

El *metal* a l'Argentina: disputes espaciotemporals d'una escena musical

Manuela Belén Calvo

UNIVERSITAT NACIONAL DE LA PLATA

nuna.calvo@gmail.com

Rebut: 23/03/2022

Acceptat: 21/06/2023

RESUM

El *metal* és un gènere musical que ha generat les seues pròpies escenes en aquells països per on ha circulat. A Llatinoamèrica es pot veure una forta interacció d'aquestes amb la cultura local. Aquest treball aborda l'escena argentina, que es conforma de manera heterogènia a través de les relacions socials dels seus integrants i de les disputes que són el resultat d'aquestes interaccions. Per a això, s'hi analitzen les tensions que es produeixen de manera espacial i temporal, tenint-hi en compte que l'escena s'organitza entorn d'un paradigma d'autenticitat que, a més d'exaltar la cultura marginal, *underground* i autogestionada, valora de manera positiva el passat (la «retromania»), el federalisme i la masculinitat heteronormativa. D'aquesta manera, malgrat les particularitats del context sociopolític argentí i que el *metal* es presenta com un gènere musical blanc, occidental i característic de la globalització, s'hi veu una tendència forta a construir l'escena mitjançant valors propis del tradicionalisme i l'heteropatriarcat. Sota aquests paràmetres es reconeixen i consagren determinades produccions, mitjans de comunicació, artistes i aficionats. Aquesta proposta es basa en el cas particular de la ciutat capital (Ciutat Autònoma de Buenos Aires) i la província de Buenos Aires entre els anys 2011 i 2017, llocs que permeten abordar la noció de «doble perifèria» i funcionen com a exemple de l'escena argentina a major escala.

Paraules clau: *metal*; Argentina; escena musical; retromania; federalisme; masculinitat

ABSTRACT. *Metal music in Argentina: debates in place and time about a music scene*

Metal is a music genre that has generated its own scenes in each of the countries in which it circulates. In Latin America, they have a strong interaction with the local culture. This work approaches the Argentinian scene, which is made up in a heterogeneous way through the social relations of its members and its consequences disputes. The article analyzes the tensions that occur in a spatial and temporal way, considering that the scene is organized around a paradigm of authenticity. In addition to exalting the marginal, underground and DIY culture, that paradigm values positively the past (*retromania*), federalism and heteronormative masculinity. Despite the particularities of the Argentine socio-political context and the metal's characterization as a white, western and globalized musical genre, there is a strong tendency to construct the scene through values of traditionalism and the patriarchal system. Under these parameters certain productions, media, artists and fans are recognized and consecrated. This proposal is based on empirical work done in the capital city (Autonomous City of Buenos Aires) and the province of Buenos Aires in the period between 2011 and 2017, whose conflictive relationship shows the notion of «double periphery» and works as an example of the Argentine scene on a larger scale.

Keywords: metal; Argentine; Music Scene; retromania; federalism; masculinity

Agraïments: Aquest article es basa en els resultats d'una tesi¹ realitzada gràcies al finançament del CONICET per mitjà d'una beca doctoral. Es publica en memòria i agraïment a la Dra. Olga Echeverría, que va dirigir i va guiar el treball conjuntament amb l'investigador Sergio Pujol.

- 1 La tesi esmentada es titula «La escena metálica bonaerense: estudio en torno a Hermética como centro de significados y disputas» (Calvo, 2019) i va ser presentada a la Facultat de Periodisme i Comunicació Social de la Universitat Nacional de La Plata, per la qual va obtenir el títol de doctora en Comunicació

SUMARI

Introducció

Disputes espacials: el *metal*, la llengua i el contacte cara a cara

Disputes temporals: el *metal*, la retromania i el patriarcat

Paraules finals

Referències bibliogràfiques

Nota biogràfica

Autora per a correspondència / Corresponding author: Manuela Belén Calvo. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Instituto de Geografía, Historia y Ciencias Sociales. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Centro Científico Tecnológico Conicet - Tandil. Arroyo Seco 2960, B7000 Tandil, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Citació suggerida / Suggested citation: Calvo, M. B. (2024). El metal a l'Argentina: disputes espaciotemporals d'una escena musical. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 138(1), 77-90. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-138-1.5>

INTRODUCCIÓ

El *metal* és un gènere musical que va sorgir a les aca-balles de la dècada dels setanta, a partir de les tradicions anglo-europea i anglo-americana del rock. Amb els anys va adquirir caràcter transnacional (Weinstein, 2011), atès que en el context de la globalització es va disseminar per una gran quantitat de països, els quals van conformar les seues pròpies escenes musicals amb característiques locals particulars. Encara que per a molts estudiosos no hi ha una història del *metal* única (Janotti Jr., 2004; Vares-Díaz et al, 2020), és possible dir que es tracta d'una música amb trets occidentals intensos.

En aquest treball faré referència a la situació del *metal* a l'Argentina. Per a això, he utilitzat la noció d'*escena musical*, que resulta un concepte útil per a poder estudiar especialment les pràctiques musicals. Més específicament, m'he basat en la tradició teòrica d'Andy Bennett, el qual va proposar amb Richard Peterson (2004) i Ian Rogers (2016) la possibilitat d'examinar la vida musical dins i a través d'un rang de contextos locals, translocals i virtualment mediats. És a dir que, en aquesta conceptualització de les comunitats musicals, la ubicació geogràfica es presenta com una característica rellevant i dinàmica.

També hi he tingut en compte les aportacions de Keith Kahn-Harris (2007) i de Jeremy Wallach i Alejandra Levine (2011), que van descriure unes certes característiques comunes per a les escenes del *metal* al món, però vaig completar aquesta caracterització amb les aportacions de Motti Regev (2013), per a poder abordar les particularitats de l'escena argentina en el pla local. D'altra banda, en observar posicions desiguals dins de l'escena, aquesta categoria va ser considerada alhora com una semiosfera (Lotman, 1996) i com un camp cultural (Bourdieu, 2005).

Cal aclarir que aquest article es basa en els resultats d'investigació d'una tesi doctoral que va abordar l'escena de la província de Buenos Aires i de la ciutat capital del país entre els anys 2011 i 2017, mitjançant una multiplicitat d'elements de diverses materialitats, que formen part de les pràctiques culturals de producció, consum i circulació del *metal*. Encara que el corpus només representa una part de l'escena del país, per mitjà d'aquest és possible accedir a diverses generalitats que també es donen en l'àmbit nacional-local.

Per a poder analitzar la diversitat de produccions, agents, i activitats que componen aquesta escena, es van utilitzar diverses metodologies de recuperació de dades, que posteriorment van ser analitzades amb eines sociosemiòtiques. D'aquesta manera, el material que hem considerat per al corpus inclou: 1) produccions musicals i visuals d'algunes bandes; 2) estudi i anàlisi etnogràfic presencial i virtual de concerts i reunions dedicades al *metal*, realitzats a la Ciutat Autònoma de Buenos Aires (d'ara endavant, CABA) i altres ciutats d'una escala menor de la província de Buenos Aires, entre 2011 i 2017; 3) entrevistes a músics, aficionats, productors, intermediaris i diferents participants de l'escena, que inclouïen homes i dones, d'entre quinze i seixanta anys i diverses professions i ocupacions; 4) estudi i anàlisi d'arxius gràfics i audiovisuals, alguns d'aquests disponibles en la web; 5) exploració netnogràfica d'informació publicada en línia per aficionats i dels seus intercanvis verbals amb músics i promotors en les xarxes socials, especialment Facebook i alguns canals de YouTube.

Llavors, l'escena argentina del *metal* es defineix com una xarxa de persones, sentits i institucions en la qual s'identifica el caràcter relacional del seu funcionament, no sols basat en la interacció social, sinó també en la intersubjectivitat i l'intercanvi de capital cultural, social i simbòlic. La fi d'aquests intercanvis és la producció, el desenvolupament, la difusió, el consum, la resignificació i la recreació del *metal*. Una de les característiques principals és l'heterogeneïtat constitutiva, que està present en la diversitat d'agents que la componen, els quals pertanyen a diferents gèneres, grups d'edat, sectors socials, ciutats d'on provenen i on tenen ocupacions i ideologies polítiques diverses (que algunes vegades són contràries, contradictòries i incompatibles). Aquesta varietat conserva la unitat i la coherència per mitjà de la circulació d'alguns codis en comú que no sols es refereixen al *metal* com a música, sinó també a una sèrie de valors culturals que, per mitjà de diversos debats al voltant de l'autenticitat, defineixen el que és «metàlic» i el que no ho és.

La noció del que és autèntic prové del folklore i de la música erudita. Més tard, el concepte va ser traslladat a diversos tipus de músiques populars, les quals el van desenvolupar com un valor, una mesura o un paràmetre de classificació, considerat un atribut positiu tant de les obres musicals com dels mateixos agents (Salerno, 2008). Per consegüent, l'autenticitat difereix segons les regles pròpies de cada gènere musical i amb la subjectivitat de qui la perceba (un músic, un aficionat, un periodista, un crític musical o un productor, entre altres).

L'autenticitat del metal és hereva de la tradició del rock, en la cultura del qual «Hi ha una por enorme a la transformació, no pel que puga implicar en si, sinó per la manera com pot estar compromesa amb l'aparell comercial de la indústria musical» (Ochoa, 2002). A partir d'aquesta percepció es van traçar fronteres divisòries, especialment entre el rock i el pop. Alguns artistes van utilitzar aquesta noció per a criticar el gènere musical oposat i com a forma d'identificació pròpia.

Les discussions sobre l'autenticitat dels artistes, les seues obres i les dels aficionats mateixos implica un treball de producció de sentit per part dels agents de l'escena i es presenta com una avaluació de les regles del gènere, les quals transcendeixen allò que és purament musical. Tant és així que, abans de considerar que alguna cosa és pròpia del *metal* o de la seua cultura, s'hi tenen en compte uns certs requisits. Les significacions despreses d'aquests debats les utilitzen els integrants de les escenes metàl·liques per a la construcció de les seues identitats individuals i socials. D'altra banda, la càrrega de valor d'aquestes classificacions depèn de paràmetres ètics i morals que ocasionen disputes de poder a l'interior de cada escena musical.

D'acord amb el treball empíric que s'ha fet, és possible postular que en l'escena argentina l'autenticitat metàl·lica es construeix a partir de tres característiques fonamentals: és contrahegemònica, argentina (localista i/o nacionalista) i heteromasculina. Aquest paradigma d'autenticitat funciona com el significat nuclear de l'escena, el qual se celebra i al mateix temps es discuteix. Al seu torn, aquest mateix centre de sentits el conserven principalment els músics, productors i intermediaris consagrats (canònics) i és celebrat pels participants més conservadors i ortodoxos.

Com a conseqüència d'això, malgrat les diferències que cohabituen d'una manera predominantment pacífica, els agents s'hi posicionen de manera desigual i creen tensions que són producte de les disputes per la recerca d'autenticitat, legitimitat i consagració com a efecte de poder. Com ja he esmentat, en aquest article m'ocuparé dels diàlegs i les tensions que es produeixen respecte d'allò espacial i allò temporal, raó per la qual dedicaré un apartat a cadascun d'aquests eixos. Conclouré el treball amb unes paraules a manera de tancament.

Disputes espacials: el *metal*, la llengua i el contacte cara a cara

L'escena argentina del *metal* es caracteritza per ser translocal, pel fet que no es limita a les fronteres

geopolítiques pròpies, sinó que està en permanent diàleg cap a l'exterior amb altres països i cap a l'interior, entre les seues ciutats i províncies. D'altra banda, l'escena no es desplega com una cartografia urbana dels circuits de producció, circulació i consum del gènere musical. Tot al contrari, es defineix mitjançant les interaccions socials que hi ha a partir de l'intercanvi de capital cultural derivat del *metal* (la música en si mateixa i també els productes i les pràctiques vinculats amb aquesta).

En aquest sentit, l'escena argentina sembla transcendir la definició espacial i emergeix a partir de l'activitat social i individual dels seus agents: primer, quan dos o més aficionats s'encontren i interactuen al voltant del *metal*, ja siga al carrer, un concert, una sala d'assaig o en Internet; o, segon, quan un membre escolta o executa *metal* en la intimitat de la llar. Ara bé, els integrants de l'escena són conscients de la seua ubicació geogràfica, la qual cosa es presenta de manera subjectiva a través de l'exhibició de la identitat local (és a dir, la identificació com a natiu o ciutadans argentins) i el seu posicionament respecte a les lògiques del mercat musical.

Per a poder comprendre les disputes que es produeixen en el pla espacial, cal esmentar que les escenes del *metal* a nivell global tenen les mateixes lògiques que la indústria musical del rock. D'aquesta manera, les metròpolis que consagren són europees i nord-americanes. En aquest sentit, el rock (i, dins d'aquest, el *metal*) és un fenomen cultural que, a més d'originar-se als Estats Units i el Regne Unit, té també uns artistes canònics i uns èxits comercials que pertanyen a aquests països (Regev, 2013).

En el cas del *metal*, Kahn-Harris (2007) considera que l'organització de les escenes esdevé com un fenomen descentrat. Tot i això, les que formen part de l'anomenat Sud Global no assoleixen el mateix reconeixement que les del Nord. D'altra banda, dins de l'escena argentina mateixa, les lògiques de consagració responen a les desigualtats polítiques i econòmiques del país mateix i, d'aquesta manera, el centre és la CABA, com a capital del país. Per tant,

podria dir-se que dins de les escenes del *metal* és possible identificar una multiplicitat de centres que, sovint, coincideixen amb espais de poder polític i econòmic.

Malgrat la distribució desigual del reconeixement dins de l'escena, els agents mateixos són conscients que la seua música de preferència deriva de la tradició anglòfona ja esmentada. En aquest sentit, el *metal* es desenvolupa com un fenomen de «cosmopolitització estètica» (Regev, 2013), en el qual els artistes i els mediadors de l'art naturalitzen una música com un llenguatge «universal», però al mateix temps es posicionen enfront del camp de producció global i local o nacional.

El posicionament desigual de l'escena argentina respecte de l'escala global no passa desapercebut a través dels agents i aquests discuteixen amb això mitjançant el paradigma d'autenticitat que al seu torn valora de manera positiva els posicionaments contrahegemònics i localistes. D'aquesta manera, els integrants de l'escena construeixen les seues identitats metàl·liques per mitjà de l'exaltació d'allò que és marginal com a caràcter oposat a allò que és hegemònic. En aquest procés, la identitat argentina també és situada en un lloc perifèric. Llavors, la valoració de l'autenticitat metàl·lica com a argentina s'observa principalment en l'ús del llenguatge i en la valoració de la interacció cara a cara.

Per al primer cas, Deena Weinstein (2011) planteja que, en la dècada de 1970, l'anglès va ser el llenguatge global del *metal*, raó per la qual les bandes que van ser reconegudes internacionalment cantaven en aquest idioma. En l'actualitat, en l'àmbit internacional, un bon grapat de conjunts canten en les seues llengües d'origen, encara que una altra porció decideix continuar el desenvolupament de l'anglès per a poder assolir una difusió fora dels seus països. De fet, la majoria de les bandes utilitzen aquest idioma per a poder parlar a l'audiència durant els xous en viu fora dels països d'origen. En aquest sentit, les escenes del *metal* no escapen de l'imperi lingüístic de l'anglès com ocorre en altres àmbits.

En els estudis etnogràfics que vaig fer a l'Argentina vaig poder observar el mateix fenomen: les bandes estrangeres utilitzaven l'anglès per a dirigir-se al públic, el qual responia amb ovacions, a pesar que no tots tinguessen accés a aquesta llengua. En aquest sentit, l'idioma no constituïa una barrera, ja que, malgrat no comprendre el que deien les lletres de les cançons, molts aficionats eren seguidors de les bandes només per afinitat musical. D'altra banda, les dificultats de l'idioma no obstruïen la participació activa durant els concerts: alguns aficionats cantaven les cançons per memòria fonètica i altres taral·lajaven les melodies instrumentals de la guitarra o la bateria.

De fet, els aficionats argentins van crear un fenomen particular amb la banda estatunidenca Megadeth. En el concert d'aquest grup a la CABA el 1994, el públic va començar a cantar la frase «Megadeth, Megadeth, *aguante* Megadeth!» sobre una part instrumental de la cançó «Symphony of destruction» (1992). Aquesta cantarella es replica contínuament encara ara i ha traspassat les fronteres geogràfiques: d'acord amb la netnografia duta a terme en YouTube,² vaig observar que aquesta frase es cantava en altres països durant els recitals en viu del grup, a pesar que el concepte «*aguante*» forme part del *lunfardo* argentí.

A diferència dels aficionats xilens al *thrash metal*, que van necessitar trencar la barrera idiomàtica per a vincular-se amb l'estil musical —«cosa que només era possible si es tenia l'educació adequada o si es provenia de famílies que tinguessen algun vincle amb l'estranger [...]» (Sánchez Mondaca, 2007: 67)—, a l'Argentina això no va impedir que aficionats de diferents procedències socials poguessen consumir i produir *metal* en totes les seues variants.

2 El vídeo va ser creat per un aficionat que recopila imatges de concerts i d'entrevistes a Dave Mustaine, líder de Megadeth, que explica el fenomen global de la cantarella argentina i el significat de l'expressió «*aguante*». Aquest concepte fa referència a la idea de resistir enfront de les adversitats, però també a la lleialtat i fidelitat dels seguidors de futbol amb els seus equips. Aquest material està disponible en el link següent: https://www.youtube.com/watch?v=lq0sh_s223U

Ara bé, a l'Argentina, a pesar que en diverses institucions educatives públiques l'anglès constitueix una assignatura i, per tant, la llengua estrangera més difosa, encara es tracta d'un fenomen que s'identifica amb les classes mitjanes i altes. Aquestes desigualtats fan que les bandes argentines de *metal* tinguin diferents posicions: d'una banda, alguns músics decideixen escriure les lletres de les cançons en anglès per a poder circular en escenes de fora del seu propi país i, així, difondre'n l'obra en audiències distants i acostar-se a la possibilitat d'editar-ne el material amb discogràfiques de reconeixement global —les quals se situen en les metròpolis del Nord Global—. D'aquesta manera, els agents argentins estan posicionats en un lloc perifèric i han d'aprendre un idioma estranger per a poder accedir a millors condicions d'enregistrament.

En el pol oposat, hi ha els músics que decideixen conscientment escriure les cançons en l'idioma parlat a l'Argentina: espanyol-castellà. A pesar que es tracta d'una llengua colonial, al llarg del temps va ser adoptada com a pròpia, tal com va succeir en altres països llatinoamericans. No obstant això, les bandes que trien escriure en aquest idioma ho fan utilitzant modismes dialectals i expressions en l'argot *lunfardo*, que no sols accentuen el caràcter argentí sinó també el popular. Hi ha diversos exemples d'aquesta línia que es presenten en algunes bandes de Ricardo Iorio (Hermética, Almafuerite y Iorio), les quals posseeixen una empremta fortament nacionalista. Encara que també vaig observar la mateixa postura en alguns aficionats: per exemple, la descripció de la *fanpage* de Facebook «Metal Argentino (lo nuestro en idioma original)»³ afirma «Difondre el que és nostre és créixer», per la qual cosa allí només circula informació sobre bandes considerades com a pertanyents a la pròpia identitat nacional.

Malgrat això, avui dia els participants de l'escena s'acosten més a les produccions de bandes que no

componen els temes en espanyol gràcies a Internet, que els permet accedir a les traduccions de les lletres de les cançons. En efecte, en YouTube és possible trobar una gran quantitat de vídeos subtítulats, tant videoclip oficials com vídeos que editen de manera casolana els aficionats. Això fa que no siga estrictament necessari conèixer l'idioma dels grups musicals per a poder endinsar-se en el significat de les cançons.

Per la seua banda, el rebuig a l'idioma anglès també forma part de la tradició del rock argentí en el context de la guerra de Malvines de 1982 (Pujol, 2013). En aquell moment, el govern de facto va prohibir la circulació de música en aquesta llengua, raó per la qual en les ràdios només podien sonar cançons en espanyol. Això va beneficiar la difusió del rock argentí, que, en els anys anteriors, havia sigut censurat pel mateix govern dictatorial per motius ideològics. Malgrat anar en contra de la dictadura, una gran part de l'escena argentina del rock va adoptar l'anglofòbia i alguns aficionats van començar a atorgar més valor a aquells músics que cantaven en castellà.

Això va donar lloc a un doble joc: en el camp del rock, l'anglès no sols era identificat amb l'imperialisme cultural, sinó també amb un bé de les classes mitjanes i altes. Seguint la mateixa línia, els seguidors del *metal* van fer-hi la mateixa operació i van utilitzar l'espanyol per a reclamar la independència del seu país colonitzat i resistir enfront de les mesures neoliberals que els empobrien. En aquest sentit, els aficionats descrits per Deena Weinstein (2000) com a «pàries orgullosos», també ho eren a l'Argentina, ja que adoptaven aquesta identitat ressignificant-ne els trets marginals d'acord amb el context local.

El segon cas d'anàlisi referit a les tensions espacials esdevé per mitjà de la interacció cara a cara. A diferència de les escenes d'altres gèneres musicals, el *metal* encara valora de manera positiva l'execució de la música en viu, malgrat comptar també amb mitjans d'enregistrament. Això es correspon amb la importància que té la *performance* en directe dins de la cultura rock (Auslander, 1999). D'aquesta manera, el concert esdevé una pràctica fonamental per als

3 Aquesta *fanpage* es pot veure en el link següent: https://www.facebook.com/pg/metal-argentino-lo-nuestro-en-idioma-original-114621378589382/about/?ref=page_internal

agents de les escenes del *metal*, en el qual no sols es produeix el contacte directe entre el públic i els artistes, sinó que també funciona com a espai de reunió entre tots els agents de l'escena (Weinstein, 2000). La centralitat d'aquest esdeveniment ocasiona una diversitat de tensions i disputes que s'apleguen de manera geogràfica.

En primer lloc, hi ha el moviment de les bandes conegudes a nivell global com a visitants en l'escena argentina. Aquesta es presenta com un lloc propici perquè tant les bandes *mainstream* com les *underground* de circulació internacional puguin desenvolupar les seues gires de concerts. En aquest sentit, l'Argentina disposa de llocs propicis per a fer recitals de gran convocatòria (especialment, estadis de futbol) i un públic disposat a assistir-hi.

Aquesta predisposició no és sinònima de possibilitats plenes per a l'assistència al concert, i d'ací sorgeixen les tensions. La majoria dels recitals es fan a la capital. A causa de les millors possibilitats econòmiques de la ciutat respecte a la resta del país. En aquesta és possible trobar alguns privilegis que faciliten l'organització de concerts de gran calibre: en aquest punt geogràfic, a més d'haver-hi més quantitat i millor qualitat de teatres i estadis de futbol, també hi ha aeroports que permeten l'arribada d'artistes de països remots. A més d'això, en concentrar una major quantitat d'habitants que la resta del país, té una audiència nombrosa i disposada a assistir-hi.

En sentit contrari, els aficionats de les ciutats de l'interior del país requereixen d'esforços extrems en comparació amb els habitants de la capital: han de pagar costos elevats de trasllat (ja siga amb autobús, amb un cotxe particular o per mitjà de tours grupals en minibusos) i sovint també arriben al lloc de treball, ja que han de demanar permisos especials per a absentar-se'n, eixir-ne abans o arribar-hi tard i, d'aquesta manera, poder assistir als concerts. Això es deu al fet que els horaris dels festivals no solen coincidir amb els que corresponen als transports ni amb la quantitat d'hores de viatge, a més que moltes vegades es fan en dies laborables.

Malgrat aquestes complicacions, els aficionats es mostren disposats a assistir a aquests recitals. Durant algunes de les converses mantingudes en l'etnografia, vaig poder conèixer que aquests esforços eren justificats amb arguments lligats al pla emocional, per exemple, que tal vegada aquesta era l'única oportunitat que tenien en la vida per a poder veure una determinada banda en directe. Al mateix temps, vaig observar que un tema de conversa recurrent era l'especulació sobre les possibilitats que alguns conjunts específics facen gires per Llatinoamèrica, la qual cosa augmentava les possibilitats que es presentessin a l'Argentina. Per aquestes raons, en lloc de veure un concert gravat en un DVD o en una plataforma web, molts aficionats argentins han preferit arriscar les condicions materials a canvi d'accedir al contacte cara a cara amb les seues bandes preferides.

En segon lloc, la importància d'aquest contacte en directe també es dona per part de les bandes argentines que intenten presentar-se en concerts fora del país, un fet que també comporta les seues dificultats. Primer, perquè només un nombre reduït de bandes d'Amèrica del Sud i Amèrica Central han esdevingut mundialment populars i la majoria dels països d'aquestes regions manquen de capital en l'escena internacional, la qual cosa les torna relativament invisibles en termes globals (Kahn-Harris, 2007). Això per si mateix planteja una posició de desigualtat de les bandes argentines respecte de les que tenen una circulació global, a pesar que dins de l'escena local hagen aconseguit l'estatus de consagrades.

Un exemple dels múltiples nivells de reconeixement es pot veure en el certamen Wacken Metal Battle, que té lloc a la CABA des de 2016. En aquest se selecciona una banda per a presentar-se al festival més important del camp global del *metal*: el Wacken Open Air, que se celebra a Alemanya. El conjunt guanyador participa en aquest festival en un escenari secundari i, al seu torn, competeix amb els grups de quaranta països més que també van fer els seus propis certàmens. Allí, un dels premis és la possibilitat d'enregistrar un disc amb segells internacionals.

Com a conseqüència d'això, aquest concurs dona compte d'un clar policentrisme i el seu caràcter competitiu

representa literalment la lluita per la legitimació: mentre que per a un bon grapat de músics de països d'escenes metàl·liques perifèriques (com l'argentina) persisteix el tret marginal pel fet que la fita és presentar-se en un escenari de menor importància, les figures principals continuen sent les consagrades en el camp global, que, al seu torn, són promogudes pels segells discogràfics i els mitjans de comunicació que hegemonitzen l'escena metàl·lica global i se situen a les metròpolis anglòfones del Nord Global.

En tercer lloc, les disputes tenen lloc entre els aficionats de la ciutat capital i els que provenen de l'interior del país. Això es presenta principalment pel fet que la capital funciona com a centre de consagració. D'aquesta manera, els qui accedeixen a aquest circuit tenen millors condicions de producció i més possibilitats de difusió a escala nacional. En general, per això, les bandes i els músics que provenen de l'interior solen quedar relegats a la producció *underground*. En aquest sentit, s'hi tornen a observar múltiples capes de marginalitat: d'una banda, la indústria musical del *metal* es desenvolupa de manera independent respecte de la música massiva i hegemònica. No obstant això, alguns artistes aconseguen hegemonitzar l'escena metàl·lica i uns altres es desenvolupen en condicions encara més *underground*.

D'aquesta manera, es pot observar que l'escena metàl·lica argentina està conformada en el seu interior per una multiplicitat d'escenes, entre les quals la de la capital es referencia a si mateixa com a «argentina», mentre que les escenes de les diferents localitats s'autoidentifiquen com a «locals» i «zonals». Els agents d'aquests llocs se situen analíticament en una «doble perifèria» (Castelnuovo i Guinzburg, 1979), ja que la CABA es constitueix com el centre de l'escena argentina, però, al seu torn, l'Argentina forma part de la perifèria respecte de la circulació global del *metal*.

En totes dues posicions, cal aclarir que «la perifèria no reproduïx el centre en forma mimètica i disposa d'elements que la distingeixen en la seua particularitat» (Pasolini, 2013: 190), al mateix temps que «les capitals juguen el rol del lloc on semblarien “succeir les coses vertaderes”»: centres de producció, pòls d'atracció, nusos

de difusió i espais a conquistar». (188). L'aspiració de «veracitat» i «autenticitat» fa que la CABA siga centre de legitimació.

A conseqüència d'aquesta distribució desigual, els integrants de l'escena argentina es mostren com a «pàries orgullosos». És a dir, ostenten el seu lloc de procedència com una marca de marginalitat. Això funciona com una mena d'«exaltació localista» (Pasolini, 2013) que en celebra la supervivència enfront de les dificultats que comporten no ser del «centre» sinó de l'«interior» i la «perifèria». A continuació, analitzaré les maneres en què aquestes desigualtats es presenten en el pla temporal.

Disputes temporals: el metal, la retromania i el patriarcat

Com he esmentat més amunt, els integrants de l'escena argentina del *metal* estan en posicions desiguals; situats en espais centrals i perifèrics; i desenvolupant disputes de poder pel reconeixement i la consagració. En aquest apartat explicaré les maneres en què aquestes lluites s'organitzen d'acord amb consideracions temporals, les quals també es desprenen de la pròpia subjectivitat dels agents sobre les avaluacions d'autenticitat. En general, els graus més elevats de legitimitat estan en els agents i en les pràctiques del passat. Com a conseqüència, la valoració del passat s'organitza, d'una banda, a través d'operacions de retromania i, de l'altra, per mitjà de la consideració de paràmetres heteropatriarcal.

D'acord amb Simon Reynolds (2012), la retromania s'origina en la intersecció entre la memòria personal i la cultura de masses, pel fet que sorgeix com una sensibilitat especial cap al passat que cerca construir diverses pràctiques de conservació de la memòria i de celebració del temps passat de les escenes musicals.

En l'escena argentina del *metal*, una de les maneres en què es presenta l'operació del «retro» és a través de la reunió de les bandes que van reeixir en la dècada dels noranta. Per exemple, és el cas de Malón el 2011, que va fer un concert en el microestadi Malvinas Argentinas de la Ciutat Autònoma de Buenos Aires i aquest xou tot seguit va ser editat en format DVD amb el

títol d'*El regreso más esperado* (2012). Algunes bandes també van fer concerts en què convidaven integrants antics, amb la intenció d'homenatjar algun disc en particular. Entre aquestes podem esmentar Rata Blanca, que el 2013 va celebrar vint-i-cinc anys de trajectòria al costat dels membres de la primera formació, a més dels que formaven la banda de manera estable en aquell moment.

Un altre exemple de retromania esdevé en les bandes tribut, és a dir, aquelles agrupacions musicals que no tenen repertori d'autoria pròpia i es formen exclusivament per a homenatjar un altre conjunt i executar-ne les cançons. L'existència d'aquestes bandes fa palès quins són els conjunts representatius i valorats pels membres de l'escena. En el cas de l'Argentina, el grup més celebrat és Hermética, que té com a mínim set bandes dedicades exclusivament a executar-ne les cançons. En aquest procés, no sols intenten imitar-la musicalment (especialment en la còpia de l'estil vocal del cantant, Claudio O'Connor), sinó també en l'elecció de noms basats en títols de les cançons i discos seus. També confeccionen els logotips imitant la tipografia utilitzada per l'agrupació original i fan ús de la mateixa paleta de colors (el celeste i el blanc de la bandera argentina).

L'audiència generalment dona compte d'una recepció positiva d'aquestes bandes, la qual cosa s'observa sobretot en els concerts. Per exemple, en un recital denominat Homenatge a Hermética, de 2016, a la localitat de José C. Paz, van participar-hi quatre conjunts que només van executar *covers* de l'agrupació original. El local estava ple d'assistents que mostraven el gaudi pel concert, com si realment hi fora Hermética.

A pesar que el festival tenia un desenvolupament *underground*, en una entrevista, els organitzadors de l'esdeveniment van admetre que havien triat homenatjar aquesta banda perquè amb això s'asseguraven l'assistència d'un públic nombrós, una raó que els permetia obtenir un rèdit econòmic superior. Aquesta estratègia forma part del que James Lull (1987) descriu com a «tradició d'imitació», dins dels patrons de control que actuen com a forces de convencionalitat en

la música popular. D'aquesta manera, molts artistes nous imiten els sons i els continguts lírics d'aquells grups anteriors que van reeixir; i les bandes consagrades reprenen les fórmules de les produccions pròpies que van servir com a «ganxo» per a atraure el públic i el mercat.

Una altra manera de celebrar els membres pioners es fa mitjançant homenatges, visualment i verbalment, en samarretes, tatuatges, murals de carrer i l'ús de títols i lletres de les seues cançons per a esmentar reunions i publicacions escrites. Un cas particular és el del guitarrista líder de Riff, Norberto Pappo Napolitano, del qual hi ha diverses escultures i monuments en diferents ciutats argentines.

Les disputes temporals també arriben a la composició de l'edat dels integrants de l'escena i sobre aquest procés incideixen paràmetres de l'heteropatriarcat. En general, les escenes del *metal* es caracteritzen per tenir una «bretxa generacional» que permet tenir coherència a través del temps (Wallach i Levine, 2013). D'aquesta manera, es produeix la permanència d'agents més antics mentre ingressen membres més joves, no sols com a aficionats sinó també com a part dels sectors de producció (músics i mediadors).

En l'escena argentina vaig poder observar aquesta varietat d'edat principalment en els concerts. En alguns d'aquests hi havia pares i mares amb els fills (en molts casos, xiquets), vestits amb samarretes metàl·liques. Això ocorria més sovint en el cas dels recitals de bandes estrangeres als estadis i parcs a l'aire lliure i en els xous dels grups argentins més reconeguts de l'escena, en què es permetia l'entrada dels menors d'edat.

Atés que l'escena argentina té una forta presència de participants adults, és possible definir-la com a multigeneracional, tal com Andy Bennett i Paul Hodgkinson (2012) caracteritzen les escenes de la música popular que van sorgir a les acaballes del segle xx i, llavors, eren catalogades com a cultures «juvenils». Aquests autors consideren que la persistència d'aquestes pràctiques musicals en la vida adulta no significa un rebuig de les responsabilitats pròpies d'aquesta

etapa (com ara la família i la feina). Per contra, l'afició conviu amb els compromisos adults i dona compte d'una forma d'empoderament cultural que reclama distinció en la vida quotidiana contemporània. Això es pot veure en la consideració del públic jove com a fill del més antic.

Les noves generacions també constitueixen un sector del públic al qual algunes bandes intenten adreçar-se per a integrar-les a l'escena. Vaig poder observar un exemple d'això durant el festival Monsters of Rock del 2015 amb la banda Heavysaurios.⁴ Aquesta compon cançons de *power metal*, però amb lletres de temàtica infantil, i els seus integrants es presenten disfressats com a dinosaures caricaturitzats amb *look* de músics de *metal*. En aquest festival, el conjunt es va presentar en un escenari a banda i durant el dia, un fet que contrastava amb el xou de *strippers* —conegut assíduament com a «espectacle per a adults»—, que tenia lloc a la nit a l'altra punta del recinte.

Un altre exemple és el de la figura del ja esmentat Iorio. En els recitals d'Almafuerte i la seua agrupació solista, vaig poder observar una àmplia presència de xiquets i adolescents, que hi anaven amb els pares. Això mateix ho vaig poder comprovar en concerts de Malón i Rata Blanca, però el cas de Iorio resulta particular perquè els articles comercials de la banda solen incloure samarretes de tallatge menut amb el seu logotip i frases del músic que reflexionen sobre la infància i l'aprenentatge dels valors morals positius, com, per exemple, «Les coses s'aprenen de menut».⁵

4 Aquesta banda és la versió argentina del grup finlandès Hevisaurus, sota llicència exclusiva de «Sony Music Finland a Fa Sostenido SA».

5 Ricardo Iorio, a més de ser el músic més representatiu de la història del *metal* argentí segons els membres de l'escena, és un artista que, en les entrevistes amb els mitjans de comunicació, ha fet declaracions que reflexionaven sobre diverses qüestions ètiques i polítiques. Des del seu punt de vista, els adults que no actuen moralment (per exemple, preferint la delinqüència abans que la cultura del treball), ho fan per no haver tingut una bona base educativa durant la seua infantesa. La paraula *pibe* és un terme del *lunfardo* que s'utilitza en la parla popular per a referir-se als joves.

Però, a més del públic, la varietat generacional també és possible observar-la en la producció. En aquest sentit, els agents més antics s'han constituït en els consagrats de l'escena. Efectivament, els músics, productors i periodistes més reconeguts van començar la seua activitat en la dècada dels vuitanta. La valoració d'aquests per part del públic no és conseqüència només de la qualitat de les seues produccions sinó també de l'experiència acumulada a partir de la persistència en l'escena durant anys.

Això succeeix, primer, perquè per als aficionats al *metal* l'arribada a l'edat adulta significa l'adquisició de sabers (no sols relatius al tècnic de la pròpia activitat, sinó també respecte de les vivències personals) i aquest element és molt estimat dins l'escena. D'altra banda, els membres que s'hi van integrar en els vuitanta també són valorats per haver format part del «mite de l'origen», raó per la qual se'ls considera indirectament com els «fundadors».

A més d'això, en el meu treball de camp vaig poder notar que un bon grapat de bandes noves són valorades perquè s'assemblen i respecten les convencions dels grups musicals de la «vella escola».⁶ És a dir que tenen un so similar al gènere musical en els seus inicis, quan encara no hi havia hagut hibridacions amb altres estils musicals ni havia sigut intervingut amb noves tecnologies. Aquesta suposada puresa és valorada pels membres més fonamentalistes de l'escena, els qui ocupen el sector ortodox del camp, en termes *bourdians*.

Llavors, és possible afirmar que l'escena argentina desenvolupa el *metal* com una música culturalment conservadora (Weinstein, 2000). Aquesta característica es constitueix com un dels significats centrals de l'ètica de l'autenticitat de tipus «romàntic», d'acord amb la classificació de Keir Keightley (2006), la qual es

6 Segons Simon Reynolds (2012), «l'expressió *old skool* [vella escola] ve del *hip-hop*, però s'ha difós en la cultura pop per a sintetitzar les nocions d'origens i arrels. És un terme usat pels epígons, els patriotes de l'escena que consideren que el present és menys distingit que el passat il·lustre.»

caracteritza per privilegiar la tradició i la continuïtat, per sobre els canvis.⁷ Aquesta caracterització podem analitzar-la des de les òptiques del tradicionalisme i de l'heteropatriarcat.

En primer lloc, el tradicionalisme s'ha desenvolupat com una tendència ideològica fonamentalista que s'oposava a la modernitat i considerava la tradició com allò «vertader». En aquest sentit,

La tradició és definida com a immobilisme, ignorància, prejudici, superstició, reproducció dels sistemes de valors, de les llengües, mentalitats i actituds de passat remot. Aquest univers, que estaria regulat per regles i pràctiques inalterables, no hauria estat regit per la raó, sinó pels sentiments i els prejudicis, l'irracional, la màgia. La tradició seria com la prehistòria dels pobles i societats (Cancino, 2003).

Llavors, en el cas analitzat, el tradicionalisme es presenta com el posicionament dels agents enfront de la pròpia dinàmica històrica de l'escena i, al mateix temps, aquesta postura coincideix amb la valoració localista com una forma de legitimitat espacial.

En segon lloc, el conservadorisme desenvolupa un tipus de moralitat que s'ajusta a paràmetres heteropatriarcal, ja que atorga poder als membres més antics i feminitza aquells agents i pràctiques musicals innovadors i, fins i tot, transgressors del gènere mateix. Això es pot observar en molts dels aficionats entrevistats que van afirmar haver conegut el *metal* gràcies als familiars de més edat, que, en la seua majoria, eren homes (pares, oncles, germans i padrins). Un fet que es diferencia de la caracterització presentada per Robert Walser (2014) sobre el *metal* dels vuitanta, com una expressió de «rebel·lió edípica», igual que el fenomen del *rock and roll*. És a dir, per a aquest

autor, totes dues expressions musicals s'enfrontaven a la tradició patriarcal dominant, de manera similar a com ho feien les contracultures i la seua oposició a la cultura parental i el món adult.

En l'escena metèl·lica argentina succeeix tot al contrari: tant les audiències com els productors i mitjans de comunicació tendeixen a valorar els músics de la «vella escola» i les «bandes de culte» (que transiten edats adultes) i a ser reticents amb les tendències noves. Per exemple, en l'editorial del fanzín, *Metàlica* —un dels més antics de l'escena—, hi ha l'eslògan «No se incluyen nuevas tendencias comerciales», cosa que demostra un rebuig clar de les innovacions musicals.

Això també ho vaig poder corroborar en algunes converses mantingudes durant el treball etnogràfic, en les quals els membres més antics de l'escena (d'entre quaranta i seixanta anys) mostraven la seua preferència per les primeres bandes de *metal* i, fins i tot, alguns consideraven que el *metal* havia sigut arruïnat amb el naixement d'estils nous com el *nu metal*.⁸ Aquests subestils més contemporanis són consumits principalment per membres de menys de trenta anys que, malgrat això, també reconeixen les bandes més antigues com les genuïnes. La ideologia dels aficionats més «antics» pot ser considerada com una cerca de legitimitat, ja que la diversificació de l'estil musical, si bé l'enriqueix, també amenaça de fer abaixar la seua autenticitat, tret que forma part de la seua idiosincràsia (Galicia Poblet, 2015).

D'altra banda, els músics de les primeres generacions del *metal* durant el període estudiat transiten les edats adultes. Tot al contrari que la rebel·lia, com succeïa en els vuitanta, el respecte cap a ells fa que els integrants de l'escena atorguen a l'edat adulta poder i autoritat. Els aficionats anomenen aquests membres «pares» i, en l'escena argentina, Ricardo Iorio és anomenat com a «patriarca» per una gran quantitat de membres de l'audiència. Raó per la qual ací s'observa una operació patriarcal ben clara.

7 Gràcies a l'observació d'un revisor extern, ací puc traçar un paral·lelisme amb els treballs d'Eduardo Leste Moyano sobre l'escena *neobakala* madrilenya, en els quals també explora la identitat, la memòria i la nostàlgia en aficionats adults de la música electrònica. Queda com a tasca pendent per a futurs treballs explorar més profundament aquestes similituds en escenes aparentment distants.

8 Una anàlisi similar la va fer Stephen Castillo Bernal (2016) en l'escena del *metal* mexicà.

A més d'això, l'evolució del *metal* a través d'innovacions instrumentals o de la massificació de la producció musical és condemnada per un bon grup d'agents, els quals critiquen aquest procés per mitjà d'operacions de feminització. En aquest sentit, encara que es produeix de manera indirecta, els aficionats tendeixen a demostrar que, segons ells, els canvis atempten contra la masculinitat que és predominant en el gènere musical (Martínez García, 2003).

Aquesta actitud «antifemenina» és hereva de la tradició angloamericana del *cock rock*, que construeix l'autenticitat a través d'un esquema binari d'oposició respecte del pop (Frith i McRobbie, 1978). Tal com expressa Fernán del Val (2014):

El pop, des de la perspectiva rock, se sol entendre amb una música per a dones, o per a xiques adolescents, mentre que el rock és una música per a homes i adults. Exemple d'això és que el rock se sol descriure en termes masculinitzats: fort, vigorós, potent... Mentre que molts dels adjectius que s'utilitzen per a designar el pop (o denigrar uns certs grups de rock) tenen a veure amb característiques que culturalment s'associen amb allò femení: suau, bell, feble, blanet... (Del Val, 2014: 92).

Aquesta tradició masculinitzant del rock s'ha desenvolupat com una característica global. A l'Argentina, a principi de la dècada del setanta, «Tocar “com a xiquetes” era tan insultant com “tocar per a xiquetes”»: se suposava que el rock vinculava una fraternitat d'homes» (Manzano, 2011: 39). Per als rockers d'aquesta època, allò que era «femení» va ser «sovint degradat com a sinònim de superficialitat i objectivació» (Manzano, 2011: 55). De fet, el rock a nivell global havia restringit tot allò que estava relacionat amb les dones per a preservar-ne l'autenticitat (Hill, 2013).

D'aquesta manera, en el *metal* la feminitat estava vinculada amb la música *mainstream*, i la masculinitat, amb l'*underground* (Kahn-Harris, 2007). Això es devia al fet que el paradigma d'autenticitat no sols era construït mitjançant el binari heteronormatiu,

sinó també per mitjà de la valoració positiva d'allò que era masculí com a sinònim de poder (Weinstein, 2009). Fins i tot, l'anàlisi *queer* dut a terme per Amber R. Clifford-Napoleone (2015) demostra que el rebuig a allò que és camp o «efeminament» també ha ocorregut en els aficionats gais. D'aquesta manera, encara que es fa palès per mitjà de la representació de masculinitats alternatives, aquesta construcció de gènere ha sigut legitimada com més autèntica (Arenilla Meléndez, 2020; Calvo, 2020).

PARAULES FINALS

En aquest treball, he caracteritzat l'escena argentina del *metal* com un espai construït mitjançant les interaccions socials dels seus membres i les disputes que es generen entre ells a partir dels debats d'autenticitat. Aquest paradigma, malgrat funcionar com el significat nuclear que cohesiona la diversitat constitutiva de l'escena, també es presenta per mitjà d'una sèrie de paràmetres d'avaluació amb els quals es disputa la legitimació, el reconeixement i la consagració de les obres musicals i els agents que componen l'escena. És a dir, l'autenticitat del *metal* funciona com una manera predominant de construir les identitats «metàl·liques», sobre la qual hi ha adhesions i també desacords.

Aquestes disputes i debats per l'autenticitat comporten que els integrants de l'escena es troben en posicions desiguals, les quals es presenten respecte a allò que és espacial i allò que és temporal. En tots dos plans es despleguen dinàmiques que generen diferències: d'una banda, és possible veure diversos centres de legitimació, els quals hegemonitzen l'escena i posicionen en un nivell inferior les escenes de països i ciutats remots i xicotets. De l'altra, s'observa que els agents formen part de diferents grups d'edat i el reconeixement és superior cap a aquells agents més antics i permanents. A més d'això, les disputes es manifesten a partir de la subjectivitat dels agents respecte de tots dos plans. D'aquesta manera, es produeix una valoració positiva de la ubicació geogràfica marginal i de la masculinitat com a manera d'identitat legítima.

Per a concloure, és possible dir que aquest article, a més de fer una aportació sobre les teories de les escenes musicals, també intenta donar compte que, per a l'estudi social i cultural de la música, cal revalorar les investigacions situades, que tinguen en compte el context històric i geopolític de les pràctiques musicals estudiades, per a poder abordar les particularitats de

cada cas. Així mateix, també s'ha valorat l'agència dels integrants de l'escena estudiada, pel fet que aquesta es conforma mitjançant la seua activitat comunicativa, raó per la qual l'estudi de la música ha sigut abordat per mitjà de les pràctiques culturals musicals i extramusicals que, al mateix temps, impliquen l'agençament subjectiu dels participants analitzats.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Arenillas Meléndez, S. (2021). Negociaciones de la masculinidad en el heavy español de los ochenta. *Feminismo/s* 38, 261-279. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.38.10>
- Auslander, P. (1999). Tryin' to make it real: live performance, simulation, and the discourse of authenticity in rock culture. *Liveness: performance in a mediatized culture*, 73-127.
- Bennett, A., i Peterson, R. A. (2004). *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bennett, A., i Hodkinson, P. (eds.) (2012). *Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Bennett, A., i Rogers, I. (2016). *Popular Music Scenes and Cultural Memory*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- Calvo, M. B. (2019). *La escena bonaerense de la música metal: estudio en torno a Hermética como centro de sentidos y disputas* (tesi doctoral). La Plata: Facultat de Periodisme i Comunicació Social, Universitat Nacional de La Plata.
- Calvo, M. B. (2020). Masculinidades y feminidades en la música metal. *Con X*, (6), e035. <https://doi.org/10.24215/24690333e035>
- Cancino, H. (2003). Modernidad y tradición en el pensamiento latinoamericano en los siglos XIX y XX. *Sociedad y Discurso*, 3. <https://doi.org/10.5278/ojs.v0i3.764>
- Castillo Bernal, S. (2016). «Posers» y «Trues». Jóvenes, autenticidad y poder en la escena metalera mexicana. *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas* 23(67), 99-126. Recuperat el 4 d'abril de 2022 de: <https://www.redalyc.org/journal/351/35149890006/html/>
- Clifford-Napoleone, A. R. (2015). *Queerness in Heavy Metal Music: Metal Bent*. Londres: Routledge.
- Frith, S., i McRobbie, A. (1978). Rock and Sexuality. *Screen Education*, 29, 3-19.
- Galicia Poblet, F. (2015). *El Heavy Metal en España, 1978-1985: fases de formación, cristalización y crecimiento*. Tesi doctoral. Departament de Musicologia. Facultat d'Història i Geografia. Universitat Complutense de Madrid.
- Hill, R. L. (2013). *Representations and Experiences of Women Hard Rock and Metal Fans in the Imaginary Community*. Tesi doctoral. Universitat de York.
- Janotti Jr., J. (2004). *Heavy Metal com Dendê. Rock pesado e música em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: E-Papers.
- Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg.
- Keightley, K. (2006). Reconsiderar al rock. En S. Frith, W. Straw i J. Street (eds.), *La otra historia del rock*, 155-194. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lull, J. (1985). On the communicative properties of music. *Communication Research. Sage Journals*, 12(3), 363-372. <https://doi.org/10.1177/009365085012003008>
- Manzano, V. (2011). Tiempos de contestación: cultura del rock, masculinidad y política, 1966-1975. En S. Elizalde (coord.) (2011), *Jóvenes en cuestión: configuraciones de género y sexualidad en la cultura*, 23-57. Buenos Aires: Biblos,
- Martínez García, S. (2003). Decibelios y testosterona: una aproximación a las imágenes de género del rock y el heavy. *Dossiers Feministes. No me arrepiento de nada: mujeres y música*, 7, 101-118. Recuperat el 4 d'abril de 2022 de: <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102472>

- Ochoa, A. M. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 6, juny 2002. Recuperat el 27 de desembre de 2021 de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200608>
- Pasolini, R. (2013). La historia intelectual desde su dimensión regional: algunas reflexiones. *Prismas. Revista de historia intelectual*, 17, 187-192. Recuperat el 4 d'abril de 2022 de: <https://www.redalyc.org/pdf/3870/387036832007.pdf>
- Pujol, S. A. (2013). *Rock y Dictadura*, 3a. ed. Buenos Aires: Booket, 2005.
- Regev, M. (2013). *Pop-rock music*. Gran Bretanya: Polity Press.
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Salerno, D. (2008). La autenticidad al palo: los modos de construcción de las alteridades rockeras. *Oficios Terrestres*, 23, 128-138. Recuperat el 4 d'abril de 2022 de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45103>
- Sánchez Mondaca, M. (2007). *Thrash metal: del sonido al contenido. Origen y gestación de una contracultura*. Tesi de grau. Departament de Sociologia. Facultat de Ciències Socials. Universitat de Xile.
- Val Ripollés, Del, F. (2014). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Tesi doctoral. Facultat de Ciències Polítiques i Sociologia. Departament de Sociologia I. Universitat Complutense de Madrid.
- Varas-Díaz, N., Nevárez Araújo, D., i Rivera-Segarra, E. (eds.) (2020). *Heavy Metal Music in Latin America. Perspectives from the distorted South*. Maryland: Lexington Books.
- Wallach, J., i Levine, A. (2013). I want you to support local metal. A theory of metal scene formation. En T. Hjelm, K. Kahn-Harris y M. LeVine (eds.), *Heavy metal. Controversies and countercultures*, 117-135. Regne Unit: Equinox Publishing Ltd.
- Walser R. (2014). *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Estats Units: Wesleyan University Press, 1993.
- Weinstein, D. (2000). *Heavy metal. The Music and Its Culture*, edició revisada. Estats Units: Da Capo Press, 1991.
- Weinstein, D. (2009). The empowering masculinity in British heavy metal. En G. Bayer (ed.), *Heavy metal music in Britain*, 17-31. Ashgate.
- Weinstein, D. (2011). The globalization of metal. En J. Wallach et al. (eds.), *Metal rules the globe. Heavy metal music around the world*, 34-59. Estats Units: Duke University Press.

NOTA BIOGRÀFICA

Manuela Belén Calvo

Doctora en Comunicació a la Facultat de Periodisme i Comunicació Social de la Universitat Nacional de La Plata; màster en Cultures i Literatures Comparades a la Facultat de Llengües de la Universitat Nacional de Córdoba, i professora en Llengua i Literatura a l'Institut Superior San José. Ha sigut becària doctoral i postdoctoral de CONICET a l'Institut de Geografia, Història i Ciències Socials de Tandil de Buenos Aires, Argentina.



