

# Entre el orden y el caos: El papel del mosh en la comunidad metalera de Puerto Rico

ELIUT RIVERA-SEGARRA

Escuela de Medicina y Ciencias de la Salud de Ponce

SIGRID MENDOZA

Departamento de Psicología  
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

NELSON VARAS-DÍAZ

Escuela de Trabajo Social  
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

## RESUMEN

El avance del estudio de la música *Heavy Metal* (HM) desde diversos campos académicos se ha documentado en disertaciones, conferencias, libros dedicados en su totalidad al tema y artículos en revistas científicas. Más aún, los estudios sobre el HM han sido realizados desde la interdisciplinaredad, comenzando desde los campos de estudios culturales (Riches, 2011) hasta la física (Silverberg, Bierbaum, Sethna, & Cohen, 2013). Dentro de los estudios sobre el HM, el *mosh* ha sido identificado como una práctica esencial de la experiencia de un concierto de Metal (Riches, 2012). En este trabajo, proponemos documentar los significados asociados a la práctica del *mosh* en la escena metalera de Puerto Rico. Este trabajo forma parte del primer estudio sistemático de la cultura del HM en Puerto Rico. A partir de salidas etnográficas y entrevistas a profundidad a miembros de la escena metal local, encontramos tres dimensiones emergentes sobre el significado del *mosh*: 1) la existencia de un código no escrito compartido por la comunidad relacionado a cómo llevar a cabo el *mosh*; 2) la conceptualización del *mosh* como un espacio liminoide; y 3) su rol terapéutico. Concluimos que el *mosh* es un espacio propicio para la emergencia de la confianza, amistad y camaradería, a la vez que permite un nivel aceptable de violencia y riesgo. Es allí, entre ese orden y ese caos, en donde encontramos una experiencia comunal que reta, desafía y problematiza los aspectos inherentes a la condición humana. [**Palabras clave:** rock pesado, *mosh*, Puerto Rico, estudios culturales].

## ABSTRACT

The advancement in the study of Heavy Metal (HM) music from different academic fields has been documented in dissertations, conferences, books and articles in scientific journals. Furthermore, studies focused on HM have been conducted from interdisciplinarity, from cultural studies (Riches, 2011) to physics (Silverberg, Bierbaum, Sethna, & Cohen, 2013). Within Heavy Metal Studies (HMS) the mosh has been identified as an essential practice of a HM concert experience (Riches, 2012). In this work, we documented the meanings associated with the practice of moshing in Puerto Rico's metal scene. This work is part of the first systematic study of HM culture in Puerto Rico. Using ethnography and in-depth interviews with members of the local metal scene, we found three emergent themes on the meaning of mosh: 1) the existence of a non -written code shared by the community when engaging in moshing; 2) the conceptualization of the mosh as a liminoid space; and 3) its therapeutic role. We conclude that the mosh is a space that fosters trust, friendship and camaraderie, while allowing an acceptable level of violence and risk. It is there, between that order and chaos, where we find a communal experience that challenges, defies and problematizes the inherent aspects of the human condition. [**Keywords:** heavy metal studies, mosh, Puerto Rico, cultural studies].

*Chaos destruction  
Violent attraction  
The battlefield is being prepared  
Sweat mixed with blood  
Savage attack  
Your life is what you should care  
Drum kit is beating  
Killer in rhythm  
Cannons of fire in the pit  
Forced in the pit  
Noses will bleed  
Going around and round till you're done  
(Suicidal Angels, 2012)*

*The structure of Moshpit!  
Feel the structure of Moshpit!  
(Cold Snap, 2008)*

## Introducción

El *Heavy Metal* (HM) o rock pesado, es un género musical originado en Inglaterra que cuenta ya con más de 40 años de historia. El sonido característico del HM reside en la distorsión de las guitarras, la prominencia y la agresividad de la batería, y una complejidad musical que lo distingue de otros géneros musicales. A pesar de haber sido un género musical censurado socialmente en algunos momentos históricos y contextos específicos, actualmente el HM se ha convertido en un fenómeno global con unas prácticas comunales específicas (Wallach, Berger, & Greene, 2011).

Estas prácticas comunales tienen un rol importante para quienes consumen la música HM. Si bien es cierto que de primera instancia su lírica pareciera enfocarse solo en los aspectos individuales a expensas del elemento comunitario, una mirada más cercana a un concierto de HM evidencia la importancia del elemento colectivo comunal (Varas-Díaz et al., en imprenta). Por ejemplo, algunas de las prácticas de esta comunidad incluyen: el *mosh'*, *headbanguear* (mover la cabeza al ritmo de la música), vestir con camisetas alusivas a bandas de HM y el compartir un conocimiento particular sobre un tema (ej. bandas, subgéneros, etc.). Aunque estas prácticas no implican la pérdida de la individualidad, estas son algunas manifestaciones comunales que son posibles cuando las personas se unen por un fenómeno más grande que ellos/as mismos/as, en este caso la música HM (Snell & Hodgetts, 2007). El advenimiento de los llamados *Heavy Metal Studies* (HMS), un creciente campo de estudios dedicado al entendimiento de la cultura HM en su complejidad, ha logrado un reconocimiento de

esta perspectiva comunitaria a nivel global. Sin embargo, esta misma literatura resalta la importancia de examinar los fenómenos culturales particulares que facilitan y moldean dichas prácticas a través del mundo (Wallach, Berger, & Greene, 2011).

En este artículo, examinaremos una de las múltiples prácticas de esta comunidad musical en Puerto Rico: el *mosh*. El avance del estudio sobre el HM desde campos académicos se ha documentado en disertaciones, conferencias, libros dedicados en su totalidad al tema y artículos en revistas científicas. Las distintas disciplinas que se han dedicado al estudio sobre el HM varían desde los estudios culturales (Riches, 2011) hasta la física (Silverberg, Bierbaum, Sethna, & Cohen, 2013). Esta literatura, sugiere que el *mosh* es una expresión global dentro de la cultura del HM y como bien señala Riches (2012), es una característica esencial de la experiencia de un concierto de Metal. A pesar de ser una práctica global, estudiosos del HM como Wallach, Berger y Greene (2011) han señalado la importancia de examinar las manifestaciones del HM tomando en consideración sus variaciones y particularidades a través del mundo.

Debido a que la música HM es experimentada de maneras diversas que son contingentes a cada contexto social, es de vital importancia evaluar y explorar las particularidades de las escenas fuera del contexto anglosajón (Wallach, Berger, & Greene, 2011). Con esto en mente, nos propusimos documentar los significados asociados a la práctica del *mosh* en la escena metalera de Puerto Rico. Este trabajo forma parte del primer estudio sistemático de la cultura del HM en Puerto Rico. Sin embargo, antes de comenzar es importante tener claro: ¿qué es eso que llamamos *mosh*?

### **El *mosh* como baile**

Según Ambrose (2001) la palabra *mosh* originalmente proviene de la frase *mash it up*<sup>2</sup> la cual formaba parte de la lírica del grupo Bad Brains, una banda del género musical de *hardcore* originado en la década de los 80'. La frase se utilizaba comúnmente tanto para incitar como para describir el estilo de baile de dicha escena. Según el autor, debido al acento jamaiquino del vocalista de la banda, con el pasar del tiempo, fanáticos y fanáticas se comenzaron a referir a la frase exactamente como la escuchaban: *mosh*.

La definición sobre el *mosh* más comúnmente aceptada es aquella que lo describe como una forma de baile en donde se combinan elementos de violencia con notables muestras de emoción por parte de quienes participan de ella (Ambrose, 2001). Riches (2012) por su

parte, lo describe como un *performance* que está atado a la identidad y solidaridad del grupo, una característica distintiva de la cultura de Metal extremo. En cualquiera de los casos, esta práctica ocurre en un espacio semicircular al frente de la tarima durante conciertos de música *punk*, *hardcore* o HM. Se le llama *pit* o fosa, al espacio utilizado para bailar el *mosh*. A pesar de que su estructura varía dependiendo del género musical, básicamente consiste en una cantidad considerable de personas que se forman y corren en círculos, se agarran y chocan unos/as contra otros/as. A medida que la música avanza y la velocidad e intensidad de la misma aumentan, el *mosh* se torna más rápido. La imagen 1 presenta un ejemplo visual producto de nuestro trabajo etnográfico que ilustra más claramente las particularidades de este tipo de baile.

**Foto 1**



### **Trabajos académicos previos sobre el *mosh***

Uno de los trabajos clásicos sobre el tema del *mosh* es el de Joe Ambrose (2001) titulado *The Violent World of Mosh Pit Culture*. Aunque es importante destacar que hubo literatura sobre el *mosh* previo a este, la misma no se enfocaba en el HM sino a las escenas de *punk* (Simon, 1997). En el caso de Ambrose (2001), este entrevistó a miembros de varias bandas de HM y a fanáticos para indagar sus experiencias de participación u observación del *mosh*. A pesar de lo innovador que fue su estudio, el trabajo de Ambrose (2001), al igual que muchos durante esa década, se enfocó en entender el HM y sus manifestaciones como fuente de ansiedad social (Varas-Díaz, 2012), quizás por los elementos de violencia inherentes a esta práctica. Es

decir, su enfoque no tenía como objetivo comprender la complejidad del fenómeno en cuestión. A medida que transcurren los capítulos del libro, el enfoque primordial del autor gira en torno a la violencia del *mosh* y las muertes sucedidas durante algunos conciertos. No obstante, es importante señalar que este es uno de los primeros trabajos en donde se describen algunas de las características del *mosh*. De igual forma, las entrevistas a fanáticos y miembros de bandas brindan una mirada desde la perspectiva de los actores, algo poco común para la década en que Ambrose decide realizar trabajos sobre el HM.

Otro trabajo destacado dentro de la literatura sobre el *mosh* es el de Palmer (2005). En su artículo, el autor define al *mosh* como un ritual con la apariencia de violencia. Según explica, hay un elemento que lo diferencia de la violencia, siendo este la confianza en el/la otro/a. Según él, esto es lo que propicia el ambiente para que ocurra el *mosh*. De igual forma, otro esfuerzo importante es el trabajo de Lau (2005), quien mediante encuestas a través del internet intenta comprender algunas de las razones por las cuales las personas participan de esta práctica. Algunas de las respuestas identificadas por esta autora incluyen el desear estar cerca del escenario en donde las bandas tocan y sentirse parte del espectáculo. Ambos trabajos representan esfuerzos por comprender esta práctica desde su complejidad.

En la actualidad, ha sido Gabrielle Riches (2012) quien ha llevado a cabo el trabajo más comprensivo del fenómeno del *mosh*. La propuesta de esta autora se encuentra enmarcada en los llamados *Leasure Studies* o estudios sobre el entretenimiento y el ocio. La autora documenta el modo en que la violencia, el placer, el dolor y las prácticas de resistencia son necesarias en la creación de experiencias de entretenimiento. Riches (2012) utiliza la etnografía y las entrevistas a profundidad para documentar las experiencias de quienes practican este baile. De igual forma, realiza un análisis sobre la participación de la mujer en el *mosh*. Su trabajo es una invitación a repensar las formas en las cuales prácticas marginales como el *mosh*, deben ser incluidas dentro de los discursos dominantes sobre entretenimiento. Parte de su propuesta se encuentra anclada en el trabajo del antropólogo Victor Turner sobre los espacios liminales.

Esta literatura emergente, se ha alejado del enfoque inicial sobre el HM, donde se resaltaban los aspectos que aludían al peligro y la violencia. En el presente, se pretende examinar la cultura del *mosh* y evidenciar su importancia como un espacio de confianza, amistad y camaradería que permite la expresión de emociones socialmente censurables. En esta dirección, nos propusimos documentar los significados asociados a la práctica del *mosh* en la escena metalera de Puerto Rico.

## Método

Para cumplir con los objetivos de este estudio, utilizamos un diseño etnográfico con técnicas cualitativas visuales y entrevistas a profundidad (Hammersley & Atkinson, 2007; Spencer, 2011). Seleccionamos este diseño para conocer mejor a esta población en Puerto Rico la cual se encuentra casi completamente fuera de la mirada pública y académica. De igual forma, estas técnicas nos permitieron ser agentes participativos dentro de la comunidad durante el proceso de recopilación de los datos (McIntyre, 2008).

Nuestras salidas etnográficas se llevaron a cabo entre enero de 2012 y julio de 2013 en lugares de encuentro de la comunidad metalera en Puerto Rico. Estos espacios son en su mayoría pequeñas barras que se utilizan como salones de concierto o lugares para la interacción comunal (p. ej. múltiples conciertos o pulgueros especializados en mercancía Metal). Logramos completar 300 horas de observación etnográfica durante este período. Todas las salidas etnográficas fueron documentadas mediante notas las cuales eran compartidas y discutidas por el equipo de manera colaborativa (Paulus, Woodside, & Ziegler, 2008). De igual forma, en algunas salidas utilizamos tecnología móvil (p. ej. cámaras de alta definición, iPads y iPhones) para recopilar información visual y escrita adicional del evento. Durante las discusiones de equipo se abordaron las similitudes de las prácticas observadas a la vez que se exploraban las interpretaciones divergentes de los eventos.

Como parte del componente etnográfico del estudio, invitamos a 50 miembros de la comunidad a participar de entrevistas individuales a profundidad. En caso de que se mostrasen interesados/as a participar, intercambiábamos la información de contacto para establecer el lugar y la hora más adecuada para ellos/as. Le ofrecimos a cada participante nuestros números telefónicos en caso de que existieran preguntas adicionales sobre nuestro trabajo. El consentimiento para participar se obtuvo oralmente al iniciar la entrevista. Cada entrevista tuvo una duración aproximada de una hora.

Para asegurar la calidad de nuestro análisis, llevamos a cabo un proceso de transcripción supervisado. Los/as miembros del equipo fueron adiestrados por el investigador principal sobre las formas efectivas de realizar transcripciones de entrevistas en audio (Rapley, 2012). Luego de llevar a cabo las transcripciones, el equipo leyó las mismas mientras escuchaban las grabaciones en audio para así identificar inconsistencias y corregir los errores encontrados en cada transcripción. Una vez completado este proceso, procedimos al análisis de los datos.

Llevamos a cabo un análisis de discurso utilizando de guía el trabajo de Potter y Wetherell (1987). Nuestro equipo se reunió semanalmente

para identificar los temas que emergían sobre la significación atribuida a la práctica del *mosh*. Desarrollamos una lista de estos temas para mantener como lista maestra para el análisis. Estos temas continuaron siendo modificados durante las lecturas de las transcripciones. Una vez los temas principales fueron identificados para las entrevistas, buscamos textos que evidenciaran los mismos en las transcripciones. Todos los textos seleccionados fueron discutidos en las reuniones semanales del equipo. Este se llevó a cabo para asegurarnos de identificar de modo sistemático los patrones que mostraran las diferencias sobre lo que significa el *mosh* para los/as participantes, así como significaciones compartidas. De este modo, podíamos conocer cómo, a partir del habla la gente le atribuía distintas funciones a la práctica del *mosh*. La transcripción de las entrevistas se llevó a cabo utilizando el programa de análisis cualitativo HyperResearch (V.3.). Durante el proceso de análisis nos aseguramos de la autenticidad de los datos. Este proceso incluyó las siguientes actividades: 1) supervisar el proceso de transcripción de las entrevistas en audio, 2) reuniones semanales entre los/as miembros del equipo para discutir la calidad de las transcripciones y 3) establecer discusiones grupales durante el proceso de recolección de textos y análisis para permitir la discusión entre los/as miembros de preocupaciones o hallazgos. Presentamos los resultados de este proceso a continuación.

## Resultados

Para propósitos de este artículo, presentamos tres temas emergentes del análisis cualitativo realizado a partir de las salidas etnográficas y de las entrevistas a profundidad. Específicamente, discutiremos: 1) la existencia de un código no escrito compartido por la comunidad; 2) la conceptualización del *mosh* como un espacio liminoide; y 3) su rol terapéutico. A continuación una tabla con las definiciones de los temas emergentes.

**Tabla 1: Temas emergentes en el estudio del *mosh***

Dimensión	Definición
1) El código del <i>mosh</i>	Reglas no escritas compartidas por los/as miembros de la comunidad sobre cómo llevar a cabo el <i>mosh</i> .
2) El <i>mosh</i> como espacio liminoide	Características que describen al <i>mosh</i> como un espacio de integración a lo comunal.
3) El <i>mosh</i> como espacio terapéutico	Impacto del <i>mosh</i> en la expresión de emociones socialmente censuradas.



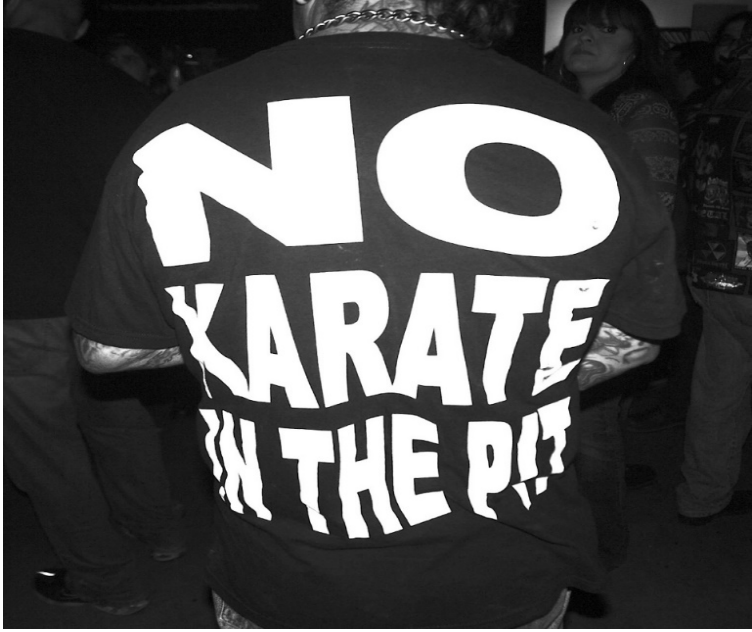
## Un orden dentro del caos: el código

Para un observador ajeno a esta comunidad, el *mosh* puede parecer el espectáculo más horrendo y aterrador. De primera instancia, podría parecerle una mera colección de cuerpos que chocan entre sí de manera caótica. Parecería que alguien pudiera salir seriamente herido o que las cosas podrían salirse de control. Sin embargo, a pesar de lo aparente, existe una estructura inherente al *mosh*. Por ejemplo, señala uno de nuestros participantes “una cosa que a mí me llama la atención del *mosh*, es que a pesar de que se puede ver como una cuestión bien violenta, tiene unas reglas, una ética que no se debe romper”. Esto hace eco de lo señalado por la literatura acerca de la existencia de un código no escrito, el cual es compartido por aquellos y aquellas que forman parte del *mosh* (Ambrose, 2001; Riches, 2011). Por ejemplo, una de las reglas principales de dicha ética es la de levantar a alguien en caso de que caiga al suelo. Señala un participante: “Para mí un gesto bien bonito es el que si alguien se cae y te levantan mano, y paran el *mosh* y te levanta un montón de gente, pues para mí es bien significativo eso, sabes eso habla de por sí”.

Otra regla identificada por los/as participantes fue la intencionalidad “Tú no tiras un puño adrede. Tú no tiras un puño porque tu vistes a alguien y le metiste un puño...no es una cuestión adrede...no es la violencia por la violencia”. Este otro aspecto de la intencionalidad, también concuerda con los planteamientos de la literatura en donde se establece que una de las diferencias fundamentales de la violencia dentro del *mosh* es que la misma no es intencionada y que además es consensuada (Riches, 2012). Otro participante añade “Incluso, porque pasa, tú tiraste el puño y le distes a alguien, tú vas y le dices mano, mala mía...hay un respeto”. Interesantemente, otra regla que pone en relieve la solidaridad y camaradería existente dentro del baile es la respuesta de un participante cuando la violencia en este caso ha sido dirigida hacia él: “O sea, yo he sabido disfrutar del *mosh* y he tenido puños en la cara y posiblemente se me ha hinchado un ojo y como quiera me lo disfruto bien cabrón y no me quejo”.

Como bien señala Halnon (2006) el *mosh* es una demanda de comunidad y la función de este código es la de mantener la cohesión grupal de la misma. Sin embargo, no todas las personas que asisten a un concierto de Metal participan de dicha práctica. Durante este trabajo, hemos podido observar que dicho código se extiende a la comunidad metalera en general a pesar de que la misma no participe del *mosh* y que está también vela por el cumplimiento del mismo.

Foto 2



Es decir, este código, no se limita a los participantes que se encuentran en el *pit*, sino que tanto el público que observa como la banda que se encuentra tocando, toman parte en el cumplimiento del mismo de diversas maneras, lo que resulta en un verdadero ejemplo de una práctica comunal donde cada persona participa del baile de modo indirecto o directo. Por ejemplo, señala uno de los participantes que cuando ve que algo no anda bien lo deja saber desde la tarima: “Se puede formar un *mosh* y mientras estoy cantando, estoy mirando... estamos *mosheando*, estamos pasándola bien, no estamos aquí peleando ni buscando revoluciones, porque es mi responsabilidad... para quien está en la tarima es una responsabilidad”.

El alto nivel de tolerancia y de solidaridad que ocurre dentro de este espacio es un elemento a destacar sobre todo cuando los mismos resultan poco presentes en nuestra cotidianeidad. El *mosh* como una práctica poco común en la vida diaria de una persona es señalada por otro participante: “Vivimos en un país en donde la tolerancia no es el pan nuestro de cada día”<sup>3</sup>. La aceptación de la naturaleza caótica del *mosh* y de la violencia inherente a éste nos plantea, entre otras cosas, una problematización de la violencia. El intento de prohibir la violencia en estos espacios es casi inexistente y a pesar de ello, no son vistos como espacios hostiles e indeseables sino todo lo contrario,

lentos de camaradería y solidaridad. La información recopilada deja en evidencia que los espectáculos de metal son espacios en donde no hay hostilidad ni miedo. En un país en donde la violencia parece alcanzar niveles epidémicos con más de 1,000 muertes anuales (*El Nuevo Día*, 2013) cabe preguntarse, ¿qué elementos caracterizan a estos espacios alternos que aunque parecen violentos... no son interpretados como tal?

### **El *mosh* como espacio liminoide**

A pesar de que existe un código que vela por mantener una estructura en el *mosh*, no es menos cierto que las normas que rigen la conducta cotidiana son detenidas durante el mismo. Es decir, mientras ocurre el *mosh* hay el potencial de puños, patadas y empujones. Gabrielle Riches (2012) explica la razón por la cual ocurre este fenómeno empleando la noción del liminalidad utilizada en el trabajo de Victor Turner. Sin embargo, para comprender mejor este concepto, es necesario remitirse al trabajo de Van Gennep (1960). Este señalaba que los ritos de pasaje poseían una estructura específica las cuales dividió en tres etapas: una preliminar o de separación, una liminal o de transición y una posliminal o de reintegración. Según Gennep (1960), estas tres etapas explicaban cómo la persona era removida de la etapa en la cuál se encontraba en su vida, pasaba por un período de “limbo” o transición y luego era reincorporado a la sociedad. Turner se enfoca en expandir las ideas de Gennep sobre la liminalidad, esa categoría media o de transición y aplicarla en su trabajo antropológico sobre las tribus primitivas.

No obstante, Turner (1982) utiliza el concepto de liminoide para referirse a las sociedades modernas ya que plantea que existen diferencias fundamentales en la estructura, función, estilo y amplitud de lo liminal en estas en comparación con los rituales y mitos de sociedades agrarias o tribales que estudiaba. Por tal razón, al aplicar estos conceptos a las sociedades contemporáneas, como es el caso de nuestro trabajo, se utiliza el término de espacios liminoides y no el de espacios liminales.

A medida que nos adentramos en el trabajo etnográfico, observamos que las particularidades de los espacios liminoides estaban reflejadas en el *mosh*. Por ejemplo, la primera de estas características es que estos espacios no son de un carácter obligatorio sino voluntario. A diferencia de lo que podría suceder en un rito de pasaje en X tribu en donde pasar por él y comportarse de una forma predeterminada durante el proceso podría ser un requisito para pertenecer a la tribu, en el *mosh* cada quien decide si desea formar parte del mismo y las

formas en que desea hacerlo. Esto pudimos constatarlo en nuestras observaciones etnográficas cuando quienes no deseaban formar parte del *mosh* se mantenían alrededor del mismo. De igual forma, pudimos confirmarlo cuando algunos/as de los/as participantes nos comentaron: “Yo voy a un concierto metal, si se forma un *mosh*, yo no *mosheo*, pues sencillamente yo no me meto ahí”.

La segunda característica es que ambos espacios son entendidos como un paréntesis de las normas o regulaciones cotidianas sobre los modos de interacción. Esto le brinda a sus participantes la libertad de separarse de dichas prescripciones y la libertad para generar modos alternos de relacionarse. Mientras que fuera de este espacio el chocar uno contra otro, lanzar un puño al aire o empujarse no serían formas apropiadas ni deseables de dejarle saber a alguien cómo se siente o que la está pasando bien, en el *mosh* es visto como un modo de relacionarse con el otro como señala un participante: “pues obviamente te van a empujar, pero no es una cuestión adrede, es para tratar de buscar para que tú te integres al *mosh*”.

La tercera característica es lo que Turner llamó *communitas*, una reformulación de las relaciones con el otro. Esto precisamente era posibilitado por la ausencia de dicha estructura ordinaria así como de divisiones socioculturales como clases, edad o género. Las interacciones con los demás son una caracterizada por la apertura y la falta de pretensiones. El *communitas* se refiere al sentido de comunidad, la sincronía que experimentan sus miembros y a un conocimiento especial que sólo ellos comparten, descripción que concuerda al detalle con el *mosh*. Allí, como bien señalan sus participantes, permea un espacio de confianza en donde cada uno de los/as miembros experimenta la solidaridad y camaradería sin importar las divisiones sociales a las cuales pertenezcan en la vida cotidiana. Todo esto, mientras comparten un código no escrito que vela por mantener la cohesión del grupo y el ambiente que lo posibilita.

Esta descripción apunta a un entendimiento del *mosh* como un espacio liminoide de integración para los/as miembros de la comunidad. Sin embargo, hay una pregunta que nos parece importante plantear: ¿Qué es lo que lleva a alguien a querer formar parte de un *mosh*? Algunos autores y autoras plantean que las personas participan del *mosh* debido al peligro al que pueden enfrentarse o simplemente por la posibilidad de experimentar tanto el placer como el dolor (Riches, 2012). Sin descartar estas dos posibilidades, hemos encontrado otra explicación para entender la razón por la cual se practica el *mosh*: asumir dicho espacio como uno terapéutico.

## El *mosh* como espacio terapéutico

Desde la Psicología, uno de los aspectos que nos llama la atención es la forma en que las personas describen, manejan y responden a sus emociones al igual que los espacios que posibilitan dicha apertura. El espacio de psicoterapia es uno de esos espacios, pero ciertamente no es el único. La pintura, la música o el deporte, pueden también ser vistos como espacios que permiten el libre tránsito de emociones, sean estas aceptadas o censuradas socialmente. El caso del *mosh* no es diferente. De hecho, literatura reciente ha comenzado a describir el *mosh* utilizando el término de recreación terapéutica (Edwards, 2013). Nuestro planteamiento va dirigido en esta línea, y es que, aunque ciertamente el *mosh* es una práctica de entretenimiento, hay factores identificables que apuntan a la existencia de su rol terapéutico. Precisamente, el asumir el *mosh* como un espacio terapéutico, es una razón por la cual los/as participantes recurren a esta práctica.

En su trabajo sobre la terapia de grupo, Irvin Yalom (2000) planteaba que el cambio terapéutico era un proceso complejo que ocurría a través de la interacción de unas experiencias humanas llamadas factores terapéuticos. Algunos de estos factores terapéuticos se manifiestan de manera evidente en el *mosh*. Por ejemplo, uno de estos es la catarsis, la cual según Yalom (2000) es el proceso mediante el cual una persona expresa sin restricciones sus emociones. Para ello, es necesaria la existencia de un ambiente que acepte y valide dichas emociones aunque sean censuradas socialmente. El *mosh*, parece ser uno de esos ambientes propicios como bien lo señala uno de los participantes: “Es como una válvula de escape para esa rabia que uno tiene por las situaciones que sea y obviamente te da ese *relief*”.

Otro factor es el de universalidad, el cual se refiere a la percepción de ciertas similitudes con el otro que llevan a que el/la participante no se sienta solo/a. En el caso que nos atañe, el *mosh* es precisamente conceptualizado como una de esas similitudes que comparten los/as miembros de la comunidad metalera: “Tú escuchas una salsa o el merengue y te vas a bailar...en el Metal, tenemos el *mosh*”. Más aún, como señalamos anteriormente, quienes entran al *mosh* mantienen una relación de igualdad dado a la ruptura de ciertas convenciones sociales a la vez que comparten un código no escrito que solo quienes pertenecen a la comunidad conocen. Estos aspectos nos llevan a resaltar la importancia de la cohesión grupal.

Señalaba Yalom (2000) que la catarsis y la universalidad por sí mismos no son procesos completos. No es solo la ventilación y el descubrir similitudes con el/la otro/a lo importante, sino que la empatía,

comprensión y aceptación de ese otro de manera incondicional es lo que provoca en cada uno de los/as miembros un sentido de pertenencia que es lo que los/as atrae al grupo. Uno de los participantes compara este sentido de pertenencia con los ritos tribales: “Puedes asemejar el *moshpit* como algo tribal, como comunes de una tribu celebrando antes de una guerra, como ver a los indios bailando ante el fuego, es despertar y dejar salir todas esas emociones que tu tienes reprimidas...y tienes ahí ese momento para darle ese *output* a esas emociones”.

### **Conclusión: el *mosh* como un modo alternativo de relacionarse**

Decía Turner (1982) que los espacios liminoides (como el *mosh* en nuestro caso de análisis) son más creativos y destructivos que la norma estructural. Señalaba además que en cualquiera de los casos levantaba preguntas sobre ciertos problemas de ese ser humano estructural y le invita a la especulación y a la criticidad. Como lo señalaba un participante: “El Metal nos plantea la violencia como un fenómeno real del ser humano...es una problematización de la violencia...y el *mosh* es una violencia distinta, es una violencia liberadora”. Esto hace eco de las palabras de Riches (2012) quien señala que el Metal le da forma al caos, dolor y sufrimiento inherente a la existencia humana no mediante la negación o el intento de erradicación, sino dándole una expresión artística. Esto, es de vital importancia sobre todo en Puerto Rico, en donde la existencia de espacios culturalmente apropiados para dejar salir estas emociones, o “pulsión de muerte” desde un enfoque psicoanalítico, son prácticamente inexistentes (Carrasquillo, 2013).

En Puerto Rico, la ausencia de espacios donde se pueda mostrar los excesos inherentes en la condición humana o la “pulsión de muerte” se debe a que usualmente estas emociones son censuradas a través de discursos que validan la condición humana como una que únicamente responde al balance y a la homeostasis. La falta de espacios se puede presenciar en la histórica criminalización de constructos musicales alternos como el rap o el *underground* según se le nombraba en los década de los 90 (Román, 1998). Sin embargo, si se validan discursos y espacios que únicamente aceptan una condición humana ubicada en el balance y el orden, es de esperar que esas emociones se manifiesten de maneras no apropiadas o antisociales. Asimismo, la insistencia estatal en contener esas emociones (Carrasquillo, 2013) y su respuesta reactiva ante sus diferentes manifestaciones (Rodríguez-Madera & Santiago-Negrón, 2012) desemboca en un aumento de incidentes violentos en el país. Carrasquillo (2013) propone que en vez de afanarnos por contener esas emociones, busquemos una manera para saber trabajar con la pulsión. Es decir, multiplicar espacios y vías de expresión y

creación cultural donde los humanos podamos encauzar los excesos que nos habitan. Este propone los espacios para la creación cultural y para todo tipo de prácticas creativas como una vía mucho más efectiva que la mano dura contra el crimen o la estigmatización del/a violento/a como enfermo/a.

El *mosh*, debe ser entendido como una de estas potenciales prácticas culturalmente creativas para decidir, de modo voluntario, liberar los excesos de la condición humana de manera apropiada. Aquí se halla su papel terapéutico donde se les brinda la oportunidad a sus miembros de expresar emociones censuradas socialmente como el coraje a la vez que derivan placer de dicho proceso. Esta práctica se convierte en el *output* y el *relief* que le atribuyen los/as participantes del *mosh*. De la misma manera, el *mosh* permite la existencia de *communitas* y una cohesión grupal. Su violencia, aunque percibida desde afuera como dañina o peligrosa, se convierte en una práctica saludable que permite la creación de un sentimiento de comunidad y aceptación de otros/as. Así, refraseando a Palmer (2005), el *mosh* se propicia como un espacio en donde existe la suficiente confianza que posibilita la amistad y la camaradería a la vez que permite un nivel aceptable de violencia y riesgo.

Sin embargo, la práctica del *mosh* en una isla caribeña distante de los epicentros donde tradicionalmente se crea música Metal, evidencia el carácter global del fenómeno musical. Es decir, la creación del *mosh* como espacio cultural da a entender que los excesos de los/as humanos transitan en la aldea global. Así, el *mosh* no solamente permite la existencia de un espacio liminoide que conecta e integra a miembros de la comunidad metalera a nivel local, sino que también les conecta con una comunidad imaginada a nivel global. Es allí, en cualquier parte del mundo, entre ese orden y ese caos en donde encontramos una experiencia comunal que reta, desafía y problematiza los aspectos inherentes a la condición humana.

## NOTAS

1. El *mosh* es un término en inglés el cual es nombrado de la misma forma en español. Más adelante ofrecemos una conceptualización de término.

2. Mezclar o estrujar.

3. Esta aseveración alude a la situación actual del país. Según las estadísticas más recientes de la Policía de Puerto Rico sobre la violencia en el país, en el 2009 se registraron un total de 894 asesinatos, 65 violaciones, 6,093 robos y 18,521 escalamientos (Policía de Puerto Rico, 2009). De igual forma se registraron 9,948 casos

reportados y 23 muertes por violencia doméstica (Oficina de la Procuradora de la Mujer, 2013).

## REFERENCIAS

- Ambrose, J. (2001). *The Violent World of Mosh Pit Culture*. London: Omnibus Press.
- Carrasquillo, A. (2013). *Esa incómoda pulsión de muerte*. 80 Grados. Extraído de: <http://www.80grados.net/esa-incomoda-pulsion-de-muerte/>
- Cold Snap. (2008). *Empty Promises*. [Sound Recording]. Dancing Bear.
- DeCuir-Gunby, J. T., Marshall, P., & McCulloch, A. (2011). Developing and using a codebook for the analysis of interview data: An example from a professional development research project. *Field Methods*, 23(2), 136-155.
- Edwards, W. (2013). Dive into the pit: moshing and its effects on perceived stress, sense of belonging & self esteem in college undergraduates. *Honor Thesis*. 107.
- El Nuevo Día (2013). *Culminará el año con cerca de 1,000 asesinatos*. Extraídode:<http://www.elnuevodia.com/culminaraelanoconcercade1000asesinatos-1418398.html>
- Halnon, K. (2006). Heavy metal carnival and dis-alienation: The politics of grotesque realism. *Symbolic Interaction*, 29 (1), 3348.
- Hammersley, M. & Atkinson, P. (2007). *Ethnography: Principles in Practice*. New York: Routledge.
- Lau, T. (2005). *Jump! Aggression, dance and gender roles-a reading of mosh pit culture*. Candidate Thesis for Department of Musicology: University of Oslo.
- McIntyre, A. (2008). Participatory Action Research. *Qualitative Research Methods Series*. Los Angeles: SAGE Publications.
- Oficina de la Procuradora de la Mujer. (2013). Incidencia de Violencia Doméstica en Puerto Rico. Extraído de: [http://www.pazparalamujer.org/pdf/1990-2012%20ESTADISTICAS%20DE%20VD%20EN%20PR%20\(3\).pdf](http://www.pazparalamujer.org/pdf/1990-2012%20ESTADISTICAS%20DE%20VD%20EN%20PR%20(3).pdf)
- Palmer, C. (2005). Mummies and moshers: Two rituals of trust in changing social environments. *Ethnology*, 44 (2), 147-166.



- Paulus, T., Woodside, M., & Ziegler, M. (2008). Extending the conversation: Qualitative research as a dialogic collaborative process. *Qualitative Report*, 13 (2), 226-243.
- Policía de Puerto Rico. (2009). Informe Anual. San Juan, PR.
- Potter, J. & Wetherell, M. (1987). *Discourse and Social Psychology: Beyond Attitudes and Behavior*. California: SAGE Publications.
- Rapley, T. (2012). The (Extra)Ordinary Practices of Qualitative Interviewing. In J. Gubrium, J.
- Holstein, A. Marvasti & K. McKinney (Eds.), *The SAGE Handbook of Interview Research* (541-555). Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Riches, G. (2011). Embracing the Chaos: Mosh Pits, Extreme Metal Music and Liminality. *Journal for Cultural Research*, 15 (3), 315-332.
- Riches, G. (2012). "Caught in a Mosh": *Moshpit Culture, Extreme Metal Music and the Reconceptualization of Leisure*. Germany: Lambert Publishing.
- Rodríguez-Madera, S., & Santiago-Negrón, S. (2012). La seguridad ciudadana: Del modelo reactivo al enfoque preventivo. En S. Rodríguez-Madera & S. Santiago-Negrón (Eds.), *La Violencia: Opciones para su mitigación* (11-36). Estados Unidos: Terranova Editores.
- Román, M. (1998). "Nuestros niños primero" Modos de regulación y criminalización de la juventud. *Lo criminal y otros relatos de ingobernabilidad*. San Juan, PR: Publicaciones puertorriqueñas. Pp.13-37.
- Silverberg, J. Bierbaum, M., Sethna, J., & Cohen, I. (2013). Collective motion of humans in mosh and circle pits at heavy metal concerts. *Physical Review Letters*, 110 (22), 228701.
- Simon, B. (1997). Entering the pit: Slam-dancing and modernity. *Journal of Popular Culture*, 31 (1), 149-176.
- Snell, D., & Hodgetts, D. (2007), Heavy Metal, Identity and the Social Negotiation of a Community of Practice, *Journal of Community & Applied Social Psychology*, 17, 430-445.
- Spencer, S. (2011). *Visual Research Methods in the Social Sciences*. New York: Routledge.
- Suicidal Angels. (2012). *Bloodbath*. [Sound Recording]. NoiseArt Records.
- Turner, V. (1982). *Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology*. In V. Turner. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, 53-90. PAJ Books.

- Van Gennep, A. (1960). *Rites of Passage*. United States: University of Chicago Press.
- Varas-Díaz, N. (2012). *El Sujeto Criminal Sónico: Heavy Metal y el Reto a la Normativa Social Dominante*. En S. Serrano (Ed.). *Registros Criminológicos Contemporáneos*. San Juan: Ediciones Situm.
- Varas-Díaz, N., Rivera-Segarra, E., Mendoza, S., & González-Sepúlveda, O. (En imprenta). 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*.
- Wallach, J. Berger, H., & Greene, P. (2011). *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music around the World*. Duke University Press.
- Weinstein, D. (2000). *Heavy Metal: It's Music and It's Culture*. New York: Da Capo Press.
- Yalom, I. (2000). *Psicoterapia existencial y terapia de grupo*. Barcelona: Paidós.