

El *metal* en Argentina: disputas espaciotemporales de una escena musical

Manuela Belén Calvo

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

nuna.calvo@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5704-3656

Recibido: 23/03/2022

Aceptado: 21/06/2023

RESUMEN

El *metal* es un género musical que ha generado sus propias escenas en cada uno de los países en los cuales circula. En Latinoamérica se puede ver una fuerte interacción de ellas con la cultura local. Este trabajo aborda a la escena argentina, la cual se conforma de manera heterogénea a través de las relaciones sociales de sus integrantes y de las disputas producto de dichas interacciones. Para ello, se analizan las tensiones que se producen de forma espacial y temporal, teniendo en cuenta que la escena se organiza en torno a un paradigma de autenticidad que, además de exaltar la cultura marginal, *underground* y autogestionada, valora de forma positiva el pasado (la «retromanía»), el federalismo y la masculinidad heteronormativa. Es así que, a pesar de las particularidades del contexto sociopolítico argentino y de que el *metal* se presenta como un género musical blanco, occidental y característico de la globalización, se ve una fuerte tendencia a construir la escena mediante valores propios del tradicionalismo y el heteropatriarcado. Bajo estos parámetros se reconocen y consagran determinadas producciones, medios de comunicación, artistas y aficionados. Esta propuesta se basa en el caso particular de la ciudad capital (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) y la provincia de Buenos Aires entre los años 2011 y 2017, espacios que permiten abordar la noción de «doble periferia» y funcionan como ejemplo de la escena argentina a mayor escala.

Palabras clave: metal; Argentina; escena musical; retromanía; federalismo; masculinidad.

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

Agradecimientos: Este artículo se basa en los resultados de una tesis¹ realizada gracias al financiamiento del CONICET por medio de una beca doctoral. Se publica en memoria y agradecimiento a la Dra. Olga Echeverría, quien dirigió y guio el trabajo de tesis junto al investigador, Sergio Pujol.

- 1 La tesis mencionada se titula «La escena metálica bonaerense: estudio en torno a Hermética como centro de significados y disputas» (Calvo, 2019) y fue presentada para obtener el título de doctora en Comunicación en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata.

SUMARIO

- Introducción
 - Disputas espaciales: el *metal*, la lengua y el contacto cara a cara
 - Disputas temporales: el *metal*, la retromanía y el patriarcado
- Palabras finales
- Referencias bibliográficas
- Nota biográfica

Autora para correspondencia / 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.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Calvo, M. B. (2024). El metal en Argentina: disputas espaciotemporales de 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>

INTRODUCCIÓN

El *metal* es un género musical que surgió a fines de la década de los setenta, a partir de las tradiciones angloamericana y angloamericana del rock. Con el paso de los años adquirió carácter transnacional (Weinstein, 2011), ya que en el contexto de la globalización se dispersó por gran cantidad de países, los cuales conformaron sus propias escenas musicales con características locales particulares. Aunque para muchos estudiosos no existe una única historia del *metal* (Janotti Jr., 2004; Varas-Díaz et al., 2020), es posible decir que se trata de una música con fuertes rasgos occidentales.

En este trabajo haré referencia a la situación del *metal* en el contexto de Argentina. Para ello, he utilizado la noción de *escena musical*, que resulta un concepto útil para poder estudiar espacialmente a las prácticas musicales. Más específicamente, me he basado en la tradición teórica de Andy Bennett, quien propuso junto a Richard Peterson (2004) e Ian Rogers (2016) la posibilidad de examinar la vida musical dentro y a través de un rango de contextos locales, translocales y virtualmente mediados. Es decir que, en esta conceptualización de las comunidades musicales, la ubicación geográfica se presenta como una característica relevante y dinámica.

También he tenido en cuenta los aportes de Keith Kahn-Harris (2007) y de Jeremy Wallach y Alejandra Levine (2011), quienes describieron ciertas características comunes para las escenas del *metal* a lo largo del mundo, pero completé esta caracterización con los aportes de Motti Regev (2013) para poder abordar las particularidades de la escena argentina en el plano local. Por otra parte, al observar posiciones desiguales dentro de la escena, esta categoría fue considerada al mismo tiempo como una semiosfera (Lotman, 1996) y como un campo cultural (Bourdieu, 2005).

Es necesario aclarar que este artículo se basa en los resultados de investigación de una tesis doctoral que abordó la escena de la provincia de Buenos Aires y de la ciudad capital del país entre los años 2011 y 2017, a través de una multiplicidad de elementos de diversas materialidades, que forman parte de las prácticas culturales de producción, consumo y circulación del *metal*. Aunque el corpus solo representa una parte de la escena del país, por medio de él es posible acceder a varias generalidades que también se dan a nivel nacional-local.

Para poder analizar la diversidad de producciones, agentes, y actividades que componen la escena, se utilizaron varias metodologías de recuperación de datos, los que posteriormente fueron analizados con herramientas sociosemióticas. De esta manera, el material considerado para el corpus incluye: 1) producciones musicales y visuales de algunas bandas; 2) relevamiento etnográfico presencial y virtual de conciertos y reuniones dedicadas al *metal*, realizados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (en adelante, CABA) y otras ciudades de menor escala de la provincia de Buenos Aires, entre 2011 y 2017; 3) entrevistas a músicos, aficionados, productores, intermediarios y otros participantes de la escena, que incluían a varones y mujeres, de entre quince y sesenta años y diversas profesiones y ocupaciones; 4) relevamiento de archivos gráficos y audiovisuales, algunos de ellos disponibles en la web; 5) y exploración netnográfica de información publicada en línea por aficionados y de sus intercambios verbales con músicos y promotores en las redes sociales, especialmente Facebook y algunos canales de YouTube.

Entonces, la escena argentina del *metal* se define como una red de personas, sentidos e instituciones en la cual se identifica el carácter relacional de su funcionamiento, no solo basado en la interacción social, sino también en la intersubjetividad y el intercambio de capital cultural, social y simbólico. El fin de estos intercambios es la producción, el desarrollo, la difusión, el consumo, la resignificación y la recreación del *metal*. Una de sus principales características es la heterogeneidad constitutiva, presente en la diversidad de agentes que la componen, los cuales pertenecen a diferentes géneros, grupos etarios, sectores sociales, ciudades de proveniencia y poseen ocupaciones e ideologías políticas diversas (que algunas veces son contrarias, contradictorias e incompatibles). Esta variedad conserva la unidad y la coherencia por medio de la circulación de algunos códigos en común que no solo se refieren al *metal* en cuanto música, sino también a una serie de valores culturales que, por medio de diversos debates en torno a la autenticidad, definen lo que es «metálico» y lo que no.

La noción de lo auténtico proviene del folklore y de la música erudita. Más tarde, el concepto fue trasladado a varios tipos de músicas populares, las cuales lo desarrollaron como un valor, una medida o un parámetro de clasificación, considerado un atributo positivo tanto de las obras musicales como de los propios agentes (Salerno, 2008). Consecuentemente, la autenticidad difiere de acuerdo con reglas propias de cada género musical y con la subjetividad de quien la perciba (un músico, un aficionado, un periodista, un crítico musical o un productor, entre otros).

La autenticidad del *metal* es heredera de la tradición del rock, en cuya cultura «hay un enorme miedo a la transformación, no por lo que pueda implicar en sí, sino por la manera como puede estar comprometida con el aparato comercial de la industria musical» (Ochoa, 2002). Bajo esta percepción se trazaron fronteras divisorias, especialmente entre el rock y el pop. Algunos artistas utilizaron esta noción para criticar al género musical opuesto y como forma de identificación propia.

Las discusiones acerca de la autenticidad de los artistas, sus obras y de los propios aficionados implica un trabajo de producción de sentido por parte de los agentes de la escena y se presenta como una evaluación de las reglas del género, las cuales trascienden lo puramente musical. Es así que, antes de considerar que algo es propio del *metal* o su cultura, se tienen en cuenta ciertos requisitos. Las significaciones desprendidas de estos debates son utilizadas por los integrantes de las escenas metálicas para la construcción de sus identidades individuales y sociales. Por otra parte, la carga de valor de esas clasificaciones depende de parámetros éticos y morales que generan disputas por el poder en el interior de cada escena musical.

De acuerdo con el trabajo empírico realizado, es posible postular que en la escena argentina la autenticidad metálica se construye a partir de tres características fundamentales: es contrahegemónica, argentina (localista y/o nacionalista) y heteromasculina. Este paradigma de autenticidad funciona como el significado nuclear de la escena, el cual se celebra y al mismo tiempo se discute. A su vez, este centro de sentidos es conservado principalmente por los músicos, productores e intermediarios consagrados (canónicos) y celebrado por los participantes más conservadores y ortodoxos.

Como consecuencia, a pesar de las diferencias que cohabitan de forma predominantemente pacífica, los agentes se posicionan de forma desigual y crean tensiones que son producto de las disputas por la búsqueda de autenticidad, legitimación y consagración como efecto de poder. Como ya mencioné, en este artículo me ocuparé de los diálogos y las tensiones que se producen con respecto a lo espacial y lo temporal, por lo que dedicaré un apartado para cada uno de estos ejes. Concluiré el trabajo con algunas palabras a modo de cierre.

Disputas espaciales: el metal, la lengua y el contacto cara a cara

La escena argentina del *metal* se caracteriza por ser translocal, debido a que no se limita a sus fronteras geopolíticas, sino que se encuentra en permanente diálogo hacia el exterior con otros países y hacia el

interior, entre sus ciudades y provincias. Por otra parte, la escena no se desarrolla como una cartografía urbana de los circuitos de producción, circulación y consumo del género musical. Por el contrario, se define mediante las interacciones sociales que se producen a partir del intercambio de capital cultural derivado del *metal* (la música en sí misma y también los productos y las prácticas vinculados con ella).

En ese sentido, la escena argentina parece trascender la definición espacial y emerge a partir de la actividad social e individual de sus agentes: primero, cuando dos o más aficionados se encuentran e interactúan en torno al *metal*, ya sea en la calle, un concierto, una sala de ensayo o en Internet; o, segundo, cuando un miembro escucha o ejecuta *metal* en la intimidad de su hogar. No obstante, los integrantes de la escena son conscientes de su ubicación geográfica, lo cual se presenta de forma subjetiva a través de la exhibición de la identidad local (es decir, la identificación como nativos o ciudadanos argentinos) y su posicionamiento con respecto a las lógicas del mercado musical.

Para poder comprender las disputas que se producen en el plano espacial, es necesario mencionar que las escenas del *metal* a nivel global poseen las mismas lógicas que la industria musical del rock. De esta manera, las metrópolis consagratorias son europeas y norteamericanas. En este sentido, el rock (y, dentro de este, el *metal*) es un fenómeno cultural que, además de originarse en Estados Unidos y el Reino Unido, también sus artistas canónicos y sus éxitos comerciales pertenecen a esos países (Regev, 2013).

En el caso del *metal*, Kahn-Harris (2007) considera que la organización de las escenas se produce como un fenómeno descentrado. Sin embargo, las que forman parte del llamado Sur Global no alcanzan el mismo reconocimiento que las del Norte. Por otra parte, dentro de la propia escena argentina, las lógicas de consagración responden a las desigualdades políticas y económicas del propio país y, de este modo, el centro es CABA, en cuanto capital del país. Por lo tanto, podría decirse que dentro de las escenas del *metal* es posible identificar una multiplicidad de centros que,

la mayoría de las veces, coinciden con espacios de poder político y económico.

A pesar de la distribución desigual del reconocimiento dentro de la escena, los propios agentes son conscientes de que su música de preferencia deriva de la tradición anglófona ya mencionada. En este sentido, el *metal* se desarrolla como un fenómeno de «cosmopolitización estética» (Regev, 2013), en el cual los artistas y los mediadores del arte naturalizan una música como un lenguaje «universal», pero al mismo tiempo se posicionan frente al campo de producción global y local o nacional.

El posicionamiento desigual de la escena argentina con respecto a la escala global no pasa desapercibido por los agentes y estos discuten con ello a través del paradigma de autenticidad, el cual valora de forma positiva los posicionamientos contrahegemónicos y localistas. De esta manera, los integrantes de la escena construyen sus propias identidades metálicas por medio de la exaltación de lo marginal como carácter opuesto a lo hegemónico. En ese proceso, la identidad argentina también es ubicada en un lugar periférico. Entonces, la valoración de la autenticidad metálica como argentina se observa principalmente en el uso del lenguaje y en la valoración de la interacción cara a cara.

Para el primer caso, Deena Weinstein (2011) plantea que, en la década de 1970, el inglés fue el lenguaje global del *metal*, por lo que las bandas que fueron reconocidas internacionalmente cantaban en dicho idioma. En la actualidad, a nivel internacional, gran cantidad de conjuntos cantan en sus lenguas de origen, aunque otra porción decide continuar el desarrollo del inglés para poder ser difundidos por fuera de sus países. De hecho, la mayoría de las bandas utilizan este idioma para poder hablar a su audiencia durante los *shows* en vivo fuera de sus países. En este sentido, las escenas del *metal* no escapan del imperio lingüístico del inglés como sucede en otros ámbitos.

En las etnografías que realicé en Argentina pude observar el mismo fenómeno: las bandas extranjeras utilizaban el inglés para dirigirse al público, el cual

respondía con ovaciones, a pesar de que no todos tuvieran acceso a dicha lengua. En este sentido, el idioma no constituía una barrera, ya que, a pesar de no comprender lo que decían las letras de las canciones, muchos aficionados eran seguidores de las bandas solo por afinidad musical. Por otra parte, las dificultades del idioma no obstruían la participación activa durante los conciertos: algunos aficionados cantaban las canciones por memoria fonética y otros tarareaban sus melodías instrumentales de la guitarra o la batería.

De hecho, los aficionados argentinos crearon un fenómeno particular con la banda estadounidense, Megadeth. En el concierto de dicho grupo en la CABA en 1994, el público comenzó a cantar la frase «¡Megadeth, Megadeth, aguante Megadeth!» sobre una parte instrumental de la canción «Symphony of destruction» (1992). Este cántico se replica continuamente en la actualidad y ha traspasado las fronteras geográficas: de acuerdo a la netnografía realizada en YouTube,² observé que dicha frase es cantada en otros países durante los recitales en vivo del grupo, a pesar de que el concepto «aguante» forme parte del lunfardo argentino.

A diferencia de los aficionados chilenos al *thrash metal* que necesitaron romper la barrera idiomática para vincularse con el estilo musical —«lo que solo era posible si se tenía la educación adecuada o si se provenía de familias que tuviesen algún vínculo con el extranjero [...]» (Sánchez Mondaca, 2007: 67)—, en Argentina esto no impidió que aficionados de distintas procedencias sociales pudieran consumir y producir *metal* en todas sus variantes.

Sin embargo, en Argentina, a pesar de que en varias instituciones educativas públicas el inglés constituye

2 El video fue creado por un aficionado que recopila imágenes de conciertos y de entrevistas a Dave Mustaine, líder de Megadeth, quien explica el fenómeno global del cántico argentino y el significado de la expresión «aguante». Este concepto hace referencia a la idea de resistir frente a las adversidades, pero también a la lealtad y fidelidad de los hinchas de fútbol con sus equipos de preferencia. Dicho material está disponible en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=lgOsh_s223U

una asignatura y, por lo tanto, la lengua extranjera más difundida, aún se trata de un fenómeno que se identifica con las clases medias y altas. Estas desigualdades llevan a que las bandas argentinas de *metal* tengan distintas posiciones: por un lado, algunos músicos deciden escribir las letras de sus canciones en inglés para poder circular en escenas por fuera de su propio país y, así, difundir su obra en audiencias distantes y acercarse a la posibilidad de editar su material con discográficas de reconocimiento global —las cuales se ubican en las metrópolis del Norte Global—. De esta forma, los agentes argentinos se encuentran posicionados en un lugar periférico y deben aprender un idioma extranjero para poder acceder a mejores condiciones de grabación.

En el polo opuesto, se encuentran los músicos que deciden conscientemente escribir sus canciones en el idioma hablado en Argentina: español-castellano. A pesar de que se trata de una lengua colonial, a lo largo del tiempo fue adoptada como propia, tal como sucedió en otros países latinoamericanos. No obstante, las bandas que eligen escribir en este idioma lo hacen utilizando modismos dialectales y expresiones en la jerga del lunfardo, los cuales no solo acentúan el carácter argentino sino también popular. Varios ejemplos de esta línea se presentan en algunas bandas de Ricardo Iorio (Hermética, Almafuerte y Iorio), las cuales poseen una impronta fuertemente nacionalista. Aunque también observé la misma postura en algunos de los aficionados: por ejemplo, la descripción de la fanpage de Facebook «*Metal Argentino* (lo nuestro en idioma original)»³ afirma «Difundir lo nuestro es crecer», por lo que allí solo circula información acerca de bandas consideradas como pertenecientes a la propia identidad nacional.

Pese a ello, hoy en día los participantes de la escena poseen un mayor acercamiento a las producciones de bandas que no componen sus temas en español gracias a Internet, que les permite acceder a las tra-

ducciones de las letras de las canciones. En efecto, en YouTube es posible encontrar una gran cantidad de videos subtítulos, tanto videoclips oficiales como videos editados de forma casera por aficionados. Por lo que no es estrictamente necesario conocer el idioma de los grupos musicales para poder adentrarse en el significado de sus canciones.

Por su parte, el rechazo al idioma inglés también forma parte de la tradición del rock argentino en el contexto de la guerra de Malvinas en 1982 (Pujol, 2013). En ese momento, el gobierno *de facto* prohibió la circulación de música en dicha lengua, por lo que en las radios solo podían sonar canciones en español. Esto benefició a la difusión del rock argentino que en los años anteriores había sido censurado por el mismo gobierno dictatorial por motivos ideológicos. A pesar de estar en contra de la dictadura, gran parte de la escena argentina del rock adoptó la anglofobia y algunos aficionados comenzaron a otorgar mayor valor a aquellos músicos que cantaban en castellano.

Esto produjo un doble juego: en el campo del rock, el inglés no solo era identificado con el imperialismo cultural, sino también con un bien de las clases medias y altas. Siguiendo la misma línea, los seguidores del *metal* realizaron la misma operación y utilizaron el español para reclamar por la independencia de su país colonizado y resistir frente a las medidas neoliberales que los empobrecían. En este sentido, estos aficionados descritos por Deena Weinstein (2000) como «parias orgullosos», también lo eran en Argentina, ya que adoptaban esa identidad resignificando los rasgos marginales de acuerdo con su contexto local.

El segundo caso de análisis referido a las tensiones espaciales se produce por medio de la interacción cara a cara. A diferencia de las escenas de otros géneros musicales, el *metal* aún valora de forma positiva la ejecución de la música en vivo, a pesar de también contar con medios de grabación. Esto se corresponde con la importancia que tiene la performance en directo dentro de la cultura rock (Auslander, 1999). De este modo, el concierto se vuelve una práctica fundamental para los agentes de las escenas del *me-*

3 Dicha fanpage se puede ver en el siguiente link: https://www.facebook.com/pg/Metal-Argentino-lo-nuestro-en-idioma-original-114621378589382/about/?ref=page_internal

tal, en el cual no solo se produce el contacto directo entre el público y los artistas, sino también funciona como espacio de reunión entre todos los agentes de la escena (Weinstein, 2000). La centralidad de este evento genera una diversidad de tensiones y disputas que se dan de forma geográfica.

En primer lugar, se produce el movimiento de las bandas consagradas a nivel global como visitantes en la escena argentina. Esta se presenta como un lugar propicio para que tanto las bandas *mainstream* como las *underground* de circulación internacional puedan desarrollar sus giras de conciertos. En este sentido, Argentina posee lugares propicios para la realización de recitales de gran convocatoria (especialmente, estadios de fútbol) y un público dispuesto a asistir.

Esta predisposición no es sinónimo de posibilidades plenas para la asistencia al concierto y de aquí surgen las tensiones. La mayoría de estos recitales se realizan en la capital. Debido a las mejores posibilidades económicas de esta ciudad con respecto al resto del país. En ella es posible encontrar algunos privilegios en cuanto a lo edilicio que facilitan la organización de conciertos de gran calibre: en dicho punto geográfico, además de haber mayor cantidad y mejor calidad de teatros y estadios de fútbol, también hay aeropuertos que permiten el arribo de artistas de países remotos. Además de ello, al concentrar una mayor cantidad de habitantes que el resto del país, posee una audiencia numerosa y dispuesta a asistir.

Por el contrario, los aficionados de las ciudades del interior del país requieren de esfuerzos extras en comparación con los habitantes capitalinos: deben pagar altos costos de traslado (ya sea en autobús, en un coche particular o por medio de *tours* grupales en minibuses) y muchas veces también arriesgan sus puestos de trabajo, ya que deben pedir permisos especiales para ausentarse, salir antes o llegar tarde y, de esta manera, poder asistir a los conciertos. Esto se debe a que los horarios de los festivales no suelen coincidir con los que corresponden a los transportes ni con la cantidad de horas de viaje, además de que muchas veces se realizan durante días laborables.

A pesar de dichas complicaciones, los aficionados se muestran dispuestos a asistir a esos recitales. Durante conversaciones mantenidas en la etnografía, pude conocer que estos esfuerzos eran justificados con argumentos ligados al plano emocional, por ejemplo, que tal vez esa era la única oportunidad que tenían en sus vidas para poder ver a determinada banda en vivo. Al mismo tiempo, observé que un tema de conversación recurrente era la especulación sobre las posibilidades de que algunos conjuntos específicos hagan giras por Latinoamérica, lo que aumentaba las posibilidades de que se presenten en Argentina. Por estas razones, en lugar de ver un concierto grabado en un DVD o en una plataforma web, gran cantidad de aficionados argentinos han preferido arriesgar sus condiciones materiales a cambio de acceder al contacto cara a cara con sus bandas de preferencia.

En segundo lugar, la importancia de este contacto en vivo también se da por parte de las bandas argentinas que intentan presentarse en conciertos por fuera del país, lo cual también tiene sus dificultades. Primero, porque solo un número reducido de bandas de Sudamérica y América Central se han vuelto mundialmente populares y la mayoría de los países de estas regiones carecen de capital en la escena internacional, lo que las vuelve relativamente invisibles en términos globales (Kahn-Harris, 2007). Esto de por sí plantea una posición de desigualdad de las bandas argentinas con respecto a las que tienen circulación global, a pesar de que dentro de la propia escena local hayan alcanzado el estatus de consagradas.

Un ejemplo de los múltiples niveles de reconocimiento se puede ver en el certamen Wacken Metal Battle, que se realiza en CABA desde 2016 y en él se selecciona una banda para presentarse en el festival más importante del campo global del *metal*: el Wacken Open Air, que se celebra en Alemania. El conjunto ganador participa en dicho festival en un escenario secundario y, a su vez, compite con los grupos de otros cuarenta países que también realizaron sus propios certámenes. Allí, uno de los premios es la posibilidad de grabar con sellos discográficos internacionales.

Como consecuencia, dicho concurso da cuenta de un claro policentrismo y su carácter competitivo representa literalmente la lucha por la legitimación: mientras que para una gran cantidad de músicos de países de escenas metálicas periféricas (como la argentina) persiste el rasgo marginal en el hecho de que el logro es presentarse en un escenario de menor importancia, las figuras principales continúan siendo las consagradas en el campo global, las cuales son promovidas por los sellos discográficos y los medios de comunicación que hegemonizan la escena metálica global y se ubican en las metrópolis anglófonas del Norte Global.

En tercer término, las disputas se producen entre los aficionados de la ciudad capital y los que provienen del interior del país. Esto se presenta principalmente con el hecho de que la capital funciona como centro de consagración. De esta manera, quienes acceden a este circuito tienen mejores condiciones de producción y mayores posibilidades de difusión a escala nacional. Por lo que, en general, las bandas y músicos que provienen del interior suelen quedar relegados a la producción *underground*. En este sentido, se vuelven a observar múltiples capas de marginalidad: por una parte, la industria musical del *metal* se desarrolla de forma independiente con respecto a la música masiva y hegemónica. Sin embargo, algunos artistas logran hegemonizar la escena metálica y otros se desarrollan en condiciones aún más *underground*.

De esta manera, se puede observar que la escena metálica argentina se conforma en su interior por una multiplicidad de escenas, en las cuales la capitalina se referencia a sí misma como «argentina», mientras que las escenas de las diferentes localidades se auto-identifican como «locales» y «zonales». Los agentes de estos lugares se ubican analíticamente en una «doble periferia» (Castelnuovo y Guinzburg, 1979), ya que la CABA se constituye como el centro de la escena argentina, pero, a su vez, Argentina forma parte de la periferia con respecto a la circulación global del *metal*.

En ambas posiciones, es necesario aclarar que «la periferia no reproduce el centro en forma mimética y posee elementos que la distinguen en su particularidad»

(Pasolini, 2013: 190), al mismo tiempo que «las capitales juegan el rol del lugar donde parecerían «suceder las verdaderas cosas»: centros de producción, polos de atracción, nudos de difusión y espacios a conquistar». (188). La aspiración de «veracidad» y «autenticidad» hace que la CABA sea centro de legitimación.

Como consecuencia de esta distribución desigual, los integrantes de la escena argentina se muestran como «parias orgullosos». Es decir, ostentan su lugar de procedencia como una marca de marginalidad. Esto funciona como una especie de «exaltación localista» (Pasolini, 2013) que celebra la supervivencia frente a las dificultades que conllevan no ser del «centro» sino del «interior» y la «periferia». A continuación, analizaré los modos en que dichas desigualdades se presentan en el plano temporal.

Disputas temporales: el metal, la retromanía y el patriarcado

Tal como mencioné anteriormente, los integrantes de la escena argentina del *metal* se encuentran en posiciones desiguales; ubicados en espacios centrales y periféricos; y desarrollando disputas de poder por el reconocimiento y la consagración. En este apartado explicaré los modos en que estas luchas se organizan de acuerdo con consideraciones temporales, las cuales también se desprenden de la propia subjetividad de los agentes acerca de las evaluaciones de autenticidad. En general, los mayores grados de legitimidad se dan sobre los agentes y las prácticas del pasado. Como consecuencia de ello, la valoración del pasado se organiza, por un lado, a través de operaciones de retromanía y, por el otro, por medio de la consideración de parámetros heteropatriarcales.

De acuerdo con Simon Reynolds (2012), la retromanía se origina en la intersección entre la memoria personal y la cultura de masas, debido a que surge como una sensibilidad especial hacia el pasado que busca construir diversas prácticas de conservación de la memoria y de celebración del tiempo pasado de las escenas musicales.

En la escena argentina del *metal*, una de las maneras en que se presenta la operación de lo «retro» se produce a

través de la reunión de las bandas que fueron exitosas en la década de los noventa. Por ejemplo, esto sucedió con Malón en 2011, que realizó un concierto en el Microestadio Malvinas Argentinas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y dicho *show* posteriormente fue editado en formato DVD bajo el título *El regreso más esperado* (2012). Algunas bandas también realizaron conciertos invitando a integrantes antiguos, con la intención de homenajear algún disco en particular. Entre ellas se puede mencionar a Rata Blanca que en 2013 celebró sus veinticinco años de trayectoria junto a los miembros de su primera formación, además de los que componían la banda de manera estable en ese momento.

Otro ejemplo de retromanía se produce con las bandas tributo, es decir, aquellas agrupaciones musicales que no tienen repertorio de autoría propia y se forman exclusivamente para homenajear a otro conjunto y ejecutar sus canciones. La existencia de estas bandas da cuenta de cuáles son los conjuntos representativos y valorados por los miembros de la escena. En el caso de Argentina, el grupo más celebrado es Hermética, el cual posee al menos siete bandas dedicadas exclusivamente a ejecutar sus canciones. En este proceso, no solo intentan imitarla musicalmente (especialmente en la copia del estilo vocal del cantante, Claudio O'Connor), sino también en la elección de nombres basados en títulos de sus canciones y discos. También confeccionan los logotipos imitando la tipografía utilizada por la agrupación original y usan la misma paleta de colores (el celeste y blanco de la bandera argentina).

La audiencia generalmente da cuenta de una recepción positiva de estas bandas, lo cual se observa mayormente en los conciertos. Por ejemplo, en un recital denominado Homenaje a Hermética, realizado en 2016 en la localidad de José C. Paz, participaron cuatro conjuntos que solo ejecutaron *covers* de la agrupación original. El local estaba colmado de asistentes que demostraban el disfrute del concierto, como si realmente se estuviera presentando Hermética.

A pesar de que el festival se desarrollaba de manera *underground*, a través de una entrevista, los organi-

zadores del evento admitieron que habían elegido homenajear a dicha banda porque con ella aseguraban la asistencia de un público numeroso, lo cual les permitía obtener mayor rédito económico. Esta estrategia forma parte de lo que James Lull (1987) viene a describir como «tradición de imitación», dentro de los patrones de control que actúan como fuerzas de convencionalidad dentro de la música popular. De esta manera, muchos artistas nuevos imitan los sonidos y los contenidos líricos de aquellos grupos anteriores que fueron exitosos; y las bandas consagradas retoman las fórmulas de las propias producciones que sirvieron como «gancho» para atraer al público y al mercado.

Otra forma de celebrar a los miembros pioneros tiene lugar a través de homenajes realizados visual y verbalmente en remeras, tatuajes, murales callejeros y el uso de títulos y letras de sus canciones para nombrar reuniones y publicaciones escritas. Un caso particular se produce con el guitarrista líder de Riff, Norberto Pappo Napolitano, de quien existen varias esculturas y monumentos en distintas ciudades argentinas.

Las disputas temporales también se dan en la composición etaria de los integrantes de la escena y sobre este proceso inciden parámetros del heteropatriarcado. En general, las escenas del *metal* se caracterizan por poseer una «brecha generacional» que le permite tener coherencia a través del tiempo (Wallach y Levine, 2013). De esta manera, se produce la permanencia de agentes más antiguos mientras ingresan miembros más jóvenes, no solo como aficionados sino también como parte de los sectores de producción (músicos y mediadores).

En la escena argentina pude observar esta variedad etaria principalmente durante los conciertos. En algunos de ellos había padres y madres con sus hijos (en muchos casos, niños), vestidos con remeras metálicas. Esto se presentaba con más frecuencia en los recitales de bandas extranjeras realizados en estadios y parques al aire libre y en los *shows* de los grupos argentinos más reconocidos de la escena, los cuales permitían el ingreso de menores de edad.

Debido a que la escena argentina tiene una fuerte presencia de participantes adultos, es posible definirla como multigeneracional, tal como Andy Bennett y Paul Hodkinson (2012) caracterizan a las escenas de la música popular que surgieron a fines del siglo xx y, en ese entonces, eran catalogadas como culturas «juveniles». Estos autores consideran que la persistencia de esas prácticas musicales en la vida adulta no significa un rechazo de las responsabilidades propias de esta etapa (tales como la familia y el trabajo). Por el contrario, la afición convive con los compromisos adultos y da cuenta de una forma de empoderamiento cultural que reclama distinción en la vida cotidiana contemporánea. Esto se puede ver en la consideración del público joven como hijo del más antiguo.

Las nuevas generaciones también constituyen un sector del público al que algunas bandas intentan dirigirse para integrar a la escena. Un ejemplo observado se desarrolló en el festival Monsters of Rock del 2015 con la banda Heavysaurios,⁴ la cual compone canciones de *power metal*, pero con letras de temática infantil y sus integrantes se presentan disfrazados como dinosaurios caricaturizados con look de músicos de *metal*. En dicho festival, este conjunto se presentó en un escenario aparte y durante el día, lo cual contrastaba con el *show de strippers* —asiduamente llamado «espectáculo para adultos»—, que se realizaba durante la noche en el otro extremo del predio.

Otro ejemplo se desarrolla con la figura del ya mencionado Iorio. En los recitales de Almafuerite y de su agrupación solista, pude observar una amplia presencia de niños y adolescentes, los cuales concurrían con sus padres. Esto mismo lo advertí en conciertos de Malón y Rata Blanca, pero el caso de Iorio resulta particular porque los artículos comerciales de la banda suelen incluir remeras de talles pequeños con su logotipo y frases del músico que

4 Esta banda es la versión argentina del grupo finlandés, Hevisaurus, bajo licencia exclusiva de «Sony Music Finland a Fa Sostenido SA».

reflexionan acerca de las infancias y el aprendizaje de los valores morales positivos, como por ejemplo, «Las cosas se aprenden de pibe».⁵

Pero, además del público, la variedad generacional también es posible observarla en la producción. En este plano, los agentes más antiguos se han constituido en los consagrados de la escena. Efectivamente, los músicos, productores y periodistas más reconocidos comenzaron su actividad en la década de los ochenta. La valoración de estos por parte del público no solo es consecuencia de la calidad de sus producciones sino también de la experiencia acumulada a partir de la persistencia en la escena a lo largo de los años.

Esto sucede, primero, porque para los aficionados al *metal* la llegada a la adultez significa la adquisición de saberes (no solo relativos a lo técnico de la propia actividad, sino también con respecto a las vivencias personales) y este elemento es muy apreciado dentro de la escena. Por otra parte, los miembros que se integraron en los ochenta también son valorados por haber formado parte del «mito del origen», por lo que se los considera indirectamente como los «fundadores».

Además de esto, en mi trabajo de campo pude notar que gran cantidad de bandas nuevas son valoradas porque se asemejan y respetan las convenciones de los grupos musicales de la «vieja escuela».⁶ Es decir que poseen un sonido similar al del género musical en sus inicios, cuando todavía no había producido hibridaciones con

5 Ricardo Iorio, además de ser el músico más representativo de la historia del *metal* argentino según los miembros de la escena, es un artista que, en las entrevistas con los medios de comunicación, ha realizado declaraciones que reflexionaban sobre diversas cuestiones éticas y políticas. De acuerdo con su perspectiva, los adultos que no actúan moralmente (por ejemplo, prefiriendo la delincuencia antes que la cultura del trabajo), lo hacen por no haber tenido una buena base educativa durante su niñez. La palabra *pibe* es un término del lunfardo que se utiliza en el habla popular para referirse a los jóvenes.

6 Según Simon Reynolds (2012), «La expresión *old skool* [vieja escuela] viene del hip hop, pero se ha difundido en la cultura pop para sintetizar las nociones de orígenes y raíces. Es un término usado por los epígonos, los patriotas de la escena que creen que el presente es menos distinguido que el ilustre pasado.» (256. Destacado del original.)

otros estilos musicales ni había sido intervenido con nuevas tecnologías. Esta supuesta pureza es valorada por los miembros más fundamentalistas de la escena, quienes ocupan el sector ortodoxo del campo, en términos bourdianos.

Entonces, es posible afirmar que la escena argentina desarrolla al *metal* como una música culturalmente conservadora (Weinstein, 2000). Esta característica se constituye como uno de los significados centrales de la ética de la autenticidad de tipo «romántico», de acuerdo a la clasificación de Keir Keightley (2006), la cual se caracteriza por privilegiar la tradición y la continuidad, por sobre los cambios.⁷ Esta caracterización es posible analizarla desde las ópticas del tradicionalismo y del heteropatriarcado.

En primer lugar, el tradicionalismo se ha desarrollado como una tendencia ideológica fundamentalista que se oponía a la Modernidad y consideraba a la tradición como lo «verdadero». En este sentido,

la Tradición es definida como inmovilismo, ignorancia, prejuicio, superstición, reproducción de los sistemas de valores, de las lenguas, mentalidades y actitudes de pasado remoto. Este universo que estaría regulado por reglas y prácticas inalterables no habría estado regido por la razón, sino por los sentimientos, y los prejuicios, lo irracional, la magia. La tradición sería como la pre-historia de los pueblos y sociedades (Cancino, 2003).

Entonces, dentro del caso analizado, el tradicionalismo se presenta como el posicionamiento de los agentes frente a la propia dinámica histórica de la escena y, al mismo tiempo, esta postura coincide con la valoración localista como una forma de legitimidad espacial.

⁷ Gracias a la observación de un revisor externo, aquí puedo trazar un paralelo con los trabajos de Eduardo Leste Moyano acerca de la escena neobakala madrileña, en los cuales también explora la identidad, la memoria y la nostalgia en aficionados adultos de la música electrónica. Queda como tarea pendiente para futuros trabajos explorar con mayor profundidad dichas similitudes en escenas aparentemente distantes.

En segundo lugar, el conservadurismo desarrolla un tipo de moralidad que se ajusta a parámetros heteropatriarcales, ya que otorga poder a los miembros más antiguos y feminiza a aquellos agentes y prácticas musicales innovadoras e, incluso, transgresoras del propio género. Esto se observa en muchos aficionados entrevistados que afirmaron haber conocido el *metal* por medio de familiares de mayor edad, que, en su mayoría, eran varones (padres, tíos, hermanos y padrinos). Lo cual se diferencia de la caracterización realizada por Robert Walser (2014) acerca del *metal* de los ochenta, como una expresión de «rebelión edípica» igual que el fenómeno del *rock and roll*. Es decir, para ese autor, ambas expresiones musicales se enfrentaban a la tradición patriarcal dominante, de forma similar a las contraculturas y su oposición a la cultura parental y el mundo adulto.

En la escena metálica argentina sucede lo contrario: tanto las audiencias como los productores y medios de comunicación tienden a valorar a los músicos de la «vieja escuela» y a las «bandas de culto» (que transitan edades adultas) y a ser reticentes con las tendencias nuevas. Por ejemplo, en el editorial del fanzine, *Metálica* —uno de los más antiguos de la escena—, aparece el eslogan «No se incluyen nuevas tendencias comerciales», el cual demuestra un claro rechazo por las innovaciones musicales.

Lo mismo pude corroborar en algunas conversaciones mantenidas durante el trabajo etnográfico, en las cuales los miembros más antiguos de la escena (de entre cuarenta y sesenta años) mostraban su preferencia por las primeras bandas de *metal* e, incluso, algunos consideraban que el *metal* había sido arruinado con el nacimiento de estilos nuevos como el *ñu metal*.⁸ Estos subestilos más contemporáneos son consumidos principalmente por miembros menores de treinta años, quienes a pesar de ello también reconocen a las bandas más antiguas como las genuinas. La ideología de los aficionados más «antiguos» puede ser considerada como una búsqueda de legitimidad, ya que la diversificación

⁸ Un análisis similar fue realizado por Stephen Castillo Bernal (2016) en la escena metalera mexicana.

del estilo musical, si bien lo enriquece, también amenaza con descender su autenticidad, rasgo que forma parte de su idiosincrasia (Galicia Poblet, 2015).

Por otra parte, los músicos de las primeras generaciones del *metal* durante el período estudiado transitan edades adultas. Al contrario que rebeldía como sucedía en los ochenta, el respeto hacia ellos hace que los integrantes de la escena le otorguen a la adultez poder y autoridad. Estos miembros son mencionados por los aficionados como «padres» y, en la escena argentina, Ricardo Iorio es nombrado como «patriarca» por una gran cantidad de miembros de la audiencia. Por lo que aquí se observa una clara operación patriarcal.

Además de ello, la evolución del *metal* a través de innovaciones instrumentales o de la masificación de la producción musical es condenada por una gran cantidad de agentes, los cuales critican este proceso por medio de operaciones de feminización. En este sentido, aunque se produce de forma indirecta, los aficionados tienden a demostrar que, en su opinión, los cambios atentan contra la masculinidad que domina al género musical (Martínez García, 2003).

Esta actitud «antifemenina» es heredera de la tradición angloamericana del *cock rock*, que construye la autenticidad a través de un esquema binario de oposición con respecto al *pop* (Frith y McRobbie, 1978). Tal como expresa Fernán del Val (2014)

El *pop*, desde la perspectiva *rock*, se suele entender con una música para mujeres, o para chicas adolescentes, mientras que el *rock* es una música para hombres y adultos. Ejemplo de ello es que el *rock* se suele describir en términos masculinizados: fuerte, vigoroso, potente... mientras que muchos de los adjetivos que se utilizan para designar al *pop* (o denigrar a ciertos grupos de *rock*) tienen que ver con características que culturalmente se asocian con lo femenino: suave, bello, débil, blando... (Del Val, 2014: 92).

Esta tradición masculinizante del *rock* se ha desarrollado como una característica a nivel global. En Argentina, a principios de la década del setenta, «Tocar

“como nenas” era tan insultante como “tocar para nenas”: se suponía que el *rock* vinculaba a una fraternidad de varones» (Manzano, 2011: 39). Para los *rockeros* de esta época, lo «femenino» fue «muchas veces degradado como sinónimo de superficialidad y objetivación» (Manzano, 2011: 55). De hecho, el *rock* a nivel global había restringido todo aquello que estaba relacionado con las mujeres para preservar su autenticidad (Hill, 2013).

De esta forma, dentro del *metal* la feminidad era vinculada con la música *mainstream* y la masculinidad, con el *underground* (Kahn-Harris, 2007). Esto se debía al hecho de que el paradigma de autenticidad no solo era construido mediante el binario heteronormativo, sino también por medio de la valoración positiva de lo masculino como sinónimo de poder (Weinstein, 2009). Inclusive, el análisis *queer* realizado por Amber R. Clifford-Napoleone (2015) demuestra que el rechazo a lo *camp* o «afeminamiento» también se ha producido en los aficionados *gais*. De este modo, aunque se da por medio de la representación de masculinidades alternativas, esta construcción de género ha sido legitimada como más auténtica (Arenilla Meléndez, 2020; Calvo, 2020).

PALABRAS FINALES

A lo largo de este trabajo he caracterizado a la escena argentina del *metal* como un espacio construido mediante las interacciones sociales de sus miembros y las disputas que se generan entre ellos a partir de los debates de autenticidad. Este paradigma, a pesar de funcionar como el significado nuclear que cohesiona la diversidad constitutiva de la escena, también se presenta por medio de una serie de parámetros de evaluación con los cuales se disputa la legitimación, el reconocimiento y la consagración de las obras musicales y los agentes que componen la escena. Es decir, la autenticidad del *metal* funciona como una forma predominante de construir las identidades «metálicas», sobre la cual hay adhesiones y también desacuerdos.

Estas disputas y debates por la autenticidad conllevan que los integrantes de la escena se encuentren

en posiciones desiguales, las cuales se presentan con respecto a lo espacial y lo temporal. En ambos planos se desarrollan dinámicas que generan diferencias: por un lado, es posible ver varios centros de legitimación, los cuales hegemonizan la escena y posicionan en un nivel menor a las escenas de países y ciudades remotos y pequeños. Por el otro lado, se observa que los agentes forman parte de distintos grupos etarios y el reconocimiento es mayor hacia aquellos agentes más antiguos y permanentes. Además de ello, las disputas se dan a partir de la subjetividad de los agentes con respecto a ambos planos. De esta manera, se produce una valoración positiva de la ubicación geográfica marginal y de la masculinidad como forma de identidad legítima.

Para concluir, es posible decir que este artículo, además de generar un aporte con respecto a las teorías de las escenas musicales, también intenta dar cuenta de que, para el estudio social y cultural de la música, es necesario revalorizar las investigaciones situadas, que tengan en cuenta el contexto histórico y geopolítico de las prácticas musicales estudiadas, para así poder abordar las particularidades de cada caso. Asimismo, también se ha valorado la agencia de los integrantes de la escena estudiada, debido a que esta se conforma mediante su actividad comunicativa. Por lo que el estudio de la música ha sido abordado por medio de las prácticas culturales musicales y extramusicales que, al mismo tiempo, implican el agenciamiento subjetivo de los participantes analizados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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 cultura. *Liveness: performance in a mediatized culture*, 73-127.
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- Bennett, A., y Peterson, R. A. (2004). *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt Univresity Press.
- Bennett, A., y Hodkinson, P. (eds.) (2012). *Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Bennett, A., y Rogers, I. (2016). *Popular Music Scenes and Cultural Memory*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Calvo, M. B. (2019). *La escena bonaerense de la música metal: estudio en torno a Hermética como centro de sentidos y disputas* (tesis doctoral). La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad 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. Recuperado el 4 de 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., y 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*. Tesis doctoral. Departamento de Musicología. Faculta de Historia y Geografía. Universidad Complutense de Madrid.
- Hill, R. L. (2013). *Representations and Experiences of Women Hard Rock and Metal Fans in the Imaginary Community*. Tesis doctoral. Estudios de las mujeres. Universidad de York.
- Janotti Jr., J. (2004). *Heavy Metal com Dendê. Rock pesado e mídia 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 y 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. Recuperado el 4 de 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, junio 2002. Recuperado el 27 de diciembre 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. Recuperado el 4 de 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 Bretaña: 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. Recuperado el 4 de abril de 2022 <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45103>
- Sánchez Mondaca, M. (2007). *Thrash metal: del sonido al contenido. Origen y gestación de una contracultura*. Tesis de grado. Departamento de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Chile.
- Val Ripolles, F. del (2014). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Departamento de Sociología I. Universidad Complutense de Madrid.
- Varas-Díaz, N., Nevárez Araújo, D., y Rivera-Segarra, E. (eds.) (2020). *Heavy Metal Music in Latin America. Perspectives from the distorted South*. Maryland: Lexington Books.
- Wallach, J., y 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. Reino Unido: Equinox Publishing Ltd.
- Walser R. (2014). *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Estados Unidos: Wesleyan University Press, 1993.
- Weinstein, D. (2000). *Heavy metal. The Music and Its Culture*, edición revisada. Estados Unidos: 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. Estados Unidos: Duke University Press.

NOTA BIOGRÁFICA

Manuela Belén Calvo

Doctora en Comunicación en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata; magister en Culturas y Literaturas Comparadas en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba, y profesora en Lengua y Literatura en el Instituto Superior San José. Ha sido becaria doctoral y posdoctoral de CONICET en el Instituto de Geografía, Historia y Ciencias Sociales de Tandil de Buenos Aires, Argentina.



