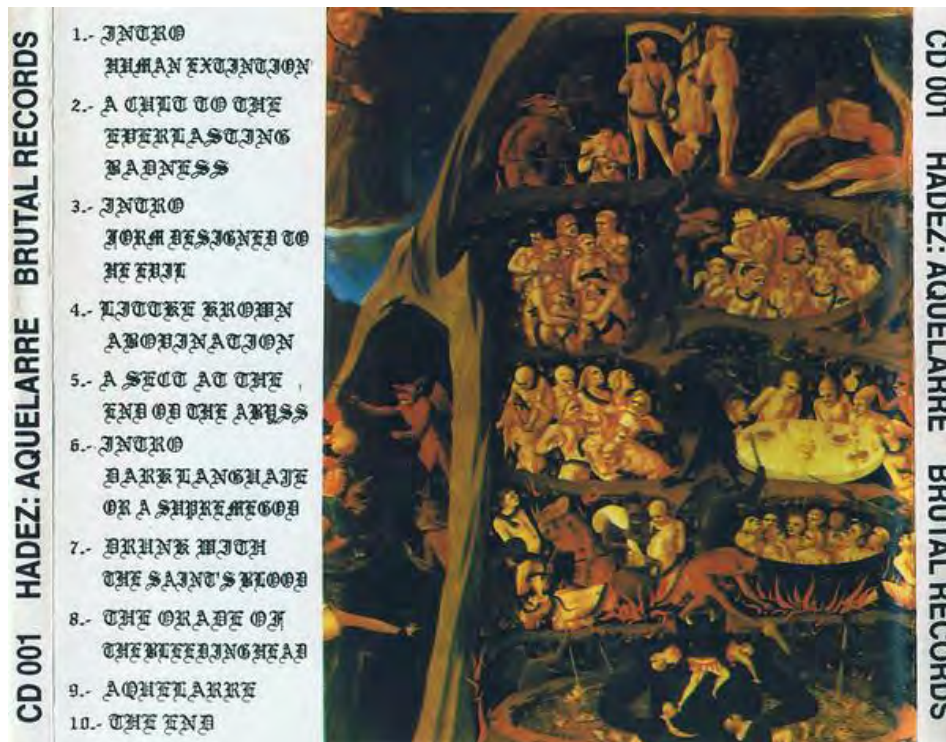


Imagen 8 - Contraportada del 1er Álbum editado en cd - "Aquelarre"  
 Fuente: <https://www.discogs.com/Hadez-Aquelarre/master/359374>

### ***Even if you die a thousand times: el segundo álbum***

En 1999, luego de un receso de cuatro años, Capcha decidió retomar la banda con otros integrantes. Este se mantuvo como guitarrista, mientras que retornaron a la banda Antunez como baterista y Ramos como vocalista. Sin embargo, durante la grabación, debido a una riña con Capcha, Ramos se retiraría de la banda. José Morón (conocido como José "Bacteria") ingresaría como nuevo vocalista, pues según comenta Capcha, también había sido considerado previamente para participar en esta nueva grabación. Además, ingresa Frank (conocido como "Frank Silence") como bajista y Walter Acosta (conocido como "Walter Crucifier") como guitarrista. En ese sentido, la banda seguía siendo un quinteto como en la grabación anterior. El nuevo álbum fue llamado *Even if you Die a Thousand Times*. Por un error, al encargarse la banda de forma independiente de la producción del soporte físico en aquella grabación, en la primera edición en CD y *cassette* se publicó con el título *Even if you die a Thousand Deaths*.

Este álbum fue grabado y mezclado por Capcha en su propio estudio llamado Session Estudios, con la ayuda de Óscar Reátegui. Este lugar fue construido durante la preparación de las canciones, como una sala de ensayo y estudio de grabación. Capcha, asesorado por algunos amigos, había aprendido conceptos técnicos básicos de ingeniería de sonido que, sumados a su experiencia en las grabaciones de estudio anteriores, lo impulsaron a dirigir esta nueva grabación de Hadez. El equipo usado en esta grabación fue adquirido durante los años previos con el objetivo de construir un estudio profesional y coincidió con la popularización de la tecnología digital para la producción musical. Esto además incluyó el uso de una batería electrónica DM5 Alesis<sup>13</sup> en la grabación buscando “precisión y claridad sin perder contundencia (...) como las bandas extranjeras”, según Capcha. A diferencia de la batería acústica, cuyo sonido depende de la fuerza e intención en cada golpe del baterista, el sonido de la batería digital mantiene la claridad y fuerza en cada golpe, de acuerdo a las características específicas con las que haya sido programada. Cada tambor es reemplazado por un pad electrónico sensible al contacto que al ser golpeado envía una señal a un módulo central también llamado “cerebro”, donde se puede programar el sonido, la sensibilidad y velocidad de respuesta sonora, entre otras funciones. Este “cerebro” recibe la señal del golpe recibido y lo interpreta como un sonido particular del banco de sonidos de batería que posee. Desde este módulo, se pueden conectar las salidas de audio a una consola o interfaz para grabar la señal de audio resultante. Según Capcha, a pesar de haber conseguido con este instrumento el sonido deseado para los distintos tambores de la batería, no se estuvo satisfecho con el sonido de los platillos. Por ello, en la grabación, se instalaron los platillos del kit de la batería acústica en la batería digital y los micrófonos para registrarlos. Este proceso creó lo que llamaremos en adelante una batería “mixta”, con señales digitales y acústicas.

Hadez abandonó el estilo de producción de la grabación anterior, optando por un sonido más inteligible y con poca reverberación. Este sonido y el estilo de los

---

<sup>13</sup> Para más información se puede consultar la página web de la marca Alesis <https://www.alesis.com/products/view/dm5-kit>.

arreglos en los temas eran más cercanos a lo usual en el subgénero *death metal*. El nivel de volumen de la batería en la mezcla es considerable, lo que la ubica en primer plano, permitiendo escuchar con claridad el bombo y la tarola, en comparación con las guitarras y el bajo. Esto es especialmente notorio en las partes con ritmos rápidos de los temas donde el uso del *blast beat* en la batería pone en segundo y tercer plano a los demás instrumentos.

La textura vocal representó otro cambio frente al sonido del primer álbum. Morón, quien participaba en bandas de otros estilos fuera del metal como el *hardcore* y *noise*, utilizaba una técnica vocal no gutural que priorizaba un registro cargado de frecuencias medias. Esto se sumaba al tratamiento en la mezcla con un efecto de reverberación sutil y un nivel de volumen alto buscando claridad. El sonido resultante en la voz generó comentarios negativos en el público peruano al momento de lanzarse esta grabación (Boggiano 2013).

El álbum está compuesto por 11 canciones, de los cuales dos son introducciones y uno es un outro. Estas piezas instrumentales fueron compuestas con un sintetizador, efectos y gritos de voz, sin letra. El sintetizado fue ejecutado por Antunez. Además, hay dos versiones nuevas de temas antiguos: *Hadez Attack* y *The Coming Man of Sin* (versión de *Pasaporte al infierno* con nuevos arreglos y una letra diferente).



Imagen 9 - Portada del 2do Álbum editado en cd y cassette – “Even if you die a thousand times”  
 Fuente: Colección personal



Imagen 10 - Contraportada del 2do Álbum editado en cd y cassette – “Even if you die a thousand times”  
 Fuente: Colección personal

### **Capítulo 3: Discursos sobre la autenticidad: la chakalidad en el sonido**

Como ya se ha mencionado en capítulos anteriores, muchos discursos de autenticidad convergen en el metal extremo peruano. Esto produce negociaciones y enfrentamientos que además se ven expresados en la música de las bandas, ya sea en los conciertos o en las grabaciones. Estos discursos pueden expresarse en el aspecto lírico, el sonoro, el visual, el industrial, entre otros, y pueden adoptar muchas formas según cada músico. Se trata de categorías subjetivas, ya que, como nos plantea Moore, es importante comprender que estos valores dependen de quién los plantee y desde qué visión se construyen (2003: 220), aparte de ser flexibles en el tiempo.

Para continuar con el análisis, es importante proponer conceptos valorativos, según lo encontrado en el recojo de información, en los cuales podemos enmarcar los distintos discursos de autenticidad en el metal: el valor histórico, el valor del conocimiento, el valor participativo y el valor de la colección. Estos valores pueden superponerse entre sí.

El valor histórico se otorga por la antigüedad que se tenga en la escena. Dicho de otro modo, si un músico ha formado parte de alguna banda en la década de los ochenta, su autenticidad como metalero no sería puesta en duda, como sí podría suceder con la de un músico joven con menos años participando de la escena. A su vez, la continuidad histórica también es valorada: si una banda se formó en la década de los ochenta o noventa para luego disolverse, y después de algunos años, se reúne para alguna grabación o concierto, su valor no será igual que el de una banda que se haya formado en los mismos años, pero que haya seguido una trayectoria sin intermitencias desde entonces, ya sea grabando o presentándose en conciertos. Los metaleros, especialmente los que hayan formado parte de la escena por una década o más, suelen ver con sospecha a los metaleros más jóvenes (Olavarría 2019; Alarcón 2019).



En segundo lugar, el valor del conocimiento se otorga al metalero que conozca una cantidad importante de información sobre bandas, fechas de conciertos, discos o cualquier dato cuantificable de la escena (tanto local como global). En los primeros años del metal extremo en el Perú, la información era escasa y principalmente se difundió por el intercambio de material discográfico, fanzines y las comunicaciones por carta entre músicos de distintos países. Actualmente, las principales fuentes de información son páginas web sobre esta música, siendo la más importante la Encyclopaedia Metallum. Por ello, ya no se otorga el mismo valor de autenticidad por esta información. Sin embargo, este valor aún es discutido en las conversaciones entre metaleros, en conciertos o tiendas de música, al “tomar examen” o es decir, al cuestionarse el conocimiento entre metaleros. Además, a pesar de haberse democratizado la información sobre bandas de otros países, la información del metal extremo peruano aún no ha sido muy difundida. Es por ello que en el caso local aún mucha información se transmite de forma oral.

El valor participativo se adquiere por el nivel de involucramiento que una persona establece con la escena. Un metalero que no asiste a conciertos, ni compra material producido por las bandas, sobre todo CD, vinilos o cassettes, o *merchandising* como polos o parches, entre otros, no se considera un auténtico metalero. En cambio, alguien que tenga una banda, alguien que dirija un sello discográfico independiente, o alguien que escriba *fanzines*, a pesar de que no asista a muchos conciertos, tiene un mayor grado de autenticidad dentro de la escena. Este tipo de participación suele ser discutido entre metaleros en publicaciones sobre *merchandising* en redes sociales.

El valor de colección es la categoría que ha generado más controversia en los últimos años a raíz de las condiciones actuales de difusión de la música. Esta categoría se otorga por la relación que se establezca con el fonograma en su versión en soporte físico. La tecnología ha hecho que la música cada vez pierda más la materialidad que consiguió en un primer momento con el nacimiento de la grabación (Noya 2017: 501). Sin embargo, aunque la música en formato digital se encuentra

disponible en diversas plataformas, los álbumes editados en soporte físico, especialmente los de vinilo, y en el último quinquenio el *cassette*, han cobrado mayor relevancia. Incluso, su venta ha superado a los CDs en algunos casos. Esta investigación ha permitido encontrar que los fonogramas físicos, en cualquiera de los tres soportes habituales (CD, *cassette* o vinilo), son preponderantes para la música metal. Un argumento habitual es que esta es la forma “correcta” de escuchar la música, lo cual se sintetiza en el lema “material físico rige”; en otros términos, que la música grabada en formato físico “rige” o es lo auténtico como medio principal dentro del metal.

A continuación, explicaré cómo interactúan estas características en nuestro caso de estudio: la producción discográfica de la banda Hadez.

### **Construcción de autenticidad en el estudio y uso de la tecnología**

La construcción de discursos de autenticidad y, por tanto, de la construcción de sentido en el estudio de grabación está definida por las decisiones que se toman para transmitirlos en el material sonoro grabado. El estudio de grabación se utiliza como un instrumento musical para que el intérprete alcance su objetivo expresivo. La música grabada es una expresión de la dimensión estética que propone la banda. En el periodo que hemos investigado, la banda Hadez empezó su carrera musical grabando demos caseros, para luego grabar demos en estudio y finalmente registrar sus temas en estudios profesionales en 2 álbumes. Esta evolución significó un desarrollo progresivo hacia el sonido que buscaba la banda, pero que no se solía equiparar a su sonido en los conciertos. Presentarse en vivo en la década de los ochenta era impredecible: el músico no podía saber si iban a encontrarse los equipos adecuados, en qué condición estaban estos ni cómo eran las características acústicas del espacio. Por eso, Capcha, en entrevista personal, sostiene que, al menos en la primera época, la banda sonaba mejor en estudio que en vivo. En este caso, la banda construye un discurso sonoro en el estudio que, en ese momento, no podía reproducirse en vivo dada la precariedad de los conciertos.

## De la precariedad a la autogestión

El proceso formativo del metal en el Perú está ligado a un contexto complicado política y económicamente (Lopez 2021: 113). La dificultad para conseguir instrumentos y equipos de grabación de calidad ocasionó que las primeras generaciones de bandas de metal no pudieran alcanzar los estándares de producción a los que aspiraban. Algunos investigadores como Olavarría (2019) indican que esta fue una de las razones por las cuales muy pocas bandas llegaron a producir registros oficiales, excepto algunos demos artesanales en formato *cassette* que circulaban, y se duplicaban de forma casera entre sus amistades y seguidores.

Las bandas de metal extremo, de manera particular, tenían como referentes grabaciones y estilos de producción diferentes. Los demos de bandas extranjeras que se difundieron a través del intercambio entre metaleros de escenas de diferentes países fueron tomados como influencia para las bandas locales (López 2021: 120-121). De esta forma, mientras aún se definía el metal extremo como una nueva evolución dentro del metal en grabaciones, fanzines y revistas, esta música llega al Perú a través de redes de correo de una escena global *underground*. Los estándares de producción que deseaban alcanzar las bandas de metal extremo de la escena global eran más cercanos a la realidad peruana que los estándares de las primeras bandas de metal tradicional, que apuntando a un público masivo, necesitaban un mayor presupuesto y tecnología de grabación para realizarse (López y Risica 2018: 124). También, es importante recalcar que la mayor parte de la nueva generación de metaleros que apostaban por estas corrientes musicales en el mundo, al ser jóvenes, carecían de experiencia en estudios de grabación. Sin embargo, esto no impedía que buscaran grabar y difundir sus demos en el mundo.

Por ejemplo, Jeff Becerra, vocalista y bajista de la banda estadounidense Possessed, afirma lo siguiente sobre la grabación de su primer demo, *Death Metal* (1984): “No teníamos ni idea de que estábamos haciendo, así que salió perfecto (sin

sobreproducirlo). Fue tanto por falta de dinero que solo fuimos, hicimos el trabajo y nos retiramos” (Andreyuk 2020: 15)<sup>14</sup>.

La oposición entre una producción musical correcta o auténtica, y la sobreproducción es retomada en las siguientes secciones de este trabajo. Sin embargo, es pertinente resaltar el valor que se le atribuye a la espontaneidad en la grabación, y cómo se construye un discurso negativo sobre un trabajo de producción musical demasiado procesado y/o evidente. De la misma forma, las limitaciones económicas son superadas organizando el trabajo de forma que sea asequible. En Latinoamérica, las condiciones eran similares o aún más limitadas. Raul Guzman, integrante de la banda mexicana Toxodeath, comenta sobre la grabación y distribución de su demo homónimo lanzado en 1988:

Nuestro objetivo eran los fanzines y magazines/estaciones de radio. Pero de alguna forma nosotros intercambiábamos con otras bandas, honestamente no teníamos dinero en aquel entonces, teníamos que trabajar para hacerlo posible, porque no era barato mandar cassettes a todas partes, y desde Mexico, que es un país que aun totalmente *aposta* para casi todo, era demasiado caro hacerlo posible (Andreyuk 2020: 82)<sup>15</sup>.

En muchos casos, no disponían de otra opción más que la de duplicar los demos de forma artesanal: “Solíamos grabar [cada cassette] uno por uno en esos grabadores de cassette duales, [el demo] nunca fue producido en masa” (Andreyuk 2020: 82)<sup>16</sup>.

Otra estrategia que las bandas en el mundo usaban para superar sus limitaciones fue instalar sus propias salas de ensayo y realizar sus propias grabaciones. Tal fue el caso de la banda brasileña Vulcano en la grabación de su demo *Devil on my roof* (1984), sobre el cual Zhema Roderó comenta:

---

<sup>14</sup> Traducción propia.

<sup>15</sup> Traducción propia.

<sup>16</sup> Traducción propia.

Fue grabado en mi propia sala de ensayo. En esa época no había salas de ensayo o estudios, así que construí mi propio estudio en el patio trasero de la casa de un amigo (...) Tuvimos un montón de problemas hasta que buscamos una buena configuración del estudio improvisado, porque no teníamos ningún tipo de equipo periférico como cajas directas, cables de patch, etc. (Andreyuk 2020: 28)<sup>17</sup>.

Para conseguir el sonido que anhelaban, dentro de sus limitaciones técnicas, podían además encontrarse con problemas inesperados:

Lo gracioso es que como no teníamos muchos recursos disponibles, para conseguir la saturación en la voz, era necesario tener la boca muy cerca del micrófono y el cantante se electrocutaba todo el tiempo, al final de la sesión ya no tenía piel en sus labios (Andreyuk 2020: 28)<sup>18</sup>.

Las bandas inspiradas en este movimiento, como Hadez, asumieron como una necesidad conseguir el equipo necesario para poder crear y ejecutar su música. Las salas de ensayo cobraban por hora a las bandas por el uso de sus equipos para ensayar en sus locales. Estos equipos tenían cierto desgaste por el constante uso que se les daba en estos negocios. Con el objetivo inicial de poder ensayar mayor cantidad de horas sin pagar el costo de una sala de ensayo, Hadez inicialmente adquirió equipos artesanales y de segunda mano, como amplificadores de práctica y guitarras. Estos equipos, a pesar de no ser de la mejor calidad, les permitían, además de componer y crear los arreglos instrumentales de sus canciones en conjunto, experimentar con los timbres que buscaban.

El uso de tecnología musical, como los amplificadores de guitarra y de pedales de distorsión, permite que los músicos procesen el timbre del instrumento, con la posibilidad de conseguir el sonido deseado. Este es un primer paso hacia la construcción de discursos en la materia sonora, pues forma parte de la pre-producción de la grabación. Como indica Capcha, la banda se preparó con

---

<sup>17</sup> Traducción propia.

<sup>18</sup> Traducción propia.

anticipación a la grabación, ensayando las canciones, imaginando los arreglos y complementando la búsqueda de timbres de cada instrumento. Aunque en aquellos años en otros países era común que una banda componga las canciones y ensaye en el estudio de grabación, en el caso peruano las restricciones económicas eran tales que los músicos preferían mejorar el rendimiento y eficacia en la grabación afinando la ejecución de sus canciones y arreglos antes de entrar al estudio (Hepworth-Sawyer 2009: 24-25). En la década de los ochenta en el Perú, los grandes sellos discográficos habían abandonado el panorama musical local, lo que forzó a las escenas musicales a ser independientes y autogestionadas como única posibilidad para seguir produciendo música, característica que mantienen la mayor parte de escenas musicales ligadas al rock hasta el día de hoy.

Esta particular relación entre tecnología musical y autogestión no solo era ejercida por los músicos, sino también por los ingenieros de sonido de estudio y en concierto. El ingeniero de sonido y productor musical Wicho García comenta al respecto que “esta chamba es básicamente solucionar problemas”. Antes de trabajar en un estudio de grabación, desde la segunda mitad de la década de los ochenta, García se desempeñaba como músico y electricista. Con esa experiencia previa y leyendo los manuales de uso, él admite haber “desarmado y armado” los equipos del estudio, entendiendo cómo funcionaban y obteniendo el conocimiento empírico para solucionar cualquier inconveniente técnico que pudiera surgir en su trabajo diario. Esta sería una estrategia que los técnicos e ingenieros de sonido utilizaban ante la precariedad tecnológica en aquellos años, pero que continúa en ciertos aspectos hasta la actualidad. Al respecto, Ricardo Méndez, ingeniero de sonido de estudio y de concierto, que ha trabajado en la escena de rock en el Perú desde fines de la década del 90 comenta:

Todo este rodaje y toda esta manera de solucionar problemas de una manera rápida, cuando nosotros hemos ido a otros lugares del mundo, en verdad se han quedado impactados del nivel de nuestro trabajo, por eso mismo el nivel técnico peruano es altísimo (V8 rock 2021).

En el caso de Méndez, la precariedad que prevalece con respecto al uso y mantenimiento de tecnología de grabación e interpretación musical en el Perú, ha impactado positivamente en la formación de los ingenieros de sonido, pues los ha preparado para poder enfrentar todo tipo de imprevistos que pudiera surgir en su día a día. Méndez agrega: "... nos enfrentamos a situaciones difíciles siempre (...) Yo mismo he armado escenarios, he armado tarimas (...) el show tiene que darse" (V8 rock 2021).

En sus ensayos, Hadez empieza a grabarse de forma "ambiental". En otras palabras, usando una radio casetera doméstica marca Sanyo con un solo micrófono condensador incorporado, graban sus ensayos caseros. Estos primeros registros tenían inicialmente el propósito de evaluar la música que componían y analizar cómo podían mejorar, un uso muy extendido de la grabación en los músicos populares (Braun 2002). Estas grabaciones se convirtieron en el primer demo no grabado en estudio. La decisión de difundir una grabación casera responde a una necesidad de desarrollarse como banda, con los recursos que disponían en ese momento, y no esperar mayores recursos económicos y técnicos para grabar, pues esa posibilidad podría tardar mucho tiempo. En ese sentido, la auténtica forma de participar como banda en la escena era presentarse en conciertos y grabar su música.

En la grabación del álbum *Aquelarre*, el sello Brutal Records no tuvo injerencia en la producción de la grabación, de modo que la banda gozó de total libertad en el proceso creativo. Esta decisión era congruente con la independencia a la que estaban acostumbrados desde sus primeras grabaciones, en las que se encargaban, además de la grabación, del duplicado de las cintas, coordinaban la impresión de los artes y coordinaban la logística para su difusión.

En la grabación del *Aquelarre* los integrantes de Hadez trabajaron con Saúl Cornejo como ingeniero del estudio pero que también sugirió técnicas de ejecución y grabación, fungiendo en parte como productor musical. Por el contrario, cuando

decidieron grabar su segundo álbum, *Even if You Die a Thousand Times*, en su propio estudio, la banda asume por completo la labor de producción musical del proyecto junto con Oscar Reátegui. En esta grabación, a diferencia de las anteriores, todos los involucrados estaban familiarizados con los códigos sonoros del metal extremo. Capcha decide construir su propio estudio de grabación con la finalidad de abaratar costos y no tener límites en el tiempo para cada etapa del proceso de producción musical. Aunque esta decisión no era común en la escena de aquellos años, es coherente con las estrategias de autogestión que las bandas de metal extremo utilizan normalmente en el mundo. Por ejemplo, Juan Pablo Donoso, miembro de la banda Sadism de Chile, narra la experiencia en la grabación de su demo *Perdition of Souls* lanzado en 1989: “[grabaron] en un corto periodo de tiempo, éramos muy jóvenes, no teníamos mucha experiencia en un estudio de grabación. Escuchar nuestra música en un estudio era algo que queríamos continuar haciendo y así es como la banda continua” (Andreyuk 2020: 122)<sup>19</sup>. A pesar de las limitaciones en cada país, grabar es indispensable en la existencia de una banda de metal extremo. Donoso añade:

Hasta hoy en día, nosotros mismos hacemos los diseños y dibujos para las portadas. La portada fue hecha en una imprenta para una cantidad de 2000 aproximadamente, pagamos los cassettes de acuerdo a lo que necesitábamos y algunas copias se grababan en una empresa de multicopiado, y también grabamos otras nosotros mismos en casa” (Andreyuk 2020: 122).

A continuación, se analizará cómo se construye el discurso sonoro que denominamos sonido “chakal” en las grabaciones escogidas.

---

<sup>19</sup> Traducción propia



## **Construcción del sonido chakal**

La banda Hadez se formó con la claridad de propósito de ser una banda de metal. No pretendía experimentar con otros géneros, sino desarrollarse exclusivamente en este. Por ello, la poca información que había sobre cómo conseguir los sonidos de las bandas de metal de la escena global era muy valorada, pues “el timbre es uno de los parámetros menos estudiados, pero con mayor significado en el metal” (Walser 1993: 41). Sin embargo, este interés en componer música que encaje con el metal, entra en negociación con el interés de probar los límites y códigos del género musical utilizado. La búsqueda de lo extremo en Hadez es una negociación con lo abyecto, con lo que se busca romper con los códigos del género y forma musical, pero sin perder el control del sonido, sin dejar de ser una banda de metal (Kahn-Harris 2007).

Siguiendo este planteamiento inicial, una de las primeras acciones de John Capcha para producir su sonido, junto a la adquisición de su amplificador y guitarra, fue conseguir un pedal de distorsión. Dentro del género, este elemento es fundamental pues el “heavy metal utiliza el timbre para crear la intensidad y potencia necesaria para transmitir sus discursos en la música” (Galicia 2018: 316). La forma en que se construye la emotividad y pasión en las texturas tímbricas en las grabaciones en el metal extremo trasciende lo textual. Galicia señala: “los diversos elementos o técnicas que emplea, así como la energía que generan, se encaminan a abrumar al oyente, siendo capaces de transformar su espacio físico, sensorial y temporal” (Galicia 2018: 316).

Para construir la textura habitual en las guitarras distorsionadas del metal extremo, pueden requerirse uno o más procesos de la señal sonora, es decir, una o más etapas para conseguir más ganancia o saturación armónica. La guitarra se conecta al amplificador y obtiene así un primer nivel de volumen y saturación, pero, al agregarse un pedal de distorsión, se suman armónicos adicionales para la ganancia en el sonido final. La distorsión no solo modifica la señal, sino que también la comprime, lo que aumenta su duración y amplía su espectro armónico (Galicia

2018). Capcha experimentó con la distorsión de forma empírica, en sus prácticas personales y grupales con Hadez. Su uso se volvió una constante en el sonido de la banda, ya que los arreglos se realizaban utilizando la señal procesada, es decir, distorsionada, del timbre de guitarra. Cabe aclarar que concebimos entonces el metal como música tecnologizada, pues sus códigos sonoros implican elementos eléctricos y tecnológicos para obtener los sonidos habituales en este género.

Por las evidentes limitaciones tecnológicas de Hadez en la grabación artesanal de sus primeros demos, el sonido en estas grabaciones era de más baja fidelidad que las grabaciones en estudio posteriores. Sin embargo, a la vez, alrededor de este sonido particular se construiría un reflejo auténtico de aquella época violenta. Las reacciones del público fueron diversas. En algunos casos, el demo fue calificado como “poco profesional”, con un sonido “demasiado underground” por algunos metaleros (Boggiano 2013). Dicho de otra manera, la concepción de cómo debía sonar una banda, sobre todo en el exterior, era abismalmente diferente a lo que permitía la coyuntura en Perú. El ideal de cómo debe ser la grabación musical está íntimamente ligado a lo auténtico y es por ello que existió una constante negociación en el caso de una banda con un sonido agresivo como Hadez por un sonido pristino sin perder abrasividad.

Aunque algunos integrantes nombraban como influencias a bandas de metal y *hardcore*, John Capcha menciona como fuente de inspiración para su sonido a bandas de rock de la década de los setenta. A pesar de ello, también es posible reconocer elementos en su sonido de lo que hoy se conoce como *thrash metal*, como la técnica de *palm mute*, el *shredding* y el uso de la palanca del *floyd rose*. El uso del *floyd rose* alteraría la afinación y generaría efectos de intervalos grandes entre notas en la guitarra, elementos que, en algunos *fanzines*, se conocen como “palancazos y chillidos”.

Existe entonces una negociación que toma elementos del metal primigenio global, pero busca llevarlos a su forma más extrema. Esta transgresión, como nos plantea

Kahn-Harris (2007), nos conduce a traspasar las fronteras, pero siempre con el control suficiente para poder retornar de lo abyecto. En este caso, Hadez construía un discurso de música extrema, buscando, a través de su acceso a la tecnología, una alternativa para poder construir un sonido potente, sobrecogedor y, especialmente, oscuro. La banda podía buscar la abrasividad en su sonido sin “desvanecerse en el ruido” (lo abyecto). Abandonar por completo todos los códigos y límites del género los haría abandonar el propósito de ser una banda de metal. Además, confluye una particularidad de la escena metalera peruana que es la tardía llegada de la música popular global al mercado local, asimismo como la superposición de las distintas corrientes del metal en poco tiempo. Mientras el metal tradicional vivía un apogeo comercial, en la escena subterránea ya se estaban explorando nuevas vertientes (López & Risica 2019). Por ello, no es de extrañar que en bandas como Hadez convivan influencias de bandas de la década de 1970, como de la década de 1980.

En cada grabación de estudio, la banda utilizó distintos amplificadores, incluso algunos asociados a otros géneros como los de la marca Fender. Cabe señalar que, en el metal extremo, existe una preferencia por algunos equipos como el amplificador modelo JCM 800 de la marca Marshall, usado por bandas como Slayer en Estados Unidos. En contraposición, los amplificadores Fender están asociados con el rock y se jactan de ser amplificadores “transparentes” y “claros”, que, a pesar de conseguir altos volúmenes, no distorsionan su sonido. Como hemos explicado, debido a la importancia de la distorsión en el metal extremo, los amplificadores que no posean distorsión no serían los idóneos para este género musical. La distorsión y el volumen en el metal extremo producen armónicos producen en el oyente impresiones particulares. La suma de estos armónicos es lo que, según algunos investigadores, produce un sonido percibido como más “pesado” o “brutal” (Berger & Fales 2005). A su vez la distorsión de las guitarras entonada en afinaciones más graves que la usual, “proveería un profundo, oscuro y más pesado sonido con mayor

movimiento de aire desde los parlante reproduciendo el sonido amplificado, debido a las frecuencias fundamentales más graves” (Mynett 2013: 123)<sup>20</sup>.

El uso de la técnica de *overdub*, es decir del registro de dos tomas de guitarra, una sobre otra, para ser mezcladas, de forma que se pueda escuchar una en cada lado del sonido estéreo de la grabación, también tiene un fin expresivo. Esta suma de señales de audio intentaba llenar el espectro de frecuencias para así alcanzar una masa sonora con la potencia requerida para el metal extremo. No se trata solamente de volumen, sino de construir, una “pared de sonido” (Gonzales 2013). El metal es un estilo que se caracteriza por la fuerza; por lo tanto, un sonido sin potencia o energía no sería bien recibido (Thomas 2015: 191). La voz también busca la saturación con la energía en que se proyectan la letra en los gritos. Asimismo, para conseguir esta energía, no se suele utilizar coros, sino una sola voz, además para dejar claro el componente emotivo en su *performance* (Mynett 2013: 148).

Una parte importante que contribuye a la atmósfera que construye la banda en su discurso sonoro son los procesos de reverberación y eco. En las grabaciones previas al álbum *Even if You Die a Thousand Times*, encontramos un uso progresivo de estos procesos para crear un “espacio” ficticio, que evoca el tipo de sonido que nuestra voz produciría en una cueva. Mientras que el exceso de uso de este efecto puede ocasionar que los textos líricos pierdan inteligibilidad, en el caso de Hadez, esto pasó a segundo plano y se priorizó el discurso sonoro que buscaban, es decir una idea sonora de oscuridad.

En 1999, la banda enfrentó diversas posiciones desde el público tras cambiar su discurso sonoro en su álbum *Even if You Die a Thousand Times*. Mientras el álbum *Aquelarre*, los acercó visual y sonoramente al estilo ya conocido como *black metal*, el siguiente álbum usaba códigos del *death metal*. A pesar de que ambos géneros pueden formar parte del metal extremo, las diferencias se cristalizaron entre ellos hacia el final de la década de los ochenta. La construcción de un discurso con más

---

<sup>20</sup> Traducción propia.

atmósfera en el primer álbum en contraposición de un hiperrealismo (Mynett 2015) en el segundo álbum fue un cambio notorio para el público. La performance de la banda en esta grabación fue la más lograda técnicamente hasta ese momento y produjo un sonido más pristino; en otros términos, cada instrumento era percibido claramente y con bastante precisión. En cambio, la reverberación de las grabaciones anteriores volvía más difusos los instrumentos y afectaba de forma negativa el sonido final, al restarle “potencia” según los músicos.

Por otra parte, el timbre de la voz grabada en este disco recibió diversas críticas. El nuevo sonido, con más cargas en frecuencias medias que graves, y la técnica vocal particular de José Morón no eran lo que muchas personas identificaban con el sonido “auténtico” de Hadez demostrado en las grabaciones previas. Es posible que el timbre diferente de la voz así como la ausencia de efectos de reverberación y eco hayan generado esta percepción en los oyentes. Las críticas más comunes argumentaban que “no era una voz metal, sino una voz hardcore” (Boggiano 2013). Dicho de otra forma, se cuestionaba qué tan auténticamente metal era este tipo de voz. Dada esta situación, la banda posteriormente renegó parte de su discurso sonoro, luego de nuevos cambios en la alineación, y replanteó su sonido para las siguientes grabaciones con otro vocalista que sí poseía un registro similar al de las anteriores producciones.

Por último, el hecho de que *Even if You Die a Thousand Times* haya sido grabado y mezclado enteramente por Capcha también ha contribuido al tipo de decisiones de producción que se tomaron en el proceso. Normalmente en el metal, la banda tiene libertad en los arreglos y forma de interpretación en su respectivo instrumento, pero el aspecto técnico de la grabación caía sobre personas externas a la banda. Sin embargo, en su segundo álbum, las decisiones finales sobre el proceso y el sonido fueron tomadas por Capcha sobre el discurso sonoro en torno a la banda. Esto no sería novedoso en la escena peruana, pues el papel del productor musical además suele incluir los roles de todos los responsables técnicos del proceso de realización del álbum: grabación, edición, mezcla y masterización. En la última

década, el avance y masificación de la tecnología, aparte del requerimiento de un presupuesto más bajo para obtener el *hardware* y *software* necesario, hizo común que estas labores recaigan sobre una misma persona. En el pasado, solo se evitaba este reparto de labores cuando el presupuesto estaba ajustado pero hoy en día esto permite poder reinvertir en la tecnología de la grabación. Como señala Walser,

“el metal depende en gran medida de la tecnología para sus efectos, no solamente en el volumen, sino por los procesos de reverberación, eco y sofisticadas técnicas de *overdub* sin las cuales no se podría expandir el espacio auditivo hacia el infinito” (1993: 45).

## **Difusión y edición discográfica de la banda Hadez en el metal peruano**

### **Material físico rige: *merchandising* y formatos**

El metal extremo en el Perú es un género que valora el proceso de edición física de la grabación de música. La edición en físico termina siendo un logro que se celebra y le atribuye una validación a la existencia de la banda. Si bien en la última década el formato digital ha ganado cada vez mayor popularidad, un breve repaso de las grabaciones de metal extremo peruano difundidas en los últimos cinco años revela que la mayor parte del material lanzado ha tenido una edición física y, por el contrario, muy pocas veces se lanza el material solamente de forma digital. Esto es cierto principalmente para las grabaciones de corta y larga duración (EP y LP). Los medios digitales se suelen usar para difundir una o dos canciones previamente a modo de “sencillo” como adelanto de una edición física futura.

En la escena de metal extremo, parece haber un acuerdo sobre la importancia del formato físico como validación de la música. Si bien se recurre a las herramientas digitales, estas son solo complementarias o funcionan como métodos de divulgación para que la banda consiga que algún contrato con sello discográfico para una edición en físico de su grabación. En caso de que esto no se logre, también existen

casos de bandas que se autoeditan, conservando la autogestión tan característica en el metal extremo.

En el caso de la distribución digital, Youtube es uno de los medios más usados, a pesar de no ser una plataforma musical específicamente, sino de video. En el Perú, es una plataforma muy usada para publicar diversos tipos de música. Las bandas de metal usualmente suben una o más canciones con una imagen relacionada y un enlace a sus redes o al sello discográfico responsable de la difusión. Otra de las plataformas más usadas es Bandcamp, que se presenta a sí misma como una red social de música. Si la banda aún no tiene ediciones físicas de su música, se pueden postear algunas o todas las canciones grabadas como forma de promoción y, así, ser contactados por algún sello interesado en realizar la edición en físico de la grabación. Además, Bandcamp también cuenta con la opción de venta de *merchandising* para las bandas. En menor medida, se pueden usar otras plataformas como Spotify e iTunes, pero no son sitios muy comunes o importantes para las bandas peruanas de metal extremo.

En el caso de la edición en físico, se valora más concretar un trato con un sello extranjero en lugar de uno con una disquera nacional. Esto se debe principalmente porque un sello extranjero puede ofrecer mayores beneficios que un sello local como la difusión hacia un nuevo público, otras redes de contacto y la comunicación con otras bandas pertenecientes al sello discográfico. Estas ventajas superan ampliamente lo que puedan brindar las redes de la escena local.

Sin embargo, existe otra motivación más discreta para que las bandas busquen lanzar sus producciones en sellos extranjeros: la validación que se consigue. Los sellos de metal, en su mayoría de metal extremo, les otorgan a las bandas cierta validez que no obtendrían si ellos mismos editaran su producción. Este tipo de validación ejemplifica la posición jerárquica que se le atribuye a las escenas extranjeras dentro de la escena peruana.

## Forma diseñada para el mal: edición discográfica de Hadez

En sus primeros lanzamientos, la banda replicó los lazos típicos del *underground* global del metal extremo, que mantenía como ideal una escena sin centro ni periferias, donde el intercambio a través del correo era muy común (Kahn-Harris 2007: 97). Los primeros demos de Hadez empezaron a circular por estas redes de distribución y, con ello, se establecieron contactos importantes en otros países, lo cual generó opiniones favorables. Al procurar que su música llegue a otras audiencias, consiguieron una propuesta del sello noruego Deathlike Silence, manejado por Euronymus, guitarrista de la banda de black metal Mayhem. Este contacto se construyó sobre la base de similitudes entre el discurso sonoro del black metal nórdico, que buscaba un sonido crudo y precario, con el sonido de baja fidelidad que tenían las bandas de metal extremo en el Perú, producto de las limitaciones tecnológicas. La propuesta del sello, sin embargo, no llegó a concretarse a causa de la pronta muerte de Euronymus.

Las primeras grabaciones difundidas de la banda se realizaron en formato de *cassette*, lo cual permitía un costo accesible, pero, a la vez, mermaba la calidad y, por tanto, el potencial de su sonido. Recién cuando se lanzó el álbum debut, *Aquelarre*, se empleó el formato CD. Sin embargo el álbum *Even if you die a thousand times* fue editado en CD así como *cassette*. El álbum *Aquelarre* es el que mayores críticas positivas ha generado. Inicialmente, la recepción fue difícil de medir, pero, en los años posteriores, este fue reeditado en distintos formatos y en distintos países, lo cual era un indicio de su progresivo impacto en la escena nacional y global.

Años después, algunos sellos extranjeros como Nuclear War Now! editaron en vinilo los primeros demos lanzados en *cassette* de Hadez, lo que validaba la idea de que la banda era uno de los pioneros del metal extremo en Sudamérica. En ese momento, la precariedad del sonido se transformaba en una cualidad en la escena global, donde se negocia un nuevo discurso de autenticidad en base al discurso sonoro. En comparación con el metal contemporáneo y el sonido cada vez más



prístino usado en sus grabaciones, Hadez representa un sonido similar a las primeras bandas de metal extremo, que para algunos metaleros es “más puro” y, por tanto, auténtico ante los oídos de cierto público. Por ello, los primeros demos de la banda adquieren un nuevo valor en la coyuntura contemporánea y son difundidos a nuevos públicos.

### **Construcción de estatus: jerarquía y valor histórico en la producción musical de Hadez**

Como ya se ha expuesto, dentro de la escena metal, se construye, cuestiona y negocia el valor de la autenticidad constantemente. En el caso concreto de esta investigación, se observó cómo el cambio de alineación y de sonido de forma progresiva en cada lanzamiento fue recibido positivamente por el público. Sin embargo, después la publicación de su segundo álbum, esto cambió. El cambio de una voz inicialmente más grave y profunda a una voz con un registro medio generó opiniones divididas. La nueva voz era más cercana a la que se usaba en la música hardcore y esto alejó el sonido de la banda de cómo debería sonar la voz en el auténtico metal extremo.

En los inicios de la banda, su sonido provocaba algunos cuestionamientos por el poco refinamiento de su sonido y lo caótico de su propuesta. Con el transcurrir de los años y al mantener su desarrollo constante, la banda fue validando su propuesta en cada nueva grabación que realizaba. Particularmente, la alineación que grabó los demos de estudio *Altar of Sacrifice* y *Hadez attack* sería una de las más recordadas según lo encontrado en la investigación en redes sociales y, a la vez, serían las grabaciones donde menos se cuestionaría su autenticidad. Cabe resaltar que sus integrantes aún están presentes en distintos proyectos en la escena, ya sea en conciertos o formando parte de otras bandas.

En cuanto a cantidad de producciones lanzadas y conciertos realizados a lo largo de su existencia, solo existen dos bandas en el metal extremo peruano que comparten antigüedad y similar actividad con Hadez: Kranium y Mortem. La

diferencia radica en que Hadez se disolvió y mantuvo luego una existencia intermitente posterior a su álbum debut, lo cual causó que no alcance su potencial en el lanzamiento del álbum *Aquelarre*, según comenta Capcha. Sin embargo, esta también es una de las razones por las cuales se crearon mitos alrededor de la banda. Cuando Hadez decidió retomar su carrera y lanzar el siguiente álbum, el respeto alrededor de la banda creció por mantener su grado de participación en la escena.



## Conclusiones

Al explicarnos cómo se construye el discurso de autenticidad en las grabaciones de la banda Hadez, respondemos varias interrogantes que también involucran al metal extremo y la producción musical en el Perú.

En primer lugar, el acceso y manejo adecuado de la tecnología es una necesidad para el metal, sobre todo para los ideales de producción musical que busca. Esta producción posee valores específicos que, en el caso peruano, se deben negociar pues existen limitaciones técnicas, económicas y de acceso a las herramientas tecnológicas de producción. En la década de los ochenta y comienzos de los noventa en el Perú, las condiciones económicas y sociales dificultaron que los músicos metaleros consigan el equipamiento necesario para lograr un buen sonido. En algunos casos, esta situación adversa puede haber sido tomada como una oportunidad para la transgresión y crudeza que simbolizaba el metal extremo, mientras que, para las bandas de otros estilos dentro del metal, representó una gran dificultad. En el desarrollo del sonido de la banda Hadez en el estudio de grabación, se produjo un aprendizaje progresivo que condujo al uso de técnicas de producción musical específicas y a la construcción de discursos acerca de las formas sonoras a plasmar.

Esto ocurrió en distintos momentos: desde la preproducción, analizando y experimentando timbres diferentes en cada instrumento a través de la afinación y procesos digitales; en la grabación, a través del uso extendido de *overdubs*; y en la mezcla y masterización a través del uso de efectos de espacialización, de retardo y saturación.

Las formas particulares en que la banda Hadez se apropió del metal extremo en su propio contexto generaron un sonido distinto al habitual en el metal, lo cual se logró a través de la búsqueda de estrategias para superar las limitaciones de la época y,

así, estar en capacidad de producir sus grabaciones. De esta manera, se creaba una propuesta propia para estándares dentro de la escena local.

En segundo lugar, con respecto a la autenticidad, la construcción de esta depende del lugar de enunciación, es decir, de quién valora la autenticidad de la banda o de su música. Esto deriva en múltiples negociaciones entre los distintos actores que forman parte de la escena de metal extremo. En el caso de Hadez, esto derivó en la creación de un discurso sonoro que llamamos el “sonido chakal” y que a través de la abrasividad buscaba explorar los límites del metal, es decir, a través de lo abyecto. Sin embargo con la firme convicción de ser una banda de metal la banda equilibraba esta característica con el control y la precisión ganada en base a ensayos. A pesar de incluir en su alineación a integrantes que provenían de otras escenas musicales como el *noise*, la banda se mantuvo firme en su propósito de crear música metal propia. La búsqueda de mayor fidelidad en el sonido se fue negociando en cada grabación de la banda con la transgresión de el “sonido chakal” de la banda, buscando replicar distintas técnicas de grabación y producción que se podían investigar sobre las bandas extranjeras de metal extremo. Esta búsqueda consciente o inconsciente se superpuso con la búsqueda personal de un sonido particular, pues la banda a su vez buscó hacer composiciones con un sonido original. El sonido particular de la banda resultó de la suma de las influencias de los músicos en cada grabación; del bagaje personal de Capcha, quien es el único integrante presente en todas las grabaciones; y de las condiciones y limitaciones de la tecnología en cada momento.

En tercer lugar, los discursos sonoros se van construyendo, superponiendo y renegociando según las decisiones que vaya tomando la banda en su desarrollo musical. La banda Hadez enfrentó las percepciones que el público tenía sobre su sonido al presentar su segundo álbum. El cambio de vocalista, con una técnica de interpretación y registro diferente al que se tenía hasta ese momento en las grabaciones anteriores, fue uno de los puntos más criticados, pues no correspondía a lo que el público estaba acostumbrado como “el sonido de la banda”. Sin embargo,

el análisis realizado identifica que también existe un cambio en las estrategias de producción musical entre ambos álbumes. Mientras la producción en el álbum *Aquelarre* los alineaba hacia un estilo más específico dentro del metal extremo, identificado ya en esos años como *black metal*, el segundo álbum *Even if you die a thousand times*, tendría una producción más típica del *death metal*. Aunque en sus primeros años el metal extremo estaba en formación, Hadez se ha mantenido en un límite entre los subgéneros *black metal* y el *death metal*. Al perder la atmósfera que tenía en el estilo de producción de su primer álbum, *Aquelarre*, hacia un estilo sin reverberación en su segundo álbum, *Even if You Die a Thousand Times*, Hadez generó una confusión en el público que estaba acostumbrado a otro sonido. Dicho de otra manera, pasó de ser identificada como una banda del subgénero *black metal* a una del *death metal*.

Finalmente, esta investigación es un primer trabajo que pretende ofrecer algunas ideas novedosas sobre el fenómeno de la música popular grabada en el Perú. El presente trabajo espera servir como base para futuros estudios sobre la producción musical en el Perú, el metal peruano y sus características singulares, producto de una compleja relación entre las artes musicales y las tecnologías sonoras en nuestro país.

## Bibliografía

AVELAR, Idelber

2003 "Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound". *Journal of Latin American Cultural Studies*. Número 3 (12), pp. 329-346.

ANDREYUK, Dima

2020 *TAPE DEALER - 1984-1994: Decade of Demos, Tape Trading and Fanzines*. Berlin: Seven Metal Inches Records.

ALARCÓN, Juan Carlos

2019 *Cultura juvenil e identidad: origen y desarrollo de la cultura del metal en la ciudad de Lima entre los años 1980 y 2017*. Tesis de licenciatura en Antropología. Lima: Universidad Nacional Federico Villareal, Facultad de Humanidades.

BANGERTV – All Metal

2015 Metal Evolution – Extreme Metal | FULL EPISODE [videograbación]. Consulta: 12 de marzo 2021.

<https://youtu.be/MoHOgfEoTlc>

BAULCH, E.

2003 "Gesturing Elsewhere: The Identity Politics of the Balinese Death/Thrash Metal Scene". *Popular Music*. Cambridge, número 22 (2), pp. 195-215. Consulta: 15 de agosto de 2020.

<http://www.jstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/stable/3877610>

BEINHORN, M.

2015 *Unlocking creativity. A producers guide to making music and art*. Milwaukee: Hal Leonard Books.

BERGER, Harris M.

1999a *Metal, Rock, and Jazz. Perception and the phenomenology of musical experience*. Hanover & London: University Press of New England.

1999b "Death Metal Tonality and the Act of Listening". *Popular Music*. Número 18(2), pp. 161-178. Consulta: 18 de agosto de 2020.

<http://www.jstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/stable/853599>

BERGER, Harris M. y Cornelia FALES

2005 “‘Heaviness’ in the Perception to Heavy Metal Guitar Timbres”. En GREENE, Paul D. y Thomas PORCELLO. *Wired for Sound*. Middletown: Wesleyan University Press, pp. 181-197.

BLUM, Alan

2001 "Scenes." *Public*. Número 22-23, pp.7-35. Fecha de consulta: 05 de abril de 2017.

<https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30324>

BOGGIANO, Franco

2013 “Clásico del metal peruano: 20 años del *Aquelarre* de Hadez, el primer CD del metal nacional”. *Resistencia metazine*. Consulta: 10 de octubre de 2019.

<http://resistenciametazine.blogspot.com/2013/08/clasico-del-metal-peruano-20-anos-del.html>

BOGGIANO, Franco y Mario ZAPATA

2016 “El regreso de Hadez: Guerreros de la muerte Tour final por su 30 aniversario”. *Resistencia21*. [blog en la web del diario *Perú21*]. Consulta: 08 de octubre de 2018.

<http://blogs.peru21.pe/resistencia21/2016/08/el-regreso-de-hadez-guerreros.html>

BOGGIANO, L.

1991 *Primera aproximación al fenómeno musical. Heavy metal: análisis de su contenido y mensaje*. (Trabajo de investigación) Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Fecha de consulta: 25 de mayo de 2019.

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02225a&AN=pucp.43548&lang=es&site=eds-live&scope=site>

BOURBON, A & Simon ZAGORSKI-THOMAS

2020 *The Bloomsbury Handbook of Music Production*. New York: Bloomsbury Academic.

BRAUN, Hans-Joachim

2002 *Music and Technology in the Twentieth Century*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

BROWN, L.

2000 "Phonography, Rock Records, and the Ontology of Recorded Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Número 58(4), pp. 361-372.

BURGESS, Richard James

2013 *The Art of Music Production. The Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press.

CALVO, Manuela

2017 "Metal extremo y globalización en América Latina: los casos de Hermética (Argentina), Masacre (Colombia) y Brujería (México)". En DALMAGRO, María & Aldo PARFENIUK (editores). *Reflexiones comparadas. Desplazamientos, encuentros y contrastes*. Córdoba: Facultad de Lenguas. Universidad Nacional de Córdoba, pp. 170-190.

2018 "Las escenas de la música metal: discusión teórica a partir del caso de la provincia de Buenos Aires". *Question*. Número 1 (60), e110. Consulta: 10 de marzo de 2020.

<https://doi.org/10.24215/16696581e110>

CALVO, Manuela, María PASCUCHELLI y Pablo VIDAL

2021 Los estudios metálicos (metal studies) en Latinoamérica y Argentina: un posible estado del arte. *El oído Pensante*. Volumen 9, número 2, Número 2, pp. 252-278. Consulta: 21 de octubre 2021.

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/8698>

CAMACHO, Nicolás

2019 "La autenticidad en la música". *Teorema*. Oviedo, volumen 38, número 1, pp. 41-56. Consulta: 19 de junio de 2021.

<http://ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=fua&AN=135733564&lang=es&site=ehost-live>

CASTILLO, Stephen



2016 “Posers” y “Trues”. Jóvenes, autenticidad y poder en la escena metalera mexicana. Cuicuilco. *Revista de Ciencias Antropológicas*. Volumen 23, número 67, pp. 99-126. Consulta 9 de Noviembre de 2020.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=529555490006>

CHRISTE, Ian

2005 *El Sonido de la Bestia. La Historia del Heavy Metal*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

CORNEJO, Pedro

2002 *Alta tensión: los cortocircuitos del rock peruano*. Lima: Emedece Ediciones.

CRONICAS ESTIGIAS

2015 ULTRA METAL: El legado que llegó a ningún lado. *Cronicas*. [Entrada de blog]. Consulta: 20 de diciembre de 2020.

DE LA CADENA, Marisol

2004 *Indígenas Mestizos: Raza y Cultura en el Cusco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ENCYCLOPAEDIA METALLUM

*Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives*. Consulta: 17 de enero de 2020.

<https://www.metal-archives.com>

FRITH, S, STRAWS, W., & STREET, J.

2001 *The Cambridge companion to pop and rock*. Cambridge: Cambridge University Press.

FRITH, S. & ZAGORSKI-THOMAS, S.

2012 *The art of record production*. Burlington: Ashgate.

GALICIA, Fernando

2018 *Inoxidable. Formación cristalización y crecimiento del heavy metal en España, 1978-1985*. Madrid: Apache Libros.

2019 *Heavy y Metal. A través del cristal. Nuevas perspectivas culturales*. Madrid: Apache Libros.

GÓMEZ GARAY, L.D.F.

2018 *Metal in Utrecht: The metal scene and the issues of identity in a cosmopolitan city*. Tesis de maestría en Humanidades. Utrecht: Utrecht University, Faculty of Humanities.

GONZÁLEZ, Juan Pablo

2013 *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet musical.

GRAHAM, Stephen

2010 "Where is the underground? in an age when music is available anywhere, anytime, where do you find the underground and what defines it?" *Journal of Music*, 1 August 2010. Consulta 10 de febrero de 2021.

<http://journalofmusic.com/article/1187>

GREENE, Shane

2017 *Pank y revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea*. Lima: Pesopluma.

GROSSBERG, Lawrence

1992 *We Gotta Get Out Of This Place*. New York : Routledge

GUIA REC

2015 GUIA REC. Claves y herramientas para describir el ecosistema actual de la música. Buenos Aires: Cultura Argentina. Consulta 15 de setiembre

<http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2015/10/Guia-REC-completa.pdf>

HALL, S., D. HELD y T. MCGREW

1992 *Modernity and its futures*. Cambridge: Polty Press.

<http://www.jstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/stable/853709>

HEPWORTH-SAWYER, Russ

2009 *From Demo to Delivery: The Process of Production*. Burlington: Focal Press.

HERBST, J.

2018 "Heaviness and the electric guitar: Considering the interaction between distortion and harmonic structures". *Metal Music Studies*, número 4 (1), p. 95. Consulta: 08 de agosto de 2019.

<http://ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edo&AN=ejs44677373&lang=es&site=eds-live&scope=site>

KAHN-HARRIS, Keith

2000 "Roots'?: The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene". *Popular Music*, número 19 (1), pp. 13-30. Consulta: 17 de junio de 2019.

2007 *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg.

KARJALAINEN, Toni-Matti y Kimi KÄRKI

2015 *Modern Heavy Metal: Markets, Practices and Cultures*. Helsinki: Aalto University y Turku: International Institute for Popular Culture.

KELLY, Philip

2009 Gender identity and the electric guitar in heavy metal music. *Maynooth Musicology: Postgraduate Journal*, 2. Consulta: 08 de enero de 201.

<https://mural.maynoothuniversity.ie/9482/>

LILJA, Esa

2009 *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. Tesis de doctorado. Finlandia: Universidad de Helsinki.

LÓPEZ, José Ignacio

2020a *Este Futuro es Otro Futuro: The role of social discourse on the [under]development of contemporary academic electronic music in Perú*. Tesis de doctorado en Filosofía. San Diego: University of California San Diego. Consulta: 18 de enero de 2021.

<https://escholarship.org/uc/item/2sm8k2dk>

2020b "El ritual de lo habitual: apuntes introductorios sobre un rock nacional peruano". *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*. Lima, volumen 4, número 1, pp. 60-85. Consulta: 16 de diciembre de 2020.

<http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/77>

2021 "Sounds of Exclusion and Seclusion: Peruvian Metal as a Model for Cultural Self-segregation". En VARAS, Nelson, Daniel NEVAREZ & Eliut RIVERA SEGARRA (editores). *Heavy Metal Music in Latin America. Perspectives from the distorted south*. Lanham: Lexington Books, pp. 107-129.

LOPEZ, J. & Risica, G.

2018 *Espíritu del Metal. La conformación de la escena metalera peruana (1981 – 1992)*. Lima: Sonidos Latentes & Discos Invisibles.

LOZADA, Nadhya

2016 *Diferencias de personalidad y salud mental entre metaleros y no metaleros en Lima*. Tesis de licenciatura en Psicología. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola, Facultad de Humanidades.

2018 *Percepción de discriminación sociolaboral de los metaleros en Perú*. Tesis de Maestría en Resolución de Conflictos y Mediación. Santander: Universidad Europea del Atlántico.

MESSICK, K. J.

2020 "Metal for the masses: how indie metal labels have adapted for the digital era". *OSF Preprints*. Consulta: 06 de junio de 2020.

<https://doi.org/10.31219/osf.io/a758b>

MONTERROSO, César

2006 "La defensa de la autenticidad: el placer y la muerte en el discurso del Heavy Metal". En: *Anthropia. Revista de antropología y otras cosas*. Lima, número 4, pp. 39-45.

MONTERROSO, César y Renato ARCE

2010 *Headbanger* [blog en la web del diario *El Comercio*]. Consulta: 15 de enero de 2020.

<https://elcomercio.pe/blog/headbangers>

MOORE, Allan

2002 "Authenticity as Authentication". *Popular Music*. Número 21 (2), p. 209. Consulta: 19 de marzo de 2020.

<http://search.ebscohost.com.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login.aspx?direct=true&db=edsjsr&AN=edsjsr.853683&lang=es&site=eds-live&scope=site>

2003 *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

2012 *Song Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*. Aldershot: Ashgate.

MOYLAN, William

2006 *Understanding and Crafting the Mix: The Art of Recording*. Burlington: Focal Press.

MYNETT, Mark

2013 *Contemporary Metal Music Production*. Tesis doctoral de Ingeniería y Computación. Huddersfield: University of Huddersfield.

MURO, Paul

2014 *Peru Death Metal* [Magazine digital]. Consulta: 10 de abril de 2020.

[https://issuu.com/apurlecproductions/docs/peru\\_death\\_metal\\_edicion\\_primera](https://issuu.com/apurlecproductions/docs/peru_death_metal_edicion_primera)

NUCLEAR WAR NOW! PRODUCTIONS

2012 *Guerreros de la muerte*. [Grabación en streaming]. Consulta: 12 de marzo 2021.

<https://nuclearwarnowproductions.bandcamp.com/album/guerreros-de-la-muerte>

NÚÑEZ, María de la Luz y Arturo RIVAS

2018 "Musical representation in times of violence: The origins of Peruvian metal music during the general crisis of the eighties". *Metal Music Studies*, número 4 (1), p. 219. Consulta: 10 de agosto de 2019.

<http://ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edo&AN=ejs44677363&lang=es&site=eds-live&scope=site>

NOYA, Javier

2017 *Sociología de la música. Fundamentos teóricos, Resultados empíricos y perspectivas críticas*. Madrid: Editorial Tecnos.

OLAVARRIA, Ricardo

2019 *Entre la profesionalización y el underground. Inicios de la escena metalera en Lima (1983-1989)*. Tesis de maestría en Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado.

OLSON, B.H.

2008 *I am the Black Wizards: Multiplicity, Mysticism and Identity in Black Metal Music and Culture*. Tesis de maestría. Bowling Green: Bowling Green State University.

PACHECO, Joel

2021 *El camino de la Rebeldía. Su paso por la escena metal y punk del altiplano peruano*. Lima: s/e.

PANDURO, César

2021 *La ruta del adiós. Memorias del movimiento de rock subterráneo iqueño (1998-2022)*. Lima: Amotape Libros.

PHILLIPS, William y Brian COGAN

2009 *Encyclopedia of Heavy Metal Music*. Wesport: Greenwood Press.

RESTREPO, E.

2016 *Etnografía: Alcances, técnicas y éticas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

RUBIO, Salvador

2011 *Metal Extremo. 30 años de oscuridad (1981 – 2011)*. Lleida: Milenio.

2016 *Metal Extremo 2: crónicas del abismo (2011-2016)*. Lleida: Milenio

ROMERO, Raúl

2004 *Identidades Múltiples. Memoria, modernidad y cultura popular en el Valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

SÁNCHEZ MONDACA, M.

2007 *Thrash metal: del sonido al contenido. Origen y gestación de una contracultura*. Tesis de titulación de Sociología. Santiago de Chile: Universidad de Chile-Facultad de Ciencias Sociales. Consulta: 2 de diciembre de 2019.

<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/106570>

SHUKER, Roy

2005 *Popular Music. The Key Concepts*. Oxford: Routledge.

SMIALEK, Eric T.

2015 *Genre and Expression in Extreme Metal Music, ca. 1990–2015*. Tesis de doctorado en Musicología. Quebec: McGill University.

TARAZONA, Luis

2009 *Características de la identidad de jóvenes que se reúnen en torno a la música rock-metal, en la ciudad de Huancayo*. Tesis de licenciatura de Antropología. Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú, Facultad de Antropología.

THOMAS, Niall

2015 *"The Development of Technology and its Influence on Recorded Heavy Metal Music, 1969-2015"*. Winchester: University of Winchester

THOMAS, Niall y Andrew KING

2019 "Production Perspectives of Heavy Metal Record Producers". *Popular Music*. Cambridge, Vol. 38, No. 3. pp. 498-517. Consulta: 10 de abril de 2021

<https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/production-perspectives-of-heavy-metal-record-producers/00493AEE98EBE37DE67A76102C9DC5C2/share/618b45268ffa5c5acfa64a32b40ad26e59338c3f#>

TOFALVY, Tamas y Emilia BARNA (editores)

2020 *Popular Music, Technology, and the Changing Media Ecosystem. From Cassettes to Stream*. London: Palgrave Macmillan

TORRES, Carlos

2018 *Demoler. El Rock en el Perú 1965-1975*. Lima: Editorial Planeta.

TORRES, Eduardo

2010 *El acorde perdido. Ensayos sobre la experiencia musical en el Perú*. Lima: PUCP.

TURINO, Thomas

2008 *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

V8 ROCK

2021 *V8 Rock Tv - Entrevista Ricardo Mendez* [videograbación]. Consulta: 20 de marzo de 2021.

<https://www.facebook.com/watch/?v=2944824102503668>

WALLACH, J., H. BERGER & P. GREENE

2011 *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music around the World*. Durham; London: Duke University Press.

WALSER, Robert

1993 *Running with the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: University Press of New England.

WASHBURNE, Christopher & DERNO, Maiken (editores)

2004 *BAD MUSIC The Music We Love to Hate*. New York:

WEINSTEIN, Deena

2000 *Heavy Metal. The Music and Its Culture. Revised edition*. Boston: Da Capo Press.

YÉPEZ, Jimmy

2011 *Cultura, individualización y violencia en los metaleros de la ciudad de Lima 1994 -2014*. Tesis para optar el título Magíster en Sociología con mención en Estudios Políticos. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

2013 “Política Cultural Neoliberal y la música Heavy Metal en la ciudad de Huánuco, Perú 1990 – 2010”. En: *Investigaciones Sociales*. Lima, volumen 17, número 30, pp. 279 – 290.

YRRIVARREN, Sarah

2012 *Tribus Urbanas en Lima. Jóvenes y Adolescentes en busca de un espacio en la ciudad, 1990-2010*. Lima: Arquitectura de Bolsillo, PUCP.

2015 “El genius loci del Metal en Lima”. En ROMERO, Raúl. *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: IDE-PUCP, pp. 282 – 301.

ZAK, Albin



2001 *The Poetics of Rock. Cutting Tracks, Making Records*. Berkeley: University of California Press.

#### ZERO TOLERANCE MAGAZINE

2014 Imperio del Terror: First Look! Peruvian metal and the birth of Hadez. *Zero Tolerance Magazine*. [Entrada de blog en página de magazine]. Consulta: 18 de diciembre de 2020.

<https://www.ztmag.com/news/imperio-del-terror-first-look-peruvian-metal-and-the-birth-of-hadez/>

