

Las escenas de la música metal: discusión teórica a partir del caso de la provincia de Buenos Aires

Manuela Belén Calvo

<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/4818>

Cita sugerida: Calvo, M. (2018). Las escenas de la música metal: discusión teórica a partir del caso de la provincia de Buenos Aires. *Question*, 1(60), e110. doi:<https://doi.org/10.24215/16696581e110>

Recibido: 05-07-2018 Aceptado: 13-09-2018

Las escenas de la música metal: discusión teórica a partir del caso de la provincia de Buenos Aires

Metal music scenes: theoretical discussion from the case of Buenos Aires province

Manuela Belén Calvo nuna.calvo@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-5704-3656>

Instituto de Estudios Histórico Sociales; Instituto de Geografía Historia y Ciencias Sociales; Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires/ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)

Resumen

El objetivo de este artículo es reflexionar acerca de la teoría de la formación de la escena de la música metal propuesta por Jeremy Wallach y Alexandra Levine a partir del trabajo empírico realizado en la escena de la provincia de Buenos Aires entre 2011 y 2017, constituido por la observación participante en recitales, ferias y *tours* de viaje a conciertos, entrevistas etnográficas y etnografía virtual. El propósito es evaluar dicha teoría a partir de características tales como el contacto entre lo global y lo local, la circulación y el carácter transcultural de la música metal.



Palabras clave: Escena musical; música metal; provincia de Buenos Aires.

Abstract

The aim of this article is reflect on the theory of metal scene formation of Jeremy Wallach and Alexandra Levine. It based on empirical work accomplished between 2011 and 2017 in metal music scene of Buenos Aires province. The purpose is to review this theory through characteristics such as the contact between global and local, the circulation and the transcultural character of metal music.

Keywords: Music scene; metal music; Buenos Aires province.

La música como objeto de estudio posee diversas formas de ser abordada, ya sea desde los elementos compositivos hasta los usos que se hacen de ella. La investigación sociocultural de la misma se ha enfocado en la interacción entre la música y los elementos extra musicales y los agentes “mediadores”, en palabras de Antoine Hennion (2002)- que la relacionan con su contexto social y cultural. Es por ello que han surgido diferentes conceptos teóricos en torno al estudio social de la música, entre los cuales encontramos la noción de escena musical, acuñada primeramente por Barry Shank (1994) y Will Straw (1991, 2001).

Estos autores la definen como un espacio cultural demarcado geográfica e históricamente en el cual coexisten prácticas musicales que interactúan de múltiples formas, a través de diversas trayectorias de cambio y enriquecimiento mutuo (Straw, 1991). Shank habla de la escena como una comunidad significativa en la cual se produce gran cantidad de información semiótica (Straw, 2001). Straw hace hincapié en las formas de comunicación que se producen allí y las caracteriza a través de dos tensiones: una vinculada a lo temporal, que se produce entre el impulso de continuidad histórica y el cambio; y otra, relacionada con lo geográfico y se da entre lo local y lo global (1991).

Para Straw, la escena musical se define por algunas características particulares, las cuales tienen que ver con el carácter urbano del concepto: a) la recurrente congregación de personas en un lugar particular; b) el movimiento de esa gente entre ese lugar y otros espacios; c) las calles o zonas en las cuales se produce ese movimiento; d) todos los lugares y actividades que rodean y nutren una preferencia cultural particular; e) el fenómeno más amplio y más geográficamente disperso de las cuales ese movimiento o esas preferencias son ejemplos



locales; f) las redes de actividad microeconómica que permiten la sociabilidad y ligan esa escena a la ciudad (Straw, 2001).

Desde una perspectiva tricotómica, Andy Bennett (2004), y este junto a Richard Peterson (2004) examinan la vida musical y sus formas de producción y consumo. Para ello proponen tres tipos generales de escenas: las escenas locales, que se refieren a las formas de agruparse en torno a un foco geográfico específico; las translocales, que son escenas locales diseminadas que se comunican en torno a un estilo de música particular; y las virtuales, que se constituyen como formas emergentes en las que las personas dispersas en grandes espacios físicos crean el sentido de escena a través de fanzines y de internet.

Julio Mendivil y Christian Spencer Espinosa (2016) ven que en América Latina las escenas musicales poseen ciertas particularidades que las diferencian de las anteriores perspectivas anglo americanas. Un ejemplo de ellas es que las escenas no solo se desarrollan en espacios metropolitanos sino también en comunidades rurales, en donde la música también se conecta con modos de socialización previos a la urbanización. Además, aquí también aparecen formas económicas alternativas y el uso del lenguaje nativo para la creación de la estética local. Por otra parte, los autores consideran que además de estudios etnográficos del presente, las escenas latinoamericanas requieren que también sean observados sus cambios históricos (Mendivil y Spencer Espinosa, 2016).

De manera similar, Jorge Cardoso Filho y Luciana Xavier de Oliveira (2013), hacen hincapié en los cambios producidos dentro de las escenas a lo largo del tiempo. Para ello proponen el uso de las nociones historiográficas de Reinhart Koselleck (2006), espacio de experiencia y horizontes de expectativas, entendidas como categorías metodológicas que permiten entender a la escena musical como fenómeno configurado a partir de expectativas, propuestas y proyecciones en el largo plazo que son resultado de experiencias anteriores.

Esta idea de cambio a lo largo del tiempo se asemeja a la propuesta de Simone Pereira de Sá (2011), especialista en comunicación, que considera que dentro de las escenas las reglas de los géneros musicales no solo son enseñadas sino también actualizadas. Esta vinculación entre el concepto de escena y un género musical en particular fue abordada por Keith Kahn-Harris, quien se encargó de analizar las tensiones entre la circulación global y local del metal extremo (2000).

Diversos autores estudiaron las mismas relaciones dentro de escenas particulares de música metal en diferentes países, tales como Israel (Kahn-Harris, 2002), Eslovenia (Muršič, 2011) y Puerto Rico (Varas-Díaz et al., 2014), entre otras. Sin embargo, Jeremy Wallach y Alexandra



Levine (2013) proponen una teoría general que consideran que puede ser aplicada a todas las escenas de la música metal a lo largo del planeta.

Teniendo en cuenta que para estos autores dicho esbozo teórico deja abiertas cuestiones esenciales que solo pueden ser respondidas mediante el trabajo empírico -el que, en el caso de la música metal, requiere de un detallado trabajo etnográfico-, en este trabajo nos proponemos evaluar la pertinencia de dicho esquema teórico para el estudio de una escena de la Argentina: la que corresponde a la provincia de Buenos Aires.

Esta elección se debe a que dicho espacio permite abordar de manera “micro” las tensiones “macro” producidas entre la capital y el interior, dando cuenta de que nuestro país no solo se caracteriza por la relación hacia el exterior con lo global sino también por las tensiones en el interior del mismo.

Para ello nos valemos de entrevistas etnográficas realizadas a diversos agentes de la escena de la provincia de Buenos Aires: fans varones y mujeres de entre 15 y 60 años de ocupaciones diversas (tareas domésticas, estudiantes escolares y universitarios, propietarios y empleados de comercios, peones de albañil, peones rurales, guardias penitenciarios, docentes, analistas en sistemas informáticos, editores, chef, artesanos), músicos reconocidos y del circuito *underground* de variados subgéneros de música metal, productores y periodistas especializados.

Además, a través de la observación participante, registramos algunos eventos realizados en diferentes ciudades de la provincia de Buenos Aires, entre 2011 y 2017, en torno a la música metal. Estos fueron ferias culturales, Ferias del libro *heavy* (en C.A.B.A., Mar del Plata y Tandil), reuniones en torno a una comida (especialmente, asados), viajes grupales a conciertos y recitales de bandas profesionales extranjeras y argentinas (en su mayoría, porteñas), y agrupaciones *amateurs* no profesionales de la provincia de Buenos Aires.

Estos eventos se realizaron tanto en estadios de fútbol y grandes teatros de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y de La Plata, como en pequeños pubs, bares, sociedades de fomento, plazas, parques y encuentros de motos en ciudades, partidos y pueblos bonaerenses como Trenque Lauquen, Miramar, Pinamar, Campana, Villa Caci que, Necochea, Ayacucho, La Plata y José C. Paz.

De esta manera, a pesar de que la teoría propuesta por Wallach y Levine aspira a ser un marco general con el que se puedan abordar todas las escenas metaleras del planeta (2013), los propios autores aclaran que probablemente no todas sus funciones y generalizaciones pueden ser aplicadas a todos los casos particulares, lo que conlleva la necesidad de un detallado trabajo empírico.



Nuestra hipótesis, entonces, es que dicha teoría resulta limitada para abordar la escena metalera bonaerense, debido a que sus generalizaciones no resultan suficientes para estudiar particularidades propias de dicho espacio cultural. Para ello comenzaremos sintetizando la teoría general de la formación de las escenas del metal, y luego utilizaremos las seis generalizaciones propuestas por Wallach y Levine para describir el alcance y las limitaciones de las mismas, detectadas en la escena metalera bonaerense. Finalmente, cerraremos nuestro trabajo con algunas conclusiones.

La teoría de la formación de la escena metálica

La música metal surgió a partir de la evolución de *blues* y el *hard rock*. Según Deena Weinstein (1991), se cristalizó a fines de la década del setenta con las bandas que conforman la Nueva Ola del Heavy Metal Británico (Judas Priest, Iron Maiden, Saxon, entre otras). En la década siguiente, se diseminó a través de diferentes países (entre ellos, Argentina), en los cuales el código del estilo musical fue apropiado para generar formas particulares que dialogaban con las características culturales locales particulares. De esta manera, la música metal se convirtió en un estilo musical transnacional y transcultural, no perteneciente a ningún país en particular (Weinstein, 2011).

Wallach y Levine (2013) consideran que las escenas de diferentes lugares del planeta no solo tienen en común la base significativa de la música metal (es decir, el código del heavy metal que se naturaliza en diferentes países y a partir del cual surgen el resto de subgéneros), sino también las dinámicas escénicas y sus instituciones. Según estos autores esto deriva de la existencia de características culturales únicas en el estilo musical que se replican a lo largo del mundo (Wallach y Levine, 2013).

Entonces, para Wallach y Levine, las escenas de la música metal son “unidades funcionales ligeramente limitadas que contienen un número finito de participantes en un momento cualquiera” (2013: 118) (1). Estas poseen cuatro funciones cruciales: 1. ser conductos para la circulación global de sonidos y estilos de metal; 2. proveer lugares de reunión para el consumo colectivo y la exhibición de artefactos relacionados con el metal, su moda y experticia; 3. proveer lugares para la performance local y la producción artefactual; 4. promover artistas locales en una más amplia red de escenas (2013: 119).

Las escenas, en tanto formaciones sociales, deben representar al menos dos de esas funciones. Además, tienen que poseer por lo menos una de las seis generalizaciones que



ambos autores consideran que caracterizan a la música metal, cuyas dinámicas culturales raramente se encuentran en otras culturas musicales (Ídem).

Como ya hemos mencionado, a pesar de que los autores aclaran que no todos los puntos de la teoría propuesta pueden ser encontrados en todos los casos particulares, dicho marco aspira a ser aplicable a la totalidad de las escenas paradar cuenta de las características culturales únicas que posee el metal a los largo del mundo. A continuación veremos los alcances y las limitaciones que poseen dichas generalizaciones en el estudio de la escena bonaerense.

La escena metalera bonaerense

La primera generalización de la propuesta de Wallach y Levine afirma que “Todas las escenas de la música metal comienzan con espacios para el consumo colectivo de artefactos extra locales” (2013: 119). Estos autores utilizan las nociones de replicación y diseminación de Greg Urban (2), para observar cómo las escenas surgen a partir de las bandas que realizan *covers* de los conjuntos que consumen gracias a la circulación masiva de los mismos.

En el caso de la provincia de Buenos Aires este es el punto más controvertido. Para reconstruir el origen de la escena, necesitaríamos de un estudio historiográfico. Pero si tenemos en cuenta la crónica periodística de Frank Blumetti y Carlos Parise (1993) acerca de los inicios de la música metal en Argentina, encontramos que se comenzó a utilizar la expresión “heavy metal” con la banda Riff, formada por Norberto “Pappo” Napolitano a partir de la despedida de su anterior conjunto, Pappo’s Blues, en 1980.

Si tomamos a Riff como una de las agrupaciones que dio comienzo a la escena, encontramos que no se conformó con una banda de *covers*. Por el contrario, el contacto entre ella y el heavy metal, se produjo con el intercambio entre músicos: “Pappo”, el guitarrista líder, reconocido a nivel nacional e internacional –tanto en la escena del rock como del blues-, estuvo a punto de formar parte de Mötörhead (3), en uno de sus viajes a Inglaterra, a fines de la década del setenta. Al regresar conformó Riff, la cual realizó sus propias composiciones inspirándose en el sonido de la nueva ola del *heavy* metal británico.

En Argentina, en esa época, aún no se hablaba de “heavy metal” sino de “rock duro” y “rock pesado”, el cual era desarrollado por conjuntos como Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll, Pappo’s Blues, Pescado Rabioso, Manal, El Reloj, La Torre y Púrpura. Estas bandas, a pesar de haber sido muy influenciadas por los sonidos del rock que circulaba en esa época –



específicamente, el de grupos tales como Led Zepellin, AC/DC, Deep Purple, entre otros-, tampoco se conformaron como bandas de covers.

Al mismo tiempo, el público de estas agrupaciones se autodenominaba “duro”, frente a la audiencia de otras bandas de rock consideradas “blandas”, como Almendra. De hecho, para Pablo Alabarces (1995) los seguidores del rock pesado que provenían de la zona oeste del Gran Buenos Aires eran llamados “firestones”, los cuales fueron “(...) el embrión del público *heavy* de los ochenta” (Alabarces, 1995: 54, destacado del original).

En esta década, muchos de los “metálicos” de la provincia se dividían entre los “papperos” u “hordas metálicas” (seguidores de Pappo) y las autodenominadas “brigadas metálicas”, las cuales eran características del conurbano bonaerense y de la ciudad de Buenos Aires, las cuales seguían a conjuntos musicales metaleros de esas zonas.

Podría decirse, entonces, que en Argentina y en la provincia de Buenos Aires el metal parece originarse de manera procesual, a partir de la evolución de las bandas y la audiencia del denominado “rock duro” y “rock pesado”, a la par del desarrollo global del estilo musical. En la década del ochenta aparece el denominador “heavy metal”, aunque bandas como V8 en realidad poseían un sonido más cercano al thrash metal, estilo que simultáneamente comenzaba a tener auge en San Francisco y California (Estados Unidos), con grupos como Metallica, Anthrax y Slayer.

Por otra parte, esta primera generalización teórica considera que el consumo colectivo de música metal extra-local se da en los comienzos de las escenas, pero a partir de nuestro trabajo etnográfico pudimos constatar que esto se produce de manera permanente hasta el presente.

En primer lugar, mediante la circulación de música metal de la escena global en la provincia de Buenos Aires, la que en la actualidad no solo se produce a través de medios de comunicación especializados (revistas y programas de radio), sino también de Internet (con plataformas de reproducción de música como *Spotify* y *Soundcloud*; redes sociales como *Facebook* e *Instagram*; sitios de videos como *YouTube*; y estaciones virtuales de radio de diferentes países), lo que posibilita el acceso a ella.

En segundo lugar, por medio de recitales de bandas internacionales organizados en la provincia. Aquí la escena se caracteriza porque la mayoría de las bandas extranjeras actúan en la ciudad de Buenos Aires (4). La importancia de ver bandas de la escena global se observó en el esfuerzo económico de muchos fans por adquirir su entrada y por costear el viaje hasta la capital, en el caso de los fans que habitan en el interior de la provincia.



De acuerdo a las respuestas obtenidas en las entrevistas, el fundamento de estas acciones era que tal vez esa era la única oportunidad que tenían en la vida para poder ver a determinada banda en vivo. Además, en conversaciones mantenidas durante las diversas observaciones participantes (especialmente en los viajes a conciertos en la ciudad de Buenos Aires) pudimos ver que un tema recurrente es la especulación acerca de las posibilidades de que determinadas bandas hagan giras por Latinoamérica, lo que aumenta las chances de que se presenten en Argentina.

En tercer lugar, otra forma de vincularse la escena local con la global es mediante la realización de *covers* de grupos internacionales por parte de bandas *underground* semi profesionales, los cuales eran utilizados para cautivar al público y captar su atención para la presentación de temas compuestos por ellas mismas.

En los recitales observados, las canciones elegidas para interpretar no solo se trataban de *hits* de bandas conocidas como Metallica o Iron Maiden, sino también de temas musicales que no pertenecen al *mainstream* metalero y que, en la mayoría de los casos, eran de bandas que ya no existen (por ejemplo, Death).

La segunda generalización considera que “Las escenas de la música metal dependen de instituciones para su supervivencia” (Wallach y Levine, 2013: 121). De acuerdo a los autores, estas instituciones son disquerías, roquerías, salas de ensayo, estaciones de radio independientes o colegiales y, en especial, espacios para el desarrollo de recitales. En la provincia de Buenos Aires es posible encontrar todas las instituciones mencionadas, pero se caracterizan por la inequidad de su desarrollo.

Las estaciones de radio son las que resultan más accesibles. Además, son beneficiadas con la extensión de su transmisión vía Internet, ya que permite la llegada a mayor cantidad de audiencia en un rango más extenso que el de la propia ciudad. En cambio, las roquerías y principalmente las disquerías son lugares en vías de extinción en el interior de la provincia y de privilegio en la ciudad de Buenos Aires, por lo que se produce una circulación desigual de discos, indumentaria y accesorios típicos de metal y otros estilos musicales.

Entre 2011 y 2017 surge un nuevo formato de reunión que caracteriza a la escena bonaerense: las ferias. Estas aparecen como una manera alternativa de comercio y de sociabilidad, las cuales se asemejan a las ferias de discos y fanzines de la década del ochenta. Algunas de ellas se organizan a la entrada de recitales, tomando como modelo los puestos de *merchandising* de los recitales de bandas internacionales. Otras prescinden del concierto y el objetivo es la difusión de la cultura del estilo musical. Un ejemplo de ellas son las Ferias del libro *heavy* realizadas en ciudad de Buenos Aires, Mar del Plata y Tandil a partir de 2013.



Con respecto a los espacios para la realización de conciertos, Wallach y Levine consideran que constituyen la institución escénica más celebrada (2013: 122). Sin embargo, en la provincia de Buenos Aires este espacio es hostigado por las políticas públicas de los diferentes municipios. En la mayor parte de las ciudades observadas o referenciadas a través de las entrevistas a agentes de ellas, hay pocos lugares disponibles para realizar conciertos. De esta manera, las bandas buscan lugares alternativos como plazas, clubes barriales y sociedades de fomento. No obstante, esta problemática solo es padecida por las bandas amateurs, ya que para las bandas profesionales locales y, especialmente, las extranjeras están disponibles teatros y estadios con mejores condiciones de producción y de infraestructura.

De acuerdo a Wallach y Levine también es necesario que esos espacios para organizar recitales sean aptos para todo público (2013: 121). En la provincia de Buenos Aires la problemática surge a partir de las restricciones de entrada a menores de edad en determinados horarios. Esto hace que se dificulte el ingreso de jóvenes como nuevos miembros de la escena. Asistir a conciertos resulta indispensable para formar parte de ella, ya que este es el evento de mayor convocatoria y de importancia para los metaleros. Según Weinstein (2000), el recital es el momento en donde se materializa la cultura de la música metal (2000: 199).

Sin embargo, esto no es igual en toda la provincia, sino que hay lugares, como por ejemplo en la ciudad de Mar del Plata y José C. Paz, en donde se organizan recitales *matinée*, especiales para asistentes menores de edad. Sin embargo, la mayoría de los conciertos comienzan después de la medianoche y la restricción por edad depende de las políticas públicas de cada municipio.

Algunas veces, a pesar de que la norma así lo disponga, hay adolescentes menores de edad que igualmente logran ingresar a esos locales. De todas formas, estos jóvenes se visibilizan con mayor intensidad en recitales vespertinos organizados en espacios al aire libre, ya sea de bandas internacionales en grandes estadios como de bandas amateurs en pequeñas plazas.

De acuerdo a la tercera generalización, “Las escenas de la música metal son popularizadas por ‘amateurs’ musicales” (Wallach y Levine, 2013: 123). Esto significa que debe haber una gran cantidad de músicos semiprofesionales que integren bandas solo por *hobby*, sin aspirar a que la ganancia de su conjunto musical sea su salario, y que el objetivo sea componer temas musicales propios y realizar *covers* de hits populares. Para estos autores, al igual que en el rock en general, las bandas de aficionados son el alma de las escenas del metal (Wallach y Levine, 2013: 123).

En la provincia de Buenos Aires efectivamente existe una gran cantidad de bandas semiprofesionales, tanto en pequeños pueblos como en ciudades de mayor cantidad de



habitantes. La mayoría de ellas poseen diferentes formas de difusión y, a pesar de las complicaciones relacionadas con las instituciones anteriormente mencionadas, logran participar de recitales. Estas bandas pertenecen al circuito *underground* y casi nunca reciben ganancias por tocar en un concierto. En la mayoría de los casos, el pago es a través de consumiciones gratuitas de bebidas (especialmente de cerveza).

En otros casos, estas bandas deben pagar para poder participar como teloneros de bandas profesionales locales y extranjeras. A pesar de ello, no reciben el mismo trato que la banda principal, no solo porque las condiciones de producción son peores (los instrumentos musicales y el equipamiento de sonido suele ser de menor calidad y, en gran cantidad de casos, no hay contacto entre los músicos principales y los teloneros), sino también porque generalmente el público asiste en el horario que tocará la banda principal, por lo que los conjuntos teloneros se presentan frente a un público pequeño o a asistentes que les prestan escasa atención.

A pesar de ello, son pocas las bandas que intentan salir del circuito *underground* para trabajar con los sellos discográficos locales especializados en el estilo musical (como por ejemplo, Icarus) o con los productores de bandas profesionales (principalmente, porteños). En la mayoría de los casos la continuidad de estas bandas *amateurs* depende de su pasión por la música.

No obstante, la escena perdura gracias al *amateurismo* y la pasión musical presente no solo en la existencia de bandas semiprofesionales, sino también en los modos de producción de conciertos. En la provincia de Buenos Aires muchas veces son los conjuntos musicales los que ofician de productores de recitales y una manera de poder llevarlos a cabo es a través del formato del festival, en donde participan varias agrupaciones. Muchas veces, bandas de diferentes ciudades intercambian la participación de recitales, por lo que existe una gran circulación intra-provincial.

En ese caso, los músicos tienen dicha iniciativa a partir de su deseo de mostrar sus composiciones ante el público. En otros, son los propios fans quienes auspician de productores sin tener una formación específica para esto, pero son impulsados por la necesidad de asistir a conciertos de metal, los cuales no suelen ser organizados por los productores profesionales, ya que prefieren ocuparse de cantantes y conjuntos musicales de estilos más masivos. Los fans del interior también se encargan de realizar recitales de bandas profesionales porteñas en sus propias ciudades para facilitar el acceso a ellas al resto de su comunidad.

La cuarta generalización dice que “Las escenas de la música metal a menudo hacen una demostración de vigilancia de sus fronteras, pero difieren de otras escenas en la intensidad y la función de este patrullaje” (Wallach y Levine, 2013: 124). Las escenas del metal poseen



diferentes formas de legitimar los elementos y los agentes que forman parte de ella, pero en especial se busca definir lo que no pertenece a allí. Wallach y Levine mencionan la actitud intolerante de los *metalheads* (5) hacia los *poseurs*, es decir, los infiltrados dentro de la escena. En la provincia de Buenos Aires, es posible observar dicho patrullaje. Allí los fans de música metal se llaman a sí mismos “metaleros” y a los *poseurs*, “caretas” (6). A través de nuestro trabajo de campo pudimos relevar algunos códigos vinculados con diversas formas de ser metalero.

Por ejemplo, las remeras con logotipos o ilustraciones dedicadas a una banda en particular requieren que quien la lleve conozca sus canciones, sus discos, sus integrantes y, si es posible, la historia y las últimas noticias de sus músicos. Dentro de la escena está mal visto que alguien lleve una remera sin conocer a la banda de ella. Esta situación tiene más probabilidades con el uso de remeras que pertenecen a bandas *mainstream* y son accesibles de conseguir también por fuera de roquerías, como por ejemplo, Metallica y Iron Maiden. A este tipo de portadores se los considera “caretas”.

También se cree que es *poseur* quien no es metalero y se viste ocasionalmente con su atuendo solo para asistir a un concierto o con la intención de seducir a algún miembro de la escena. Esto es más visible en ciudades con poca cantidad de habitantes, en donde quienes participan habitualmente de eventos de la escena se conocen entre sí. Weinstein (2000) menciona a estos actores como “guerreros del fin de semana” (2000: 129), ya que solo visten el “uniforme” (7) metalero para asistir a conciertos.

En las ciudades del interior de la provincia esto es habitual, sin embargo la autenticidad de los participantes se demuestra de otras formas. Una de ellas se produce por medio del conocimiento y de la información acerca del estilo musical. Esto hace que muchos de los miembros de la escena consideren que el metal no se demuestra exteriormente en la ropa sino que se trata de un sentimiento interno.

Esta idea justifica que muchos de ellos, durante los días de semana, no vistan como metalero debido a requerimientos laborales (la mayoría de los empleos prefieren trabajadores que vistan como lo impone la sociedad “respetable”), con un signo de madurez (algunos consideran que esa vestimenta estaba relacionada con su juventud) o con la necesidad de vincularse con personas por fuera de la escena, las cuales pueden tener miradas prejuiciosas hacia el atuendo metalero.

Otro modo de demostrar autenticidad se lleva a cabo durante los conciertos, a través de las prácticas características del estilo musical –*headbanging* (8), mano cornuta (9) y *mosh* (10) o pogo- y del canto de las canciones (especialmente de los *covers*, en el caso de conciertos de



bandas *underground*). Las prácticas ajenas al estilo musical dan cuenta de la presencia de sujetos que no pertenecen a la escena.

Por ejemplo, en un concierto de la banda, de *thrash* metal, Mojón, en una ciudad intermedia de la provincia, un grupo de metaleros se reía de algunas mujeres que no poseían atuendo metalero y que bailaban con pasos de salsa al ritmo de la música ejecutada en ese momento, que era *thrash* metal.

En ese sentido, pudimos ver que en la escena bonaerense se mantiene la característica del estilo musical como culturalmente conservador (Weinstein, 2000: 137), especialmente porque la mayoría del público espera que las bandas nuevas se asemejen y respeten las convenciones de las bandas de la “vieja escuela”.

El patrullaje mencionado por Wallach y Levine globalmente estuvo representado en la década de los ochenta por el enfrentamiento entre los fans de *thrash* metal y los de *glam* metal, en el cual los primeros acusaban a los segundos de ejecutar “falso metal”. En la provincia de Buenos Aires esta rivalidad también tuvo lugar.

No obstante, en la actualidad una de las tensiones más populares se produce entre la audiencia del metal extremo y el “metal argento”, en la cual los fans del primero consideran a los otros “cabeza de tacho” por resistirse a conocer bandas por fuera de la trilogía V8, Hermética y Almafuerte (bandas fundadas por Ricardo Iorio (11), que resultan fundamentales para los agentes de la escena argentina).

La quinta generalización propone que “Con el fin de tener coherencia a través del tiempo, debe haber una ‘brecha generacional’, es decir, una generación más antigua envejeciendo y miembros más jóvenes entrando a la escena” (Wallach y Levine, 2013: 126). Es necesario que exista una continuidad generacional para la perpetuidad de la escena. Una forma descrita por Wallach y Levine se produce a través de la celebración de las bandas pioneras de la escena a través de sus instituciones.

Por medio del trabajo de campo, observamos que en la provincia de Buenos Aires se homenajea a bandas como Riff, V8 y, en mayor medida, Hermética. Sin embargo, dicha celebración no solo es realizada por las instituciones sino también por los fans y los músicos. Por ejemplo, para el caso de Riff existen varios monumentos en homenaje a “Pappo”, su líder, en diversas ciudades de la provincia, como Tandil, Luján, Necochea y ciudad de Buenos Aires. Y con respecto a la banda metálica de Pappo, V8 y Hermética, los homenajes se producen principalmente a través de *covers*, recitales tributo, remeras, tatuajes y la utilización de estrofas y títulos de sus canciones para nombrar reuniones y publicaciones escritas.



En cuanto a la brecha generacional, observamos que no solo se presenta a través de los músicos, sino también del público. De hecho, en algunos recitales (especialmente los de Almafuerce y los de bandas internacionales) pudimos ver padres con sus hijos (en muchos casos, niños), vestidos con remeras metaleras. Esto resulta importante ya que a partir de las entrevistas pudimos ver que gran cantidad de metaleros conocieron el estilo musical a través de un familiar mayor a ellos que les recomendó determinadas bandas.

Por último, la sexta generalización afirma que “Todas las escenas de la música metal son definidas no solo por sus relaciones con la escena global del metal sino también con otras escenas vecinas y con el solapamiento de escenas dedicadas a otros géneros musicales” (Wallach y Levine, 2013: 127). Para los autores, una escena también se vincula con las escenas de otros países cercanos y también con las escenas de otros géneros musicales.

La escena bonaerense no se destaca por la relación con sus países vecinos, ya que el vínculo con ellos se produce de igual manera que con las bandas de países europeos o norteamericanos. Es decir, las bandas que visitan la provincia de Buenos Aires pueden ser tanto de Brasil y Chile, como de España o Canadá, siendo estas pertenecientes a circuitos *mainstream* como *underground*.

Por otra parte, bandas bonaerenses tienen posibilidades de dar conciertos fuera del país, tanto en Bolivia, Colombia, Japón o Estados Unidos. Entre las principales bandas que participan de giras por el exterior, podemos mencionar tanto a las reconocidas Rata Blanca y Malón, como a las bandas *underground*, Against y Lepergod. Por el contrario, la escena bonaerense de la música metal se caracteriza porque sus principales relaciones se dan en el interior de la provincia.

En cuanto a las escenas de otros géneros musicales, Wallach y Levine describen como principal el contacto entre el metal y el punk. Por el contrario, en el caso bonaerense el principal vínculo se produce con el rock, el cual se dio desde sus inicios con el rock pesado y, en la actualidad, con el “rock chabón”, ya que es posible ver que muchos fans de música metal también son seguidores de bandas como La Renga y el Indio Solari y los Fundamentalistas del Aire Acondicionado.

También pudimos ver que las bandas locales, tanto profesionales como semiprofesionales suelen participar de festivales en donde se presentan conjuntos de otros estilos musicales, especialmente rock (como por ejemplo, el festival Rocarock de la ciudad de Tandil). En estos casos observamos que tanto las bandas de música metal como su audiencia intentan destacar los elementos propios del código, como una forma de exaltar la identidad metalera.



Por otra parte, es original de la provincia de Buenos Aires y de Argentina el contacto entre la música metal y el folklore argentino, el cual se produce a partir de la labor de Ricardo Iorio. Es así que muchos metaleros también asisten a recitales de los folkloristas, José Larralde y Rubén Patagonia, y gran cantidad de bandas replican el estilo del grupo de *metal pesado argento*, Almafuerce, o componen sus canciones incluyendo sonidos, instrumentos y elementos estéticos propios del folklore argentino.

El contacto entre estas dos formas musicales también permitió que la música metal se relacione con la cultura rural y gauchesca. En el interior de la provincia de Buenos Aires, pudimos ver que en varios recitales algunos fans utilizaban bombachas de campo, alpargatas e, incluso, boinas, indumentaria característica de los habitantes y trabajadores rurales.

Asimismo podemos agregar que la escena bonaerense también dialoga fuertemente con otras escenas culturales, tales como la práctica recreativa y deportiva del skate y el BMX; las artes marciales; el animé, el manga y los juegos de rol; y las culturas gótica y emo.

Es por esto que muchos metaleros también asisten a eventos tales como ferias medievales y convenciones de cómics, las cuales se encuentran fuertemente influenciadas por las obras de H. P. Lovecraft, J. R. R. Tolkien y George R. R. Martin, especialmente, la saga de películas de *El Señor de los Anillos* y la serie, *Games of Thrones*. Ambas dialogan fuertemente con la cultura de la época medieval, la cual es a su vez temática y estética recreada por varios subestilos de música metal.

En efecto, en algunos conciertos pudimos observar que muchos metaleros además de beber cerveza directamente de la botella, también lo hacían utilizando cuernos realizados de manera artesanal para tal fin, inspirados en las obras anteriormente mencionadas. Al mismo tiempo, muchos de ellos además de utilizar accesorios clásicos de la música metal como el cuero, las cadenas y las tachas, también hacen uso de colgantes con la forma del martillo del dios vikingo, Thor.

Por otra parte, muchos de estos fans también son consumidores de música clásica y música medieval y celta. Este contacto es posible gracias a subestilos de metal, tales como el *folk metal*, el cual agrega instrumentos y sonidos típicos del medioevo al sonido clásico del *heavy metal* británico.



Conclusiones

A partir de lo presentado anteriormente, consideramos que la propuesta teórica de Wallach y Levine resulta limitada para el abordaje de la escena metalera bonaerense, ya que sus generalizaciones no resultan suficientes para estudiar algunas características particulares. En primer lugar, porque al proponer que las escenas se inician a partir de bandas que realizan *covers* de las agrupaciones de reconocimiento global, se refuerza una mirada etnocéntrica que considera que el metal se originó en Europa y Norteamérica, cuando en realidad la escena bonaerense se caracteriza por desarrollarse a la par de dichas regiones.

Lo mismo sucede cuando se considera que las escenas locales se destacan por su contacto con las escenas vecinas, sin tener en cuenta la posibilidad de que bandas que no son europeas o norteamericanas hagan giras o se presenten en festivales de alcance global. Justamente la escena bonaerense se destaca por poseer conjuntos que no solo son reconocidos a nivel provincial y nacional sino también internacional, al mismo tiempo que grupos *underground* tienen la posibilidad de presentarse fuera del país.

En ambos casos solamente se considera la influencia del metal global en las escenas locales, sin tener en cuenta el movimiento inverso o la posibilidad de diálogo e intercambio entre ambas escalas. Esto resulta contradictorio si se tiene en cuenta que una de las particularidades de la música metal es su carácter transcultural.

Lo mismo sucede con respecto a las características intra-locales: no se consideran los modos de elaboración local de códigos que circulan a nivel global (como el patrullaje de los “metaleros” hacia los “caretas”, y la utilización del español y el lunfardo para dichas nominaciones); ni las desigualdades y tensiones propias de las escenas locales (por ejemplo, las diferencias entre los agentes profesionales y los *amateurs*, y entre las instituciones del interior y la capital).

Las generalizaciones de la teoría de Wallach y Levine no permiten dar cuenta de las características originales de dichas escenas. Por ejemplo, en el caso bonaerense, podemos mencionar el surgimiento de la Feria del libro *heavy*; la importancia de la agencia de los músicos semiprofesionales y los fans para la producción de recitales; la tensión entre los fans de metal extremo y los seguidores del “metal argento”; la importancia de los vínculos familiares intergeneracionales entre los agentes de la escena; y la convivencia y el contacto con otras escenas musicales que culturalmente parecen alejadas al metal (especialmente, el folklore y el rock argentino).



Es por ello que postulamos la necesidad de ampliar las herramientas teóricas para poder estudiar las singularidades de cada escena local en particular, las cuales permitan ampliar el conocimiento social y cultural de la música metal a partir de una perspectiva que incluya a los contextos por fuera de Europa y Norteamérica y dé cuenta del intercambio transcultural, a pesar de que este muchas veces sea desigual y dificultoso. No pasar por alto dichas características permitiría una mejor comprensión de la circulación intercultural y la visibilización y el reconocimiento de las escenas musicales latinoamericanas y no occidentales en el contexto de la globalización.

Notas

- (1) La traducción del inglés original de la cita al español es de nuestra autoría. De ahora en adelante, vale esta aclaración para el resto de las citas en este idioma.
- (2) Según Urban, la replicación y la diseminación son formas de circulación de la cultura en las sociedades contemporáneas *mass-mediáticas* (2001).
- (3) Es importante destacar que esta banda forma parte de la Nueva Ola del Heavy Metal Británico (NWOBHM), la que según Weinstein colaboró musical, estética y culturalmente para la definición del heavy metal.
- (4) En el periodo analizado, pudimos ver que algunas bandas extranjeras también se presentaron en shows realizados en La Plata (especialmente en el Estadio Único) y en Mar del Plata. Sin embargo, estas mismas también lo hicieron en ciudad de Buenos Aires.
- (5) Forma de autodenominarse los fans de música metal de todo el mundo.
- (6) Distinción similar a la que había en el rock argentino a fines de la década del setenta, entre los fans que iban a los recitales al sector de la platea y eran considerados "chetos", por los "rockers" (llamados "firestones" y "gronchos" por los otros). Este enfrentamiento estaba íntimamente relacionado con la diferente posición social de ambos bloques (Alabarces, 1995).
- (7) Según Weinstein (2000), el atuendo metalero se compone a través del bricolage entre las culturas hippie, motoquera y sadomasoquista, por lo que la NWOBHM se caracterizaba no solo por el uso de remeras negras con los logotipos de las bandas, sino también por complementarse con vestuario color negro, de cuero, con apliques de tachas, cadenas y parches.
- (8) El *headbanging* es la práctica de mover la cabeza al compás de la música, hacia arriba y abajo o en forma circular.
- (9) Es el gesto con la mano que simula dos cuernos con el dedo índice y meñique.
- (10) Forma de baile grupal no estructurado en donde los participantes se empujan y dan golpes de puño al ritmo de la música.
- (11) Ex bajista líder de V8 y Hermética, cantante y líder de Almafuerte, que en 2016 comienza su carrera solista. Sus bandas son referentes de la música metal dentro de la escena argentina.



Bibliografía

- Alabarces, P. (1995). "Qué se puede hacer salvo ver películas". *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina* (pp. 72-83). Buenos Aires: Colihue.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32, pp. 223-234.
- Blumetti, F. y Parise, C. (1993). *Heavy metal argentino*. Buenos Aires: Ediciones Karma.
- Cardoso Filho, J. y Xavier de Oliveira, L. (2013). Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 17, pp. 1-19.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Kahn-Harris, K. (2000). 'Roots'?: the relationship between the global and the local within the Extreme Metal scene. *Popular Music*, 19(1), pp. 13-30.
- Kahn-Harris, K. (2002). 'I Hate This Fucking Country': Dealing with the Global and the Local in the Israeli Extreme Metal Scene. En Young, R. (ed.). *Music, Popular Culture, Identities* (pp. 133-151). Berkeley: University of California.
- Koselleck, R. (2006). *Futuro-passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto (PUC RIO).
- Mendivil, J. y Spencer Espinosa, C. (2016). Epilogue. Reconsidering Music Scenes from a Latin American Perspective. En Mendivil, J. y Spencer Espinosa, C. (eds.). *Made in Latin American. Studies in Popular Music*. Nueva York: Routledge.
- Muršič, R. (2011). Noisy Crossroads: Metal Scenes in Slovenia. En Wallach, J. et al. (eds.). *Metal rules the globe. Heavy Metal Music around the World* (pp. 294-312). Durham: Duke University Press.
- Pereira de Sá, S. (2011). Will Straw: Cenas musicais, sensibilidades, afetos e cidade. Em: Janotti Jr, J. y Mota Gomes, I. *Comunicação e estudos culturais* (pp. 147-161). Salvador: EDUFBA.
- Peterson, R. y Bennett, A. (2004). Introducing Music Scenes. En: Peterson, R. y Bennett, A. (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual* (pp. 1-15). Estados Unidos: Vanderbilt University Press.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), pp. 368-388.
- Straw, W. (2001). Scenes and Sensibilities. Recuperado de file:///C:/Users/Cecilia/Downloads/30335-31058-1-PB%20(1).pdf



- Urban, Greg (2001). *Metaculture: How Culture Moves Through the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Varas-Díaz, N.; Rivera-Segarra, E.; Rivera Medina, C. L.; Mendoza, S. y González-Sepúlveda, O. (2014). Predictors of communal formation in a small heavy metal scene: Puerto Rico as a case study. *Metal Music Studies*, 1(1), pp. 87-103.
- Wallach, J. y Levine, A. (2013). I want *you* to support local metal. A theory of metal scene formation. En: Hjelm, T.; Kahn-Harris, K. y Levine, M. *Heavy metal. Controversies and countercultures*. (pp. 117-135). Reino Unido: Equinox Publishing Ltd.
- Weinstein, D. (2000). *Heavy Metal. The Music and Its Culture* (edición revisada). Cambridge: Da Capo Press.
- Weinstein, D. (2011). The globalization of metal. En Wallach, J. et al. (eds). *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music around the World* (pp. 34–59). Durham: Duke University Press.