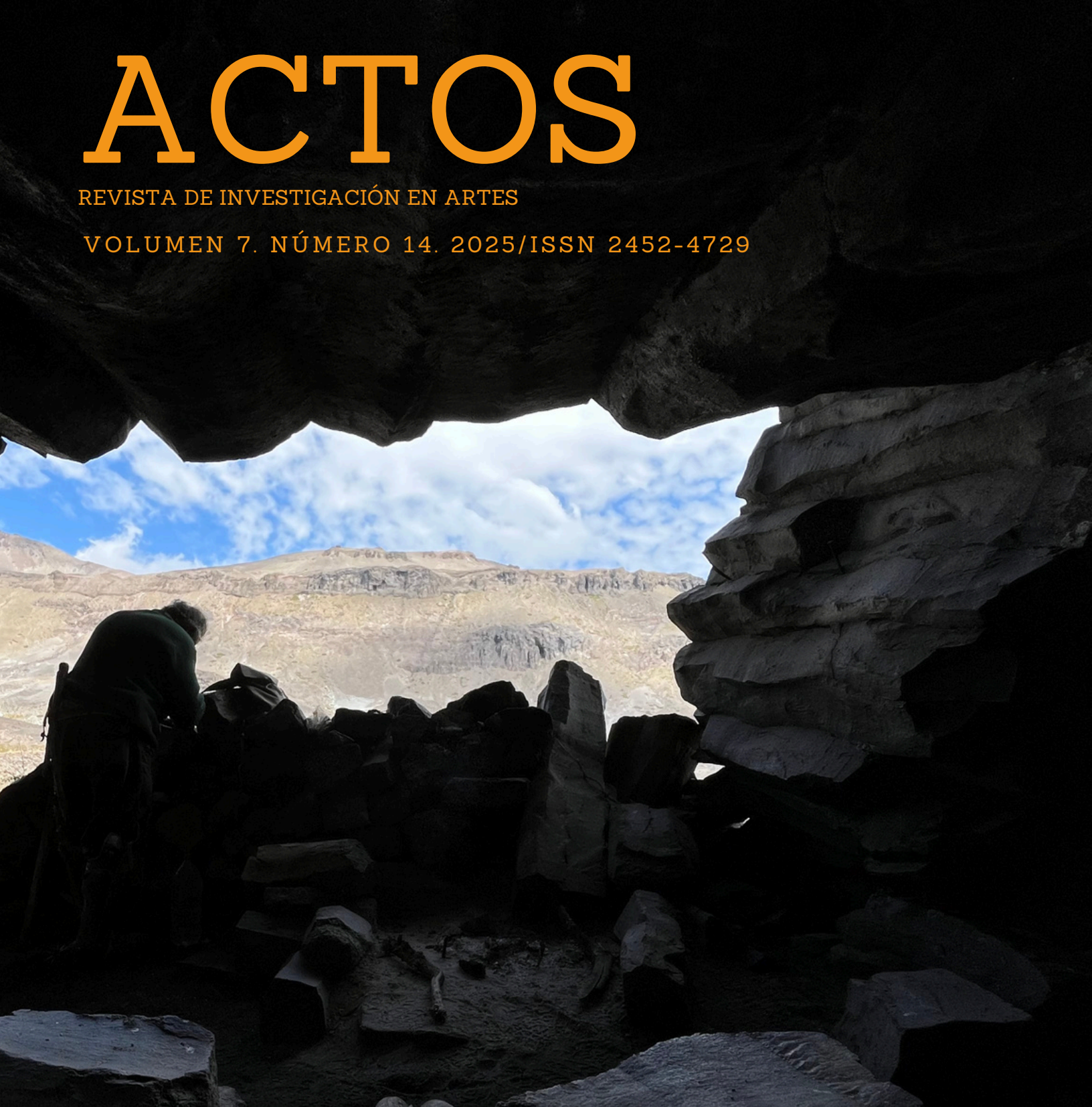


ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 7. NÚMERO 14. 2025/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

Horror ontológico, voz gutural y memoria colonial: el Invunche y el metal del Sur global en Grimtotem

Ontological Horror, Gutural Voice an Colonial memory: the Invunche in Global South Metal in Grimtotem

Andrés Celis Fuentes *

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO

 <https://orcid.org/0000-0001-7125-7346>

Resumen. Este artículo analiza cómo la banda chilena Grimtotem resignifica la tradición del metal extremo desde una perspectiva decolonial, proponiendo al horror como ontología sonora. A través del estudio del track “Invunche”, se sostiene que la vocalidad gutural —con su distorsión vocal, su timbre áspero y su intensidad dramática— funciona como un dispositivo epistemológico capaz de encarnar memorias de violencia colonial, despojo y trauma histórico del pueblo mapuche. Al recurrir a la figura mitológica del invunche —ser deformado, silenciado, mutilado— como metáfora de cuerpos colonizados, Grimtotem transforma el horror en archivo acústico, desplazando la lógica del metal demoníaco y sangriento hacia un horror como herida histórica persistente. Este enfoque sitúa al metal latinoamericano —y a Grimtotem en particular— como un espacio de resistencia sonora, de memoria colectiva y de producción epistémica desde la periferia.

Palabras claves: metal latinoamericano, vocalidad gutural, horror ontológico, memoria colonial, periferia informada

* Magister en Musicología. Universidad Alberto Hurtado. Correo electrónico andres.celis@pucv.cl

Abstract. This article examines how the Chilean band Grimtotem re-signifies extreme metal tradition from a decolonial perspective, proposing horror as a sonic ontology. Through the analysis of the track “Invunche,” it argues that guttural vocality —with its vocal distortion, rough timbre, and dramatic intensity— operates as an epistemological device capable of embodying memories of colonial violence, dispossession, and historical trauma endured by the Mapuche people.

By invoking the mythological figure of the invunche — a deformed, silenced, mutilated being — as a metaphor for colonized bodies, Grimtotem transforms horror into an acoustic archive, shifting metal’s logic from demonic gore toward horror as ongoing historical wound. This approach positions Latin American metal — and Grimtotem in particular — as a space of sonic resistance, collective memory, and epistemic production from the margins.

Keywords: Latin American metal, guttural vocality, ontological horror, colonial memory, informed periphe.

Problematización: horror ontológico, invunche y estética extrema en Grimtotem

La producción musical de Grimtotem se inscribe en una zona crítica del metal latinoamericano contemporáneo: una donde el horror no se limita a un efecto estilístico, ni a una cita narrativa heredada del metal europeo, sino que se convierte en un modo de existencia. No estamos ante monstruos fantásticos ni símbolos del terror gore —sino ante heridas históricas abiertas. En el caso chileno, ese horror hunde sus raíces en la colonialidad, la ocupación militar y las prácticas de exterminio sistemático que han atravesado al pueblo mapuche. Grimtotem asume esa herida, no para adornarla, sino para hacerla audible: a través de la voz, el timbre, la distorsión y la corporalidad sonora.

Para ello, la banda se apropia de una figura clave: el Invunche —ser mitológico mapuche descrito como cuerpo deformado, encadenado, despojado de agencia, reducido al grito. Lejos de un uso folklórico o decorativo, el Invunche sirve como metáfora ontológica del cuerpo violentado, como símbolo de una memoria colectiva que persiste a pesar del silencio impuesto. La deformación del cuerpo mítica no sería fantasía, sino representación de un trauma real, histórico —una memoria que resiste la desaparición. A través del Invunche, Grimtotem transforma el horror en resonancia simbólica y corporal.

Desde la tradición académica, este uso del horror —no como espectáculo, sino como ontología del daño— dialoga con el enfoque que propone *Heavy Metal Music in Latin America: Perspectives from the Distorted South*, editado por Nelson Varas-Díaz, Daniel Nevárez Araújo y Eliut Rivera-Segarra (2020).

Ese volumen reúne investigaciones que muestran cómo el metal en América Latina es un espacio donde colonialismo, dictaduras, exterminio étnico y violencia estructural no se reproducen como mera estética —sino como experiencia histórica y social que se reconfigura mediante la música.

En ese marco, la vocalidad gutural —far from superficial ornament— adquiere un carácter epistemológico. Estudios fonoaudiológicos recientes demuestran que la técnica de growl no necesariamente implica daño vocal sino un uso consciente de la laringe y del tracto vocal: con menor aducción de las cuerdas vocales, aumento de presión subglótica (P_{sub}) y flujo glotal, se consigue un sonido característico manteniendo la salud vocal.

Este dato técnico refuerza nuestra hipótesis: en Grimtotem, el growl no es un exceso sin control, sino una estrategia vocal deliberada —una habilitación sonora de la violencia histórica, un “archivo del trauma” codificado en timbre, aire y tensión.

Además, investigaciones recientes en fonética muestran que en el growl metalero las estructuras supraglóticas (pliegues ventriculares, aryepiglóticos) y los articuladores orales (lengua, mandíbula) adoptan posiciones específicas: lengua retraída, mandíbula baja —configuraciones anatómicas que permiten la constricción necesaria para producir esos timbres extremos. Esto vuelve visible lo inaudible: el cuerpo sometido, la garganta doblada, la voz en estado de excepción.

Por lo tanto, el horror que propone Grimtotem no es una metáfora decorativa: es una ontología sonora, una existencia doblada y deformada traducida en gravitación tonal, saturación textural, tensión vocal y silencio final. La figura del Invunche, en esta clave, deja de ser cuento de terror: se transforma en símbolo de una historia colectiva de dolor, despojo y persistencia.

Objetivos de la investigación

Esta investigación se propone interrogar el lugar del horror dentro de las prácticas musicales del metal latinoamericano contemporáneo, entendiendo este horror no como un simple artificio estético heredado del metal europeo, sino como una categoría ontológica profundamente arraigada en la historia colonial de la región. El caso de Grimtotem, y particularmente la figura del Invunche como eje simbólico, permite examinar cómo determinadas propuestas musicales reactivan archivos dolorosos de la memoria

latinoamericana mediante procedimientos vocales, performáticos y sonoros que exceden la descripción genérica del metal extremo.

Uno de los primeros objetivos, por tanto, consiste en desplazar el metal desde los prejuicios tradicionales que lo asocian exclusivamente con lo satánico, lo demoníaco o lo moralmente desviado. Tal como advierten estudios recientes sobre escenas latinoamericanas —como los trabajos de Nuna Calvo sobre la construcción identitaria en el metal indígena, o los análisis de Harris respecto del metal como dispositivo crítico en contextos periféricos—, estas lecturas reduccionistas impiden comprender los usos culturales específicos que el género ha adquirido en el continente. La investigación busca entonces demostrar que, más allá del imaginario demoníaco que Occidente adjudica al metal, lo que emerge en proyectos como Grimtotem es un tipo de paganismo anticolonial, un retorno deliberado a cosmologías negadas, prohibidas o estigmatizadas por la conquista y por la lógica cristiana hegemónica.

En este sentido, no se trata de recuperar el paganismo como mística, sino como epistemología alternativa: un modo distinto de comprender el cuerpo, el territorio, la violencia y la memoria. El paganismo que articula Grimtotem no es arcaísmo ni folclor romántico, sino una respuesta estética al silenciamiento colonial, una forma de reinscribir lo indígena en el presente por medio de la potencia sonora del metal extremo. Este objetivo se alinea con lo planteado por Calvo, quien propone que las prácticas metaleras indígenas no funcionan como citas decorativas, sino como “prolongaciones epistémicas de la subjetividad indígena en territorios musicales contemporáneos”.

Otro objetivo fundamental es proponer una nueva forma de escucha para las prácticas de la música popular extrema. La investigación se sitúa, como sugiere Laura Jordan en su trabajo sobre vocalidad extrema, en la necesidad de considerar la voz gutural no solo como técnica o efecto, sino como materialidad discursiva. El growl articulado por Carolina Rebolledo en Grimtotem no se reduce a un timbre agresivo; es un gesto que traslada la experiencia del dolor histórico al nivel de la vibración corporal. En consecuencia, esta investigación propone que escuchar metal latinoamericano implica un ejercicio hermenéutico distinto: no buscar significados en la superficie sonora, sino comprender cómo la voz “dice” desde aquello que la quiebra, cómo la distorsión vocal se convierte en archivo del trauma.

Del mismo modo, se plantea como objetivo el articulado de una nueva mirada analítica para las prácticas musicales de la música popular, donde el metal aparezca no como un género marginal o como un “ruido oscuro” sin densidad conceptual, sino como una de las expresiones más sofisticadas de lo que Les Roberts y Sara Cohen denominan las culturas urbanas profundas.

Grimtotem, como proyecto situado en una periferia informada —en términos de Harris—, permite examinar cómo las escenas extremas se convierten en laboratorios donde se discuten problemas políticos que exceden la música. Esta investigación busca así contribuir a la comprensión del metal como un espacio epistémico, no solo como un fenómeno estético.

Finalmente, un objetivo transversal consiste en relevar la dimensión intermedial del horror, apoyándose en las propuestas de Juan Pablo González sobre el análisis musical como ensamblaje de materialidades. El horror en Grimtotem no es únicamente sonoro: se encarna en la imagen del Invunche, en la corporalidad performada de la voz, en los ritmos asimétricos que evocan la torsión del cuerpo violentado, en la oscura poética de los textos. La investigación propone entonces una lectura donde música, mito, cuerpo y memoria se entrelazan para producir una forma de horror que no remite a lo fantástico, sino a lo histórico. El objetivo no es desentrañar la “verdad” del mito, sino comprender cómo el mito reconfigurado desde el metal permite pensar las violencias no resueltas de la colonización.

En síntesis, los objetivos de esta investigación pueden comprenderse como un movimiento doble: escuchar de otro modo y mirar de otro modo. Escuchar el metal no desde el escándalo moral, sino desde la corporalidad colonial que resuena en su interior. Mirar las prácticas de música popular no como objetos aislados, sino como sistemas simbólicos complejos donde la estética se convierte en una forma de pensamiento histórico. En esta doble operación se inscribe el análisis de Grimtotem y, particularmente, de Invunche: como una invitación a reconsiderar aquello que el horror puede enseñarnos sobre la memoria y la resistencia en América Latina.

Marco teórico: colonialidad, sonido, corporalidad y horror decolonial

Hablar del horror en el metal latinoamericano —especialmente cuando se entrelaza con identidades indígenas, memoria histórica, violencia colonial y periferias sociales— obliga a situar la reflexión en un marco teórico que exceda lo musical. Requiere de una mirada crítica sobre cómo el sonido, el cuerpo y la memoria se inscriben en una historia de opresión, resistencia y reconfiguración epistemológica. En ese sentido, la obra de Grimtotem no puede interpretarse solo como metal extremo: debe entenderse como un gesto decolonial: una apuesta sonora que disputa la hegemonía histórica del conocimiento, del cuerpo y del sonido.

El concepto de Aníbal Quijano sobre la colonialidad del poder constituye una piedra angular para pensar la música y el sonido en América Latina como zonas atravesadas por relaciones de dominación racial, cultural, epistémica y estética que sobreviven más allá del colonialismo formal.

Según Quijano, la colonialidad no se limita a estructuras económicas o políticas: también implica jerarquías simbólicas —de saber, de estética, de identidad— que han definido qué se considera música “legítima”, qué sonidos son “civilizados” y cuáles son descartados, subalternizados, estigmatizados.

En ese sentido, las prácticas musicales periféricas —incluyendo formas extremas como el metal gutural, el noise, la experimentación sonora, las vocalidades marginales— se vuelven campos de disputa epistémica: cuestionan los cánones musicales eurocéntricos, resignifican cuerpos y voces colonizadas, y reivindican la validez de otras estéticas, otras corporalidades, otras subjetividades.

Obras recientes que abordan directamente esta dimensión incluyen la investigación *Acoustic Colonialism: Acts of Mapuche Interference* de Luis E. Cárcamo-Huechante —que analiza cómo el sonido ha sido territorio de dominación cultural, racismo y colonialismo, y cómo en respuesta han surgido expresiones mapuche que resisten esas representaciones hegemónicas a través del sonido.

Este enfoque permite pensar a la música (y al metal) como práctica de descolonización sonora: no solo restaurar instrumentos o ritmos antiguos, sino transformar la lógica del escucha, del cuerpo, de la voz y del espacio sonoro.

El trabajo de Ana María Ochoa Gautier, especialmente en su libro *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, ofrece una genealogía de la voz, la música, la escucha y la producción de subjetividad en América Latina. Ochoa Gautier demuestra cómo la voz y el sonido han sido centrales en la constitución de identidades, naciones y géneros en tiempos coloniales y republicanos, y cómo el dominio de una “política del oído” ha servido para imponer jerarquías culturales.

Este “régimen aural” sigue vigente: muchas prácticas musicales populares y periféricas se han visto marginadas por no corresponder a los parámetros “legítimos” eurocéntricos. Por eso resulta urgente una praxis de la escucha decolonial —o como lo han llamado algunos: *decolonial listening*— que reconozca otras experiencias sonoras, otras corporalidades, otras historias. En ese contexto, el metal latinoamericano —y en particular bandas como Grimtotem— se convierte en espacio de resistencia acústica, memoria sonora, visibilización de cuerpos y voces silenciadas.

De hecho, trabajos recientes como *Decolonial Listening and the Politics of Sound: Water, Breathing and Urban Unconscious* proponen una estética del sonido basada en cuerpos urbanos, memorias del colonizado, espacios históricos —planteando al sonido como territorio político, sensorial y ontológico.

La incorporación de vocalidades extremas —growl, scream, distorsión vocal— en contextos latinoamericanos y en metal de raíz periférica debe interpretarse también desde la corporalidad del trauma y de la memoria histórica. Lejos de ser un recurso decorativo o un intento mimético del metal europeo, la distorsión vocal puede funcionar como una materialización sonora del daño, del cuerpo torturado, del silencio impuesto.

Desde una perspectiva musicológica, la vocalidad gutural —sistemáticamente estudiada como técnica vocal— ha sido legitimada en su dimensión fisiológica, acústica y expresiva. Estudios de fonoaudiología han documentado que growl y screaming no necesariamente implican daño mientras se ejecuten con control; en cambio, pueden constituir un registro vocal válido, con particularidades acústicas propias. Estos hallazgos permiten pensar la voz gutural no como aberración, sino como zona legítima de experimentación vocal y de expresión de corporalidades extremas.

En este contexto, la voz gutural deviene archivo acústico —un cuerpo vocal que recuerda, grita, resiste. Cuando ese cuerpo vocal se articula junto con mitos indígenas (como el Invunche), con historia de colonización y violencia, con memoria colectiva —lo que surge no es horror fantástico: es horror vivido, sonoro, colectivo, histórico.

Intermedialidad, estética subalterna y periferia informada

El análisis intermedial —que entiende la producción musical como ensamblaje de sonido, cuerpo, mito, imagen, historia, espacio— resulta fundamental para pensar bandas como Grimtotem. No basta analizar la letra o la música por separado: es necesario considerar cómo esos elementos se encarnan en una corporalidad escénica, en una vocalidad que traza genealogías de opresión, desplazamiento, ocultamiento y resistencia.

Desde los estudios sobre colonialidad del saber —y de la música— se ha señalado que la musicología tradicional suele reproducir cánones eurocéntricos, subestimando prácticas periféricas, populares, marginales.

Por eso, proponer un marco teórico para el metal latinoamericano implica descentrar esos cánones, legitimar otros modos de música, otros cuerpos, otras voces —y validar su potencia conceptual, estética y política. En ese horizonte, la noción de “periferia informada” deja de ser metáfora para volverse praxis: músicos que conocen el canon global, pero que lo retuercen desde sus historias, sus geografías, sus heridas.

Así, Grimtotem se inscribe en un linaje de resistencia sonora: su obra es un gesto estético y político que instala al horror no como espectáculo, sino como archivo; no como monstruo imaginario, sino como cuerpo histórico; no como ruido marginal, sino como voz crítica desde el Sur global.

Análisis vocalidad, distorsión y horror escuchable

La propuesta estética de Grimtotem —y en particular su uso del gutural en el track Invunche— puede iluminarse con los hallazgos recientes sobre las técnicas vocales extremas, su fisiología, su acústica y su valor expresivo como forma sonora de memoria y violencia histórica.

Un estudio clave es *Aerodynamic Characteristics of Growl Voice and Reinforced Falsetto in Metal Singing* (Guzmán Noriega et al., 2018), que documenta cómo metaleros con voz sana son capaces de producir growl sin patología laríngea. Los investigadores comprobaron, mediante videolaringoscopia rígida, que al usar growl se registra un mayor flujo glotal, mayor presión sub-glótica (P_{sub}) y mayor nivel de presión sonora (SPL), sin daño perceptible en las cuerdas vocales.

Esto significa que el gutural de Grimtotem —lejos de ser un abuso técnico o un “grito autodestructivo”— puede inscribirse en una tradición vocal profesional, con técnicas rigurosas que permiten sostener la voz. Es decir: la vocalidad gutural tiene una fisiología específica, una técnica, una corporalidad, lo que le da legitimidad como forma expresiva consciente.

Además, otro estudio reciente —*Extreme Vocal Effects Distortion, Growl, Grunt, Rattle, and Creaking as Measured by Electroglottography and Acoustics in 32 Healthy Professional Singers* (2024) — analiza con EGG y medidas acústicas diversas técnicas de distorsión (“growl”, “distortion”, “grunt”, “rattle”, “creaking”) y demuestra que estos efectos modifican sistemáticamente el espectro acústico —la presencia de ruido, el desplazamiento de energías en bandas específicas— sin lesionarse la voz, si se usan correctamente.

Estos estudios proveen un soporte empírico esencial: la guturalidad no es mera pose estética, sino técnica viable. Eso refuerza la hipótesis de que el growl de Grimtotem no es un accidente expresivo, sino una decisión estética y corporal consciente, un “instrumento vocal” deliberado para hacer audible el horror, la disonancia, el dolor.

Distorsión vocal como corporalidad del trauma y estética del horror

El trabajo de *Voice quality in heavy metal singing* (Meireles & Cavalcante) aporta una perspectiva perceptual: mediante análisis intragrupal e inter-cantantes (profesionales vs amateurs), demuestra que las técnicas de canto pesado usan estrategias articulatorias distintas a los registros limpios, determinadas por la configuración del aparato vocal, la respiración, la resonancia y la intención expresiva.

Desde esta óptica, la distorsión vocal no es patología, ni mera violencia sonora gratuita: es una estética deliberada, un timbre, una textura sonora con sentido. En el caso de “Invunche”, la voz gutural de la vocalista puede comprenderse como un cuerpo sonoro deformado, un cuerpo sometido, un cuerpo que recuerda. La distorsión, la aspereza, el ruido —todos rasgos técnicos reconocibles— se transforman en material simbólico: la voz es herida, es fragmento, es memoria.

Esto conecta con la dimensión filosófica/política del horror: la distorsión vocal no busca el virtuosismo ni la estética glamorosa, sino la exposición de la disonancia, del desequilibrio, del daño. El grito gutural deviene documento del cuerpo violentado.

Cadencia, estructura, memoria sonora: un horror narrado desde la música

Cuando entendemos que la voz gutural es una práctica consciente y viable, podemos leer la estructura del track “Invunche” como un dispositivo narrativo-somático. La aire comprimido, la presión subglótica, la resonancia áspera, la distorsión —todo ello reproduce corporalmente el encierro, la torsión, la restricción del cuerpo mítico del Invunche.

El uso de distorsión vocal, articulación supraglótica, ruido como textura, la saturación espectral, crean una atmósfera sonora que no está hecha para “gustar”: está hecha para perturbar, para incomodar, para hacer sentir el peso del dolor, la imposibilidad de habla, la violencia histórica.

La performatividad de Carolina Rebolledo en escena como extensión corporal del Invunche

Si en estudio la voz gutural de Carolina Rebolledo funciona como un dispositivo de memoria, en vivo su presencia escénica radicaliza esta operación. La performatividad de Rebolledo —entendida en el sentido de Butler y también en el sentido escénico que trabaja Philip Auslander— no solo interpreta al Invunche: lo encarna.

No se trata de un registro teatral ni de una mimesis folklórica, sino de un desplazamiento corporal que desestabiliza la frontera entre cantante y criatura. Rebolledo dobla su postura, encorva los hombros, utiliza un rango limitado de gestos, guiando la mirada del público hacia la tensión de la garganta, como si el cuerpo entero fuera una prótesis vocal del horror. La fijación del cuello, el bloqueo del diafragma y la oscilación del torso constituyen una suerte de “gramática física” que reproduce la corporalidad impedida del Invunche.

De esta manera, la técnica gutural —que ya es de por sí una técnica de distorsión fisiológica— encuentra un correlato visual en la estética de la restricción. Rebolledo no se mueve libremente: se contrae. Y es esa contracción la que convierte la escena en un espacio de memoria corporalizada, donde el dolor no se explica: se actúa.

Esta performatividad funciona como un puente entre lo vocal y lo histórico. La figura del Invunche, interpretada desde el cuerpo femenino, abre además una lectura adicional: la del cuerpo colonizado como cuerpo feminizante, como cuerpo disponible para la violencia, como cuerpo que resiste desde la deformación. Sin proclamarlos explícitamente, Grimtotem pone en escena los cruces entre género, colonialidad y monstruosidad, tensionando la iconografía clásica del metal (masculina, expansiva, dominante) y sustituyéndola por una vocalidad encogida, contenida, defensiva, que sin embargo irrumpe con una fuerza abismante.

Rebolledo no “imita” al Invunche: es la interfaz donde la criatura mítica y la historia mapuche se vuelven carne. En esta operación, su performance logra algo que pocas bandas latinoamericanas han conseguido: transformar el cuerpo del cantante en un archivo viviente de trauma y resistencia.

☒ La inscripción de Grimtotem en el metal mapuche y en el metal de periferias latinoamericanas

Grimtotem no pertenece al metal mapuche en el sentido ortodoxo —no incorpora instrumentación tradicional, ni estructura sus canciones según los patrones rítmicos del kultrún o del ül—, pero sí forma parte de lo que Numa Calvo y Harris denominan “horizontes indígenas del metal latinoamericano”. Este horizonte no depende de la literalidad sonora, sino de la epistemología que estructura la obra.

En ese sentido, la banda dialoga con grupos como Kvlto Antü, Marichiweu Metal, Huinca o Antü Kai Mawen, pero se posiciona en un borde único: un metal que trabaja desde la alegoría monstruosa más que desde la cita cultural. El interés no es “sonar mapuche”, sino pensar la violencia histórica que afecta a lo mapuche desde una estética del horror.

Esto los ubica en lo que la crítica reciente ha llamado metal de periferias: escenas que no se construyen desde la imitación del canon anglosajón, sino desde la traducción de sus propios malestares estructurales. En las periferias latinoamericanas —sea en Valparaíso, en Belém, en La Paz o en Córdoba— el metal funciona como un lenguaje para pronunciar aquello que las instituciones no contienen: la desigualdad, el despojo territorial, el racismo, la memoria fracturada, el miedo heredado.

Grimtotem participa de este linaje periférico porque su estética no proviene de un exotismo, sino del contacto directo con la fractura colonial. Su “mapuchidad” no se basa en adornos, sino en la resonancia histórica del horror, procesado a través del metal extremo como una forma de conocimiento.

El aporte de Grimtotem al metal mapuche es, por tanto, conceptual: muestran que la identidad sonora puede operar desde la metáfora, no solo desde la literalidad organológica. Y que el metal, en América Latina, es menos un género que una plataforma epistémica desde donde los pueblos narran sus heridas.

☒ **Horror como estética ontológica en el metal latinoamericano**

La propuesta de Grimtotem invita a replantear el concepto de horror dentro del metal latinoamericano. Tradicionalmente, el horror metalero se ha asociado al imaginario gótico europeo, al satanismo simbólico, al gore fantástico o a la imagería pagana nórdica. Sin embargo, en América Latina el horror no es un juego ni un gesto estético: es parte del tejido histórico.

Hablar de horror en este contexto implica hablar de colonialidad, de tortura, de desaparición, de mestizaje forzado, de cuerpos violentados. Es lo que algunos teóricos — como Laura Jordan— entienden como horror como verdad y no como espectáculo. Lo que Harris denomina “lo monstruoso como archivo” y lo que Calvo sitúa como “epistemologías del grito”.

Este horror no exagera la realidad: la revela. Y en ese gesto, se vuelve ontológico: ya no representa algo, sino que es algo. El horror latinoamericano es constitutivo, estructural, base de las subjetividades.

Por eso, cuando Grimtotem utiliza la figura del Invunche, no está apelando a la monstruosidad como entretenimiento; está proponiendo que el monstruo es la metáfora más precisa —quizás la única posible— para hablar de lo que la conquista hizo sobre los cuerpos y los territorios.

El horror ontológico, en su propuesta, tiene tres rasgos:

- *Es irreductible: no puede resolverse, ni sublimarse, ni redimirse.
- *Es heredado: se transmite como memoria corporal y social.
- *Es audible: encuentra en la vocalidad extrema el medio ideal para manifestarse.

La guturalidad, así, se convierte en una filosofía sonora: un pensamiento expresado como rugido. Un lenguaje que opera fuera de la semántica, pero dentro de la experiencia.

Grimtotem muestra que el metal latinoamericano no es una copia oscura de Europa, sino un territorio donde el horror deja de ser un recurso y se transforma en ontología estética, en forma de conocer el mundo desde los márgenes.

De este modo, “Invunche” no es solo canción; es archivo acústico del horror colonial —una memoria codificada en timbres, texturas, saturaciones — un “testimonio vocal” que trasciende la letra.

El uso consciente de vocalidad gutural, el empleo de distorsión como cuerpo sonoro del trauma y la reconfiguración estética del horror permiten comprender al metal latinoamericano como espacio epistémico. No se trata de reproducir clichés importados del metal europeo o del heavy tradicional, sino de crear un lenguaje propio —cortejado desde las condiciones históricas, sociales y coloniales de América Latina.

Así, Grimtotem se inscribe en lo que algunos podrían llamar “metal del Sur global”: un metal situado, consciente, comprometido. Un metal que no reniega de su herencia colonial, sino que la confronta, la visibiliza, la restituye a través del sonido.

Análisis musical de Invunche: arquitectura sonora, horror ontológico y vocalidad espectral

Cuando Invunche comienza, el oyente ingresa a un espacio que no se abre: se cierra. Nada en la introducción busca desplegar amplitud o heroicidad; por el contrario, la primera sección —entre 0:00 y 0:42— funciona como una respiración contenida. Las guitarras formulan un motivo descendente que no se precipita, sino que arrastra, como si cargara un cuerpo que no puede sostenerse por sí mismo. La textura es opaca, comprimida hacia el centro del espectro, y el tempo medio-lento contribuye a esa sensación casi geológica de peso acumulado. Aquí la música no avanza: gravita, cae sobre sí misma.

En esta primera sección se instala lo que Juan Pablo González denominaría un campo intermedial saturado: la música no sólo representa un cuerpo torcido —el del Invunche—, sino que se comporta como tal. Las líneas descendentes no son metáforas: son gestos kinésicos traducidos al sonido. La distorsión densa funciona como un espesor material y, al hacerlo, la música corporaliza la figura mítica. El oyente no observa al Invunche desde fuera; ingresa a un espacio sonoro que se curva, se contrae, se hace inhabitable. Esta es la primera operación intermedial del track.

La irrupción del cuerpo vocal (0:42–1:25)

Cuando Carolina Rebolledo entra en 0:42, su voz no aparece como un personaje, sino como un fenómeno. Laura Jordan, en su análisis de vocalidades extremas, plantea que la técnica gutural es una forma de sonoridad abismante, una emisión que suspende la referencia semántica para instalar un cuerpo vibratorio. Rebolledo encarna exactamente esa noción: su growl es un dispositivo respiratorio antes que lingüístico. Cada frase larga parece surgir desde la base del torso, y no desde la boca, construyendo la ilusión de un organismo que respira forzado, torcido, encerrado.

En esta sección, la voz no articula texto para comunicar un contenido; más bien, funciona como una prolongación del gesto torsional que ya establecieron las guitarras. Aquí se despliega la idea central de esta investigación: la vocalidad gutural como extensión sonora del horror ontológico. El horror en *Invunche* no se refiere a criaturas demoníacas ni a imaginería satánica, sino al horror de un ser forzado a existir en una forma que no le pertenece; un horror histórico, colonial, corporal.

Rebolledo canta como si cargara un cuerpo que no puede enderezarse.

Quiebre rítmico y desmembramiento (1:25–2:10)

La sección siguiente introduce un puente rítmico que no estabiliza: fractura. La batería desplaza acentos, introduce pequeñas interrupciones, juega con síncopas que hacen que el pulso se perciba como un cuerpo que tropieza. La percusión, sin recurrir a ningún instrumento mapuche, genera un efecto que podríamos llamar ritual sin rito: una sensación rítmica de trance quebrado.

Aquí la estructura misma parece descomponerse. Si el *Invunche* es un cuerpo que ha sido doblado hasta volverse irreconocible, esta sección lo traduce musicalmente mediante un ritmo que se interrumpe, se desarticula, pierde su eje. La música se vuelve casi tátil: se siente el tirón, el desmembramiento simbólico, la hostilidad de un cuerpo que no encuentra equilibrio. Esta es otra operación intermedial: el ritmo se convierte en gesto corporal.

El clímax como exorcismo fallido (2:10–fin)

En la última sección, la música no asciende hacia una resolución; asciende hacia una imposibilidad. Las guitarras comienzan a superponer capas más ásperas, más granuladas; los clusters se vuelven más densos, los glissandi más violentos. Todo parece avanzar hacia un grito que nunca se libera por completo.

El gutural final es clave: Rebolledo no ejecuta un scream tradicional del metal; produce un grito ahogado, un grito que intenta abrirse paso y no lo logra. Es el gesto perfecto para representar al Invunche, un ser cuyo lenguaje ha sido extirpado. El grito quiere nacer pero se queda atrapado en la garganta del monstruo. La voz aparece, como dice Jordan, entre lo humano y lo inhumano, en un intervalo donde la corporalidad se quiebra y la subjetividad se suspende.

Aquí el horror no es estético: es ontológico. No es una historia sobre un monstruo; es el sonido del propio ser desfigurado.

Modos y armonías: la geografía del encierro

Aunque el Phrygian y el Phrygian dominant son comunes en el metal extremo, aquí funcionan de manera distinta. No evocan lo exótico ni lo demoníaco; evocan un espacio clausurado. Las segundas y cuartas insistentes operan como tensiones que no resuelven, como puertas que no se abren. Es la armonía de un cuerpo que no puede ponerse de pie.

Esta ausencia total de resolución tonal es central: el track es un ciclo sin salida, una metáfora del cautiverio del Invunche. La música está atrapada en su propia frontera modal.

Los riffs descienden, sí, pero no en caída libre: descienden como si algo los empujara hacia abajo. No buscan velocidad; buscan gravedad, como si cada nota estuviera cargada de barro, de peso histórico, de violencia acumulada.

La guitarra con timbre opaco produce un espacio sonoro donde la oscuridad no es metáfora: es material. El bajo, adelantado en la mezcla, crea una vibración abdominal que dialoga con el growl, produciendo un “cuerpo sonoro compartido”.

La textura no se dispersa; se aglomera. Todo empuja hacia el centro del espectro: aquí no hay aire, no hay horizonte.

Desde la perspectiva de Jordan, el growl de Rebolledo no comunica un texto: comunica una memoria somática. Cada frase larga funciona como una respiración interrumpida, una lucha por mantener vivo un organismo deformado.

La vocalidad gutural aquí opera como testimonio: no es el relato del horror, es el sonido del horror mismo. El cuerpo vocal se convierte en archivo, y en ese archivo la violencia colonial —la mutilación, la torsión, el silenciamiento— vibra.

Conclusiones

La exploración de Grimtotem a través de “Invunche” permite reconocer al metal latinoamericano como un espacio de descolonización sonora, donde el horror deja de ser mera ornamentación estética o un guiño al horror fantástico, para devenir en testimonio acústico de violencia histórica, colonialidad y memoria silenciada. En ese sentido, este trabajo confirma que:

El horror como ontología sonora y memoria histórica

El horror que moviliza Grimtotem no es un artificio decorativo del horror-metal global: es un horror ontológico —es decir, una forma de existencia marcada por la tortura, el despojo y la violencia colonial. La figura del Invunche opera como metáfora: un cuerpo deformado, encadenado, privado de palabra, que representa a los cuerpos indígenas sometidos históricamente. Al ser llevado al sonido mediante distorsión, saturación vocal y timbres ásperos, ese horror se vuelve audible — no como espectáculo, sino como herida histórica presente.

Así, el uso del growl gutural y la interpretación vocal de Grimtotem trascienden lo ornamental: se convierten en archivo acústico del trauma, en voz de lo silenciado.

La vocalidad gutural como dispositivo decolonial y corporal

Las evidencias fonoaudiológicas recientes sobre la técnica vocal extrema muestran que el growl no implica necesariamente daño laríngeo, sino que puede ser ejecutado con control, como técnica legítima de canto. En particular, el estudio “Aerodynamic Characteristics of Growl Voice and Reinforced Falsetto in Metal Singing” documenta que cantantes sanos pueden producir growl con niveles elevados de presión subglótica y flujo glotal, sin patología en cuerdas vocales. Este dato es fundamental: legitima la vocalidad extrema como una práctica técnica consciente, no un exceso descontrolado. En Grimtotem, ese uso consciente habilita una voz que destila violencia, dolor y memoria — una voz que no habla desde la comodidad ni la belleza, sino desde la herida del cuerpo colonizado.

La vocalidad gutural, entonces, no es un adorno; es un lenguaje del cuerpo, un testimonio somático del trauma, una materialidad sonora de la opresión histórica.

Metal del Sur global y periferia informada: reescritura epistémica del metal

Al llevar al metal los imaginarios de la colonialidad, la violencia histórica, la memoria mapuche y la corporalidad del horror, Grimtotem —junto a otras propuestas latinoamericanas— contribuye a reescribir los mapas del metal mundial. Ya no como mera copia de un canon europeo o anglosajón, sino como tradición creativa situada, crítica y política.

Este giro permite pensar al metal latinoamericano no como subgénero marginal o derivativo, sino como plataforma epistémica: un espacio de producción de conocimiento situado, de contestación a hegemonías culturales, de voz para los cuerpos colonizados. En ese sentido, Grimtotem representa una “periferia informada”: un sur que no está ausente, sino lleno —de memoria, de dolor, de voz, de resistencia.

El Invunche como símbolo de cuerpo herido y persistente

La figura del Invunche —mitológica, grotesca, deformada— deja de ser monstruo fantástico: se vuelve símbolo del horror real, del cuerpo despojado, del silencio impuesto. Pero también, mediante el metal, se convierte en testigo audiblemente presente, en cuerpo que grita, que resiste, que recuerda.

Invunche no es escapismo: es confrontación histórica. Su sonido es crónica, su timbre es historia, su voz —distorsionada, saturada, rasgante— es herida abierta que resuena en la garganta del presente.

Para una escucha crítica y decolonial del metal

Finalmente, este análisis invita a una escucha hermenéutica distinta: no buscar virtuosismo ni sorprenderse por la agresión sonora; escuchar como se escucha una memoria, una herida, una historia —como se escucha una voz que carga siglos de dolor, pero también de resistencia.

Grimtotem demuestra que el metal puede ser mucho más que ruido o espectáculo: puede ser memoria sonora, política de la voz, resistencia epistémica. Y el Invunche —la voz gutural— nos enseña que el horror puede decirse, puede escucharse, puede persistir.

Referencias

- Guzmán Noriega, M., Acevedo, K., Leiva, F., Ortiz, V., Hormazábal, N., & Quezada, C. (2018). Aerodynamic characteristics of growl voice and reinforced falsetto in metal singing. *Journal of Voice*, 33(5), 803.e7–803.e13. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2018.04.022>
[ScienceDirect+2Repositorio Académico+2](#)
- Tailleur, M., Pinquier, J., Millot, L., Vogel, C., & Lagrange, M. (2024). EMVD dataset: a dataset of extreme vocal distortion techniques used in heavy metal. *arXiv*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2406.17732> [arXiv+1](#)
- Kalbag, V., & Lerch, A. (2022). Scream detection in heavy metal music. *arXiv*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2205.05580> [arXiv](#)
- Meireles, A. R., & Cavalcante, F. G. Voice quality in heavy metal singing. *PerMus*. (estudio sobre calidad vocal en cantantes de metal) **VOCAL TECHNIQUE**
- Varas-Díaz, N., Nevárez Araújo, D., & Rivera-Segarra, E. (Eds.). (2020). Heavy metal music in Latin America: perspectives from the distorted South. Lexington Books. (contextualización del metal latinoamericano desde una mirada crítica / histórica).
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones UC.
- Varas-Díaz, N., Rivera-Segarra, E., & Mendoza, S. (2018). Heavy metal music in Latin America: Perspectives from the neglected south. Lanham: Lexington Books.
- Jordan, L. (2017). Vocalidad extrema y sonoridades abisales: aproximaciones al growl y al scream en el metal extremo. *Revista Transcultural Music Review*, 21, 1–25.
- Weinstein, D. (2000). *Heavy Metal: The Music and Its Culture* (Revised ed.). New York: Da Capo Press.
- Beverley, J. (2011). *Subalternidad y representación*. Buenos Aires: Ediciones Trilce.

- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Garramuño, F. (2015). *Alegorías de la ausencia: Arte y estética en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 50(4), 533–580.
- González, J. P. (2011). *Pensar la música popular desde América Latina*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- González, J. P., & Rolle, C. (2013). *Historia social de la música popular en Chile*. Santiago: Ediciones UC.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Moore, A. (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.
-

Recibido: 1 de diciembre de 2025

Aceptado: 28 de diciembre 2025