
Imaginarios de la maldad. El espacio como perpetrador en el *goregrind* mexicano

Imaginary of evil. Space as perpetrator in Mexican goregrind

José Omar González Hernández
joseomargonzalezhernandez@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9389-2279>

Resumen: El siguiente artículo propone un acercamiento a las representaciones del perpetrador y del espacio en el subgénero de metal llamado *goregrind*. La pregunta a responder es si ¿es posible pensar desde las características de este subgénero al espacio como un perpetrador? Para poder responderla se tomarán tres estudios de caso desde tres componentes de lo sonoro en el *goregrind*; el ruido, el sample y la ambientación. En la primera parte del artículo se procederá a definir las características usuales del subgénero, donde se observa representaciones que retoman conceptos como lo grotesco, abyecto, y periférico los cuales también son definidos. En la segunda parte se realizará un diálogo en torno a la figura del perpetrador y del espacio físico e imaginado. En la tercera parte se abordará cada estudio de caso mostrando como se representa al espacio como perpetrador, desde el ruido, del devenir del subgénero y desde la creación de un ambiente en específico. De esta manera se observa que los imaginarios del espacio como perpetrador no solo cubren una tradición estética del género musical, sino que también están sujetos a las contingencias mediáticas, no solo influenciadas por la tradición del género sino por la violencia experimentada por los miembros de las bandas.

Palabras clave: ruido, violencia, grotesco, abyección, periférico.

Abstract: The following article proposes an approach to the representations of the perpetrator and space in the metal subgenre called *goregrind*. The question to answer is whether it is possible to think of space as a perpetrator from the characteristics of this subgenre? In order to answer this question, three case studies will be made from three components of sound in *goregrind*: noise, sample and ambience. In the first part of the article we will proceed to define the usual characteristics of the subgenre, where we will observe representations that take up concepts such as grotesque, abject, and peripheral, which are also defined. In the second part, a dialogue will take place around the figure of the perpetrator and the physical and imagined space. In the third part, each case study will be approached showing how space is represented as perpetrator, from the noise, from the evolution of the subgenre and from the creation of a specific environment. In this way it is observed that the imaginaries of space as perpetrator not only cover an aesthetic tradition of the musical genre, but are also subject to media contingencies, not only influenced by the tradition of the genre but also by the violence experienced by the members of the bands.

Key words: Noise, violence, grotesque, abjection, peripheral.

1. Introducción

En el siguiente trabajo propongo una aproximación inicial a la idea del espacio como perpetrador en la música del *goregrind* mexicano desde lo sonoro. Partiendo de una conceptualización del rol de la música en el espacio, de la relación con los imaginarios y de la idea del perpetrador para ir construyendo una idea principal: ¿cómo el espacio simbólico del *grind* tiende a conformarse en lo abyecto y lo periférico desde el sonido? Lo anterior surge en respuesta a una tradición estética extraída desde lo global a lo local, con influencias mediáticas del cine de horror y de la nota roja. Pero, en este devenir, también se pueden observar formas de transgresión que corresponden a la violencia extrema vivida en México. Así, el género retoma características de las escenas globales teorizadas como dinámicas de capital subcultural transgresor. Para Khan Harris (2007) además de las relaciones que se dan a través del capital subcultural (coleccionismo y erudición) (Thornton, 1996) en la escena del metal extremo también se da lo que él llama capital subcultural transgresor, en el cual entre más transgresión más autenticidad y más pertenencia a la escena. (Khan Harris, 2007)

2. El *goregrind* grotesco, periférico y abyecto

El *goregrind* es un subgénero musical producto de la vorágine que significó la década de los ochenta en cuestión de desarrollo de algunas culturas sociomusicales, como el *metal* y el *punk*. Fue a partir de la banda *Carcass*, con su EP *symphonies of sickness*, que la estética del *goregrind* se solidifica. *Carcass* pensaba en lo que producían como el sonido de un cuerpo desintegrándose (Purcell, 2003), lo que solo se puede describir como un gorgoreo gutural que es replicado por bandas alrededor del mundo que, además de continuar con el legado sonoro y lírico de *Carcass*, se sumergen a profundidad en la terminología médica para componer canciones con títulos cada vez más intrincados y rocambolescos. Pero no es solo el cuerpo en estado de putrefacción lo que inspira a las bandas adeptas al subgénero, sino también hay un reconocimiento de la maldad y, con ello del perpetrador, imaginado aquí desde las diferentes acepciones del asesino, ya fuera serial o en masa. Además de la representación del asesino y del cuerpo, el *goregrind* también toma varias temáticas bajo una lupa humorística para restarle seriedad a tópicos que en cualquier otro medio resultan delicados: violaciones, enfermedades de transmisión sexual, accidentes, etc. Todo aquello que pueda pertenecer a la portada de la Nota Roja, o bien, a una escena de película de serie b o z es parte integral de las letras, la iconografía y la sonoridad del *goregrind*.

Dado lo anterior, es sencillo concluir que el espacio del *goregrind* es uno liminal, perteneciente a lo grotesco, abyecto y periférico. Sin embargo, observaremos cómo se da la relación de este subgénero musical con cada uno de los conceptos mencionados. Lo grotesco representa una relación enraizada con el cuerpo, acorde a Mijail Bajtin (Fernández, 2014, p.47) el cuerpo es la “más perfecta organización de la materia”, donde lo grotesco se encuentra vinculado con lo material en su concepción, pero los cuerpos grotescos de los que habla Bajtin no son aquellos proyectados en una perfección idílica de curvaturas simétricas y definiciones bien establecidas, sino “cuerpos erosionados por la vida”, donde son latentes las deformaciones. Para Wolfgang Kayser (Fernández, 2014, p.48), lo grotesco se encuentra relacionado más con el temor hacia la vida que hacia la muerte.

La visión del cuerpo en estado de putrefacción conlleva una serie de ideas sobre los límites de la vida y el temor que se padece al observar la finitud de la carne. El *goregrind* proyecta lo grotesco representando cadáveres en mesas de disección, cuerpos postrados con poca definición a causa de accidentes que les han destruido, perdiendo toda simetría y reflejando la inversión de la carne. Aquí, el miedo a la vida toma un espacio central, pues la visión de la disección del cuerpo grotesco solo puede observarse desde la presencia de la experiencia vivida, es decir, solo se entiende su destrucción desde la posibilidad del accidente fatal, aquel que termina con la perfección corporal. Dicha proyección del cuerpo grotesco es común en el corpus gráfico del *goregrind* e, incluso, en lo

sonoro. Como se ha explicado anteriormente, hay una tendencia a imitar el sonido de la putrefacción de la carne.

Los imaginarios sobre el espacio social también nos otorgan la dicotomía de centro y periferia. Adolfo Colombres (2014), en su teoría transcultural del arte, expresa la cultura a partir de círculos concéntricos que van de lo sagrado, lo cual se encuentra en el centro, a lo profano, aquello que describe como lo periférico que también produce repugnancia. Por su parte Kristeva (2015) al hablar de lo abyecto, lo posiciona en lo liminal y lo explica como lo repulsivo, lo que produce horror:

“[...] el surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura” (Kristeva, 2015, p.8).

En ese sentido, podemos observar cómo se le dotan características emocionales a lo periférico muy centradas en la alteridad y en el miedo que produce. Sin embargo, en el caso del arte, lo periférico comprende aquello que se construye en espacios ajenos al “centro motriz”, “es decir, que viene a describir una situación de desventaja o lejanía con respecto a los centros creadores que en cada momento histórico han supuesto el germen de los procesos de cambio”(Conde y Campuzano, 2008, p. 437). De lo anterior se puede entender que lo periférico, en su condición de desventaja, tiende a producir imaginarios colectivos aunados al horror, lo liminal y lo profano: mientras más lejos del centro, más distanciado de lo sagrado.

3. El perpetrador

Existen varios conceptos que pueden definir la figura del perpetrador, desde la historia cultural del miedo hasta los imaginarios de los bajos fondos (Kalifa, 2018). La historia cultural ha construido desde el siglo XIX toda una serie de narrativas donde se construyen distintos sujetos mitificados, entre los cuales se encuentran el bandido. Dicha figura tendrá diversas aproximaciones desde el criminal hasta el genocida, pero todos tendrán en común el adjetivo del perpetrador. Esto es así por la forma en que los estudios de la violencia se generan a partir de la segunda mitad del siglo XX, donde existe una necesidad de explicar crímenes de Estado y la participación ciudadana en ellos, específicamente después de la segunda guerra mundial. Concretamente el perpetrador sería aquel sujeto que cometa un acto violento en contra de otra persona. El acto violento se definiría como un acto de coerción.

Así lo periférico, lo abyecto, el horror, la violencia son tanto espacios como síntomas en constante tensión con el proceso modernizador o colonizador puramente capitalista del siglo XX. Si el espacio se constituye de lo habitado y sus relaciones que conforman al sujeto, se puede inferir un estereotipo cuya constitución es contraria al ideal del bienestar, pero esto se encuentra determinado por los imaginarios colectivos, dichas proyecciones afectan principalmente a la otredad, pobre, racializada, y se puede amoldar a los contextos, por ejemplo el islam posterior al 9/11.

Estos sujetos son percibidos como perpetradores pues su existencia altera la normatividad. El *goregrind* por su inmanencia a transgredir lo normativo se entiende que es un espacio perpetrador, pero ¿de qué manera el sonido tiene la capacidad de recrearlo? Aquí considero que hay tres maneras de entenderlo, el primero a partir de la noción de ruido, el segundo como la irrupción de lo institucionalizado en el mismo *goregrind* y el tercero como generador de un ambiente espacial. Antes de entrar de lleno a estos ejemplos, definamos que entendemos por espacio físico e imaginado.

En el caso de las escenas musicales el sentido de pertenencia es importante pues es aquel que brinda un proceso identitario, donde el individuo se colectiviza y encuentra entre sus pares un espacio seguro. La música en todas sus dimensiones tiene esa capacidad, como argumenta Miguel Ángel Marín (2014, p 12-13); “[...] ayuda a estructurar el espacio (real y simbólico) a crear un sentido de identidad entre quienes la comparten en la escucha o la interpretación y también un sentido de exclusión entre quienes no acceden a ella.” Se entiende que el proceso de recepción de la música, la escucha, de la cual somos partícipes todos, se encuentra habituada y determinada por los contextos tanto individuales como colectivos (Domínguez, 2015). Así desde la escucha a través de la música se pueden configurar los espacios habitados por las identidades adeptas a ellos. Aquí el espacio se puede convertir en una especie de territorialidad con fronteras definidas, pero no ultimadas, es decir, se pueden cruzar invariablemente. Por lo que “la música, en tanto imaginario espacial, no es una representación de un mundo preexistente sino la invención constante de espacios vividos en cada experiencia musical” (Neve, 2012, p. 170). Lo anterior será evidenciado al ejemplificar la forma en que se proyectan los espacios en el grind.

El sentido de colectividad en la música se puede adjudicar a la simultaneidad que acorde a Phillip Tag (2013) es idónea para expresar lo afectivo y la identidad corpórea. Pero al mismo tiempo su condición social puede determinar fluctuaciones en las relaciones de clase pues la comunicación de la misma tiene una base primordialmente cultural. De aquí que podamos determinar ciertos espacios vinculados a discursos contra hegemónicos pertenecientes a ciertas estéticas derivadas de escenas musicales, como en el grind.

Jaques Attali (1985) define cuatro redes de la música; la ritual sacrificial que se constituye como la difusión del mito; la repetición, que se entiende como la relación individual del sujeto con un objeto material para el consumo de la música; el de la composición, entendiéndose en la vinculación con el compositor y la representación, definida como el espectáculo público. En ese sentido se entiende que la música en cada una de esas redes se construye desde un espacio, pero dentro de los imaginarios colectivos de la música se puede entender a la representación como el edificador del mismo, pero esto solo constituye a lo físico y las dinámicas de socialización políticas y económicas.

Si hablamos de un espacio físico este se basa primordialmente en la configuración de lo llamado “música en vivo” o concierto, donde encontramos por una parte al escenario donde se ubica al intérprete, que históricamente era concebido como un trabajador, por ello el nombre “música en vivo”, siendo así promocionado por los sindicatos durante la primera década del siglo XX (Sterne, 2003). Posteriormente a través de la vinculación de la “música en vivo” y el capital, el intérprete se convierte en una estrella pop, transmutando la idea de lo “vivo” a lo “performático”, donde se asienta el mito romántico del genio-artista que es deificado, en ese sentido el escenario puede percibirse como un altar.

En el caso específico de la escena del *goregrind* en México la brecha entre el artista y la audiencia es pequeña, pues no existe la promoción mediática del evento para atraer audiencias numerosas (Overell, 2010. Plazola, 2015). Su espacio podría ser considerado como uno perteneciente a lo subterráneo o underground, (Purcell, 2003. Rubio, 2011. Weinstein, 2000). Dentro del cual no se busca apelar a las masas. Su pertenencia a estos espacios se configura desde su adscripción a la cultura del DIY (hazlo tú mismo), herencia de las subculturas musicales del *punk*, *hardcore* y *metal*.

Al espacio no se le puede aproximar desde una perspectiva ahistórica. Es una construcción que depende del contexto, del tiempo histórico “[...] puede contemplarse desde cualquier ángulo y considerarse bajo innumerables aspectos: geográfico y cultural, público y privado, real y simbólico, mental y material.” (Gonzalbo, 2014, p. 9) Es aquello que “[...] configura la época en sus hábitos del cuerpo y del pensamiento [...] tan universal como indefinido que remite a la matriz de todos los sentidos.” (Gamarra Quintanilla, 2003, p. 13) El espacio como implica Heidegger (Gamarra Quintanilla, 2003, p. 37) es lo habitado, aquello que se construye en tanto se produce: “El respeto del hombre con los lugares y, a través de los lugares, con espacios descansa en el habitar. El

modo de habérselas de hombre y espacio no es otra cosa que el habitar pensado de un modo esencial.” Por su parte José Luis Pardo (Gamarra Quintanilla, 2003, p. 48) pensaba en los espacios como relaciones, siendo el sujeto producto de estas. De esta manera se observa que el lugar común del espacio es el del edificar. Por ello cuando se habla de este concepto vienen a colisión otros como territorio o corporalidad, pues ambos constituyen una construcción con base en redes relacionales de la cual brotan identidades que se incluyen o excluyen en sus mismas fronteras.

También es posible pensar el espacio a partir de la dualidad entre lo público y lo privado. El espacio público estará muy vinculado con el discurso modernizador que encuentra en la ciudad, su centro ideológico. Hay un comportamiento que se debe mantener en los espacios públicos y que se encuentra respaldado por lo legislativo, es el momento en que se irrumpe ese proceso en que ciertos espacios considerados públicos se vuelven perpetradores, pues el mismo vinculado desde los imaginarios colectivos es construido desde la alteridad y si se encuentra traspasado puede vulnerar al sujeto y disolver las dinámicas sociales instituidas.

En tanto al espacio privado se encuentra una dinámica interesante frente a la urbe, pues esta última está diseñada aunada a los discursos capitalistas de producción, por lo tanto, se encuentra en movimiento constante, lo que provoca una reacción de enajenamiento del espacio público frente a lo privado, el cual se percibe como el que alberga la intimidad. Pero lo privado no solo se puede pensar en esta dinámica de lo físico y de la ciudad ideologizada. También lo pienso a partir de la estructura de la corporalidad, del “yo piel” el cual es definido por Anzieu (en Domínguez, 2011, p. 33) “[...] como una envoltura hecha a medida de cada persona que interviene en el proceso de individuación, al diferenciar los fenómenos internos de los externos e intervenir en el proceso de construcción de las nociones de frontera, límite y continente individual.” De esta manera “[...] la calidad de privado no está determinada por el espacio mismo sino por el uso y valor que el individuo le confiere a un lugar. Al ser el individuo el portador del espacio privado, este se localiza en todos aquellos lugares donde la persona decide construir su espacio o su momento de recogimiento.” (Domínguez, 2011, p.33). La irrupción de este espacio no solo constituye una afrente al individuo sino a la colectividad ideológica del discurso modernizador, pues la perpetración del espacio es imaginada desde la otredad. Ya sea clasificada como un crimen hacia la propiedad privada o hacia los valores occidentales. Aquí los imaginarios del miedo juegan un rol primordial, pues son a través de ellos que se van a construir las subculturas musicales contra hegemónicas como lo es el *goregrind*.

4. El ruido como perpetrador en el *goregrind*

El ruido es un concepto que ha sido asociado con diversas expresiones musicales, desde el dodecafonismo de Shoenberg hasta el *punk* y el *metal* pasando por *jazz* y el *rock n roll*. Pareciese que cada proceso de transformación en la música conlleva una clasificación que tiende a otorgarle un sentido profano alejándose de la centralidad de lo sagrado. El ruido aquí actúa desde los imaginarios colectivos, entendiéndolo como aquello que no forma parte de la tradición. Cada irrupción que ocurre ha llevado a pensar la música desde la falta de fidelidad, desde una narrativa que contradice su historia lineal. A pesar de que la mayoría de los géneros musicales mencionados anteriormente ya son parte de un canon tradicional de la música, en sus inicios no era así y el concepto de ruido servía para asociarles con lo abyecto. Pero al mismo tiempo la irrupción del ruido significa liberación pues representa un cambio en el sentido de la tradición sonora como explica Attali (1985, p.56) “[...] el ruido parece reconstruir en la música ordenes cada vez menos coercitivos.”

En el caso del *goregrind* la idea del ruido se convertirá en una parte esencial de su estética, siendo incluso utilizado de forma gráfica (la característica es un corchete dentro de un círculo y una línea que cruza diagonalmente, lo comúnmente conocido como la señalización de lo prohibido). Tiene

una intencionalidad de usar el ruido como una herramienta de producción para contravenir la economía política de la industria musical. Representa subversión inherentemente y plantea la destrucción de la afiliación entre el capital y la música, incluso llegando a autodenominarse como anti-música.

El ruido desde el *goregrind* se conforma como un espacio perpetrador al intentar irrumpir el espacio normativo. En cuanto es ejecutado, para sus seguidores simboliza la liberación frente a la coerción del silencio, pero para los excluidos de la escena representa lo abyecto. Aquí se da el fenómeno del halo sonoro de Edith Lecourt (en Domínguez, 2011, p. 35) donde “[...] una serie de distinciones audibles que oponen de manera dinámica el interior y el exterior, lo subjetivo y lo objetivo, lo próximo y lo lejano, y en donde cada uno de ellos necesita del otro para definir su propia existencia que está encarnada en una materia sonora variable y cambiante por naturaleza”

Ana Lidia Domínguez (2011, p. 36) asimila al ruido como un intruso y su problema como uno de la disputa sobre el espacio, “[...] donde lo que se disputa es el derecho de hacer en un lugar que se considera propio.” Así el ruido convierte al espacio en perpetrador, desde una perspectiva donde el sujeto que delimita lo interior como propio se asume a sí mismo como productor de ruido y este último se encuentra diseñado para irrumpir asociándose con valores contra hegemónicos como la repugnancia. Ejemplo en México hay varios, pero puedo hablar de la banda C.A.R.N.E. cuyo acrónimo es *Camino al ruido no estructurado*, o bien incluso desde la imposibilidad de la enunciación, la cual al no encontrar una definición normativa se vuelve ruido, como es el caso de la banda de San Juan del Río Querétaro, llamada *Paracoccioidiomucosisproctitissarcomucosis*.

5. El perpetrador en el devenir del *goregrind*.

Por otro lado y siguiendo en torno al diálogo sobre el ruido, veamos a lo nuevo como espacio perpetrador desde su irrupción de la tradición estética no solo como una característica que se ve desarrollada en el devenir del *goregrind*, que con el mismo avance del tiempo verá mezclas, fusiones u otro tipo de transgresiones de su espacio normativo, sino en el sentido de la dislocación del sonido como ruido a partir de la combinación de músicas consideradas abyectas para lo que podríamos determinar como un sonido ideológico del *goregrind*, ya sea la música norteña o la cumbia. (González, 2021)

Aquí existe una transgresión sobre una música cuya característica principal es la transgresión. Su espacio ideológico es irrumpido por el espacio perpetrador creado dentro de su misma escena. La herramienta sonora que permitirá esto es el sample. El sampleo es acorde a Julian Woodside (2008, p. 11) “[...] una técnica musical desarrollada a mediados del siglo XX que se basa en la inserción de objetos sonoros previamente grabados en nuevas composiciones musicales, no como técnica sino como idea que se apoya de la tecnología para la transmisión concreta de ideas sonoras y musicales.”

En este caso la construcción histórica del *goregrind* desde el sample evidencia el paso de la escucha institucionalizada como un espacio normativo en el metal que es representada por el sample de horror, el cual fue popularizado a finales de los ochenta por bandas como *Mortician* e *Impetigo* y siguió una tradición global, la cual es irrumpida por bandas como *Gronibar* o *Carnal Diafragma* en parte de los 90 y 00, quienes utilizan medialidades sonoras de programas de televisión como *Beavis and Butthead* o *Happy Tree Friends*, hasta llegar a lo que actualmente realizan bandas como *Gonorrea*, *Marraneitors* y *Neurosarcadictoveria* con el sampleo de músicas comúnmente consideradas ajenas o abyectas a la cultura metalera, la cumbia y la norteña. La continuidad del devenir del género pasará por sus procesos habituales de normativización del sonido como lo incluido dentro del espacio ideológico del *goregrind*, pero en el presente, se entiende que el sampleo de estas bandas constituye al intruso sonoro, al ruido, al espacio perpetrador.

6. El perpetrador desde el ambiente imaginado.

Por último, también utilizando al sampleo como ejemplo, se puede observar la recreación de un ambiente específico proveniente de un espacio imaginado que se puede habituar a un tiempo-espacio específico, donde la violencia del Estado y del crimen organizado en México ha llegado a una espectacularización, a un capitalismo gore, tal como lo dialoga Sayak Valencia (2010). En la canción *secuestrado y desmembrado por narcodeuda* de la banda *Infected Asshole* escucho un ejemplo claro de lo anterior. El sample utilizado comienza con el eco de los tacones de una bota caminando despacio en lo que solo se puede describir como una casa de seguridad, posteriormente se percibe el sonido de un arma y eventualmente una serie de disparos, mientras una persona amordazada grita, es durante esa acción que suena la canción de la agrupación *Kpaz de la Sierra, Mi Credo*, la misma que va acelerando su velocidad hasta quedar indescifrable para la escucha. Aquí observamos como la escucha puede trascender los imaginarios del individuo y especificarse en una colectividad vivida, en este caso el de la violencia en México. Es arriesgado pensar que ese sampleo es habitado por todos de la misma manera, lo que es claro es que su percepción no solo irrumpe la misma canción, sino revive el espacio vivido a través de la recreación de la violencia desde los imaginarios. Esto es solo una recepción vinculada con experiencias tanto mediáticas (las noticias, el cine de sicariato, etc) como las vividas. Se puede entender que existe una forma de coerción en la escucha, una transgresión no solo de la estética tradicional o de la sonoridad normativa, sino de la escucha en sí misma. Es así que el espacio recreado por este sampleo es un espacio que se puede pensar como perpetrador, entendiendo que “[...] las tramas de sentido que articulan la música con el espacio son reconfiguradas a través de la experiencia.” (Neves, 2012, p. 171) En este caso la experiencia se registra como el terror vivido y procurado del perpetrador hacia la víctima, la cual entiendo es la sociedad mexicana.

7. Conclusiones

Para finalizar se comprende que la sonoridad de la música ya sea pensada desde el ruido o desde el sample tiene la capacidad de crear y recrear imaginarios espaciales e incluso temporales. Dada la intencionalidad del género *goregrind* de captar capital subcultural transgresor y con esto irrumpir el espacio normativo no solo de lo externo sino de las prácticas internas, entendemos que su espacio, aparte de pertenecer al underground desde la escena, a lo periférico desde la alteridad y a lo abyecto y lo grotesco desde lo repugnante o el horror, se puede pensar como un perpetrador. Se entiende que la violencia simbólica que pretende el género, es contra hegemónica y tiene la capacidad de subvertir lo normativo. Todo lo anterior se puede apreciar desde su tradición estética, pero también con su devenir hemos aprendido que el género al reinventarse también pretende subvertir las mismas prácticas normativas del género, y al hacerlo captamos que los imaginarios colectivos representados aluden a una violencia vivida en esta última década. Mientras más se toma distancia de la representación de los libros de medicina y del cine de horror más se comienza a tomar motivos que presentan la violencia encarnada en el país. Con lo anterior observo que este breve artículo sobre el espacio como perpetrador, es un buen comienzo para estudiar la forma en que las transgresiones evolucionan a partir de lo sonoro y como se pueden estudiar a partir de los contextos no solo mediáticos sino de las experiencias vividas propias.

8. Referencias

- Attali, J. (1985). *Noise: The political economy of music*. Manchester University Press.
- Colombres, A. (2014). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Conaculta.
- Conde Lopez, R.M. & Campuzano Ruiz, E. (2008). La música en la periferia. Cantabria como ejemplo. En Agustín Hevia Ballina (Ed.), *Memoria eclesiae XXXI*. 437-462
- Domínguez-Ruiz, Ana Lidia. (2011). Disgresión sobre el espacio sonoro. En torno a la naturaleza intrusiva del ruido. *Cuadernos de vivienda y urbanismo*. 4(7) 26-36.
<https://doi.org/10.24275/uami.3j3332367>
- Domínguez-Ruiz, Ana Lidia. (2015). El poder vinculante del sonido: La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro. *Alteridades*. 25(50) 95-104.
- Fernández-García, M.N. (2014). *El arte grotesco a través de los siglos*. El universo del esperpento, valle-inclan.
- Gamarra-Quintanilla, G. (2003). *Trauma de fundación. Espacio, ciudad, cine, de Walter Benjamin a Metropolis*. [Tesis doctoral, Universidad de Deusto]
- Gonzalbo-Aizpuru, P. (2014). *Espacios en la historia. Invención y transformación de los espacios sociales*. El colegio de México.
- González-Hernández, J.O. (2021). Gore, absurdity and injustice: Narco aesthetics as local transgressions in grind and powerviolence: a perspective from mexican's subcultures. En Russ Bestley, Mike Dines, Paula Guerra, Alastair Gordon (Eds.), *Trans-Global Punk Scenes: The Punk Reader (Volume 2., 255-275)*. Intellect Books.
- Kalifa, D. (2018). *Los bajos fondos. Historia de un imaginario*. Instituto Mora.
- Khan Harris, K. (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Berg.
- Kristeva, J.(2015). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Marín-Lopez, M. A. (2014). Contar la historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana. *Neuma: revista de música y docencia musical*, 7(2), 10-30.
- Neve, Eduardo (2012) Tararear el espacio: evocación, expresión musical e imaginarios. En Alicia Lindón y Daniel Hiernaux (Dirs.), *Geografías de lo imaginario* (159-178). Anthropos.
- Nieves Molina, A. (2020). La Periferia: Marginal Contexts for Metal Music in the State of México. En N. Varas-Díaz, D. Nevárez Araujo, & E. Rivera-Segarra (Eds.), *Heavy Metal Music in Latin America: Perspectives from the Distorted South* (239–264). Lexington Books.
- Overell, R. (2010). Brutal Belonging in Melbourne's Grindcore Scene. En Denzin, N. (Ed.) *Studies in Symbolic Interactio*, Emerald Group Publishing Limited. 35. (79-99).
[https://doi.org/10.1108/S0163-2396\(2010\)0000035009](https://doi.org/10.1108/S0163-2396(2010)0000035009)
- Phillipov, M. (2012). *Death Metal and Music Criticism: Analysis at the Limits*. Lexington Books.
- Plazola-Meza, E. (2015). Estética de la Repugnancia: Aproximación a lo Informe y Ruidoso dela Escena Grindcore. *Ixaya: Revista Universitaria de Desarrollo Social*. 147-180.
- Purcell, N. J. (2003). *Death metal music: the passion and politics of a subculture*. McFarland.
- Rubio, S. (2011). *Metal extremo: 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Milenio.
- Sterne, J. (2003). *The audible past. Cultural origins of sound reproduction*. Duke university press.

- Tagg, P. (2013). *Music's Meaning's. A modern musicology for non-musos*. The mass media music scholar's.
- Thornton, S. (1996). *Club cultures: Music, media, and subcultural capital*. Middletown CT: Wesleyan University Press
- Valencia, S. (2010) *Capitalismo Gore*. Melusina.
- Weinstein, D. (2000). *Heavy metal: the music and its culture*. Da Capo Press.
- Woodside, J. (2008). El sampleo: De la técnica al discurso sonoro musical. *Revista iberoamericana de comunicación*, 14, (11-31).