

Hacia un *black metal* postsatánico: La deconstrucción del binario divino/demoníaco en *Litourgiya* de Batushka

Toward a Post-Satanic Black Metal: The Deconstruction of the Divine/Demonic Binary in Batushka's *Litourgiya*

ALEJANDRO RIVERO-VADILLO, *University of Alcalá*
alejandro.rivero@uah.es

Received: June 18, 2022.

Accepted: December 30, 2022.

RESUMEN

El presente artículo realiza un análisis del álbum "*Litourgiya*" (2015) de la banda polaca de *black metal* Batushka (estilizada comercialmente como Батюшка). El estudio se centra en el acercamiento espiritual de la banda a la cuestión del satanismo, la cual ha permeado la historia de este subgénero de *metal* desde sus inicios. Tras una breve introducción a las bases de este género musical, el artículo contextualiza el funcionamiento de la espiritualidad satánica en las letras del *black metal* haciendo uso de diversos estudios dedicados a la misma. Posteriormente, se realiza un estudio de la forma en la que Batushka rompe los moldes previamente asentados y normalizados en la lírica del género, creando un enfoque que deconstruye el binarismo divino/demoníaco asociado a esta música. Por un lado, las letras de *Litourgiya* muestran una aproximación a "lo satánico" que no se corresponde con las lógicas de oposición e inversión teológica argumentadas por diversos críticos, pues no solo no muestran referencias a Satán, sino que, se apropian de textos íntegros y cantos litúrgicos de la Iglesia Ortodoxa. Por otra, la banda hace uso de elementos propios de la teología ortodoxa eslava, especialmente la idea de la *theosis* que, a diferencia de las bases católicas/protestantes del género, permiten un escape poético del binario divino/demoníaco que nutre la lírica de esta música.

Palabras clave: Batushka, *theosis*, *black metal*, satanismo, Estudios de música *metal*.

ABSTRACT

This article analyzes the LP *Litourgiya* (2015) by Polish black metal band Batushka (commercially stylized as Батюшка). The text focuses on the band's spiritual approach to the topic of satanism, one which has conditioned the history of this subgenre of metal music from its very beginnings. After a brief introduction to the basics of this genre, the article contextualizes the use of satanic spirituality in black metal lyrics using different studies dedicated to the study of the genre. Later, the text illustrates the way in which Batushka breaks the traditional binary divine/demonic established in the black metal. First, the band's lyrics show an approach to "the satanic" that does not fit in the oppositional and reverse logics argued by some critics, since these do not reference the figure of Satan and, in fact, appropriate texts and hymns from the Eastern Orthodox liturgy. Additionally, the band makes use of themes uniquely present in Orthodox theology, specifically the idea of *theosis*, which, differing from the Catholic/Protestant theological bases of black metal, enable a poetical escape from the divine/demonic binary that nurtures the genre's lyricism.

Keywords: Batushka, *theosis*, *black metal*, satanism, black metal studies.

Introducción

El *black metal* es un subgénero de música metal comúnmente asociado a poéticas y discursos con componentes semánticos y visuales de corte satanista. Su conceptualización de



© 2022. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

lo satánico, al ser un género producido en el contexto europeo de finales de los 1990, refleja acercamientos teológicos binarios propios del catolicismo y/o protestantismo. En los últimos años, no obstante, ha surgido en el panorama europeo del género la banda polaca “Batushka” (estilizada a nivel visual como “Батюшка”¹⁰⁰), que hace uso del imaginario visual y musical de la iglesia ortodoxa eslava para crear sus composiciones. Específicamente, “Batushka” emplea en sus piezas musicales himnos litúrgicos ortodoxos utilizados en diferentes ritos contemporáneos de la iglesia ortodoxa. En las próximas páginas se aborda la forma en la que la banda innova tanto temática, musical y visualmente dentro del género en su primer álbum, *Litourgiya*¹⁰¹ (*Литургия*) (2015), introduciendo previamente el funcionamiento de las poéticas satánicas en el *black metal*. Como se verá, “Batushka” rompe los modelos previamente utilizados y hegemonizados por las bandas clásicas del género apropiándose de una imaginería plenamente cristiana que, debido al contexto en el que se le ubica, la música que le acompaña y unos breves cambios estilísticos en los himnos utilizados, hace ambivalente el binarismo clásico entre lo divino y lo demoníaco de las teologías occidentales de las que se nutre el *black metal*.

En lo relativo a la metodología, el texto hace uso de un marco teórico procedente de lo que se ha denominado como *black metal theory* (teoría *black metal*) como forma de aproximación académica a este género musical. Así, tras presentar brevemente el modo en el que se observan las temáticas demoníacas dentro de este campo de estudio, se procede a comparar la perspectiva de la banda a través de sus letras y los componentes visuales empleados por la banda en conciertos o en la carátula del álbum analizado. Se hará uso, además de conceptos aparentemente antitéticos del campo de la teología como el de la *theosis* en la tradición de la Iglesia Ortodoxa Oriental y el del egoteísmo en el satanismo contemporáneo para reflexionar sobre la reformulación del ethos satánico que realiza la banda en su álbum.

El *black metal* y su recepción académica

El *black metal* se define comúnmente como un subgénero de “*metal extremo*” – en el que entrarían otros tales como el *death*, *doom* o *drone metal*. Aunque surgido a finales de los años 1980 de la mano de bandas como “Venom”, “Hellhammer” o “Bathory”, el *black metal* fue popularizado a través de la escena musical noruega de los años 1990, con bandas como “Burzum”, “Mayhem” o “Darkthrone” posicionándose como el modelo a seguir de este incipiente subtipo de metal. El estilo de música de estos grupos hace uso de los instrumentos clásicos del heavy metal (guitarra y bajo eléctricos y batería), pero con la particularidad de utilizar “tempos extremadamente rápidos, riffs en forma de ‘tremolo’, un sonido triple de guitarra y una producción de sonido muy básica” (Kahn Harris, 2007: 6)¹⁰². A esto se le sumaría el uso de la voz en el género, que utiliza sonidos rasgados y guturales mantenidos

¹⁰⁰ La palabra “Батюшка” es un término en eslavo eclesiástico utilizado para denominar al sacerdote cristiano (equivalente a “padre” en castellano). La latinización comercial del término es errónea, pues habría de ser “Batyushka” (el fonema “ю” se latiniza como “yu”).

¹⁰¹ De manera similar a la anterior nota al pie, hay un error en la palabra empleada por la banda, probablemente derivado de su escritura en griego (“Λειτουργία”), pues en escritura cirilica debería ser “Литургия”.

¹⁰² Todas las citas en inglés en este texto han sido traducidas por el autor, así como las letras al español de las canciones en ruso citadas.

durante un largo tiempo sin ningún tipo de armonía. Aparte de esta experimentalidad musical, que normalmente deriva en sonoridades estridentes y pesadas, el *black metal* se distingue por su temática oscura, que, dependiendo del interés conceptual de la banda, aúna en distintas proporciones elementos del esoterismo occidental, teologías postmodernas satanistas, metafísicas nihilistas y mitologías precristianas. Sus letras, aunque casi siempre ininteligibles a menos que se tenga el libreto delante, tienden a versar sobre aspectos tales como los males de la epistemología cristiana, la reivindicación de tradiciones paganas o neopaganas, o el supuesto sinsentido de la existencia humana. Todos estos temas son moldeados la mayoría de las veces en un tono hiperviolento y reivindicativo contra las lógicas hegemónicas religiosas y políticas de la Europa moderna¹⁰³. El *black metal* y la contracultura que lo envuelve traen consigo una intención performática muy específica en el escenario. Particularmente en conciertos, videoclips y cualquier otro material (audio)visual, muchas bandas entienden su “*performance* como un acto de veneración religiosa, comunión o ritual mágico” (Granholm, 2013: 6), haciendo del género una suerte de simulación vanguardista de la estructura ceremonial de la espiritualidad que influencia su contenido lírico.

En términos académicos, este subgénero ha encontrado un campo fértil en el contexto angloparlante, el cual ha tendido, por lo general, a tres tipos de análisis. Por un lado, a nivel antropológico se han realizado diversos estudios sobre las políticas de derecha radical abrazadas por muchas de estas bandas (Olson, 2013; Taylor, 2012; Philipov, 2013; Noys, 2010). En planos más teórico-filosóficos, el carácter eminentemente espiritual y metafísico del género ha vehiculado en su mayoría las investigaciones en torno a dos grandes temáticas: las humanidades ambientales, en especial aproximaciones al paganismo, su relación con la naturaleza, y las imbricaciones entre pensamiento ecológico y misticismo (Masciandaro y Negarestani, 2011; Wilson, 2014; Pöhlmann, 2015; Lucas, 2019; Rivero-Vadillo, 2022), y la teología, sobre todo en lo relativo a la relación entre este campo y el desarrollo satánico del género (Masciandaro 2010; Connole y Masciandaro, 2015; Masciandaro y Connole, 2019). En el ámbito en español, el estudio académico del *black metal* es mucho más árido, con aún pocos textos académicos dedicados a un estudio crítico e interdisciplinar del género. De estos se podría destacar el estudio seminal de Salvador Rubio, sobre distintas categorizaciones del *black metal* (2011), o, más recientemente, el análisis en clave lovecraftiana del género en España llevado a cabo por Mikel Peregrina Castañes (2019), el estudio sobre la violencia intrínseca a este subgénero de Laila Eréndira Ortiz Cora (2020), o el análisis musicológico de Miguel Palou Espinosa y Ricardo Jiménez Gómez (2021). Estos tres textos, no obstante, no engarzan (ni pretenden engarzar) su estudio con las perspectivas anglófonas mencionadas al inicio de este párrafo.

El satanismo dentro del *black metal*

Una de las principales cuestiones teóricas que plantea el género del *black metal* es la del propio sentido de lo oscuro. De acuerdo con el filósofo Eugene Thacker (2010), el “black” (lo negro) en el término “*black metal*” hace referencia, en su forma más esencial, al tono en el que el elemento herético-romántico (especialmente lo satánico) se ve representado en la

¹⁰³ Véase, por ejemplo, Alcalá González (2020).

lirica de sus canciones (179-180). Los aspectos satánicos del *black metal* pueden observarse, según comenta Gardenour Walter (2015), como

un modo de marcar el yo satánico como entidad independiente, un ser separado de la voluntad divina y de constructos cristianos. En esta capa más profunda del espejo, el individuo se desata, se libera de las restricciones pseudo-carcelarias del bien y el mal, y se vuelve potencialmente libre de vivir la vida acorde a los dictados de su Satán interno. (21)

En otras palabras, lo satánico es revolucionario en tanto que ofrece una estética que se distancia y opone a la lógica cultural hegemónica. El culto (sonoro) a Satán se entiende como un acto performativo de liberación de la misma forma que otras corrientes musicales, como el punk, ven en el anticapitalismo (ya sea en forma anarquista o comunista) una forma de enfrentarse al *establishment* político y social. Lo diabólico, además, también trae consigo un componente romántico encarnado en la figura de la voz lírica. Esta, como apunta Claudio Kulesco, (2020) glorifica la figura del gentil medieval, un término genérico que engloba lo pagano, herético o ateo, y que define a todas esas subjetividades bárbaras y disidentes de la normatividad católica en el contexto medieval europeo (98-99).

La forma en la que el *black metal* define este satanismo no es, no obstante, homogénea. Su culto al diablo está gobernado por unas lógicas de oposición e inversión que encuentran su origen, por un lado, en la percepción medieval de lo pagano como satánico —con una espiritualidad “hereje” en oposición clara al dogma eclesiástico— y, por otro, en el desarrollo de diferentes esoterismos ceremoniales durante el siglo XIX en Occidente —y que operan como una inversión de la liturgia eclesiástica— (Thacker, 2010: 181-182). Ejemplos de bandas que aborden el primer acercamiento a lo satánico pueden encontrarse en la obra de “Mayhem”. En el tema “Fall of the Seraphs”, del álbum *Wolf's Lair Abyss* (1997) la voz lírica toma la voz de la serpiente del Génesis de la siguiente manera:

I am the key of dark passion
I drink my blood, I eat my flesh
A serpent kiss I give to woman
A voyage through vortex scapes.
Serpent of Eve
Now there is an acid taste of life
Abhorrent Christendom - inside burning
Proclaim the fall of Seraphs
noli tangere me.
ad modum muscorum in marimo numero
Abyssmally distorted human morals
A serpent christ holy smile
seven planetary demons
Serpent of Eve. (Kristiansen et al., 1997)

En la canción, la voz no solo demoniza el cristianismo (“Abhorrent Christendom inside burning”) y glorifica el rol de la serpiente satánica causante de la caída de Adán y Eva, sino que se hacen referencias explícitas a epistemologías consideradas como herejes por el propio cristianismo (post)medieval —como en la mención a los siete planetas “demoníacos”, los cuales hacen referencia a entidades divinas en diferentes prácticas mágicas con las que lo satánico/hereje/esotérico ha sido asociado históricamente (ejemplos claros pueden verse en

la magia salomónica del siglo XVII, el hermetismo o, incluso, en grimorios islámicos como el andalusí *Ghāyat al-Ḥakīm* o *Libro de Picatrix*).

Por otro lado, otras bandas como “Deathspell Omega” han hecho un uso del *ethos* satánico que, más que oposicional, refleja una inversión demoníaca del ritual cristiano. Así, en álbumes como *Si Monumentvm Requies, Circvmspice* (2004), los oyentes se encuentran con toda una serie de temas que imitan las formas lingüísticas de diferentes himnos y plegarias asociadas al cristianismo. Un ejemplo claro se encuentra en la canción de “Sola Fide I”, la cual comienza de la siguiente manera:

O Satan, I acknowledge you as the Great Destroyer of the Universe.
 All that has been created you will corrupt and destroy.
 Exercise upon me all your rights.
 I spit on Christ's redemption and to it I shall renounce.
 My life is yours Lord, let me be your herald and executioner. (Hasjarl et al., 2004)

El cántico ofrece una versión grotesca de una liturgia cristiana en la que, como comentan Steven Shakespeare y Niall Scott (2015), no solo

Dios queda absolutamente desplazado por una realidad llamada Satán, sino que esto ocurre a través de una corrosión acústica y teórica que perturba el edificio teológico desde sus adentros, exponiendo sus fallos ocultos. En otras palabras, no nos encontramos con una mera sustitución del Dios/bondad por un Satán/maldad sino con una contaminación cruzada deconstructiva de ambos (5).

En este acercamiento lo demoníaco y lo divino se unen —quedando, por tanto, cuestionados los valores divinos— replicando la estética ceremonial del ritualismo cristiano. Satán aquí no (solo) se opone a Dios sino que toma su lugar, y así, sus prácticas, para atacar en forma de espejo invertido el propio imaginario lingüístico del cristianismo.

Tanto en el satanismo de oposición como en el de inversión, la concepción de lo maléfico-demoníaco se construye como un concepto binario que “opera de acuerdo a una racionalidad específica de la escolástica medieval y simboliza discursos de poder complejos embebidos en la cultura occidental” (Gardenour Walter, 2015: 14). Siguiendo una lógica binaria aristotélica, la teología europea medieval construyó una cosmovisión del universo en la que el reino de los Cielos se constituía como el ideal de la bondad, lo ético y, en definitiva, de todo lo positivo; en contraste, la Tierra se codificó como un reflejo negativo e indeseable de este mismo espacio divino (Gardenour Walter. 2015: 15). El *black metal*, surgido en el futuro postmoderno de esta Europa, ha sido heredero de esta conceptualización binaria, quedando sus lógicas teológicas reivindicativas condicionadas por este dualismo. El satanismo del *black metal*, así pues, puede leerse como un desafío, tanto en lírica como en performatividad, a la normatividad y validez epistemológica del cristianismo dominante mediante la creación de un reflejo que o o bien se opone o bien invierte la sacralidad litúrgica de las diferentes vertientes del cristianismo de la Europa Occidental.

Pese a que existen excepciones a este modelo, como en el caso de bandas como la norteamericana “Liturgy” o la sueca “Reverorum ib Malacht”, que hacen evolucionar este modelo satánico y lo adaptan a unas poéticas con un tono activamente evangelizador, la inmensa mayoría de bandas que optan por la disrupción del modelo cristiano dentro del modelo

teológico del propio cristianismo (es decir, que no recurren a un paganismo como modelo lírico), lo realizan siguiendo uno de los dos caminos analizados en los párrafos anteriores y siempre con la figura de Satán como deidad suprema a la que mostrar la veneración que se le supone a Dios.

Batushka y la reapropiación del discurso cristiano

El binarismo entre el bien y mal absolutos de la teología medieval occidental, si bien por un lado acaba configurando la fuente de empoderamiento del *black metal*, también se construye como su prisión epistemológica. Bajo estas lógicas, lo divino solo puede (y *de facto*, es) profanado mediante la injerencia de una antítesis divina. Es en este punto en el que la obra de “Batushka” toma mayor relevancia a la hora de estudiar los componentes de la corriente satánica del *black metal*, ya que la banda, tomando como referencia una teología ortodoxa eslava genera un acercamiento radicalmente distinto al del resto de aproximaciones satánicas en el género.

“Batushka” es un proyecto polaco de *black metal* originalmente fundado por los músicos Krzysztof Drabikowski (compositor e instrumentista) y Bartłomiej Krysiuk (vocalista) en 2015. Su primer álbum, *Liturgiya*, rápidamente saltó a la fama en las comunidades de metal extremo por su original incorporación de música litúrgica de la iglesia ortodoxa eslava a la sonoridad agresiva y disonante que tanto caracteriza al género. Así, a pesar de que la sonoridad del proyecto mantiene una instrumentalidad eminentemente *black metal*, las voces presentan un diálogo entre voces guturales y cantos eclesiásticos perfectamente armonizados. A esto se le añade el diseño de vestuario y la escenografía de sus conciertos, la cual pretende simular una misa ortodoxa. Los músicos de la banda, de esta manera, se visten con trajes monásticos ortodoxos con los emblemas del grado de gran *skhima* (*великая схима*) el más alto en el monacato ortodoxo (Figura 1, C.caramba2010, 2015). Estos, no obstante, han sido manipulados para mostrar cruces de ocho brazos invertidas, siguiendo el simbolismo satánico característico del *black metal* (compárese Figura 1 y 2). Además, la actuación en el escenario incluye elementos propios de la liturgia como la quema de incienso, velas o la muestra de iconos religiosos (Figura 2, Itokyl, 2017).



Imagen 1. Toga de gran *skhima* en el Museo Estatal de Vladimir Souzdal.

Fuente: Fotografía realizada por el usuario C.caramba2010 disponible en Wikimedia Commons (2015).



Imagen 2. Bartłomiej Krysiuk durante un concierto en el festival Brutal Assault.

Fuente: Fotografía realizada por el usuario Itokyl disponible en Wikimedia Commons (2017)

Se ha de resaltar, no obstante, que en la actualidad existen dos bandas con el nombre de “Batushka”. En 2019, Drabikowski y Krysiuk decidieron romper su relación profesional y continuaron por separado con una visión relativamente similar del proyecto (y ambos bajo el nombre de “Batushka”). Esto, aparte de haberse convertido en un quebradero de cabeza para los interesados en acudir a sus conciertos, también ha derivado en diferencias estilísticas y temáticas entre ambos proyectos. Aunque ambas bandas mantienen las bases musicales originales (el uso de canto litúrgico ortodoxo combinado con armonías de *black metal*), el “Batushka” de Krysiuk no solo ha producido más álbumes, sino que tiene una selección de temáticas mucho más diversa que el proyecto de Drabikowski —llegando a musicalizar, por ejemplo, diferentes poemas del autor ruso Sergey Yesenin en “*Carju Niebiesnyj*”¹⁰⁴ (*Царю Небесный*) (2021)—. En contraste, el Batushka de Drabikowski, que solo ha producido un álbum más desde la separación, *Panikhida* (*Панихида*) (2019), ha mantenido la idea original del proyecto, empleando únicamente himnos litúrgicos ortodoxos con brevísimas modificaciones. En este texto solo se analizará la primera obra *Litourgija*, debido a que esta es la que puede considerarse como detonante de un nuevo enfoque hacia el satanismo

¹⁰⁴ En este caso la transcripción comercial fue adaptada a la fonética polaca, idioma nativo de la banda.

en el género, instaurando un modelo temático-musical que ha sido continuado con distintas variaciones por ambas ramificaciones de la banda”.

Litourgiya está compuesto por 8 temas titulados cada uno como “*ектения*” (letanía) y seguidos del concepto teológico que la canción pretende representar – “Очищение” (Purificación), “Премудрость” (Sabiduría), “Спасение” (Salvación) entre otros–. Las letras de los temas del álbum son casi enteramente adaptaciones de versos seleccionados de la Gran Letanía (*Великая Ектения*), La Pequeña Letanía (*Малая Ектения*) o La Divina Liturgia de San Juan Crisóstomo (*Литургия Иоанна Златоуста*) a los que se les incorpora, en ocasiones, versículos de la Biblia, principalmente del Libro de Salmos del Antiguo Testamento. La particularidad de las letras de Drabikowski reside en el cambio de voz poética que se efectúa en la pieza musical, el cual hace que el himno resultante ya no sea un canto de los fieles a Dios (como en el texto original) sino de este hacia sus súbditos. De esta manera, los oyentes se encuentran ante una voz que reproduciendo el texto sagrado habla en primera persona desde la perspectiva de Dios. Un ejemplo claro puede observarse comparando los la segunda y tercera estrofa del tema “Ектения VI: Упование” con la voz principal del diácono en el texto de la “Segunda antifona mariana” (“Молитва второго антифона”) en la “Divina Liturgia” de San Juan Crisóstomo:

Divina Liturgia de San Juan Crisóstomo/ <i>Литургия Иоанна Златоуста</i>		“Ектения VI: Упование”	
Eslavo eclesiástico	Español	Letra original	Español
Господи Боже наш, спаси люди Твоя и благослови достояние Твое, исполнение Церкви Твоя сохрани, освяти любящих благолепие дому Твоего.	Señor, nuestro Dios, salva a tu pueblo y bendice tu heredad, guarda la plenitud de tu Iglesia, santifica a los que aman la belleza de tu casa;	Я – Господь, Бог ваш, Спасу люди Своя, И благославилю Достояние Мое. Вас спасу, любящих благолепие дома Моего.	Yo soy Dios, vuestro señor, Yo salvaré a mi pueblo y bendigo mi heredad. Yo santificaré a los que aman la belleza de mi casa.
Ты тех воспрослави Божественною Твоею силою и не остави нас, уповающих на Тя. (Punchenco et al., 2007: 18)	Glorificalos [sic] a su vez por tu divino poder y no nos abandones, a nosotros que esperamos en Ti. (Punchenco et al., 2007: 19)	Я тех прославилю Божественной Своею силою, И не оставлю Вас, поющих до Меня. (Drabikowski, 2015b)	Yo os glorifico con mi poder divino y no abandono a aquellos que tienen esperanza en Mí.

Como se puede observar, los cambios no solo se remiten a la interpolación de los pronombres y verbos en segunda persona (de singular o plural y de presente a futuro) sino que se matizan las propias pretensiones de Dios – eliminando segmentos como el que se refiere a guardar “la plenitud de la Iglesia” – además de autoimponerse este como divinidad que controla (pero también bendice y salva) a la humanidad. La transposición lingüística, así, antropomorfiza la figura de Dios y le da un discurso propio que puede ser, por tanto, interpretable y juzgado moralmente. Si en el texto original son los fieles quienes definen los deseos y cualidades de Dios, en este es él mismo quien construye su identidad salvadora.

Esta exploración “humana” de Dios asume de manera evidente un carácter moralmente ambiguo en el tercer tema del álbum “Ектеня III: Премудрость” en el que se reformula la Oración del Trisagio¹⁰⁵:

Divina Liturgia de San Juan Crisóstomo/ <i>Литургия Иоанна Златоуста</i>		“Ектеня III: Премудрость”	
Eslavo eclesiástico	Español	Letra original	Español
<p>Дай просящему премудрость и разумение и не презирай согрешающаго,</p> <p>но полагай на спасение покаяние;</p> <p>сподобивый нас, смиренных и недостойных раб Твоих и в час сей стати пред славою святаго Твоего жертвенника</p> <p>и должное Тебе поклонение и славословие приносити; (Punchenco et al., 2007: 26)</p>	<p>Tú, que concedes sabiduría y razón a aquel que las pide y no desprecias al pecador,</p> <p>estableciendo la penitencia como vía de salvación,</p> <p>Tú, que nos has hecho dignos, humildes e indignos servidores tuyos, de mantenernos, en este momento, ante la gloria de tu santo altar</p> <p>y de aportarte la adoración y la alabanza que te es debida. (Punchenco et al., 2007: 27)</p>	<p>Даю просящему Премудрость и разум, И Я причащаю Согрешиваго.</p> <p>Полагаю во спасенье покаянье</p> <p>Сподобию вас, Смирных и недостойных Раб Твоих, И в час стати пред славою, Пред славою Моего жертвенника.</p> <p>И должное Мене поклоненье. И должное Мене поклоненье, И славословие присностей. (Drabikowski, 2015a)</p>	<p>Yo concedo a aquel que me lo pide sabiduría y razón, Y doy comunión al pecador.</p> <p>Establezco la penitencia como vía de salvación.</p> <p>Yo os hago dignos, humildes e indignos servidores míos, de manteneros en este momento, ante la gloria de mi santo altar.</p> <p>Y de aportarme la adoración Y de aportarme la adoración Y alabanza que me es debida.</p>

El Dios que interpreta la voz de Batushka muestra aquí signos de arrogancia aparentemente incompatibles con la idea del amor divino a la humanidad. Pese a que Dios concede “a todo aquel que lo pide sabiduría y razón”, él mismo observa a sus seguidores como “indignos” en un claro acto de soberbia. La eterna bondad de Dios hacia su séquito se ve por tanto manchada por una actitud divina que entra en conflicto con el propio ideal divino. En la gran mayoría de ramificaciones exotéricas del cristianismo, la soberbia es vista como el mayor de los pecados capitales. Esta es la que causó la rebelión y caída de Lucifer antes de la aparición de la humanidad (Reina-Valera, 1960, Isaías 14:12-15) y es, en general, un tema constante a lo largo de la Biblia¹⁰⁶. De ahí que el creyente, como en la “Oración del Trisagio”, pretenda presentarse como un súbdito “humilde” ante Dios. Así, la actitud arrogante de Dios al denominar indignos a sus servidores le hace a él mismo ser objeto del propio pecado

¹⁰⁵ Incluida como parte del canto litúrgico en la Liturgia de San Juan Crisóstomo

¹⁰⁶ Algunos ejemplos pueden encontrarse en Mateo 23:6, Proverbios 11:12, 2 Crónicas 32:25-26 (Reina Valera, 1960).

que pretende extirpar de las almas de sus seguidores, cuestionando su bondad absoluta precisamente cometiendo el mayor de los pecados. Esta actitud tiene una capa conceptual adicional dentro del propio contexto del *black metal*, pues la figura divina que se presencia (y escucha) se ve definida como infernal pese a vocalizar un discurso (casi)enteramente celestial en el que no se referencia estrictamente nada demoníaco. Dios es tanto Dios como Satán.

En *Litourgiya*, en este sentido, la visión de Dios fractura la representación clásica de lo divino/demoníaco específicamente asociada al *black metal*. Si en el género tanto Dios como Satán son frecuentemente representados como seres violentos, ansiosos por la sangre de sus seguidores, “Batushka” escoge aquellos segmentos litúrgicos o versículos bíblicos en los que Dios precisamente muestra una voluntad mucho más pacificadora. Un ejemplo puede verse en el último tema del álbum, “Ектенія VIII: Спасение”, cuyos versos finales cantan:

Texto Original en Псалом 50/Salmos 51 ¹⁰⁷		“Ектенія VIII: Спасение”	
Ruso	Español	Letra original	Español
Научу беззаконных путям Твоим, и нечестивые к Тебе обратятся	Entonces enseñaré a los transgresores tus caminos, Y los pecadores se convertirán a ti.	Путь беззакония будет Моим, И нечестивые ко Мне обратятся.	Enseñaré mi camino a los transgresores, Y convertiré a los pecadores.
Избавь меня от кровей, Боже, Боже спасения моего, и язык мой восхвалит правду Твою. (Синодальный, 1876, Псалом 50:15-16)	Líbrame de homicidios, oh Dios, Dios de mi salvación; Cantará mi lengua tu justicia. (Reina Valera, 1960, Salmos 51:15-16)	Избавлю тебя от кровей, Я Бог спасенья твоего. Возрадуется язык твой правде Моей. (Drabikowski, 2015c)	Te libraré del pecado de la sangre, Yo soy el Dios de tu salvación. Tu lengua cantará mi justicia.

Esta representación del Dios redentor, que ya de por sí es rompedora en el contexto anticlerical de metal extremo en el que se genera, lo es más aún si se tiene en cuenta que la voz de la canción utiliza constantemente la sonoridad estridente del género. En este tono, destaca especialmente la voz gutural característica del *black metal*, una que, tal y como apunta el crítico Gary J. Shipley (2015), tiene la función poética de invertir el imaginario cristiano. Esta voz simboliza un intercambio de

lo negro por la luz, variantes de lo (no)divino por Dios, la muerte más lúgubre por la vida eterna, el abismo de cadáveres por la transcendencia de las almas, lo vacío por lo lleno, el duelo por la celebración, el fuego y lo quemado por agua bendita, demonología y brujería por liturgia. (201)

La instrumentalidad de “Batushka” revierte, así, la ya de por sí inversión satánica del *black metal*, haciendo que la liturgia, que había sido convertida en un ritual demoníaco en el contexto del género, retorne a un espacio divino, aunque traumada por la profanación a la que ha sido sometida. La estridencia y distorsión instrumental, en este sentido, conforman una

¹⁰⁷ En la Biblia Sinodal el salmo 50 se corresponde con el 51 de las versiones católicas, protestantes y reformadas.

cicatriz claramente visible en esta renovación del himno litúrgico.

Este retorno a lo divino, no obstante, no tiene un cariz evangelizador como en el de otras bandas de *black metal* cristiano (como las mencionadas anteriormente “Liturgy” y “Reverorum ib Malacht”). Más bien, el interés de “Batushka” parece ser jugar con la ambigüedad que se desprende de esta doble inversión temática. Por un lado, se ha vuelto a la luz del discurso cristiano; por otro, el retorno se ha dado de tal forma que podría considerarse hereje en sí mismo. Al uso de la primera persona como voz poética divina — que ya de por sí es una interpretación de la voluntad divina desde la perspectiva humana— se le une toda la estética que la banda presenta tanto en conciertos como en el propio contenido visual de la carátula del álbum (véase Figura 3). La imagen, creada por el propio Drabikowski (Lawrence, 2020, par. 17), muestra un icono religioso representando una Madonna estática, una de las expresiones artísticas más extendidas de arte bizantino, a los que se les ha incorporado el título del disco en la grafía cirílica tradicional de esta clase de imágenes durante el medievo. La particularidad de esta es que las expresiones faciales de ambos personajes representados (La virgen María y el niño Jesús) han sido eliminadas por completo, dando un aspecto inquietante y fantasmal a la imagen — engarzando así con la corriente visual horrorista del *black metal*—. A esto se le suma la baja calidad pretendida de la propia pintura, con brochazos toscos y grietas simuladas para dar un aspecto decadente a la imagen. La carátula nos muestra, así, una versión de lo cristiano que no apunta precisamente ningún propósito evangelizador, sino, por el contrario, a una visión del cristianismo (y de lo divino) como entidad decrepita, espeluznante y bizarra.



Imagen 3. Carátula del álbum *Litourgiya* (Drabikowski, 2015d).

La *theosis* mutada por el egoteísmo satánico

Esta tensión entre lo divino y lo profano se ve exacerbada si se realiza un análisis más profundo del acto de autodeificación que se produce desde el discurso poético de la banda. En el contexto del *black metal*, uno íntimamente relacionado con lo oculto y lo esotérico, la idea de la deificación no es extraña, pues el propio satanismo postmoderno, aquel dependiente del ritualismo desarrollado por el místico Anton Szandor LaVey en los años 1960, ya incorporaba la idea del egoteísmo, la divinización del yo, como una parte fundamental en el desarrollo espiritual del practicante satanista. Como comenta Kenneth Granholm (2009):

El objetivo del practicante [de la teología de LaVey] es el de volverse un creador o un dios, y esto se lleva a cabo a través de un proceso iniciático. La naturaleza de la autodeificación se interpreta de distintas formas por diferentes individuos (pues los grupos raramente la definen de una forma monolítica). En un lado del continuo encontramos interpretaciones psicológicas en las que la autodeificación significa asumir el control total sobre el propio universo existencial de uno mismo. Por otro lado, encontramos también interpretaciones puramente metafísicas en las que se piensa que practicante se convierte en un verdadero dios. (89)

Dentro de esta idea de deificación dependiente de la teología satánica, la voz divina de “Batushka”, y en general, de la mayoría de bandas que optan por el acercamiento cristiano, puede interpretarse como autodivinizante en tanto que, performativamente, es la propia voz humana que, transformada en deidad transcendental. En el resto de bandas, el cantante hace bien de diablo, sonora y visualmente en el escenario, o añade a su vestuario una túnica sacerdotal (por lo general católica), interpretando a un dios que es declaradamente oscuro y antidivino.

En el caso de “Batushka”, las letras definen la subjectividad divina de la voz lírica. Además, esta es la que dirige el himno litúrgico tanto en el escenario como en el estudio de grabación. Se ha de remarcar, no obstante, que el vocalista, aún actuando como un mecanismo del discurso divino, encarna simplemente un simulacro de divinidad. Es decir, aunque se canten oraciones y salmos y se orqueste toda una escenografía que imite un templo, la música y el acto performativo no están hechos para ser entendidos verdaderamente como un momento religioso sino como una experiencia estética. Lo satánico-deificado, en este sentido, procedería del choque entre el discurso eclesiástico y la experimentalidad disonante que condiciona la música. En esta colisión, el discurso de la banda replica las estrategias de inversión mencionadas anteriormente en este texto con la particularidad de que la figura de Satán es simplemente inexistente. Es decir, los componentes de la banda se visten de monjes, cantan (parcialmente) como monjes y escenifican la disposición de una iglesia, pero la mera inversión lírica con la que modifican la letra, así como el hecho de que incorporen los aspectos técnicos de la sonoridad del *black metal*, hace que reproduzcan una performance de egoteísmo en la que lo demoníaco procede de la idea establecida de que Dios, o sus representantes clericales, no actuarían nunca con la arrogancia y egoísmo que se aprecia en las letras litúrgicas de la banda.

El pseudocristianismo de “Batushka”, como ha quedado patente, no pretende emular y mutar artísticamente el paradigma teológico del catolicismo/protestantismo sino el de la ortodoxia del cristianismo oriental. Una idea presente en las místicas de estos dogmas y que

se opone a la concepción del egoteísmo satánico es el concepto de la theosis (transformación en Dios), que forma una parte fundamental en diferentes doctrinas místicas del cristianismo bizantino y que, como apuntan diversos académicos, ha sido raramente explorada (aunque no absolutamente abandonada) por la teología occidental (Habets, 2006: 146; Finlan y Kharlamov, 2006: 8). Esencialmente, el proceso de *theosis* hace referencia a “todas esas ocasiones en las que tiene lugar la apropiación de las cualidades de Dios o en las que el sujeto se diviniza” (Finlan y Kharlamov, 2006: 1) por lo general siguiendo alguna de las múltiples líneas ascéticas desarrolladas a lo largo de los siglos por una multitud de teólogos de la Iglesia Ortodoxa. Esta idea, en este sentido, ha tenido una gran y diversa evolución histórica y en ocasiones los teólogos la han observado en términos estrictamente literales, mientras que en otras se ha hecho de una manera más simbólica¹⁰⁸. En todas estas, en cualquier caso, el sujeto divinizado adquiere mediante devoción, contemplación y meditación específicas cualidades consideradas divinas en el marco cristiano, consiguiendo de manera figurada o material algún tipo de unión (parcial o absoluta) con la esencia transcendental de Dios.

En el caso de *Litourgiya*, “Batushka” intenta aproximarse a este concepto de una manera superficial para enriquecer aún más de material místico-bizantino la estética que pretende visualizar en su proyecto. Para comprender la forma en la que esto se desarrolla conviene describir brevemente el modo en el que se desenvuelven de forma general los procesos de divinización bajo los parámetros del cristianismo ortodoxo. En principio, el o la asceta “completa” este largo proceso tras pasar por otras dos fases anteriores: una inicial de purificación y otro de iluminación. En la primera, la catarsis, se refiere a diferentes procesos psico-físicos (entre los que se encuentran el ayuno, la autodisciplina y el control del cuerpo o la realización de vigiliyas) pero también un nivel intensivo de oración cuya intención es la de liberarse de las pasiones terrenales (es, decir, de aquellos deseos humanos condenados por la lógica cristiana) y de pavimentar el camino para la siguiente fase (Antonova, 2017: 210). Una vez alcanzada la purificación, el sujeto asceta, ya liberado de las pulsiones de la materialidad, se embarca en un viaje mental (la teoría) que le permite ser internamente iluminado por la gracia divina. Así, “esta luz (a falta de una palabra mejor) representa la revelación de la gloria de Dios pero también avanza la transfiguración de la humanidad en sí misma [a imagen y semejanza de la transfiguración de Jesucristo durante los eventos de la Pasión y la Resurrección]” (Antonova, 2017: 210). Existen no obstante, otras formas de concebir este proceso. Por ejemplo, tal y como apunta Valdimir Lossky, “San Isaac de Siria distinguía tres estadios distintos hacia la unión: la penitencia, la purificación y la perfección” en el que se diferencia una variable de castigo inicial que avanza hacia una perfección en la que teoría y praxis se han de combinar en una búsqueda final del conocimiento (gnosis) (1957: 199-200). De esta manera, el asceta encarna paulatinamente aspectos asociados a los valores considerados considerados positivos por la teología bizantina. En última instancia, le hacen alcanzar un estado de perfección divina en el que su naturaleza es indistinguible de la esencia de Dios (Doroteo de Gaza, ctdo en Lossky, 1957: 210).

El interés de Batushka por referenciar la teosis (y experimentar con formas con las que satanizarla) se encuentra de diferentes maneras en las canciones de *Litourgiya*. De

¹⁰⁸ Un análisis más exhaustivo de la extensísima historia de este concepto en el cristianismo (sobre todo ortodoxo) puede consultarse en los compendios *Theosis: Deification in Christian Theology* (Finlan y Kharlamov, 2006) y *Theosis: Deification in Christian Theology Vol. 2* (Kharlamov, 2012).

una forma evidente, el ya mencionado uso de la primera persona en el discurso lírico, que asume una divinización de la voz cantante que habla como una autoridad transcendental, podría entenderse como el resultado de un proceso de teosis, pues a través de la lírica se nos presenta un ser que actúa como Dios, y por tanto, como ser perfecto, y que exige ser reverenciado como tal. Esta perfección, en este sentido, encuentra una ironía en el discurso ortodoxo, pues no muestra señales constantes de arrepentimiento y humildad. Como apunta Lossky, citando de nuevo a San Isaac, “cuanto más perfecto uno se vuelve [durante el proceso de iluminación], más consciente es de su propia imperfección. Todo alma que no es transformada por ese arrepentimiento, no conoce la gloria; y por tanto se detiene su proceso de ascensión” (211). El sujeto lírico que encarna “Batushka” se nos muestra, por tanto, como un ser que musicalmente hablando engloba una divinidad tornada oscura, pero que, desde la perspectiva del espectador, se muestra como un falso monje iluminado cuya autopercepción de perfección lo ha hecho fracasar en su tarea espiritual.

En términos más técnicos, pese a que las letras de las canciones no presentan un contenido que pueda estudiarse como estrictamente relacionado con los procesos de mencionados anteriormente, los títulos de las 8 canciones apuntan, aunque sea únicamente en el espectro terminológico, a distintos elementos presentes en el proceso de divinización eslavo-bizantino. Así, el subtítulo del primer tema, “Ектенія I: Очищение” (“purificación”), remite al oyente a la vía purgativa de la teosis, a partir de la cual se avanza a diferentes componentes adquiridos mediante la iluminación divina como los que titulan “Ектенія III: Премудрость” (sabiduría), “Ектенія IV: Милость” (piedad), “Ектенія VI: Упование” (esperanza) y “Ектенія VII: Истина” (verdad). El álbum finaliza con “Ектенія VIII: Спасение” (salvación) (“Batushka”, 2015), título que nos remite al fin máximo del alma en comunión con Dios bajo las mencionadas visiones ascéticas, pues es precisamente tras salvación que ocurre tras la muerte, cuando se consigue el estado supremo de unión con Dios (Lossky, 196). El orden de las canciones, por tanto, explica y justifica la teoría detrás la voz lírica, y nos habla (superficialmente) del propio proceso de *theosis* una vez se ha acabado el mismo —y por tanto la voz cantante, que busca verse tanto profana como divina, ya puede “justificar” hablar desde la perspectiva de Dios, pues se ha unido a él—. Así pues, el álbum se propone ante el oyente como una corrupción litúrgica que hace uso de un egotismo satánico cubierto del manto estético de la teosis místico-bizantina. Esta puesta en escena discursiva —y también performativa, pues el cantante al fin y al cabo simula ser un monje en el escenario— cuestiona el propio binarismo entre el bien y el mal que ha caracterizado este género musical a lo largo de su historia, haciendo que tanto los procesos autodeificadores e individualistas del satanismo se unan a la humildad, subyugación y dedicación totales que implica la teosis ortodoxa.

Conclusiones

La propuesta musical de “Batushka” en su álbum *Litourgija* representa una deconstrucción de las propias bases reivindicativas asociadas al satanismo en el *black metal*. Si este tradicionalmente está caracterizado por un acercamiento binario a la espiritualidad cristiana católica en el que se cuestionan, ya sea por inversión o por oposición, los valores asociados a lo divino y lo demoníaco, la lírica de Batushka da un paso más allá en esta subversión

tomando como referencia la tradición de la iglesia ortodoxa oriental (y en especial, la eslava), creando un discurso que pese a engalanarse de una lírica en origen cristiano-eclesiástica, pretende continuar con la tradición del género de cuestionar las premisas teológicas y morales de las que parte el cristianismo comparándolas con la propia esencia de lo impuro. Las letras y música de Batushka, más que demostrar una adoración divina o litúrgicamente cristiana a lo satánico, como ocurre con la lírica de otras bandas, unifican el binario Dios/Satán referenciando componentes teóricos comunes a ambas aproximaciones espirituales. A nivel sonoro, Batushka aún a componentes intrínsecamente ligados a la instrumentalidad estridente y experimental del *black metal* con otros indisociables de la liturgia ortodoxa eslava como pueden ser los cantos corales; a nivel lírico, la banda presenta una visión de lo divino que refleja tanto un interés en el egoteísmo satánico como en el proceso de la teosis desarrollado a lo largo de la historia de la iglesia ortodoxa. Es precisamente este carácter poliédrico de la poética de la banda —satánico en herencia, cristiano en forma y ambivalente en mensaje y *performance*— lo que la hace un objeto único de análisis en lo que se refiere a los estudios y teoría de *black metal* como campo de estudio académico. En este nuevo enfoque al *black metal*, lo satánico y lo divino (y por tanto el bien y el mal, la salvación y la condenación) han dejado de ser ideas en perpetua lucha y se han transformado en elemento de veneración monolítico tan corruptor como iluminador.

REFERENCES

- Alcalá Gonzalez, A. (2020). The Return of the Past in the Lyrics of Black Metal. En Bloom, C. (Ed.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic* (pp. 905-915). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-33136-8_53
- Antonova, C. (2017). The Vision of God and the Deification of Man: The Visual Implications of Theosis. En Edwards, M. y D-Vasilescu E. E. (Eds.), *Visions of God and Ideas on Deification in Patristic Thought* (pp. 208-222). Routledge.
- “Batushka” (2015). *Litourgiya* [álbum]. Witching Hour.
- “Batushka” (2019). *Панихида*. [álbum]. Sphieratz Studio.
- “Batushka” (2021). *Царю Небесный*. [álbum]. Witching Hour.
- C.caramba2010. (2015). *Великая схима. Суздальский музей-заповедник* (fotografía). Wikimedia Commons. Retrieved from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Suzdal_Kremlin13.jpg
- Connole, E. y Masciandaro, N. (Eds.) (2015). *Mors Mystica: Black Metal Theory Symposium*. Schism.
- Drabikowski, K. (2015a). Ектения III: Премудрость (grabada por Batushka). En *Litourgiya* (album). Witching Hour.
- Drabikowski, K. (2015b). Ектения VI: Уповане (grabada por Batushka). En *Litourgiya* (album). Witching Hour.
- Drabikowski, K. (2015c). Ектения VIII: Спасение (grabada por Batushka). En *Litourgiya* (album). Witching Hour.
- Drabikowski, K. (2015d). Ilustración de la caratula. *Litourgiya* (album) de Batushka. Witching Hour.
- Finlan, S. y Kharlamov, V. (2006). Introduction. En Finlan, S. y Kharlamov V. (Eds.), *Theosis*:

- Deification in Christian Theology* (pp. 1-15). Pickwick Publications.
- Finlan, S. y Kharlamov, V. (Eds.) (2006). *Theosis: Deification in Christian Theology*. Pickwick Publications.
- Gardenour Walter, B. S. (2015). Through the Looking Glass Darkly: Medievalism, Satanism, and the Dark Illumination of the Self in the Aesthetics of Black Metal. *Helvete: A Journal of Black Metal Theory*, 2, 13-27.
- Granhölm, K. (2009). Embracing Others than Satan: The Multiple Princes of Darkness in the Left-Hand Path Milieu. En Petersen J. A. (Ed.), *Contemporary Religious Satanism: A Critical Anthology*. (pp. 85-101). Routledge.
- Granhölm, K. (2013). Ritual Black Metal: Popular Music as Occult Mediation and Practice. *Correspondences*, 1 (1), 5-33. Retrieved June 16, 2022 from http://correspondencesjournal.files.wordpress.com/2013/09/11302_20537158_granhholm.pdf
- Habets, M. (2006). Reforming Theosis. En Finlan, S. y Kharlamov V. (Eds.), *Theosis: Deification in Christian Theology* (pp. 146-167). Pickwick Publications.
- Hasjarl, Khaos y Aspa, N. (2004). Sola Fide I (grabada por Deathspell Omega). En *Si monvmentvm requires, circvmspice* [album]. Norma Evangelium Diaboli.
- Itokyl. (2017). *Batushka podczas koncertu na festiwalu Brutal Assault w 2017* (fotografía). Wikimedia Commons. Retrieved from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Batushka_2017-08-10_01-58-16.jpg
- Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme Metal*. Berg.
- Kharlamov, V. (Ed.). (2012). *Theosis: Deification in Christian Theology (Volume Two)*. James Clarke and Co.
- Kristiansen, S. E., Eriksen, R. Stubberud, J., Blomberg, J. A. (1997). Fall of the Seraphs [grabada por Mayhem]. En *Wolf's Lair Abyss* [album]. Misanthropy Records.
- Kulesco, C. (2020). Insurrezione Gotica. En Gruppo di Nun (Eds.), *Demonologia Rivoluzionaria* (pp. 87-113). Nero.
- Lawrence, C. (2020, 31 de enero) Exclusive Update Interview – Krzysztof Drabikowski of Batushka. *Dark Art Conspiracy*. Retrieved from <https://darkartconspiracy.com/2020/01/31/exclusive-update-interview-krzysztof-drabikowski-of-batushka/>
- Lossky, V. (1957). The Way of Union. In *The Mystical Theology of the Eastern Church* (1st ed., pp. 196–216). The Lutterworth Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1cgf332.12>
- Lucas, O. (2019). ‘Shrieking soldiers ... wiping clean the earth’: Hearing apocalyptic environmentalism in the music of Botanist. *Popular Music*, 38(3), 481-497. <https://doi.org/10.1017/S0261143019000308>
- Masciandaro, N. (Ed.) (2010). *Hideous Gnosis: Black Metal Theory Symposium I*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Masciandaro, N. y Connole, E. (2019). *Floating Tomb: Black Metal Theory*. Mimesis International.
- Masciandaro, N. y Negarestani, R. (Eds.) (2011). *Glossator: Practice and Theory of the Commentary: Special issue of Black Metal*, 6. Glossator.
- Noys, B. (2010). ‘Remain True to the Earth!’: Remarks on the Politics of Black Metal. In N. Masciandaro (Ed.), *Hideous Gnosis: Black Metal Theory Symposium I* (pp. 105-128). CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Olson, B. H. (2013). Voice of our Blood: National Socialist Discourses in Black Metal.

- In Hjem, T., Khan-Harris, K. y Levine, M. (Eds.), *Heavy Metal: Controversies and Countercultures* (pp. 136-151), Equinox.
- Ortiz Cora, L. E. (2020). La violencia del Metal Extremo: Musa de la cultura, detractor del Arte Rock. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 6 (extra), 93-109.
- Palou Espinosa, M. y Jiménez Gómez R. (2021). Abismos tentaculares: El Metal Extremo como vanguardia y como propuesta de análisis musicológico. En García Manzano, J. E., Luengo, P., Martín-Quintero, M., Sánchez López, I (Eds.), *El análisis musical actual. Marco teórico e interdisciplinariedad* (223-243). Editorial Libargo.
- Peregrina Castaños, M. (2019). Ritos arcanos, poderes ocultos y horrores intemporales: la presencia del imaginario lovecraftiano en el metal extremo español reciente. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 7 (1), 81-105. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.545>
- Philipov, M (2013). Extreme Music for Extreme People: Norwegian Black Metal and Transcendent Violence. In Hjem, T., Khan-Harris, K. y Levine, M. (Eds.), *Heavy Metal: Controversies and Countercultures* (pp. 152-165), Equinox.
- Pöhlmann, S. (2015). Whitman's Compost: The Romantic Posthuman Futures of Cascadian Black Metal. *ACT: Zeitschrift für Musik und Performance. Special issue of Sounds of the Future: Musical and Sonic Anticipation in American Culture*, 6, n-p. https://www.act.uni-bayreuth.de/resources/Heft2015-06/ACT2015_6_Poehlmann.pdf
- Punchenco, L. Punchencho, Y. y Santos J. (Eds.). (2007). *Божественная Литургия святого Иоанна Златоуста / Liturgia de San Juan Crisostomo. Parroquia Ortodoxa Protección de la Madre de Dios*. http://www.iglesiaortodoxa.es/biblioteca/liturgia%20eslavon_castellano.pdf
- Reina Valera. (1960). *BibleGateway*. <https://www.biblegateway.com/versions/Reina-Valera-1960-RVR1960-Biblia/>
- Rivero-Vadillo, A. (2022). Greening Black Metal: The Ecogothic Aesthetics of Botanist's Lyrics. *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and the Environment*, 13(1), 106-124. <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2022.13.1.4515>
- Rubio, S. (2011). *Metal Extremo: 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Milenio Publicaciones.
- Shakespeare, S. y Scott, N. (2015). Editors' Preface: The Swarming Logic of Inversion and the Elevation of Satan. *Helvete: A Journal of Black Metal Theory*, 2, 1-12.
- Shipley, G. J. (2015) The Tongue-Tied Mystic: Aaaarrggghhh! Fuck Them! Fuck You! In E. Connole y N. Masciandaro (Eds.), *Mors Mystica: Black Metal Theory Symposium* (pp. 201-2014). Schism Press..
- Taylor, L. W. (2012). Nordic Nationalisms: Black Metal Takes Norway's Everyday Racisms to the Extreme. In Scott, N. (Ed.), *Reflections in the Metal Void* (pp. 185-198), Inter-Disciplinary Press.
- Thacker, E. (2010). Three Questions on Demonology. In N. Masciandaro (Ed.), *Hideous Gnosis: Black Metal Theory Symposium 1* (pp. 179-220). CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Wilson, S. (Ed.) (2014). *Melancology: Black Metal Theory and Ecology*. Zero Books.
- Синодальный перевод. (1876). *Азбука*. <https://azbyka.ru/biblia/?r>