
Puya como origen del Metal afrocaribeño: inicios de un análisis socio-musical.

Puya as the origin of Afro-Caribbean Metal: beginnings of a socio-musical analysis.

Ramón Rosario-Luna PhD

ramon.rosario2@upr.edu

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Favor citar este artículo de la siguiente forma:

Rosario Luna, R. (2025). Puya como origen del Metal afrocaribeño: inicios de un análisis socio-musical. *AULA Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 72 (1), (17)

<https://doi.org/10.33413/aulahcs.2025.71i1.393>

RESUMEN

En Puerto Rico, el Metal o Heavy Metal (HM) ha seguido tradicionalmente una estética anglosajona. Sin embargo, en 1992, la banda Puya emergió incorporando elementos afrocaribeños al género. Este artículo analiza las tendencias contextualistas y esteticistas en la investigación musical, propone una epistemología de la complejidad para comprender el fenómeno, y explora cómo Puya fusiona ritmos afrocaribeños con Metal, creando un nuevo género que refleja y desafía las relaciones sociales existentes.

Palabras clave: Metal, Heavy Metal, epistemología de la complejidad, contextualismo, esteticismo, Puya, música afrocaribeña.

ABSTRACT

In Puerto Rico, Metal or Heavy Metal (HM) has traditionally followed Anglo-Saxon aesthetics. However, in 1992, the band Puya emerged, blending Afro-Caribbean elements into the genre. This article examines contextualist and aestheticist tendencies in music research, proposes a complexity epistemology to understand the phenomenon, and explores how Puya combines Afro-Caribbean rhythms with Metal, creating a new genre that reflects and challenges existing social relations.

Keywords: Metal, Heavy Metal, complexity epistemology, contextualism, aestheticism, Puya, Afro-Caribbean music.

Introducción

En Puerto Rico (PR) la música Metal, o Heavy Metal (HM), ha seguido estrictamente la estética anglosajona¹. Sin embargo, en 1992 surgió Puya, banda puertorriqueña de Metal que incorpora elementos musicales afrodescendientes. Este artículo delinea las tendencias contextualistas y esteticistas desde las cuales se ha investigado la música, el HM en general y el HM de PR, denota el predominio del reduccionismo contextualista; propone abordar el fenómeno de modo integrador, lo cual supone una epistemología de complejidad. Luego expone el contexto sociohistórico dentro del cual surge el Metal, y el proceso histórico socio-musical afrocaribeño, para ubicar a Puya como una síntesis de esos dos desarrollos. Finalmente examina empíricamente cómo esa banda incorpora ritmos e instrumentación de músicas afrocaribeñas al Metal, inaugurando así un género musical que fusiona estéticas usualmente interpretadas como incompatibles, lo cual metaforiza relaciones sociales aún no existentes.

Epistemología y metodología.

Metodológicamente, existen dos tendencias en cuanto a cómo acercarse al fenómeno musical: el esteticismo y el contextualismo (Rosario-Luna 2013, 2024). Los esteticismos reducen el fenómeno a sus estructuras internas y no dilucidan el sentido sociocultural de la música. Esta perspectiva examina la sintaxis: la organología, la tímbrica, las estructuras rítmicas, melódicas, armónicas y composicionales, pero no revisa la relación de esas estructuras con su contexto, por lo cual no capta el sentido sociohistórico de las estéticas. Según Mark De Voto (2003), este campo del análisis musical surge con la obra de Heinrich Schenker (1954). Ian Bent (1980), Hans Keller (2001) y DeVoto (2003) son algunos de sus más destacados continuadores. Este sintactismo presupone una epistemología de simplicidad que desvincula al texto del contexto.

Historia y contextos del fenómeno

Comprender el surgimiento del Metal afrocaribeño requiere establecer en qué consisten el HM y las músicas afrocaribeñas. Cope (2010), expone que el Metal es parte del Rock, y que lo creó Black Sabbath (1970) a partir del Blues-Rock. Con Cope y Walser (1992), podemos resumir sus características sonoras: volumen alto, batería agresiva, “riffs” de guitarra en registro grave (lo que semantiza pesadez), guitarras distorsionadas (lo que brinda el aspecto metálico), modo menor y frecuente uso de disonancia (que comunican emociones “negativas”). Esto es una estetización de la dureza de la cultura industrial vivida por personas de clase obrera, pues Black Sabbath surgió en la ciudad industrial de Birmingham, Inglaterra. Usualmente se ignoran las raíces afrodescendientes del Metal: antes de crear este género, Black Sabbath era una banda de Blues-Rock llamada The Polka Tulk Blues Company, que luego cambió su nombre a Polka Tulk y posteriormente a Earth; su repertorio incluía canciones de Jimi Hendrix y de Cream (Popoff, 2019); que en otra región del mundo el Metal se africanice es un irónico regreso a sus raíces.

Ubicamos la cultura puertorriqueña como parte de las diversas culturas caribeñas, las cuales contienen una diversidad de músicas. José Luis González (1989), atribuyó centralidad a la afrodescendencia en la cultura puertorriqueña, lo que también puede adjudicarse a las demás nacionalidades caribeñas. El epistemicidio perpetrado por los invasores españoles durante el siglo 16 canceló la posibilidad de la presencia de la cultura taína en la puertorriqueñidad contemporánea. Hasta el siglo 19, los eurodescendientes residentes en PR se consideraban españoles criollos, no puertorriqueños. Dado esto, González (1989) planteó que la primera cultura autóctona de PR es afrodescendiente, lo cual se muestra en la gastronomía, las emociones, la espiritualidad y la música. Ortiz (1950), Álvarez (1992) y Montes (2018) establecieron que las músicas afrocaribeñas son producto

de afrodescendientes en el Caribe; por esto contienen múltiples ritmos, instrumentación y estructuras armónicas-melódicas derivadas de sus culturas de origen. El ritmo, dimensión fundamental en estas músicas, muestra un gran desarrollo mediante sus abundantes síncopas (ritmos basados en acentuación irregular). De esa centralidad rítmica se deriva el protagonismo de los tambores y de los diversos instrumentos de percusión. Sociohistóricamente, las músicas afrocaribeñas estas músicas son producto de personas esclavizadas y de sus descendientes luego de la abolición; por ser creaciones de las clases sociales subalternas de esta región, son importantes en la construcción identitaria de estos grupos socioeconómicos, étnicos y raciales (Quintero, 1988).

Entre las músicas afrocaribeñas más importantes encontramos los siguientes géneros: Bachata (República Dominicana y PR), Batá (Cuba), Bolero (México, Cuba y PR), Calipso (Venezuela y Trinidad-Tobago), Conga (Cuba), Cumbia (Colombia), Dancehall (Jamaica), Danzón (Cuba), Guaracha (PR), Mambo (Cuba), Merengue (República Dominicana), Pachanga (Cuba), Reggae (Jamaica), Rumba (Cuba), Salsa (hispanocaribeños en Nueva York), Ska (Jamaica), Son (Cuba), Songo (Cuba) y Vallenato (Colombia) (EcuRed, 2019). Como parte de esa afrocaribeñidad musical, encontramos las músicas específicamente puertorriqueñas, entre las cuales están la Bomba, la Plena, los Seises y la Danza. Distingamos ritmo (patrón de duraciones) de género (una combinación de ritmo y organología). Frecuentemente existe identidad entre ritmo y género: cada género musical tiene un ritmo fundamental. Sin embargo, hay casos en los que esto no es así: un ejemplo es la Bomba, género que incluye sobre veinte ritmos diferentes (sicá, yubá, holandés, cuembé, calindá, leró, corvé...).

Recordemos que, debido al lugar social subalterno de sus creadores y usuarios originales, estas músicas suelen contener significativos elementos de resistencia y de crítica ante las formas de opresión raciales

y de clase social. A partir de la crisis social que se desata como parte del comienzo del estancamiento económico acaecido a partir de 1970 (Mandel, 1986), la presencia del posicionamiento crítico en las expresiones musicales afrocaribeñas creció. Ese espíritu desafiante se manifiesta en la llamada Salsa con canciones como “Justicia” (Palmieri, 1969), “Revolt/La libertad lógico” (Palmieri, 1971), “Con los pobres estoy” (Roena, 1972), “Juana Bayona” (La Sonora Ponceña, 1974), “Babaila” (Rodríguez, 1974), “La abolición” (Rodríguez, 1976), “Plantación adentro” (Colón, 1977), “Pablo Pueblo” (Colón, 1977), “Las caras lindas” (Rivera, 1978), “Si Dios fuera negro” (Angleró, 1979) y “Juan Albañil” (Feliciano, 1980).

¿Existen antecedentes musicales que integran músicas caribeñas y Rock? Carlos Santana (1969, 1970) es un importante precursor de esa síntesis. Desde su autotitulado álbum inaugural de 1969, el Rock de Santana incorporó ritmos (Guaracha) e instrumentación (Conga) propios de las tradiciones afrocaribeñas en canciones como “Evil Ways” y “Jingo”. Precisando en la combinación entre Metal y música afrodescendiente encontramos a Rage Against the Machine (RATM) y a Sepultura. RATM (1992, 1996, 1999 y 2000) consistentemente contiene elementos afronorteamericanos, específicamente del Rap y del Funk; eso es patente en canciones como “Killing in the Name” y “Freedom”, publicadas en 1992 en su primer álbum. El Metal de Sepultura (1993, 1996) incluyó ritmos afrodescendientes e indígenas (Samba, Reggae...), e instrumentos afrobrasileños (Birimbao); eso está presente en canciones como “Refuse/Resist” y “Roots, Bloody Roots”. En síntesis, Santana hizo Rock afrocaribeño, pero no es Metal; RATM hizo Metal afronorteamericano, pero no afrocaribeño; Sepultura hizo Metal afrobrasileño, pero no afrocaribeño.

Notemos que las innovaciones estético-musicales de Sepultura y de RATM existen como complemento a un cuestionamiento al orden social establecido. Dicha postura

crítica es prominente en varias canciones de Sepultura: “Ambush” critica a la devastación ecológica, “Refuse/Resist” exalta las luchas contra la policía y “Roots, Bloody Roots” defiende a los indígenas amazónicos Xavante. RATM critica el racismo en “Killing in the Name”, se alía con las luchas de los nativos norteamericanos en “Freedom” y proponen una revolución en “Know your Enemy” y en “Wake Up”.

Similares críticas realiza Puya. Siguiendo a Rosario-Luna (2024) podemos indicar lo siguiente. “Quien sufre más” (Puya, 1995) critica el colonialismo y la cultura moderna. “Deficiente” (Puya, 1995) propone una revolución contra un sistema en el que unos oprimen a otros. “Paco” (Puya, 1995) cuestiona la prescrita ruta de vida de estudiar y hacer mucho dinero y celebra la libertad para ser feliz de diversas maneras. “Fake” (Puya, 1999) condena la frivolidad de las relaciones sociales contemporáneas. “Solo” (Puya, 1999) rechaza las pretensiones burguesas y exhorta a la reflexividad. “Pa’ ti, pa’ mi” (Puya, 2001) exhorta la salida de la isla de Vieques de la Marina de Guerra estadounidense, denuncia la destrucción “a fuerza de billetes”, habla de un imperio en caída y su estribillo propone “poder para la gente”. En “La muralla” (Puya, 2010), un himno antirracista y anti-opresión escrito por el poeta cubano Nicolás Guillén y musicalizado por Quilapayún (1969), participan El Topo (Antonio Cabán Vale, reconocido compositor y cantante de música de protesta, y autor de la emblemática “Verde Luz”) y Tego Calderón, quien en su rapeo apoya a Filiberto Ojeda Ríos, líder de la organización independentista y socialista Los Macheteros, quien fue asesinado por el Negociado Federal de Investigaciones en 2005. “Falling Illusions” (Puya, 2024a), denuncia que hay mucha tecnología, pero poco bienestar y que esa es la agenda de la élite corrupta. “No pertenezco” (Puya, 2024a) impugna la norma corporativa, la religión inquisitiva, el egoísmo, la guerra, la prensa, el racismo y el moralismo, y dice, reiteradamente, “no reconozco tu autoridad”.

La crítica social y política está presente en el HM desde su con Black Sabbath en canciones como la anti-militarista “War Pigs” y la pro-revolucionaria “Children of the Grave”; eso se explica por el origen obrero industrial de esa música (Cope, 2010), por el despliegue de las crisis sociales que comenzaron a partir del estancamiento económico capitalista alrededor de 1970 (Mandel, 1986) y por la intensificación de las opresiones impuesta por las clases dominantes mediante el neoliberalismo económico y el autoritarismo.

Origen del Metal afrocaribeño

Puya surgió como Whisker Biscuit en San Juan, PR, en 1990; su estética inicial era muy ecléctica, pues incluía Blues, Rock, Ska, Metal, Punk, Son, Funk, Rap y Reggae (Ortiz, 2022). Se trasladaron a Fort Lauderdale, en el estado de Florida, Estados Unidos, en 1992; allí adoptaron su nombre actual y acentuaron sus tendencias Metal y afrocaribeñas (Ortiz, 2022). Su principal alineación ha sido la presente, que consiste en el guitarrista Ramón Ortiz, el bajista Harold Hopkins, el baterista Eduardo Paniagua y el cantante Sergio Curbelo (Puya, 2024b).

El término “Metal latino” es el más usado para designar la música de Puya. Sin embargo, este es desacertado porque indicaría Metal que integra elementos musicales de culturas derivadas de culturas latinas como España, Portugal, Italia y Rumanía, hasta Argentina y Chile. Sin embargo, lo que Puya trae al HM es específicamente afrocaribeño. Quizás el término Metal fusión es el que mejor define la música de Puya. La influencia de la banda Fishbone es clara en cuanto a la disposición de combinar diversos géneros usualmente entendidos como dispares, como el Metal, el Punk, el Funk, el Rap, el Soul y el Reggae; también con respecto al espíritu festivo. Según sus miembros lo plantean (Ortiz, 2019a), y una escucha cuidadosa reitera, las influencias de bandas Metal como Pantera y RATM son fundamentales: Pantera por la complejidad rítmica de los riffs propia del Groove Metal, cuya abundancia de sincopas

casi alcanza el nivel de elaboración de las músicas afrocaribeñas; RATM porque, al incorporar ritmos afronorteamericanos como el Rap y el Funk, también maneja interesantes y copiosas síncopas. También las tendencias del Death Metal (evidente en la voz de Sergio Curbelo), del Thrash Metal (presente en los segmentos Metal rápido) y del Nu Metal (obvio en riffs graves y lentos) son cruciales en la práctica composicional de esta banda. Pero igualmente son importantes los ritmos afrocaribeños de Son (el usual en la Salsa), Songo, Plena, Guaracha, Reggae y Bomba. También lo son instrumentos como la Conga, el Bongó, el Timbal, la Trompeta, el Trombón y el Saxofón, que son usuales en la Salsa y en diversas músicas afrocaribeñas. Según Ramón Ortiz (2019a), las aportaciones caribeñas de Fania All-Stars (1971), de las músicas folklóricas puertorriqueñas (Plena, Bomba, Seises), de la banda cubana de Jazz Afrocaribeño Irakere (1979) y de la banda puertorriqueña de fusión afrocaribeña Batacumbele (1981, 1983) son muy valiosas.

La importancia de Batacumbele para Puya se demuestra en que Ángel “Cachete” Maldonado (director de Batacumbele), y Anthony Carrillo y Egui Castrillo (también percusionistas de esa banda) tocaron con Puya, tanto en vivo como en álbumes grabados en estudio.

Examinemos la estructura composicional y la organología de una muestra de seis canciones. En representación de la primera etapa de Puya, revisaré “Mere niño”, de su primer álbum, titulado Whisker Biscuit, (Puya, 1994); también “Bembelé” y “Puya”, ambas incluidas en el álbum autotitulado de 1995. Analizaré “Oasis” y “Fundamental”, ambas pertenecientes al álbum Fundamental (Puya, 1999), pues estas canciones están entre las de mayor acogida de esta banda. Además, comentaremos “La muralla”, incluida en el álbum Vital, grabado en vivo y publicado en 2014. Cerrará esta sección la escucha de “Machete y garabato”, publicada en su más reciente producción, titulada Potencial (Puya, 2024). Estos son análisis iniciales, puntos de partida para desarrollos más profundos.

“Mere niño” habla de un conflicto sobre quienes hacen alboroto y alguien que quiere dormir. Inicia con un segmento amplio de “La fiesta de Pilito”, canción popularizada por la emblemática orquesta El Gran Combo de Puerto Rico (1985). Esta es una típica Salsa: su ritmo es de Son, con clave invertida (ver Figura 1). La instrumentación también incorpora lo habitual de ese género: trompeta, trombón, conga y timbal complementan lo provisto por los miembros de Puya (voz, guitarra eléctrica, bajo y batería). A los 1:36 comienza el Metal con un riff grave, a lo cual se amalgaman los Vientos sobre un riff cuyo fraseo implica ritmos del Songo. En 2:04 comienza la Estrofa con un ritmo que unifica Songo y Reggae (Paniagua, 2019). En 2:24 inicia el coro (“Mere niño”) en HM acompañado de un riff sincopado que implica el ritmo de Son. En 2:44 se sintetiza el Metal con los instrumentos de viento de la Salsa. A los 2:54 regresa el Songo-Reggae con la segunda Estrofa. Reitera el coro en estilo Metal-Songo a los 3:14. En 4:04 entran los Vientos sobre el riff Metal iniciado en 3:14.

Luego de un largo calderón (una pausa colectiva que deja sonar una nota mucho tiempo) que genera suspenso con sonidos de feedback de la guitarra, en 3:58 la percusión reinicia y el Metal-Songo, con Vientos, regresa a los 4:06. En 4:37 comienza un solo de Conga y a los 5:00 entra el solo de Timbal, ambos sobre una versión atenuada del riff anterior. Sobre ese mismo riff inicia la Coda en HM con Vientos a los 5:24 y el sonido cesa en 5:43. En resumen, esta canción incorpora los ritmos-géneros de Salsa, Metal, Songo-Reggae y Son-Metal; podemos considerar este álbum como la inauguración del Metal Afrocaribeño.

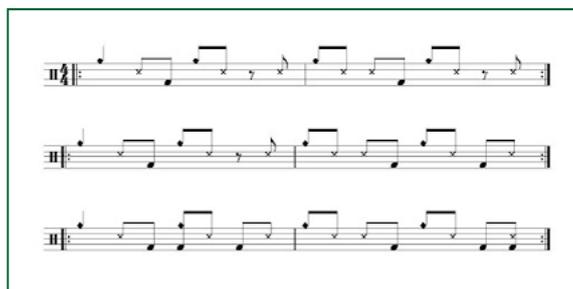
La letra de “Bembelé” critica vivir amargado. Su organología consiste en dos saxofones, timbal, voz, guitarra eléctrica, bajo y batería. Esta canción abre con una introducción que evoca el género del Bebop y al Jazz afrocaribeño de Irakere (1979). Luego la composición pasa a un puente de tres partes: la primera (a los 0:11) presenta

El orden de aparición de géneros en esta canción es HM, Son, Rap-Metal y Rap.

En “Oasis” Puya presenta a Puerto Rico como la base para el futuro de la banda. Emplea trompeta, trombón, congas, voz, guitarra eléctrica, bajo y batería. Se introduce con un riff Metal (tipo Groove). A los 0:19 entran el trombón y la trompeta con una con nota larga en disonancia de novena disminuída con respecto a la tónica, en un tempo de 100 pulsaciones por minuto. En 0:29 comienza la primera estrofa, con voz limpia y Conga sobre un ritmo de Songo; para definir el ritmo de Songo, ver la Figura 3 y escuchar los ritmos expuestos por José Luis Quintana en el documental La historia del Songo: Changuito (Salsa y Timba Oficial,

2024). En 1:17 inicia el coro con voz growl; sobre un riff Metal (tipo Groove). A los 1:37 empieza un riff Metal (tipo Thrash) en un tempo de 200 pulsaciones por minuto y da paso a un solo de guitarra virtuoso sobre esa base Thrash Metal. En 2:00 regresa al riff y al tempo del inicio de la canción, pero sin los vientos. A partir de 2:20 canta una tercera estrofa y a los 2:40 regresa al coro, en ambos casos con similar instrumentación que en las veces anteriores. A los 3:00 emprende la salida con riff Metal (tipo Groove Metal) y a los 3:34 entran unos adornos de Trombón y Trompeta. Acaba a los 3:44. Los géneros manejados son Metal (Groove y Thrash) y Songo.

Figura 3: Ritmos de Songo (adaptados para la batería)



“Fundamental” expone que la sabrosura (los ritmos sincopados típicos del cariba) y el tambor (instrumento líder de esa rítmica) son el cimiento sobre el cual Puya se yergue. Cuenta con esta instrumentación: trompeta, trombón, saxofón, congas, voz, guitarra eléctrica, bajo y batería. Comienza con una representación de una escena cotidiana.

La música inicia a los 0:19 con el bajo y la batería en ritmo de Songo, y a los 0:27 se incorporan la trompeta, el trombón y el saxofón. En 0:35 inicia la estrofa en voz limpia, pero sobre el mismo ritmo. A los 1:15 comienza el coro basado en un riff Metal. A los 1:31 regresa a la estrofa (Songo), y en 1:47 al coro (Metal). En 2:03 intercala un puente basado en un riff Metal, sobre el cual

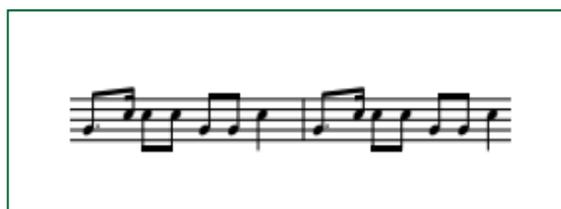
inicia un solo de saxofón a los 2:19 y al que se añaden frases de acompañamiento de los vientos y luego un solo de guitarra durante los últimos compases. A los 2:51 retorna a la introducción, a los 2:59 a la estrofa y en 3:23 al coro, todas con el mismo arreglo rítmico que en las ocasiones anteriores. En 3:39 pasa a la salida, basada en un riff Metal, sobre el cual los vientos despliegan melodías simultáneamente. Termina en 4:20. En cuanto a ritmos-géneros, esta canción integra Songo y Metal.

En su versión de “La muralla” Puya propone una alianza multirracial en contra el militarismo y el imperialismo. Esta fue grabada originalmente por el conjunto chileno de música de protesta Quilapayún (1969) y

fue popularizada en PR por Haciendo Punto en Otro Son (1977). Areyto (Puya, 2010), y en el álbum en directo Vital (Puya, 2014), la incluyen. La versión de 2014 fue ejecutada junto a Tambores Calientes, destacada agrupación de Bomba, el género musical más claramente afropuertorriqueño. Un rapero, tres barriles de bomba, conga, trombón y trompeta se añaden a la base de batería, bajo, guitarra y voz. En la grabación encontrada en el enlace <https://www.youtube.com/watch?v=XFohTmwnalM>, la música inicia a los 0:13 con los tambores tocando un ritmo de clara raigambre afrodescendiente (ver Figura 4). Sobre ese ritmo, entre 0:23 y 1:10, la trompeta presenta una melodía y a los 1:48 la voz de Curbelo comienza la estrofa (“Para hacer esta muralla...”). En 2:14 comienza la segunda estrofa (“Una muralla que vaya...”), pero en Metal, pues allí entran la batería con un ritmo de corte militar y la guitarra con power chords, escoltadas por unas notas largas de trompeta y trombón. A los 2:36 inicia el rapeo sobre acompañamiento HM, el cual incluye el enunciado “somos macheteros como Filiberto Ojeda”. El Rap cesa a los 3:17, momento en el que el

tejido regresa al formato introductorio e inician unas frases melódicas de guitarra sin distorsión. En 3:55 inicia la tercera estrofa (“Alcemos esta muralla...”) y en 4:20 repite la segunda estrofa, igualmente con acompañamiento Metal. En 4:41 inicia una sección tipo Thrash Metal en la cual cantan “Tun, tun, tun ¿quién es?” y en la que a los 5:11 presenta un solo de guitarra virtuoso. A los 5:23 regresa al Thrash Metal de 4:41 y reanuda la sección de cantos que tratan de a quién abrir o cerrar la muralla. En 5:35 comienza un Seis Chorreo que comprende tres segmentos: en el primero, la guitarra lanza un solo basado en melodías ejecutadas por los cuatristas de la música jíbara (rural, campesina) puertorriqueña; en el segundo (a los 5:58) cantan “a los pueblos caribeños” y la idea bolivariana de “la patria americana”; en el tercero (a los 6:29) reaparece un solo de guitarra, esta vez evocando a los cuatristas. Con un cierre típico del Seis Chorreo, la música cesa a los 6:48. Los ritmos usados en este arreglo son el ritmo afrodescendiente indefinido, Metal, Rap-Metal, Thrash Metal y Seis Chorreo.

Figura 4: Introducción de “La muralla” (Conga y Barriles de Bomba, en 4/4, a 90 negras por minuto)



En “Machete y garabato” Puya añade conga, bongó y el cuatro a la base de voz, guitarra eléctrica, bajo y batería. Empieza con una guitarra eléctrica con distorsión moderada tocando una melodía tipo Jazz Afrocaribeño en registro medio sobre un ritmo de Songo. A los 0:21 entra el pre-coro “Es la cosa, con Puya tu gozas” y a los 0:33 comienza estrofa,

ambas partes sobre el mismo Songo de la introducción. En 0:48 cambia a Metal con el coro que canta “Abriendo paso, machete y garabato”. A los 1:03 presenta un breve solo de guitarra eléctrica distorsionada tipo fusión jazz-rock y sobre el pre-coro, en ritmo de Songo. Al llegar a 1:10 comienza otra estrofa, sobre el ritmo de Songo, similar a la

anterior. En 1:25 regresa el coro “Abriendo paso, machete y garabato”, igualmente en Metal, y a los 1:40 inicia un virtuoso solo de guitarra sobre el mismo acompañamiento del coro, pero sin el riff. A los 2:06 aparece una melodía rítmica interpretada por un cuatro sobre clave de Son invertida (ver la Figura 1) y, sobre eso, a los 2:13 regresa el pre-coro, con la batería acompañando una descarga de conga. En 2:29 reinicia el coro “Abriendo paso, machete y garabato”, pero sobre Songo, y a los 2:36 el acompañamiento del coro cambia a Metal. La coda tiene dos partes: la primera comienza en 2:58 ejecutando el mismo Songo de la introducción; a los 3:01 comienza la segunda parte, que es Metal. El sonido cesa en 3:07. Están presentes los ritmos de Songo, Metal y Son.

En resumen, esta muestra de canciones presenta los siguientes ritmos: Son, Metal (Groove, Thrash...), Songo-Reggae, Son-Metal, Jazz, Rock Caribeño, Plena, Funk, Rap-Metal, Rap, Songo y Seis Chorreo. Muchas veces Puya combina ritmos-géneros yuxtaponiéndolos diacrónicamente: tocan una parte de la canción en un ritmo-género y la siguiente parte en otro ritmo-género; así hacen en “Oasis”, cuya introducción es HM y la estrofa es Songo, y en “Bembelé”, que es Plena entre 2:00 y 2:30, y HM entre 2:30 y 2:49. Pero también es frecuente que sus composiciones sinteticen sincrónicamente más de un género, como en el coro de Mere niño, que se basa en un riff Metal que se deriva de las síncopas del Son, o en el coro de “Puya” o algunas estrofas de “La muralla”, donde un riff Metal acompaña al cantante que rapea. En otras composiciones de Puya están presentes tanto la fusión por yuxtaposición como la fusión por sincronía: un ejemplo de esto es Bembelé, donde las estrofas Plena-Metal son seguidas de un riff Metal basado en el ritmo de Guaracha-Son y en “Mere niño”, donde pasa de las estrofas en Songo-Reggae a coro en Son-Metal.

Por cuanto estas canciones combinan HM y ritmos afrocaribeños, e integran instrumentos de viento y de percusión típicos de músicas afrocaribeñas,

constituyen una afrocaribeñización del Metal. También pudiéramos decir que esta música es una metalización de los ritmos afrocaribeños. Pero, debido a que el Metal está más presente que los demás ritmos, la primera descripción es más certera. Estas combinaciones son inaceptables para los puristas, pero convierten a Puya en la banda más innovadora en la historia del HM boricua. Esa afrocaribeñidad se basa en los ritmos, los que son definidos principalmente por los patrones de la batería, pero también por los riffs. Sobre componer y tocar riffs de Metal basados en ritmos afrocaribeños, Ramón Ortiz subraya la importancia de construirlos fundamentándose en síncopas (Ortiz, 2019a). En cuanto a los patrones de la batería, las palabras de Eduardo Paniagua (2019) sobre el proceso creativo y sobre la estética resultante son muy elocuentes:

Fue algo orgánico. La meta era simplemente hacer algo que se sintiera bien al tocarlo. O sea, muchos de estos ritmos fueron creados específicamente para los temas de Puya con el motivo de adaptar las raíces caribeñas al rock pesado. Al crear un género musical nuevo muchas veces hay que salirse de las normas para permitir que algo nuevo nazca.

Interpretaciones y posibilidades

Puya inauguró el Metal afrocaribeño incorporando al HM ritmos-géneros afrocaribeños e instrumentación típica de la Salsa. Debido a que el Metal es música de la cultura industrial y los ritmos afrocaribeños se ubican geográfica-económicamente en la periferia, la música de Puya puede interpretarse como la adopción de lo industrial a la periferia, como la expresión estética de la industrialización en un país subordinado en la economía capitalista mundial. Mirando internacionalmente, este Metal afrocaribeño sintetiza tradiciones estéticas del proletariado europeo y del proletariado afrodescendiente del Caribe; dado eso, podemos interpretarla como metáfora de la unidad internacional de las clases oprimidas por el capitalismo. Particularizando en el contexto social de

PR, podemos decir que Puya funde el Metal, que es una música ubicada en sectores medios (trabajadores clericales, gerenciales, pequeños empresarios...), con músicas afrodescendientes de los sectores pobres (trabajadores de cuello azul, trabajadores precarizados, desempleados...). Realizan musicalmente lo que muchas de sus letras implican o hasta proponen.

Es posible adelantar las interpretaciones recién expuestas por la base teórica y la estrategia metodológica asumida. Metodológicamente, los estudios musicales tienden a observar solo el contexto; las investigaciones sobre el Metal, incluyendo las que se ocupan del HM de PR, suelen caer en ese reduccionismo. La dialéctica sobre la cual se yergue esta indagación permite notar el sentido (social) del sonido (musical) y concluir que la música de Puya es isomórfica a una alianza nacional puertorriqueña de las clases sometidas a la burguesía y a una coalición internacional de proletarios de distintas culturas del mundo.

Desde una perspectiva racionalista liberal, que supone que los procesos psicosociales son conscientes, algunos dirán que los músicos de Puya no son conscientes de las implicaciones ni de la significancia sociohistórica de sus composiciones. Ante eso es pertinente recordar el principio de no conciencia confeccionado por Bourdieu (2002), quien establece que los sujetos no suelen tener claro el grueso de los significados de los actos que realizan. Sobre eso, Schoenberg (2010) planteó que el compositor cumple un rol profético que le permite revelar lo más profundo y pronunciar sabidurías en un lenguaje que la consciencia cotidiana no entiende. Armados de teoría

musical, de teoría sociohistórica crítica, y fundamentándose en una epistemología de complejidad, es posible comprender el vínculo entre texto y contexto, podemos notar que los ritmos de la música de Puya sintetizan lo que en el contexto social existe aisladamente: la alianza entre los sectores oprimidos. Dotados del concepto de metáfora negativa (Rosario-Luna, 1999), podemos interpretar la música de Puya como una refutación alegórica del racismo y la xenofobia que dividen a las clases trabajadoras; esto es, como mensaje profético que anuncia el advenimiento de las ligas de los oprimidos contra el capital y la unidad mundial del proletariado. Captar eso exige manejar teoría social, incluyendo economía política crítica y teoría sobre clases sociales en el capitalismo (Rosario-Luna, 2021a, 2021b), teoría de la subjetividad y teoría musical; eso presupone asumir una epistemología de complejidad que, en vez de escindir texto y contexto o reducir el fenómeno a su entorno, examine el vínculo entre la sintaxis y sus circunstancias, y, por lo tanto, comprenda cómo la estructuración sonora es un asunto sociohistórico.

Todavía falta estudiar sistemáticamente la música de Puya, especialmente en cuanto a microestructuras rítmicas, sistemas armónico-melódicos y letras. Otra área de investigación sería examinar cómo otras bandas de Metal del Caribe han asumido la afrodescendencia en su música. En esto último destacan la banda Metal cubana Tendencia (2001, 2004, 2009 y 2018), y las puertorriqueñas Ortiz (2012, 2015 y 2019b), Calamity (2015, 2019, 2023) y Paricia's Patience (2019). Esperamos desarrollar estas ideas más adelante.

Referencias

- Adorno, T. (1975). *Introducción a la sociología de la música*. Taurus.
- Agawu, K. (2003). *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. Routledge: Abingdon-on-Thames.
- Álvarez, L. M. (1992). La presencia negra en la música puertorriqueña. En L.M. González, ed., *La tercera raíz*, CEREP.
- Arnett, J. J. (1996). *Metal Heads. Heavy Metal music and adolescent alienation*. Routledge.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI Editores.
- Banchs, E. (2023). *Scream for Me, Africa! Heavy Metal Identities in Post-Colonial Africa*. Intellect Books.
- Bardine, B. & Stuart, J. (2023). *Living Metal. Metal Scenes Around the World*. Intellect Books.
- Bartok, B. (1905/1979). *Escritos sobre música popular*. Siglo veintiuno.
- Bent, I. (1987). *Analysis*. McMillan Press.
- Bourdieu, P., et al. (2002). *El oficio del sociólogo Presupuestos epistemológicos*. Siglo xxi.
- Brown, A., et al. (2016). *Global Metal Music and Culture. Current Directions in Metal Studies*. Routledge.
- Christie, I. (2004). *Sound of the Beast: The Complete Headbanging History of Heavy Metal*. It Books.
- Clifford-Napoleone, A. (2017). *Queerness in Heavy Metal Music. Metal Bent*. Routledge.
- Comisión Gulbenkian. (1996). *Abrir las ciencias sociales*. Siglo veintiuno editores. México. <https://catedraepistemologia.files.wordpress.com/2012/04/wallerstein-immanuel-abrir-la-ciencias-sociales.pdf>
- Cope, A. L. (2010). *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*. Farnham and Burlington. Ashgate.
- Dawes, L. (2012) What are You Doing Here? A Black Woman's Life and Liberation in Heavy Metal. Bazillion Points.
- DeVoto, M. (2003). Analysis. The Harvard Dictionary of Music. Don Michael Randall, editor, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Djurslev, C. T. (2014). The Metal King: Alexander the Great in heavy metal music. *Metal Music Studies*. 1(1). DOI: [10.1386/mms.1.1.127_1](https://doi.org/10.1386/mms.1.1.127_1)
- EcuRed (2019). Música caribeña. Disponible en: https://www.ecured.cu/M%C3%BAsica_caribe%C3%Bl Recuperado el 29 de julio de 2024.
- Ellis, A. J. (1885). On the Musical Scales of Various Nations. *Journal of the Society of Arts*. No. 33.
- Elovaara, M. & Bardine B. (2017). *Connecting Metal to Culture. Unity in Disparity*. Intellect.
- Endean, G. (2020) *Half a Ton of Heavy Metal: 50 years of the Loudest Music on Earth*. Blurb.
- Engels, F. (1882). *Del socialismo utópico al socialismo científico*. Recuperado el 22 de septiembre de 2024 en: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1880s/dsusc/index.htm>.
- Gaines, D. (1990). *Teenage Wasteland: Suburbia's Dead End Kids*. Harper Collins.
- Gamble, S. (2019). Breaking down the breakdown in twenty-first century metal. *Metal Music Studies*. 5(3). DOI: [10.1386/mms.5.3.337_1](https://doi.org/10.1386/mms.5.3.337_1)
- Gardenour, B., Riches, G., Snell, D. & Bernine, B. (2016). *Heavy Metal Studies and Popular Culture*. Palgrave Macmillan.

- Geliebter, D. et al. (2014). Lyrical stresses of heavy metal and rap. *Metal Music Studies*. 1(1). DOI: [10.1386/mms.1.1.143_1](https://doi.org/10.1386/mms.1.1.143_1)
- González, J. L. (1989). *El país de cuatro pisos*. Huracán.
- Hazel, J, & Kahn-Harris, K. (2024). *Heavy Metal and Disability. Crips, Crowds and Cacophonies*. Chicago University Press.
- Heesch, F. & Scott, N. (2016). *Heavy Metal, Gender and Sexuality: Interdisciplinary Approaches*. Routledge.
- Hickam, B. (2014). Amalgamated anecdotes: Perspectives on the history of metal music and culture studies. *Metal Music Studies*. 1(1). DOI: [10.1386/mms.1.1.5_1](https://doi.org/10.1386/mms.1.1.5_1)
- Hill, R. & Spracklen, K. (2014). *Heavy Fundamentals: Music, Metal and Politics*. Inter-Disciplinary Press.
- Hjelm, T., Kahn-Harris, K. & LeVine, M., eds. (2011). *Heavy Metal: Controversies and Counterculture*. Equinox Publishing.
- Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Berg.
- Kahn-Harris, K. (2011). Metal Studies: Intellectual Fragmentation or Organic Intellectualism?. *Journal of Cultural Research*, 15:3.
- Karjalainen, T. & Kärki, K., eds. (2015). *Modern Heavy Metal: Market, Practices and Culture*. Helsinki, Finland: Department of Management Studies: Aalto University.
- Karjalainen, T., ed. (2018). *Sounds of Origin in Heavy Metal Music*. Cambridge Scholars Publishing.
- Keller, H. (2001). *Functional Analysis: The Unity of Contrasting Themes (1957–62)*, Peter Lang.
- Kennedy, L. F. & Yavuz, M. S. (2019), Metal and Musicology. *Metal Music Studies*. 5(3). DOI: [10.1386/mms.5.3.293_2](https://doi.org/10.1386/mms.5.3.293_2)
- Knopke, E. (2014). Headbanging in Nairobi: The emergence of the Kenyan metal scene and its transformation of the metal code. *Metal Music Studies*. 1(1). DOI: [10.1386/mms.1.1.105_1](https://doi.org/10.1386/mms.1.1.105_1)
- Kramer, L. (1990), *Music as Cultural Practice: 1800-1900*. Los Angeles: University of California Press.
- LeVine, M. (2008). *Heavy Metal Islam: Rock, Resistance, and the Struggle for the Soul of Islam*. Random House / Three Rivers Press.
- Lilja, E. (2009). *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*, Helsinki.
- Lilja, E. (2019). Harmonic Function and Tonality in Classic Heavy Metal. *Metal Music Studies*. 5(3). DOI: [10.1386/mms.5.3.355_1](https://doi.org/10.1386/mms.5.3.355_1)
- Maguire, D. (2014). Determinants of the Production of Heavy Metal Music. *Metal Music Studies*. 1(1). DOI: [10.1386/mms.1.1.155_1](https://doi.org/10.1386/mms.1.1.155_1)
- Mandel, E. (1986). *Las ondas largas del desarrollo capitalista: la interpretación marxista*. Siglo XXI.
- Marx, K. (1857-58/1971). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)*. Siglo Veintiuno.
- Marx, K. (1867/1975). *El capital. Crítica de la economía política*. Siglo Veintiuno.
- Mathew, N. (2012). *Political Beethoven*. University of California Press.
- McClary, S. (1987). "The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year." En *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Ed. Richard Leppert and McClary. Cambridge University Press.
- McWilliams, J. (2014). Dark epistemology: An assessment of philosophical trends in the black metal music of Mayhem. *Metal Music Studies*. 1(1). DOI: [10.1386/mms.1.1.25_1](https://doi.org/10.1386/mms.1.1.25_1)
- Merriam, A. (1960). "Ethnomusicology: A Discussion and Definition of the Field." *Ethnomusicology* 4(3).

- Metal Music Studies (2014). *Volume 1*. Issues, 1, 2 & 3. Intellect. <https://www.intellectbooks.com/metal-music-studies>
- Metal Music Studies (2016). *Volume 2*. Issues, 1, 2 & 3. Intellect. <https://www.intellectbooks.com/metal-music-studies>
- Metal Music Studies (2017). *Volume 3*. Issues, 1, 2 & 3. Intellect. <https://www.intellectbooks.com/metal-music-studies>
- Metal Music Studies (2024). *Volume 3*. Issues, 1 & 2. Intellect. <https://www.intellectbooks.com/metal-music-studies>
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.
- Molino, J. (1990). Musical Fact and the Semiology of Music. *Music Analysis* 9/2 pp. 105-156.
- Montes, E. (2018). *Más ramas que raíces: Diálogos musicales entre el Caribe y el continente Africano*. Ediciones Callejón.
- Morin, E. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Morin, E. (2004). La epistemología de la complejidad, *Gazeta de Antropología*, 20, artículo 02.
- Mynett, M. (2019). Defining Contemporary Metal Music Performance Sounds and Practices. *Metal Music Studies*. 5(3). DOI: [10.1386/mms.5.3.297_1](https://doi.org/10.1386/mms.5.3.297_1)
- Nattiez, J.-J. (1989). Reflections on the Development of Semiology in Music, *Music Analysis* 8 (1-2).
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse, Toward a Semiology of Music*. Princeton.
- Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois Press.
- Ortiz, F. (1950). *La africanía de la música folklórica de Cuba*. Publicaciones del Ministerio de Educación.
- Ortiz, R. (2019a). *Entrevista sobre elementos musicales de Puya*. Realizada por Ramón Rosario-Luna el 13 de julio de 2019 en San Juan, Puerto Rico.
- Ortiz, R. (2022). *Intelecto - Ramón Ortiz (Puya - Ankla)*. 16 de febrero de 2022. Recuperado el 20 de octubre de 2024 en <https://www.youtube.com/watch?v=AsDIMxBgtzU>
- Paniagua, E. (2019). *Entrevista sobre fundamentos rítmicos de Puya*. Realizada por Ramón Rosario-Luna el 1 de agosto de 2019 en San Juan, Puerto Rico.
- Pillsbury, G. T. (2006). *Damage Incorporated: Metallica and the Production of Musical Identity*. Routledge.
- Popoff, M. (2019). *Who Invented Heavy Metal?* Bedford: Wymer Publishing.
- Puri, S. (2014). The Trooper or the Sandman? Iron Maiden's conservatism versus Metallica's experimentalism in their philosophies towards musical creativity. *Metal Music Studies*. 1(1). DOI: [10.1386/mms.1.1.69_1](https://doi.org/10.1386/mms.1.1.69_1)
- Puya (2024b). *Página de Facebook*. Facebook. Recuperado el 20 de octubre de 2024 en <https://www.facebook.com/Puyaband>
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *En Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO.
- Quintana, J. (1996). *José Luis Quintana "Changuito" Cuban Styles*. <https://es.scribd.com/document/657261274/La-historia-del-son-go-chanchito-30-paginas>
- Quintero, A. (1998). *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, Siglo veintiuno.
- Ribaldini, P. (2019). Terminology Issues with the Poietic Aspects of Vocals in Heavy Metal Studies: A Suggestion for a Multidisciplinary Approach. *Metal Music Studies*. 5(3). DOI: [10.1386/mms.5.3.297_1](https://doi.org/10.1386/mms.5.3.297_1)

- Rivera-Segarra, E., et al. (2015). Entre el orden y el caos: El papel del mosh en la comunidad metalera de Puerto Rico. *Revista De Ciencias Sociales*, 28, 104–121. Recuperado a partir de <https://revistas.upr.edu/index.php/rcs/article/view/5059>
- Rivera-Segarra, E., et al. (2018). Morbo ancestral: Reformulando la cultural local a través de la musica metal en Puerto Rico. *Metal Music Studies*, vol. 4, no. 1. *Gale Academic One File*. link.gale.com/apps/doc/A528711493/AONE?u=anon~748aa22f&sid=googleScholar&xid=3cc7fd37. Accessed 11 Jan. 2022.
- Rosario-Luna, R. (1999). *Epistemología de la poietgnosis del dodecafonismo serial: un estudio semiológico-musical*. Disertación Doctoral, Universidad de Puerto Rico, 1999.
- Rosario-Luna, R. (2013). Música, cultura, reproducción y crítica, *Umbral*, San Juan. Recuperado el 22 de julio de 2024 en <https://revistas.upr.edu/index.php/umbral/article/view/8286/6846>
- Rosario-Luna, R. (2021a). Clases sociales en el capitalismo contemporáneo: apuntes teóricos, históricos y políticos. *Rumbo Alterno*, San Juan. Recuperado el 25 de julio de 2024 en <https://rumboalternonet/2021/06/clases-sociales-en-el-capitalismo-contemporaneo-apuntes-teoricos-historicos-y-politicos/>
- Rosario-Luna, R. (2021b). Las clases sociales en Puerto Rico: situación actual y perspectivas políticas. *Rumbo Alterno*, San Juan. Recuperado el 26 de julio de 2024 en <https://rumboalternonet/2021/10/las-clases-sociales-en-puerto-rico-situacion-actual-y-perspectivas-politicas/>
- Rosario-Luna, R. (2024). Crisis notwithstanding: metal in Puerto Rico. En Viera, H., et al. (2024) *Made in Puerto Rico. Studies in Popular Music*. Routledge.
- Salsa y Timba Oficial (2024). *José Luis Quintana Changito - La historia del Songo Changuito*. Recuperado el 29 de octubre de 2024 en <https://es.scribd.com/document/665023882/JOSE-LUIS-QUINTANA-CHANGUITO-LA-HISTORIA-DEL-SONGO-COMPLETO-CG>
- Schenker, H. (1954). *Harmony*, University of Chicago Press.
- Schoenberg, A. (2010). *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. University of California Press.
- Schug, L. (2017). *Not Eager to Fit In. The Collective Work of Creating an Alternative Cosmology of Heavy Metal*. Master's Thesis, Gender Studies Master's Program – Intersectionality and Change, Linköping University: Linköping, Suecia.
- Simmel, G. (1882). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Gorla.
- Spracklen, K. (2020). *Metal Music and the Re-imagining of Masculinity, Place, Race and Nation*. Emerald Publishing Limited.
- Supicic, I. (1987). *Music in Society. A Guide to the Sociology of Music*. Pendragon Press.
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press.
- Varas-Díaz, N. (2021). *Decolonial Metal Music in Latin America*. Intellect.
- Varas-Díaz, N., et. al. (2014a). Predictors of Communal Formation in a Small Heavy Metal Scene: Puerto Rico as a Case Study. *Metal Music Studies*, 1(1). DOI: [10.1386/mms.1.1.87_1](https://doi.org/10.1386/mms.1.1.87_1)
- Varas-Díaz, N., et. al. (2014b). On your knees and pray! The role of religion in the development of a metal scene in the Caribbean island of Puerto Rico. *International Journal of Community Music*. 7(2). DOI: [10.1386/ijcm.7.2.243_1](https://doi.org/10.1386/ijcm.7.2.243_1)
- Varas-Díaz, N., et. al. (2016). Metal at the fringe: A historical perspective on Puerto Rico's underground metal scene. En G. Riches, et. al (Eds.), *Heavy Metal Studies and Popular Culture*. New York: Palgrave.
- Varas-Díaz, N., et al. (2016). Methodological strategies and challenges in research with

- small Heavy Metal scenes: A reflection on entrance, evolution and permanence. *Metal Music Studies*, 2, 3, 273-290.
- Varas-Díaz, N., y Mendoza, S. (2015). "Ethnicity, Politics and Otherness in Caribbean Heavy Metal Music: Experiences from Puerto Rico, Dominican Republic and Cuba." In *Modern Heavy Metal: Market, Practices and Culture.*, ed. Toni-Matti Karjalainen and Kimi Kärki, 291–299. Helsinki, Finland: Department of Management Studies: Aalto University.
- Varas-Díaz, N. y Nevárez, D. (2024). *Seeing Metal Music in Latin America and the Caribbean*. Intellect.
- Varas-Díaz, N., Nevárez, A. & Rivera-Segarra, E. (2020). *Heavy Metal Music in Latin America. Perspectives from the Distorted South*. Lexington Press.
- Varas-Díaz, N., y Rivera, E. (2014c). "Heavy Metal Music in the Caribbean Setting: Politics and Language at the Periphery." In *Hardcore, Punk and Other Junk: Aggressive Sounds in Contemporary Music*, edited by Eric Abbey and Colin Helb, 73-90. Lexington Press.
- Varas-Díaz, N. & Scott, N. (2016). *Heavy Metal Music and the Communal Experience*. Lexington Press.
- Wallach, J., Harris M. Berger and Paul D. Greene, eds. (2011). *Metal Rules the Globe*. Duke University Press.
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press.
- Weinstein, D. (1991). *Heavy Metal: A Cultural Sociology*, New York, Macmillan
- Weber, M. (1921). Los fundamentos racionales y sociológicos de la música. En *Economía y sociedad*. Fondo de Cultura Económica.
- Wiederhorn, J. & Turman, K. (2014). *Louder than Hell: The Definitive Oral History of Metal*. It Books.
- Williams, D. (2014). "Tracking Timbral Changes in Metal Productions from 1990 to 2013". *Metal Music Studies*. 1(1). DOI: [10.1386/mms.1.1.39_1](https://doi.org/10.1386/mms.1.1.39_1)

Discografía

- Angleró, R. (1979). *Tierra negra*. San Juan: SB Records.
- Avandra (2017). *Tymora*. San Juan: Independiente.
- Avandra (2019). *Descender*. Helsinki: Blood Music.
- Avandra (2020). *Skylighting*. San Juan: Layered Reality Productions.
- Avandra (2022). *Prodigal*. San Juan: Layered Reality Productions.
- Batacumbele (1981). *Con un poco de Songo*. San Juan: Tierrazo.
- Batacumbele (1983). *En aquellos tiempos*. San Juan: Tierrazo.
- Black Sabbath (1970). *Black Sabbath*. London: Warner Bros.
- Calamity (2015). *Imminent Disaster*. Caguas: Independiente.
- Calamity (2019). *Kairos*. Caguas: Independiente.
- Calamity (2023). *Lumina*. Caguas: Independiente.
- Cardinal Sin (2004). *Resurrection*. Caguas: Khaosmaster Productions.

- Cardinal Sin (1989). *Infanticide*. Bayamón: Independent.
- Colón, W. (1977). *Metiendo mano*. Nueva York: Fania Records.
- Dantesco (2004). *Dantesco*. Cayey: Independiente.
- Dantesco (2005). *De la mano de la muerte*. Caguas: Khaosmaster.
- Dantesco (2008). *Pagano*. Rome: Cruz del Sur.
- Dantesco (2011). *Seven Years of Battle*. San José. Stormspell.
- Dantesco (2013). *We Don't Fear Your God*. Madison: Inframundo.
- Dantesco (2015). *Venancio*. Regensburg: Barbarian Wrath.
- Dantesco (2021). *El día que murieron los dioses*. Cayey: Independiente.
- El Gran Combo de Puerto Rico (1985). *Nuestra Música*. San Juan: Combo Records.
- Fania All-Stars (1971). *Live at the Cheetah*. Nueva York: Fania Records.
- Feliciano, C. (1980). *Sentimiento, tú*. Nueva York: Vaya Records.
- Godless (2004). *Adricanorom Dumaso*. Sábana Grande: Bull Rockerleft.
- Godless (2006). *Church Arsonist*. Fairfax: Rusty Axe Records.
- Godless (2013). *Ingrederere in Templum Sata-nae*. Deadwood: Exalted Woe Records.
- Godless (2014). *Lustcifer*. St Petersburg: Satanath Records.
- Haciendo Punto en Otro Son (1977). *El son que traigo yo*. San Juan: Artomax.
- Irakere (1979). *Areyto*. Nueva York: Columbia/CBS.
- La Sonora Ponceña (1974). *Sabor sureño*. San Juan: Inca Records.
- Left-Övr (2021). *Millenium in Darkness*. San Juan: Independiente.
- Matriarch (2007). *Revered unto the Ages*. San Juan: Independiente.
- Moths (2018). *Moths*. San Juan: Independiente.
- Moths (2022). *Space Force*. San Juan: Independiente.
- Organic (2016). *The Fate of All Flesh*. San Lorenzo: Organic Music.
- Organic (2006). *The Way to Temptation*. Las Piedras: Thrash Corner Records.
- Ortiz (2012). *Ortiz*. San Juan: Nick Page y Ramón Ortiz.
- Ortiz (2015). *Portal*. San Juan: Independiente.
- Ortiz (2019b). *Corozo*. San Juan: Independiente.
- Palmieri, E. (1969). *Justicia*. Nueva York: Incredible Sounds.
- Palmieri, E. (1971). *Vámonos pa'l monte*. Nueva York: Tico Records.
- Paricia's Patience (2019). *Paricia's Patience*. Caguas: Independiente.
- Puerto Rico Metal Alliance Attack, Vol. 1 (2010). *Puerto Rico Metal Alliance*. San Juan: Khaos Master Productions.

- Puerto Rico Metal Alliance Attack, Vol. 2 (2013). *Puerto Rico Metal Alliance*. San Juan: Khaos Master Productions. San Juan, PR.
- Puerto Rico Metal Alliance Attack, Vol. 3 (2017). *Puerto Rico Metal Alliance*. San Juan: Khaos Master Productions. San Juan, PR.
- Puya (2014). *Vital*. San Juan: PeopleMusic Entertainment.
- Puya (1994). *Whisker Biscuit*. San Juan: Independiente.
- Puya (1995). *Puya*. Miami: Noiz Boiz Records.
- Puya (1999). *Fundamental*. Nueva York: MCA.
- Puya (2001). *Union*. Nueva York: MCA.
- Puya (2010). *Areyto*. San Juan: Independiente.
- Puya (2014). *Vital*. San Juan: PeopleMusic Entertainment.
- Puya (2024a). *Potencial*. San Juan: Independiente.
- Quilapayún (2024). *Basta*. Santiago: Jota Jota.
- Rage Against the Machine (1992). *Rage Against the Machine*. Nueva York: Epic Records.
- Rage Against the Machine (1996). *Evil Empire*. Nueva York: Epic Records.
- Rage Against the Machine (1999). *The Battle of Los Angeles*. Nueva York: Epic Records.
- Rage Against the Machine (2000). *Renegades*. Nueva York: Epic Records.
- Rivera, I. (1978). *Esto sí es lo mío*. Nueva York: Tico Records.
- Rodríguez, P. (1974). *El Conde*. Nueva York: Fania Records.
- Rodríguez, P. (1976). *Este negro sí es sabroso*. Nueva York: Fania Records.
- Roena, R. (1972). *Apollo Sound 4*. San Juan: SB Records.
- Santana (1969). *Santana*. Nueva York: Columbia.
- Santana (1970). *Abraxas*. Nueva York: Columbia.
- Sepultura (1993). *Chaos A.D.* Nueva York: Roadrunner Records.
- Sepultura (1996). *Roots*. Nueva York: Roadrunner Records.
- Tendencia (2001). *Re-evolución*. Duisburg: System Shock.
- Tendencia (2004). *Rebeldes*. Bergen: Rugencore Records.
- Tendencia (2009). *Confidencial*. Oviedo: Santo Grial.
- Tendencia (2018). *Cargando cruces*. Bergen: Rugencore Records.
- Zafakon (2015). *Release*. San Juan: Independiente.
- Zafakon (2022). *Aftermath*. San Juan: Independiente.

Notas

¹ Escuchar Cardinal Sin (1989, 2004), Dantesco (2004, 2005, 2008, 2011, 2013, 2015, 2021), Godless (2004, 2006, 2013, 2014), Organic (2006, 2016), Matriarch (2007), Puerto Rico Metal Alliance Attack, (2010, 2013 y 2017), Zafakon (2015, 2022), Calamity (2015, 2019, 2023), Avandra (2017, 2019, 2020, 2022), Moths (2018, 2022) y Left-Övr (2021).

² Songo es una combinación de Son y Funk. Lo creó José Luis Quintana, percusionista de Los Van Van. En Irakere y en Batacumbele este ritmo es importantísimo.

³ El Bebop es la tendencia del Jazz desarrollada por Charlie Parker y Dizzy Gillespie durante la década de los años 1940-1949. Se caracteriza por ritmos de swing en tempo rápido, abundantes síncopas, estructuras armónico-melódicas complejas y amplios espacios para la improvisación.

⁴ Instrumento de cinco cuerdas dobles de metal, pulsado con una púa, el que cumple función melódica en la tradición musical rural-campesina puertorriqueña.



Ramón Rosario Luna, PhD

Ramón Rosario Luna tiene un doctorado en Psicología Social de la Universidad de Puerto Rico. Trabaja como profesor de sociología en el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, donde enseña cursos de principios, teoría y metodología; también, en otros departamentos, cursos sobre pensamiento marxista y sobre ecología social. Ha publicado sobre epistemología del sistema armónico-tonal y del dodecafonismo serial, epistemología de las ciencias modernas, epistemología y teoría marxista, clases sociales y subjetividad política, las condiciones laborales de los docentes universitarios, el heavy metal en Puerto Rico, y sobre el vínculo entre capitalismo, ecología y crisis civilizatoria. Representa a los docentes sin plaza en la Asociación Puertorriqueña de Profesores Universitarios. Es guitarrista y compositor.