

## **Dos piernas, un brazo: el grupo Katingation y su apropiación del *death metal* en el escenario posguerra civil angoleño**

---

## **Duas pernas, um braço: a banda Katingation e sua apropriação do *death metal* no cenário pós-guerra civil angolano**

---

## **Two legs, one arm: the band Katingation and its appropriation of *death metal* in angolan post-civil war scene**

---

*Melina Aparecida dos Santos Silva*<sup>1</sup>

*Simone Pereira de Sá*<sup>2</sup>

**Resumen** *Este artículo tiene el objetivo de discutir acerca de la apropiación del *death metal* –subgénero caracterizado por “emociones negativas” como el odio, la agresividad y el nihilismo– en territorios “periféricos”, buscando entender cómo se utiliza este subgénero para resignificar escenarios de conflicto social e inseguridad, marcados por la pobreza, la violencia, la muerte y la guerra. Para ello, analiza el álbum *2 legs, 1 arm*, lanzado en Internet por el grupo angoleño Katingation, en 2013.*

**Palabras-clave:** *Death metal; Géneros musicales; Memoria; Angola*

**Resumo** *O trabalho tem por foco a discussão em torno da apropriação do *death metal* – subgênero caracterizado por “emoções negativas”, tais como ódio, agressividade e niilismo – em territórios “periféricos”, buscando entender como este subgênero é utilizado para ressignificar cenários de conflito social e insegura-*

<sup>1</sup> Alumna de doctorado en Comunicación por la Universidad Federal Fluminense. Máster en Comunicación por la misma institución, Universidad Federal Fluminense – UFF, Niterói, RJ, Brasil. E-mail: melsantos1985@gmail.com.

<sup>2</sup> Doctora en Comunicación por la UFRJ. Profesora del Departamento de Estudios Culturales y Medios y profesora del Programa de Posgrado en Comunicación de la Universidad Federal Fluminense. Investigadora becaria del CNPq (PQ – 1 D). Coordinadora del LabCult – Laboratorio de investigaciones en Culturas Urbanas y Tecnologías de la Comunicación, Universidad Federal Fluminense – UFF, Niterói, RJ, Brasil. E-mail: sibonei.sa@gmail.com.

*rança, marcados por pobreza, violência, mortes e guerra. Para tanto, analisa o álbum 2 legs, 1 arm; lançado por meio da internet pelo grupo angolano Katingation, em 2013.*

**Palavras-chave:** *Death metal; Gêneros musicais; Memória; Angola*

**Abstract** *The work focuses on the appropriation of death metal – sub-genre characterized by “negative emotions” such as anger, aggression and nihilism – in “peripheral” territories, seeking to understand how this sub-genre is used to produce new meanings about social conflict and insecurity, in scenarios marked by poverty, violence, death and war. It analyzes the album 2 legs, 1 arm released over the internet by the Angolan group Katingation in 2013.*

**Keywords:** *Death metal; Music genres; Memory; Angola*

---

Fecha de envío: 7/5/2014

Fecha de aceptación: 21/7/2014

## Introducción

El odio, la violencia y el nihilismo son elementos distintivos del subgénero musical conocido como *death metal*. Señalado por investigadores y fans como fuente de su vitalidad y resistencia, también se ha transformado en motivo de controversias entre grupos religiosos y políticos, y entre una parte de la crítica mediática, por representar un conjunto de “emociones negativas”, cuya influencia sobre los jóvenes, en tanto que forma de estímulo a la agresividad, debe ser evitada (DUNN, 2004; HARRIS, 2007).

Con la propuesta de otra perspectiva, este artículo tiene el objetivo de discutir la apropiación del *death metal* en territorios “periféricos”, tratando de entender cómo se utiliza este subgénero para resignificar escenarios de conflicto social e inseguridad, marcados por la pobreza, la muerte y la guerra.

Para ello, analiza, con carácter exploratorio, el álbum *2 legs, 1 arm* lanzado en Internet por el grupo angoleño *Katingation*, en 2013. Las narrativas sobre la Guerra Civil que asoló el país africano y sus consecuencias sociales, así como elementos de la cultura angoleña, atraviesan la producción para crear una visión de la historia local.

En esta dirección, esta aproximación prioriza la articulación entre las sonoridades del género metal y las letras de las canciones, relacionando la obra con el contexto socio-histórico y geográfico, con el fin de discutir los sentidos atribuidos por el grupo a temas como el dolor, la muerte y la pérdida. No se trata, por tanto, de un análisis textual *stricto sensu* de las letras de las canciones, sino de una aproximación interpretativa que, en diálogo con autores de estudios de sonido y música (FRITH, 1998; DENORA, 2004; JANOTTI JR, 2012), se interesa por entender la obra de la grupo *Katingation como un todo* –desde los aspectos plásticos de la carátula del álbum, hasta las letras y sonoridades– en su producción de sentidos sobre el cotidiano de Angola.

Anclada en la reflexión que destaca el papel central de los géneros y escenas musicales como mediadores de atribución de sentidos colectivos a productos culturales; y en la importancia de la noción de afecto dentro

de este proceso, la premisa asumida es la de que se trata de una apropiación peculiar del *death metal*, una vez que, en esta corriente musical, de forma general, se activan las “emociones negativas”, como el odio, la violencia y la muerte, para la creación de letras con temáticas abstractas, distanciadas de la realidad social inmediata.<sup>3</sup> Así, en *2 legs, 1 arm*, el subgénero fue utilizado como medio de representación de la identidad angoleña, con canciones que interpretan, al mismo tiempo, el pasado social y el presente de Angola y del continente africano.

Por consiguiente, se puede destacar que el tratamiento de temas considerados “negativos”, en este caso, consiste en una respuesta al odio y a la agresividad, y no un generador de los mismos. Es decir, en lugar de abordarlo como un subgénero que “promueve” la violencia en sus obras, lo que se propone es notarlo como catalizador de procesos de simbolización y atribución de sentido para experiencias de muerte, dolor y violencia consecuencia de conflictos sociales en Angola. Ligado al primer objetivo, se pretende también comprender esta obra como un artefacto de reconstrucción narrativa y forma de enmarcar la memoria, para actualizar y resignificar las vivencias referentes a la Guerra Civil en el contexto de una cultura de consumo de bienes culturales de segmento de mercado, como es el caso del *death metal* (POLLAK, 1992; NORA, 1993; HUYSEN, 2000).

Hay que destacar que, hasta el lanzamiento del documental *Death Metal Angola*, la escena musical angoleña era poco conocida en el circuito de fans y expertos de este género musical. De esa forma, mientras la bibliografía consolidada sobre el panorama del *death metal*, en lugares como la Florida y Suecia, o sobre la apropiación del metal extremo en territorios “periféricos” como la India, Taiwán, Siria, Irak, Singapur y Brasil (HARRIS, 2007) constituyen un conjunto bastante sólido de reflexiones –principalmente, en relación a aspectos identificadores, de resistencia y de pertenencia colectiva de los fans del género–, existen pocos

<sup>3</sup> Como excepciones, se pueden citar obras que abordan la realidad social e histórica, como el álbum homónimo del grupo Dismember (2008), y *Opus Mortis VIII* (2011) del grupo Vomitory, ambos suecos; o, en Brasil, el álbum *Roots*, de la banda Sepultura, y *The Core of Disruption*, de los brasileños, cariocas del Lacerated and Carbonized.

estudios sobre el uso del *death metal* para la comprensión de escenarios de conflicto e inseguridad, y ninguno, hasta el momento, al menos que se tenga conocimiento, que aborde el caso específico de la escena del metal angoleño.

Por eso, este trabajo propone una primera aproximación a la temática, investigando de qué manera los músicos angoleños se han apropiado de las “reglas de género” del *death metal* para resignificar los aspectos de la vida cotidiana y la historia reciente de su país; y, en qué medida, esta apropiación subvierte el propio *death metal* –conocido por abordar temas nihilistas, pero no por tratar de temas políticos y sociales de forma explícita en sus letras.

El artículo está organizado en dos partes: en la primera, se sitúa la escena en cuestión en relación al género musical del metal, discutiendo aportaciones teóricas para comprender los aspectos de las apropiaciones locales. A continuación, se analizan cuatro canciones del álbum del grupo *Katingation*, con intención de profundizar la discusión, intentando relacionar las letras con los contextos locales y la historia del país africano.

## **Géneros globales y apropiaciones locales**

El debate sobre las nociones de géneros musicales y su articulación con las escenas –globales o locales– como generadores de afectos y significados colectivos constituye el eje de esta reflexión. Por eso, se propone, en diálogo con autores como Fabbri (1980), Frith (1998), Janotti (2004) y Trotta (2008), que el género musical es un mediador central de la experiencia de disfrute y consumo musical. Así, las clasificaciones de las canciones dentro de géneros determinados, además de organizar la cadena productiva de la música, constituyen, sobre todo, procesos culturales, en los que aspectos inmanentes, como, por ejemplo, las sonoridades que identifican cada género, negocian con otras esferas, como las prácticas de mercado y de sociabilidad. En este sentido, cada género musical consiste en un “campo afectivo, estético y social en el que la comunicación y el circuito de códigos actuarán” (TROTTA, 2008).

En el caso del *heavy metal*, su consolidación se dio a partir de la Nueva Ola del Heavy Metal Británico (NWOBHM), en la década de los ochenta.<sup>4</sup> Conforme resalta Janotti Jr. (2012), se trata de uno de los géneros más “codificados” de la historia del *rock*, en el que las “reglas de género” –como la guitarra electrificada y distorsionada, los acordes “*power chord*”, los efectos de “peso” sonoro obtenidos por el uso de las tecnologías de captación y amplificación, los *riffs*, la voz gutural mezclada en el mismo volumen de otros instrumentos y el “relleno” sonoro que viene del ritmo marcado por el contrabajo y por la batería– son valores compartidos por grupos y fans para evaluar la pertenencia de un grupo al género.

Además de esto, aspectos extramusicales, como la “escucha dedicada” de los fans<sup>5</sup>; y la “autenticidad/incorporación” de los grupos, evaluados a partir de sus estrategias de circulación en mercados más o menos segmentados, y traducidos por el *mainstream/underground* son otros elementos centrales de la cultura del metal (JANOTTI JR, 2012; CARDOSO FILHO, 2004).

Entre los subgéneros basados en prácticas *underground* para consolidar sus dinámicas está el *death metal* (HARRIS, 2007), en el que destacan las voces guturales, las variaciones rítmicas que engloban rapidez y cadencia, además de la utilización extrema de las distorsiones de guitarra.<sup>6</sup> A partir de la interpretación de temas nihilistas, mórbidos, que raramente se refieren a contextos locales específicos, esta corriente, consolidada en la ciudad de Tampa (Florida), ha conquistado fans alrededor del mundo: en primer lugar, mediante intercambio de cintas casetes, cartas y de fanzines; y, posteriormente, a través también de Internet, caracterizando, así, uno de los ejemplos de articulación entre escenarios y ambientes globales, locales y virtuales (BERGER, 1999; PURCELL, 2003; JANOTTI JR, 2012).

<sup>4</sup> El punto de origen del *heavy metal*, señalado por músicos, *headbangers*, medios segmentados e investigaciones académicas, sería el lanzamiento del primer álbum de los británicos del Black Sabbath [13 de febrero de 1970].

<sup>5</sup> La “escucha dedicada” consiste en oír música con la atención totalmente volcada hacia esa actividad, además de conocimiento de las prácticas que caracterizan históricamente la constitución de un género, presuponiendo aprendizajes entre “iniciantes” e “iniciados” en las “comunidades de gusto” (JANOTTI JR, 2012).

<sup>6</sup> Entre los grupos más conocidos de *death metal* están: Morbid Angel, Death, Obituary, Deicide, Cannibal Corpse etc.

En este contexto, la noción de escenas musicales (STRAW, 2006) también es productiva para la discusión, por remitir a las apropiaciones de géneros musicales globales en circuitos locales. Así, las escenas materializan los géneros a través de un circuito concreto constituido por locales de *shows*, tiendas de instrumentos musicales, lugares de encuentro en las vías públicas, etc.; y, también un circuito virtual compuesto por *sítios web*, *blogs* y redes sociales. Escenas estas que, lejos de “copiar” o reproducir *ipsis litteris* sus modelos de referencia, negocian las reglas dentro de sus ambientes socioculturales, traduciéndolos a partir de nuevos contextos y problemas (HALL, 1992 y 1996; CANCLINI, 2009; APPADURAI, 1996; CASTELLS, 2002; ORTIZ, 1998).

Conforme destaca Janotti, refiriéndose al grupo Sepultura –uno de los exponentes del *death metal*, al inicio de su carrera:

Teniendo en cuenta el panorama metal de Belo Horizonte, lugar de origen del grupo Sepultura, se puede imaginar una gradación en la que la afirmación del territorio sonoro se construye a través de negociaciones entre aspectos globales (género *heavy metal*) y locales (panoramas musicales), es decir, *heavy metal* vs pop, agresividad vs sonoridades delicadas como la del *Clube da Esquina* y rabia vs catolicismo local. Esos elementos, muy discutidos en el documental *Ruido das Minas* para intentar explicar por qué Belo Horizonte se transformó en la “capital brasileña del metal”, permiten a los fans transitar entre la proyección virtual de un espacio sonoro, el *heavy metal*, y las tensiones regionalizadas que caracterizan las escuchas territorializadas (JANOTTI JR, 2012, p. 15).

Sin embargo, en el caso del *death metal*, el punto a resaltar es que las apropiaciones locales han sido muy fieles a las reglas de género –lo que significa que son pocos los ejemplos de grupos locales que hagan referencias directas en sus letras, por ejemplo, a sus contextos sociopolíticos.

Y el propio caso de Sepultura –del que “renegaron” los fans al insertar elementos de sonoridad “local” en forma de colaboraciones con Carlinhos Brown e los indios del Xingu, cuyo ápice fue el álbum *Roots*<sup>7</sup>–

<sup>7</sup> Sepultura ya había introducido otros elementos sonoros, como la percusión latina, en álbumes anteriores como *Arise* (1991), y sonoridades tribales, en *Chaos A.D.* (1993), pero, por una serie de razones que se escapan al objetivo de nuestra discusión, *Roots* se transformó en el marco divisorio del grupo para la cuestión.

muestra la complejidad de la discusión, obligando a pensar cuidadosamente, en cada caso, la forma en la que los elementos locales se introducen, y justificando el interés por el caso de Angola.

El tercer aspecto de esta apropiación habla de la dimensión afectiva. De acuerdo con autores que han abordado este aspecto del consumo cultural (CARDOSO FILHO, 2004; GROSBERG, 1992), es interesante la profundización de la discusión a partir de una doble comprensión de la noción de afecto: en primer lugar, como el conjunto de emociones evocado por una canción, como la alegría, el amor, la tristeza, el odio o el placer; y, en segundo lugar, a partir de la evocación del sentido de “afectar”, lo que alude al conjunto de estímulos sensoriales, corpóreos y “de presencia” (GUMBRECHT, 2010) también activados en nuestra escucha de una obra musical. Significados que actúan en conjunto para demarcar la especificidad del goce musical de un determinado género, grupo o cantante frente a su público; y la forma en que la música actúa como “tecnología del *self*”, es decir, como un reponedor distintivo de valor y de autopercepción para los fans (DENORA, 2004).

Por último, es interesante discutir el proceso de “enmarcar la memoria”<sup>8</sup> (POLLAK, 1992) en juego en el proceso, a través de autores que proponen pensar en los medios de comunicación como “lugares de memoria” (NORA, 1993). Así, este álbum será considerado como un testimonio que contribuye a la construcción de un “marco histórico” (CHRISTENSEN, 2009), representado no por un monumento físico, sino por recuerdos “desmaterializados y reconfigurables” transmitidos por el álbum en Internet.

Hechas estas observaciones, se presenta a continuación el análisis del grupo en cuestión.

<sup>8</sup> Memoria entendida como fruto del proceso colectivo de interpretaciones del pasado que se desea guardar (POLLAK, 1989).

## Death Metal Angola

“Cuando cantamos *death metal*, tomamos el dolor que llevamos dentro, y las dificultades sobre las que podemos hablar durante nuestro cotidiano. Y hablamos de ese dolor a través de la música” (UOL MAIS, 2013, *on-line*).

El dolor con el que Wilker, como otros músicos angoleños de metal, necesita tratar tiene relación con el contexto histórico, económico y social del país. Cabe recordar que Angola obtuvo su independencia el 11 de noviembre de 1975, después de quince años de lucha armada contra el colonialismo portugués. Sin embargo, después de este conflicto armado, el país enfrentó una guerra civil, provocada por las disputas de poder entre tres grupos políticos:<sup>9</sup> Movimiento Popular de Liberación de Angola (MPLA), Frente Nacional de Liberación de Angola (FNLA) y la Unión Nacional para la Independencia Total de Angola (UNITA).<sup>10</sup> El pueblo angoleño asistió a un breve período de “alto el fuego”, de 1991 a 1992; y la guerra vino a terminar diez años después, en 2002, con la muerte de Jonas Savimbi, líder de la UNITA (FISH, 2002).

Después de vivir décadas de su trayectoria en guerra, la población sigue teniendo que convivir con las secuelas de su pasado violento. Con el país devastado por los conflictos armados, el gobierno enfrenta dificultades para construir una economía fuerte o una sociedad estable democráticamente, para ofrecer educación, saneamiento básico, transporte público y salud.<sup>11</sup> En política, Angola llevó a cabo en 2012 las terceras elecciones presidenciales de su historia. Otro problema resultante de un pasado de conflictos armados consiste en las continuas muertes después de la guerra y los serios daños sociales generados por las minas terrestres.

<sup>9</sup> En 1975, después de la declaración de independencia, los tres movimientos –FNLA, UNITA y MPLA– formaron un frente común con la representación portuguesa, el Acuerdo de Alvor, que preveía la participación de todos en el gobierno del país. Poco tiempo después, los tres grupos entraron en conflicto por el poder.

<sup>10</sup> La UNITA y la FNLA se unieron contra el MPLA, iniciando una larga guerra que acabaría causando 500.000 muertes. El conflicto se insirió en el contexto de la Guerra Fría: la URSS y Cuba apoyaron el MPLA; Sudáfrica y los EEUU apoyaron a UNITA; el Zaire (hoy la República Democrática del Congo) y los EEUU también apoyaron a FNLA.

<sup>11</sup> El crecimiento fue impulsado con la expansión del sector petrolífero y del gas, además de la implantación de un programa de gasto público. Sin embargo, Angola aún registra un bajo índice de desarrollo humano (IDH), ocupando el 148º lugar entre 187 países analizados.

Estos hechos demuestran que la Guerra Civil, en gran medida, ha definido la historia moderna del país (OYEBADE, 2007).

En este contexto, la escena angoleña del metal ha cobrado visibilidad fuera del país con el documental *Death Metal Angola*, de Jeremy Xido, producido en 2012.<sup>12</sup> La producción cuenta la historia de Wilker Flores, guitarrista de *death metal*, y su novia Sonia Ferreira, residentes del orfanato Okutiuka, que reunió a grupos de diversas “provincias” en el primer festival nacional de “rock”, en 2011, en la ciudad de Huambo.

En el documental se ve la relación afectiva de parte de la juventud angoleña con el género, visto como un camino para la resignificación de un pasado violento y de muerte, o, como Sonia comenta, “para limpiar los restos de todos esos años de guerra” (DEATH METAL ANGOLA, 2012).

### **2 legs, 1 arm**

El primer aspecto que llama la atención con relación al grupo *Katingation* es que su existencia ha sido cuestionada en foros con enfoque en el subgénero y, según entrevistados del mundo de la escena de metal angoleño, entre los propios grupos del circuito, ya que el grupo nunca ha sido visto en actuaciones en directo o en encuentros de músicos locales.<sup>13</sup>

Sin embargo, en mensajes en las redes sociales, los rastros del grupo, incluso de la [supuesta] condición física de sus integrantes,<sup>14</sup> permiten tejer observaciones preliminares sobre ellos –desde la carátula y el título del álbum, que sugieren la mutilación de la pierna de dos integrantes como consecuencia de la Guerra Civil:

<sup>12</sup> El estreno tuvo lugar en Dubái, en la 9a edición del Festival Internacional de Filmes de Dubái, en diciembre de 2011.

<sup>13</sup> Estas condiciones también son objeto de comentarios en los foros de metal, tal como el que relaciona al baterista de Katingation, Tchisakwe Matisse, con el baterista del grupo británico Def Leppard, Rick Allen, que perdió un brazo en un accidente de coche y volvió a su puesto en el grupo después de adaptar la batería a su nueva situación.

<sup>14</sup> Un ejemplo de la curiosidad hacia la existencia o no del grupo está presente en el intercambio de mensajes en el foro Ultimate Metal: Vitor: @lifesucks, the drummer from katingation have one leg only... rick allen knows him. Life Sucks: Well, a lot of people in Angola are missing limbs (landmine victims), so it wouldn't be that surprising. Disponible en: <<http://www.ultimatemetal.com/forum/general-metal-discusion/322184-death-metal-5.html>>. Acceso en: 29 abr. 2014.



Figura 1. Portada del álbum.

“Estamos contentos con el disco. Tardamos mucho en grabar los temas porque es difícil para el batería grabar doble pedal solo con una pierna” (KATINGATION FACEBOOK, 2013, *on-line*).

Formado en la provincia de Kuando Kubango, el trío compuesto por el vocalista Ngombé Semedo, por el bajista y guitarrista Katito Mungula y por el baterista Tchisakwe Matisse presenta nueve canciones, cantadas en inglés, que transitan entre interpretaciones variadas de la muerte, la violencia y otras situaciones de amenaza al bienestar social en el contexto local.<sup>15</sup>

En la pista de entrada, “Kijibanganga”,<sup>16</sup> el oyente es transportado a un ambiente sonoro que evoca un escenario de violencia, con sonidos de tiroteos y ruidos de elefantes y otros grandes mamíferos en fuga. Todo conduce a creer que la composición instrumental representa la extin-

<sup>15</sup> El EP está compuesto por las canciones “Kijibanganga” (intro); “Death toll rising”; “Die by the Tarrachinha”; “Back to the crica”; “Death by Katingation”; “Machimbombo flat tire”; “Moamba (aka Kryptonite)”; “Enter the musseque of death”; “Landmines & Fireworks”.

<sup>16</sup> El equivalente a asesino en la lengua *kimbundu*, perteneciente al grupo de la familia de las lenguas africanas designada por “bantú”. Se llama *kimbundu*, o lengua de Angola, por ser la lengua general del antiguo reino de Ngola y la primera estudiada y traducida por los europeos.

ción de elefantes y rinocerontes, provocada por la caza ilegal para el comercio de marfil<sup>17</sup> –problema no solo de Angola, sino de otros países del continente, convocando así, ya en la apertura, elementos que componen la dimensión transnacional de la identidad de los músicos, corroborando la observación de Hall de que “Identidades culturales son puntos de identificación, los puntos inestables de identificación o sutura, que se hacen dentro del discurso de la historia y de la cultura. No una esencia, sino un posicionamiento” (HALL, 1996, p. 53).

A este primer posicionamiento identitario se articulan otros, más ligados a aspectos nacionales y locales, que pueden ser aprehendidos en las canciones analizadas a continuación. En la octava canción, “*Enter the musseque of death*”, por ejemplo, la fusión de sonidos tribales al peso del *death metal*, en los dos minutos y cuatro segundos de duración, compone el escenario de acercamiento a la muerte en la esfera de los musseques<sup>18</sup> de la capital Luanda. “*Enter the musseque of death, where the sun is black, and the sky is dead*”,<sup>19</sup> anuncian los guturales de Ngombé.

Más que abrigar solo a los habitantes con un bajo nivel económico y social, los musseques se han constituido en lugar de resistencia al colonialismo portugués durante los movimientos de independencia, a comienzos de la década de 1960<sup>20</sup> (GUIMARÃES, 2013, *on-line*). Los versos “*Enter the musseque of death, where the dirt starts, and the world ends*”<sup>21</sup> hablan sobre las *cubatas*<sup>22</sup> construidas en esas zonas de arenas rojizas de Luanda (GUIMARÃES, 2013, *on-line*). Estas construcciones son viviendas

<sup>17</sup> Cerca de 100.000 elefantes africanos, es decir, un 20% de la población total de esos animales en el continente, está amenazada de extinción en la próxima década. Este tipo de caza ilegal se produce en países como Sudáfrica, Kenia y Camerún. Fuente: <<http://exame.abril.com.br/mundo/noticias/afrika-pode-perder-20-de-seus-elefantes-em-10-anos>>.

<sup>18</sup> Musseque, término originario del *kimbundu*, indica las zonas de arenas rojizas, situadas en el altiplano de Luanda. Las diferencias entre los musseques se dan en función de su antigüedad y localización. Los más antiguos, próximos del centro de la ciudad, parecen a laberintos, con casas pegadas unas a las otras, sin terrazas, en callejuelas. Sin embargo, los más recientes, alejados del centro, poseen casas rodeadas de terrazas.

<sup>19</sup> “Entra en el musseque de la muerte, donde el sol es negro, y el cielo está muerto”. Traducción de las autoras.

<sup>20</sup> El poder de divulgación de sus ideas, aunque limitado, ha consistido en la distribución de folletos que reivindican la independencia, así como la movilización de los angoleños.

<sup>21</sup> “Entre en el musseque de la muerte, donde la suciedad empieza y el mundo acaba”. Traducción de las autoras.

<sup>22</sup> Casas tradicionales de material vegetal. El término sirve también para las casas de adobe (GUIMARÃES, 2013).

de individuos expulsados del centro de la ciudad debido a la expansión urbana o de los nuevos inmigrantes (AMARAL, 1968, *ápu*d GUIMARÃES, 2013, *on-line*). Así, la representación de esta esfera social cobra un aire “opresor” con los fragmentos: “*Enter the musseque of death, where the wind don’t blow, and heat reigns*”<sup>23</sup> y “*Enter the musseque of death, where you’ll live, die and die again*”.<sup>24</sup>

En la sexta pista, “*Machimbombo Flat Tire*”,<sup>25</sup> se explota un tercer aspecto de las posiciones identitarias: el del habitante local que se enfrenta a la muerte en su día a día por la falta de inversiones en transportes y movilidad urbana. A partir de la experiencia del trío con el medio de transporte colectivo [machimbombo], la letra se remite a la fuerza del azar y el riesgo en el desplazamiento de los vecinos entre las provincias africanas de Benguela, Huambo, la capital Luanda y Kuando Kubango. “*On the path to Benguela, The Machimbombo had a flat tire*”, “*On the path to Huambo, The Machimbombo had a flat tire*”, “*On the path to Luanda, The Machimbombo had a flat tire*”. “*On the path to Kuando Kubango, The Machimbombo had a flat tire*”.<sup>26</sup>

Entre el paso de las voces gritadas y guturales, el oyente es transportado hacia el desorden y la inseguridad enfrentada por las personas que utilizan esos medios de transporte colectivo: los neumáticos pinchan y los autos “se averían” o circulan súper llenos; las condiciones de las carreteras y de los propios vehículos son precarias; el exceso de velocidad de los conductores pone en riesgo a los pasajeros, transformando, así, el uso del machimbombo en una de las experiencias cotidianas de acercamiento al peligro: “*The boredom starts to settle among us, As we walk towards our destination: death*”.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> “Entre en el musseque de la muerte, donde no hay viento, y la violencia reina.” Traducción de las autoras.

<sup>24</sup> “Entre en el musseque de la muerte, donde vas a vivir, morir y morir de nuevo.” Traducción de las autoras.

<sup>25</sup> Machimbombo sería el término angoleño para transporte público. La palabra adaptada en el África colonial portuguesa –Angola y Mozambique– deriva del inglés *machine pump*, a partir de la instalación de coches eléctricos en Portugal por los ingleses. Más información disponible en: <<http://blog.lusofonias.net/?p=8197>>. Acceso en: 29 abr. 2014.

<sup>26</sup> “En el camino para Benguela, se ha pinchado una rueda”, “En el camino para Huambo, se ha pinchado una rueda del machimbombo”, “En el camino para Luanda, se ha pinchado una rueda del machimbombo”, “En el camino para Kuando Kubango, se ha pinchado una rueda del machimbombo”. Traducción de las autoras.

<sup>27</sup> “El disgusto empieza a aparecer entre nosotros, mientras caminamos hacia nuestro destino: la muerte.” Traducción de las autoras.

Por último, en la novena pista, el riesgo social narrado es otro: la presencia de minas terrestres, “plantadas” en territorios africanos durante la Guerra Civil: “*Spoils of war in your backyard. Don’t step over your crops*”.<sup>28</sup>

Kuando Kubango, provincia de origen del grupo, sirvió como la primera base de la UNITA. Los versos razonan sobre este contexto social, con la interpretación de la posición estratégica de este territorio en los conflictos armados, en el pasado, y de la presencia de campos minados en los días actuales: “*Landmines, seeds of death, Enjoy the fireworks*”.<sup>29</sup> Así, la canción del grupo puede oírse como un testimonio de cómo Angola se depara con vestigios de su pasado violento: “*Don’t take your legs for granted, They may go out out with a bang*”.<sup>30</sup>

El conjunto de las canciones presenta así un panorama de diversos aspectos de la vida urbana y de la relación de los habitantes con su pasado reciente de guerras y luchas; y apunta hacia la forma en que las marcas de género del *death metal* pueden ser apropiadas como medio de representación de la identidad angoleña, con canciones cuyas narrativas conectan el presente con el pasado de esta nación, entrelazando las vivencias de los músicos a la memoria colectiva.

Así, si se comprende la memoria como un proceso –siempre en disputa y reinención– en el que los sujetos se posicionan y construyen colectivamente narrativas que darán sentido al presente (HUYSEN, 2000); y en el que los medios de comunicación y los soportes de estos medios –la música incluida entre ellos– se comportan como actores que producen “encuadres” y la apropiación del *death metal* en un espacio social periférico puede demostrar un caso específico de este proceso.

En este sentido, conforme se ha anticipado en la introducción, el odio, la agresividad y otras “emociones negativas” del *death metal* son canalizadas no en la dirección del nihilismo, sino como elementos productivos, que funcionan como catalizadores de la construcción de sentidos para un sector de la juventud angoleña. El *death metal* es, por tanto, con-

<sup>28</sup> “Vestigios de la guerra en su terraza. No vayas más allá de tus tierras.” Traducción de las autoras.

<sup>29</sup> “Minas terrestres, semillas de la muerte. Disfruta de los fuegos artificiales.” Traducción de las autoras.

<sup>30</sup> “No tengas tus piernas por seguras. Pueden volar con una explosión”. Traducción de las autoras.

ductor de afectos y elemento integrador de un grupo, que tal vez –cabe indagar– no se identifique con los géneros musicales culturalmente más legitimados en el país, como la *semba* y el *kuduro*, demostrando cómo las identidades engloban diferentes formas por las cuales los sujetos se posicionan por las narrativas del pasado.

## Consideraciones finales

Este artículo ha tratado de abordar la apropiación del *death metal* en escenarios periféricos, desde una perspectiva que relacione los códigos culturales del subgénero con procesos de relectura de episodios de conflictos sociales, violencia y guerras.

A partir de un breve análisis de un álbum del grupo angoleño *Katingation*, conducido de manera exploratoria, se recolectaron algunas pistas que apuntan a dos conjuntos de cuestiones.

El primer conjunto de pistas habla de la investigación del género metal y la construcción del panorama de *death metal* de Angola. Con más preguntas que respuestas sobre este panorama poco visible en el escenario global, se intentó demostrar que el grupo *Katingation* se mantiene fiel a algunas de las “reglas de género”, como las que hablan sobre las marcas sonoras del metal, convocadas a través de las voces guturales y agresivas, de las distorsiones, de la velocidad rítmica, de las letras cantadas en inglés y de la utilización de los acordes “clásicos” del *death metal*. Sin embargo, por otro lado, “redirigir” el odio y la agresividad de las letras para reinterpretar la memoria reciente de su país sobre la Guerra Civil y el cotidiano de conflictos sociales y de violencia, transformando, así, el nihilismo, sin blanco aparente, del *death metal* global en una narrativa productora de sentidos locales.

El segundo conjunto de cuestiones se refiere a la relación de los productos culturales con la memoria colectiva. En este caso, la pista es la de que los géneros musicales también pueden funcionar como “lugares de memoria” (NORA, 1993), que, al lado de monumentos, fechas, personajes históricos y literatura, consolidan el sentido de pertenencia y negocian la fronteras sociales entre los grupos.

En este sentido, lo que se propone es pensar este álbum como un testimonio que contribuye a la construcción de un “marco histórico” en forma de un memorial (CHRISTENSEN, 2009) para las víctimas de conflictos sociales. Un memorial que ya no está representado por un monumento físico, sino por recuerdos “desmaterializados y reconfigurables” –y quizás ¿efímeros?– transmitidos por el álbum en Internet, y cuyos significados siguen resonando después de la conclusión de este texto, convocando a nuevas “escuchas dedicadas”, que serán registradas en trabajos futuros.

## Referencias

- APPADURAI, A. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 1996.
- BERGER, H. M. *Metal, Rock and Jazz: Perception and the phenomenology of musical experience*. Londres: Wesleyan University Press, 1999.
- CANCLINI, N. G. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- CARDOSO FILHO, J. Afeto na análise dos grupamentos musicais. *Eco-Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, UFRJ, Rio de Janeiro*, v. 7, n. 2, p. 111-119, 2004.
- CASTELLS, M. Local and global: Cities in the network society. *Tijdschrift Voo Economische en Sociale Geografie*, v. 93, n. 5, p. 548-558, 2002.
- CHRISTENSEN, C. “Hey man, nice shot”: Setting the Iran War to Music on YouTube. In: SNICKARS, P.; VONDEREAU, P. *The YouTube Reader*. National Library of Sweden, Suécia, 2009. p. 204-217.
- DENORA, T. *Music in everyday life*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- DUNN, S. Lands of fire and ice: an exploration of death metal scenes [Terras de fogo e gelo: uma exploração do cenário de *death metal*]. *Public*, n. 29, p. 107-125, 2004. Disponível en: <<https://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/public/article/view/30359>>. Acceso el: 11 set. 2013.
- FABBRI, F. A theory of musical genres: Two applications. In: *Popular Music Perspectives*, 1. ed. Horn & P. Tagg, Göteborg e Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1982, p. 52-81.
- FRITH, S. *Performing Rites – On the value of popular music*. Harvard: Harvard University Press, 1998.
- FISH, B. *Angola, 1880 to the present: slavery, exploitation, and revolt*. New York: Chelsea House Publishers, 2002.

- GUIMARÃES, R. Luandino Vieira: A resistência nos musseques (1962). *Revista Eletrônica Boletim do TEMPO*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 19, 2009. Disponível em: <[http://www.tempopresente.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4975:luandino-vieira-a-resistencia-nos-musseques-1962&catid=40&Itemid=127](http://www.tempopresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=4975:luandino-vieira-a-resistencia-nos-musseques-1962&catid=40&Itemid=127)>. Acesso em: 25 abr. 2014.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença – O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- GROSSBERG, L. *We gotta get out of this place*. New York: Routledge, 1992.
- HALL, S. Who needs identity? In: *Questions of cultural identity*. HALL, S.; DU GAY, P. (Eds.). Londres: Sage Publications, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.
- HARRIS, K. K. *Extreme metal: Music and culture on the edge* [*Extreme metal: música e cultura no limite*]. New York: Berg, 2007.
- HUYSEN, A. *Seduzidos pela memória*. Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JANOTTI JR., J. Gêneros musicais, *performance*, afeto e ritmo: uma proposta da análise midiática da música popular massiva. *Contemporânea*, Bahia, v. 2, n. 2, 2004, p. 189-204.
- JANOTTI JR., J. War for territory: Cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção heavy metal. In: XXI Encontro da Compós, *Anais*. Juiz de Fora: UFJF, 2012. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/>>. Acesso em: 25 abr. 2013.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História – Revista do Programa de Estudos de História PUC-SP*. São Paulo, PUC, n. 10, dez. 1993.
- ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- OYEBADE, Adebayo. *Culture and customs of Angola*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2007.
- POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*. Revista do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro, FGV, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- \_\_\_\_\_. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*. Revista do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro, FGV, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.
- PURCELL, N. *Death Metal*. The passion and the politics of a subculture. Carolina do Norte: Macfarland, 2003.
- STRAW, W. Scenes and sensibilities. *E-Compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, v. 6, 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83>>. Acesso em: 20 maio 2013.
- TROTTA, F. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFPE*, v. 10, n. 2, dez. 2008.

## Sítios

- AFRICAN DEVELOPMENT BANK. ANGOLA. Perfil do Setor Privado do País. Angola: AFD, 2012. Disponível em: <<http://www.afdb.org/fileadmin/uploads/afdb/Documents/Evaluation-Reports/Angola%20-%20Private%20Sector%20Country%20Profile%20-%20Portuguese%20Version.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2013.

ÁFRICA PODE PERDER 20% DE SEUS ELEFANTES EM 10 ANOS. *Exame*. Mundo.

Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/mundo/noticias/africa-pode-perder-20-de-seus-elefantes-em-10-anos>>. Acesso em: 30 abr. 2014.

UOL MAIS. Death Metal Angola fala de guerra e heavy metal. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/l9xk0o8voa8l/filme-death-metal-angola-fala-de-guerra-e-heavy-metal-0402CC9A3568D4914326?types=A&>>. Acesso em: 13 set. 2013.

## Álbum

KATINGATION. *2 legs, 1 arm*. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=W8GYAez3-1o>>. Acesso em: 29 abr. 2014.

## Documentales

*Death Metal Angola*. Produção de Jeremy Xido. EUA: Cabula, Coalition Films, 2011.

## Foro

ULTIMATE METAL. DEATH METAL. Disponível em: <<http://www.ultimatemetal.com/forum/general-metal-discussion/322184-death-metal-5.html>>. Acesso em: 30 abr. 2014.

## Perfil Facebook

<<https://pt-br.facebook.com/katingation>>. Acesso em: 29 abr. 2014.