Rosa, Hartmut. *Cantan los ángeles, rugen los monstruos. Una breve sociología del heavy metal*. Madrid: NED Ediciones, 2025, 203 pp.

Uno de los intelectuales europeos más renombrados de la última década es el sociólogo y filósofo alemán Hartmut Rosa. Aunque es un exponente destacado de lo que se ha llamado la "nueva teoría crítica", Rosa es acaso más conocido por sus trabajos sobre la aceleración en la modernidad tardía, y especialmente por su sugerente teoría de la resonancia. Dicho esto, no debería sorprender que en 2025 se publicara un nuevo libro de este autor; sin embargo, lo que muchos no esperaban es que fuera un libro sobre música, específicamente sobre *heavy metal*.[1] ¿Pero por qué sobre este género? Porque además de académico, Hartmut Rosa es fan del metal y músico aficionado; es, en sus propias palabras, "alguien que toca tanto los teclados en bandas de rock como el órgano de la iglesia" (35). Hablamos entonces de un sociólogo metalero y religioso practicante; y esto sí que es una novedad por partida doble.

Si bien existen autores importantes y publicaciones referentes en la sociología del rock en las última décadas, como Simon Frith (1980) o Motti Regev (2015), e incluso algunas sobre géneros más "pesados" (Walser 1993; Varas-Díaz et al. 2021), no es común que "uno de los teóricos sociales más sugerentes de la actualidad" –como es presentado en las solapas de sus publicaciones–, dedique todo un libro a pensar el metal, una música que muchas personas consideran ruidosa, violenta y poco elaborada, cuando no abiertamente monstruosa. Pero hay otras, como Hartmut Rosa, que en verdad la aman, les parece bella y se juegan una parte importante de su identidad y su vida en ella. Como lo expresa el título del libro, es una música con un carácter ambiguo: mientras para unos cantan los ángeles, para otros rugen los monstruos. No suele haber puntos medios: el metal es amado u odiado; puede ser el cielo o representar el infierno, como sugería uno de los mejores álbumes de Black Sabbath (sin Ozzy): *Heaven and Hell* (1980).

Hartmut Rosa nació en 1965, de modo que no le tocó el auge de Elvis o de The Beatles; lo que sí vivió en carne propia fue el tránsito del rock 'n' roll hacia algo más pesado, distorsionado y oscuro, y esa experiencia atraviesa el libro, que más que un texto sociológico convencional es "un intento de auto-interpretación desde el punto de vista y la experiencia del fan" (27). La pregunta que orienta el argumento de Rosa es cómo y por qué el metal ofrece a los oyentes experiencias de resonancia y seguridad ontológica en la tardo-modernidad, es decir, en

1. Siguiendo las coordenadas de la industria musical angloamericana, en el libro se usa genéricamente el término "*heavy metal*", sin embargo, en la mayoría de Latinoamérica se habla de "metal" (a secas y en español), por esta razón en adelante me referiré no a "*heavy metal*" sino a metal, con lo cual no desconozco los múltiples subgéneros y variaciones que existen.

Licencia Creative Commons 4.0 "Reconocimiento-Sin Derivar- No Comercial" http://doi.org/10.7764/res.2026.58.13..

tiempos social y políticamente muy inciertos. Le interesa, en últimas, "entender qué es lo que lleva a millones de fans en todo el mundo a no solo adorar esta música, que los no fans y los musicólogos suelen experimentar como ruido primitivo, sino incluso a considerarla lo más importante de sus vidas" (22).

En términos epistemológicos Rosa hace dos énfasis importantes. Primero, su análisis se centra más en las *prácticas de apropiación y escucha* que en la producción o la industria musical, con lo cual se alinea a trabajos recientes que han llamado la atención sobre la necesidad de pensar la escucha y el sonido (Bieletto-Bueno 2019). Segundo, le interesa la experiencia de los fans; y la *experiencia*, si bien no puede medirse, es productora de emociones y de conocimiento social. Pensemos, por ejemplo, en un metalero en un concierto de su banda favorita. Si solo se observa desde fuera, es probable que sus actitudes parezcan ridículas, solipsistas y sin sentido, pero si se analizan de cerca puede que se encuentren formas intensas de sociabilidad, de producción de sentido y de construcción de comunidad. Al menos esa es la sospecha del autor, por ello se propone examinar la experiencia desde dentro, a partir de sus propias vivencias y las de otros fans.

Puede decirse que en este libro Hartmut Rosa "fusiona" su teoría de la resonancia con su experiencia con el metal, y al hacerlo se enfrenta a un problema que con frecuencia se nos presenta a quienes investigamos la música: "tener cuidado de no utilizar un lenguaje y una terminología científicas con el que se marchite la fuerza bruta, e incluso el poder sutil y la profundidad de la experiencia de la música y destruirla mediante un análisis diseccionador" (124). Pero el reto fue mayor dado que Rosa esperaba que este texto se moviera entre dos aguas y pudiera ser leído tanto por sociólogos que no son fans del metal, como por fans del metal que no son sociólogos. Para ello concibió la estructura del libro como un disco de rock, compuesto por una introducción, nueve capítulos (o *tracks*) y un epílogo (*outro*).

El primer capítulo presenta de manera general la apuesta y la naturaleza del libro. A continuación, en el capítulo dos, ofrece un breve contexto histórico sobre el nacimiento del género y en especial rastrea el término *heavy metal*. En unas versiones apareció en 1968, en la letra de la canción "Born to Be Wild", de Steppenwolf, y remitía al sonido del trueno, que se asocia también con un ícono visual de esta música: la motocicleta, tan presente en la estética de muchas bandas desde los años setenta (basta recordar a Rob Halford y Judas Priest). Según Rosa, la motocicleta sirvió para representar valores que se asociaron con el metal desde el inicio, como la rebeldía o la libertad, aunque se le escapa que fue esencialmente una libertad masculina y un símbolo patriarcal (Jablonka 2020). Para otros, el término tiene más que ver con el ritmo del martillo en las fábricas, pues a diferencia de otras vertientes de la música popular que se desprendieron del rock, el *heavy metal* surgió entre la clase obrera de ciudades industriales como Birmingham, en Inglaterra, de donde son originarios Black Sabbath y Judas Priest, "padres fundadores" del género. Pero acaso lo más interesante es cómo el trueno o el martillo tienen correlatos tímbricos y melódicos en el propio sonido: hablamos de la distorsión y el *riff*, piedras angulares de la sonoridad del metal.

El capítulo tres es el más sociológico de todos. Acá el autor hace una caracterización sociodemográfica de lo que llama "la escena" del metal en Europa, particularmente la alemana, es decir, examina variables como origen de clase, nivel educativo, género y orientación política de los fans del metal. Considero que su idea de escena es cercana a la de Will Straw, para quien

una "escena musical" es "un espacio cultural en el que coexiste una gran gama de prácticas musicales que interactúan entre sí dentro de una variedad de procesos de diferenciación y según diversas trayectorias de intercambio de ideas" (Straw 1991, 373; la traducción es mía). Sin embargo, debe evitarse extrapolar a Latinoamérica la caracterización que se propone de la escena europea y alemana, dado que las condiciones estructurales, materiales y culturales son muy diferentes. Por ejemplo, valiéndose de encuestas recientes, Rosa afirma que el nivel de educación de los metaleros alemanes está por encima de la media del país, por lo cual, concluye, se trata de una escena altamente alfabetizada y lectora. Un indicador de esta cultura letrada es la centralidad que históricamente han tenido en el metal las revistas y los fanzines, como *Metal Hammer*, *Loudwire* o *Kerrang*!, publicaciones familiares para cualquier conocedor del género.

Otra muestra del carácter dialéctico y ambivalente del metal es el conservadurismo en términos de género y el relativo liberalismo en cuestiones políticas. Basta una mirada rápida a las letras, las carátulas y los videoclips de muchas canciones (por no hablar de los integrantes de las bandas más importantes) para constatar que el metal ha sido y sigue siendo mayoritariamente masculino y blanco. Si bien Rosa reconoce que cada vez más mujeres participan de la escena –en calidad de creadoras y consumidoras–, el metal parece seguir dominado por estéticas que se alinean a la heteronormatividad, la sexualización de la mujer y las identidades de género hegemónicas; aunque pueden referirse algunas excepciones notables, como la "salida del closet" de Rob Halford en 1998, un gesto que le mereció la empatía de muchos fans a nivel mundial. En cuanto a la orientación política de la escena metalera (europea), si bien en Noruega existe el *black metal* de derecha (NSBM por sus siglas en inglés: National Socialist Black Metal), para el autor la mayoría de los grupos del género tiene inclinaciones ideológicas progresistas; en todo caso, las tendencias de extrema derecha no gozan de buena acogida, de hecho, hay muchos grupos explícitamente antifascistas, algunos incluso de éxito global como Gojira (Francia).

Tras esta caracterización, en el capítulo cuatro el autor aborda una de las preguntas centrales en los estudios sobre música popular desde la segunda mitad del siglo XX: ¿qué significa la música en la vida de los fans? (Frith 1996). Como pasa con otros géneros, "[p]ara muchas personas, el metal no crea simplemente una identidad, sino que organiza, centra y ancla las biografías" (25). La música nos ayuda a gestionar la memoria y el sentido del tiempo vital (tal disco o tal concierto puede ser el marcador en torno al cual recordamos eventos de nuestra juventud o adultez); de allí que, para el metalero, sus bandas favoritas sean casi un testigo de la historia de su propia vida. Por tanto, concluye el autor, el metal no es "simple entretenimiento", sino que es algo trascendente, genuino, (casi) sagrado, por lo menos para los que no son "usuarios del metal", que según Rosa son aquellos para quienes esta música no está presente todo el tiempo, y son más bien "metaleros ocasionales", que lo usan para gestionar sus estados de ánimo, por ejemplo, al ejercitarse en el gimnasio o al recordar sus años de juventud. Estos argumentos recuerdan lo que escribiera otro sociólogo-filósofo alemán muchas décadas atrás a propósito de la "música clásica".[2] Sí, hablamos de Theodor Adorno, a quien justamente Rosa cita para establecer paralelos entre el metal y la "música clásica", un gesto que resulta cuestionable no por el desdén que en su día mostrara Adorno por la música popular-comercial o por su

2. Pongo la expresión "música clásica" entre comillas, pues es problemática en tanto que remite casi exclusivamente a tradiciones musicales de Europa occidental desde el siglo XVII. Por tanto, siguiendo a López-Cano (2020), sería más preciso denominarla música de arte occidental.

propuesta para categorizar a los oyentes de música (Adorno 2009), sino porque parece que en pleno siglo XXI se sigue asumiendo a la "música clásica" como la medida para legitimar y poner en valor otras tradiciones musicales, un gesto eminentemente eurocéntrico y colonial.

En los últimos capítulos se abordan diferentes dimensiones de la experiencia de escuchar metal. A partir de sus propias vivencias como melómano y músico, y las de varios amigos y fans del género con los que habla el autor, se sugiere que el metal es una forma de relacionarse con el mundo a través del oído, la mente y el cuerpo. Aproximarse a la experiencia supone tomarse en serio la música, por ello, en el capítulo cinco analiza (un tanto superficialmente, hay que decirlo) algunos temas y letras, e identifica tendencias en la estructura, la orquestación y los arreglos en el metal. Para Rosa, en muchas canciones emblemáticas del género, "[e]l bajo late al ritmo del corazón o ligeramente por encima de él, la batería nos martillea con una certeza fiable, la guitarra rítmica lleva y cimenta el entramado sonoro" (77). Y así llegamos al capítulo seis que, como en una obra conceptual, presenta el desarrollo del motivo o argumento central: la escucha de metal como acontecimiento de resonancia profunda.

Conviene retomar brevemente la teoría de la resonancia de Hartmut Rosa, para quien, en la modernidad tardía, los momentos de verdadera conexión con el mundo, con uno mismo y con otros, son cada vez más escasos: "muchos oyentes contemporáneos no sienten estas resonancias en el metal o para el metal. Probablemente tiene experiencias similares con otros tipos de música, o en la religión o en encuentros con la naturaleza, o quizás no tiene ningún tipo de experiencia de este tipo" (117). En sus trabajos sociológicos previos, Rosa había retomado la idea de resonancia como fenómeno físico del sonido, es decir como acción o respuesta interna a algo externo. Por tanto, resonancia es la posibilidad de reacción y conexión al menos en cuatro ejes: i) con otras personas (eje social), ii) con los objetos (eje material), iii) con nosotros mismos (eje subjetivo), y iv) con el mundo, la naturaleza y el cosmos (eje espiritual). Esta experiencia de conexión, sostiene el autor, es posible en la música cuando hay una "escucha profunda" (*deep listening*), que es "una especie de práctica de trance secular, independiente de las prácticas religiosas, pero que a menudo está cargada de sentimientos religiosos, por ejemplo, con sentimientos de trascendencia o unidad con un poder que va más allá de nosotros" (139).

El eje material de la resonancia con el metal pasa por el hecho de que en este género la materialidad de la música suele ser importante: tener un disco en vinilo o CD, por ejemplo, contempla más mística y ritualidad que escucharlo en plataformas. Además, a nivel de las prácticas de escucha, es posible identificar entre los fans de metal la tendencia a escuchar álbumes completos, lo que supone un complejo sistema de resonancia e interacción con las diferentes medialidades que constituyen el hecho musical (González 2023): sonido, letra, visualidad, crítica, etcétera. Sin el ánimo de idealizar, es posible decir que actualmente escuchar álbumes completos implica no alinearse a la lógica hegemónica de las listas de reproducción e incluso una reivindicación de lo que se ha llamado "agencia algorítmica" (Bonini y Magaudda 2024). Pero atención, porque la resonancia no debe confundirse con armonía o bienestar; la verdadera resonancia no solo tiene la capacidad de conectar y transformar, sino que tiene algo de transgresor y de indisponibilidad, es decir, no se da cuándo y cómo uno espera, de allí la sensación de extrañeza cuando escuchamos uno de nuestros discos preferidos y no sentimos lo mismo que nos hizo resonar otras veces, esa suerte de epifanía única e irrepetible, y en esta parte el autor nos recuerda que "epifanía significa revelación, aparición, manifestación de lo indecible" (124).

Una de las situaciones en que es más factible tener dichas epifanías es en los conciertos de metal, a los cuales está dedicada la última parte del libro. Un concierto puede ser una experiencia física y emocional intensa: volumen alto, luces penetrantes, aglomeraciones, sudores, olores, en fin. En un concierto hay mucha energía (física y metafórica) circulando; la energía de los objetos, como amplificadores o reflectores, pero también nuestra propia energía, la de las otras personas, y sí, la energía de la música. Para Rosa, esta interacción entre músicos, públicos, objetos y espacios tiene algo de religioso: "el escenario se convierte en una Meca, un lugar de peregrinación para los fans, para quienes el concierto se convierte en un acontecimiento casi sagrado, porque los músicos tocan directamente por ellos y para ellos" (73). Además de ataviarse con sus mejores hábitos y dirigir toda su atención hacia la tarima (como el feligrés hacia el altar), en un concierto muchos participantes pueden sentirse involucrados y desbordados.

Para cerrar, quiero plantear tres críticas o reservas frente al texto. La primera tiene que ver con que la mayoría de las referencias musicales mencionadas por Rosa están en inglés, lo que no sorprende dado que el metal –como buena parte de la industria musical masiva–, sigue teniendo el norte angloparlante como horizonte de sentido. La segunda es que Rosa parece perder de vista que, con el auge de los festivales y la música en vivo, los conciertos se han convertido en auténticas (y costosas) experiencias de consumo, asequibles solo para algunos (Krueger 2019). Y finalmente, al tratarse de un ensayo a medio camino entre sociología y filosofía, y no de una investigación en rigor, hay vacíos metodológicos sobre las entrevistas, la observación o la (auto)etnografía en conciertos, y tampoco hay mucha claridad sobre el método empleado para el análisis musical. Aun así, considero que es un libro valioso porque sugiere una agenda de indagación que puede ser muy potente hoy por hoy, me refiero a rastrear y examinar las posibles experiencias de resonancia que se dan con/en otros géneros y con/en otras experiencias musicales. Después de todo, como reconoce el propio Rosa, "[l]a resonancia no forma parte de las características de una obra, ni de las de un sujeto, sino que es un acontecimiento dinámico que ocurre en el espacio intermedio, y no está disponible: no se puede forzar, no se puede probar y no se puede fijar" (118).

Es probable que quien lea esta reseña o, mejor aun, el libro de Hartmut Rosa, piense que en su análisis hay mucho de romantización, y sí, la hay. Sin embargo, dado que no es un análisis esencialista ni reduccionista, la romantización no tiene por qué ser algo negativo. Romantizar puede ser re-encantar, y este es el proyecto político tras la teoría de la resonancia y uno de los imperativos del siglo XXI: reencantar y reconectarnos con el mundo, con los otros y con nosotros. Hartmut Rosa encontró esa posibilidad en el metal, pero es posible que pase con cualquier música, si se sabe escucharla.

David García González
Departamento de Sociología
Universidad Nacional de Colombia

Referencias

Adorno, Theodor. 2009. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal.

Bieletto-Bueno, Natalia. 2019. "Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI". *El Oído Pensante* 7 (2): 111–134.

Bonini, Tiziano y Paolo Magaudda. 2024. *Platformed! How Streaming, Algorithms and Artificial Intelligence Are Shaping Music Cultures*. Suiza: Palgrave Macmillan Cham.

Frith, Simon. 1980. *La sociología del rock*. Madrid: Jucar.

Frith, Simon. 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

González, Juan Pablo. 2023. *Música popular autoral de fines del siglo XXI. Estudios intermediales*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Jablonka, Iván. 2020. *Hombres justos: del patriarcado a las nuevas masculinidades*. Madrid: Anagrama.

Krueger, Alan. 2019. *Rockonomics: A Backstage Tour of What the Music Industry Can Teach Us about Economics and Life*. Nueva York: Currency.

López-Cano, Rubén. 2020. *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: ESMUC.

Regev, Motti. 2015. "Cultural Globalization: Pop-Rock and Musical Cosmopolitanism". En *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, editado por John Shepherd y Kyle Devine, 201-209. Nueva York: Routledge.

Straw, Will. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music". *Cultural Studies* 5 (3): 368–388.

Varas-Díaz, Nelson, Daniel Nevárez Araújo y Eliut Rivera-Segarra, eds. 2021. *Heavy Metal Music in Latin America Perspectives from the Distorted South*. Londres: Lexington Books.

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

R