

Licenciatura de Psicología



Licenciatura de Psicología

Trabajo Final de Grado

Monografía

**El Metal Pesado Argentino como Movimiento Cultural:
Una lectura desde la Psicología Social Crítica Latinoamericana y perspectiva Decolonial**

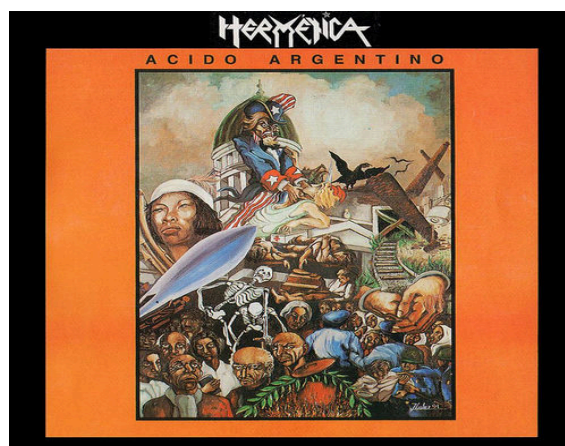


Figura 1. portada del álbum “Acido argentino” de Hermetica”

Autor: Juan Sandoval Cabrera

Ci: 4204 382 -6

Tutora: Ana Carina Rodriguez

Revisor/a: Gabriela Etcheverry

Fecha de entrega: 14/06/2026

Montevideo, Uruguay

Agradecimientos

A mi madre por darme la vida y brindarme cariño, a mi padre que me enseñó que no es necesario hablar para transmitir amor. A mis hermanas, Blanca y Adriana; y mis hermanos, Sergio, Wiliam, Jorge, porque de cada uno aprendí mucho de la vida y seguiré aprendiendo, de lo bueno y de lo malo.

A Yolanda Ferreira la cual me apoyo como una madre en estos años.

A mi psicóloga Susana Giacobone con quien comparto un proceso terapéutico desde el 2015

A mis amigos y amigas, en especial a Sebastian Fernadez, por abrirme las puertas de su casa en momentos difíciles; Diego Britos por estar siempre presente y también brindarme hospedaje cuando lo necesite, a Christopher Moraes por acompañarnos durante toda la carrera. Javier Diez, Andres Rios, Marianela Jardim, Juan Ramon Mariño, Daniel Rodriguez, Desirée C Yelavich por motivarme, Carlos Paredes con quien conviví en una residencia durante la pandemia. Fabian Aquino, por acercarme al mundo del metal, Marcelo Martin Morandini por hacerme llegar material fundamental para este trabajo.

A mis compañeras de tutoría, Ana Acevedo, Ana Clara Hernandez, Solange Sosa y especial a Norma Altezor que supo escucharme en momentos de quiebre. A Mariana Lema por motivarme y mostrar que se puede.

A Mis compañeras, Liliana Rama, Gabriela Ojeda, Mariela Puleo, Yen Lemos y Mariana Irisarri por que formamos un grupo de sostén fundamental para transitar esa etapa.

Al colectivo Vilardevoz por enseñarme que la locura se resignifica con amor y lucha por una vida digna, y que la desmanicomialización es el camino para encontrarnos sin barreras.

A todas las compañeras y compañeros que conocí durante la trayectoria, especialmente a Paula Suarez, Andrea Corbo con quienes mantengo vínculo desde el 2017.

A mi profe de yoga Elena Hernandez y al grupo que me recibió de la mejor manera, kari, Vanessa, Mari, Carmen y Fabiana. quienes fueron un sostén importante durante el 2025.

A la Universidad de la República, que permite que personas de origen obrero alcancen la educación terciaria, a sus funcionarios y funcionarias, a todas y todos los docentes; en especial mi tutora Ana Carina Rodriguez por su dedicación, la correctora Gabriela Echeverry, Virginia De León que me apoyo en la elección del tema desarrollado.

Este trabajo marca el cierre de una etapa y el comienzo de otra. El recorrido no fue fácil, pero sí profundamente significativo y enriquecedor. Espero que estas páginas puedan apoyar a quienes tengan inquietudes similares, en el ámbito académico y porque no, fuera de él.

A todas las bandas que forman parte de este movimiento cultural y que no calle el cantor.

Índice

Resumen:	4
Abstract:	4
Introducción	5
1- Del heavy metal anglosajón al metal pesado argentino: surgimiento y condiciones sociohistóricas de producción	8
1.1. El surgimiento del heavy metal anglosajón	8
1.2. El surgimiento del metal pesado argentino	12
1.3 El MPA durante la consolidación del neoliberalismo	16
2. El MPA como movimiento cultural y práctica de resistencia	20
2.1. El MPA como movimiento cultural	20
2.2. El MPA como práctica de resistencia simbólica.	21
3. La narrativa del MPA como material de análisis	24
3.1 La narrativa del MPA en diálogo con el pensamiento decolonial	24
“Malón mestizo”(Malón, 1995)	24
“Grito de pilagá” (Malón, 1996)	26
“Cráneo candente” (Hermetica, 1989)	28
“Revancha de América”(Hermetica 1991)	30
3.2 Más allá del eje decolonial	32
Conclusiones	35
Referencias	38
ANEXOS	43

Resumen:

En esta monografía se indaga el metal pesado argentino como fenómeno cultural desde el punto de vista de la Psicología social, con una mirada crítica latinoamericana apoyada en el pensamiento decolonial y los estudios culturales. Se analizan las características de este fenómeno que permiten abordarlo como movimiento cultural, tanto por las producciones narrativas, así como de sus prácticas culturales y sociales, en las que se construye un posicionamiento frente a problemáticas existentes.

Desde un abordaje interdisciplinario, se consideran los antecedentes del heavy metal anglosajón y su apropiación en Argentina, atendiendo a las condiciones locales que hicieron posible su surgimiento y desarrollo. En este proceso, se articulan las dinámicas globales y locales que inciden en la configuración del movimiento y en las transformaciones que adquiere en el transcurso del tiempo en esta región.

En este estudio se propone articular el contenido de las canciones con el posicionamiento decolonial, con el fin de identificar afinidades en las formas de interpretar la realidad y aproximarse a los sentidos que construye el movimiento.

De este modo, el trabajo se orienta a comprender al MPA como práctica cultural y su incidencia en la producción de subjetividad en un contexto histórico específico.

Abstract:

This monograph examines Argentine heavy metal as a cultural phenomenon from the perspective of social psychology, adopting a critical Latin American approach grounded in decolonial thought and cultural studies. The study analyzes the characteristics that allow this phenomenon to be understood as a cultural movement, considering both its narrative productions and its cultural and social practices, through which a positioning toward existing social issues is constructed.

From an interdisciplinary approach, the antecedents of anglo saxon heavy metal and its appropriation in Argentina are addressed, taking into account the local conditions that enabled its emergence and development. In this process, global and local dynamics are articulated, shaping the configuration of the movement and the transformations it undergoes over time in this regional context.

This study proposes to articulate song lyrics with a decolonial perspective, in order to identify affinities in ways of interpreting reality and to approach the meanings constructed by the movement.

Thus, this work aims to understand Argentine heavy metal as a cultural practice and its role in the production of subjectivity within a specific historical context.

Introducción

El presente trabajo final de grado se sitúa en el campo de la Psicología Social y los Estudios culturales, más precisamente en el campo latinoamericano desde una perspectiva crítica y decolonial. El objeto de estudio se centra en el metal pesado argentino, que desde ahora denominaremos con las siglas MPA, como movimiento cultural.

La escena metalera en Argentina es heterogénea y diversa, con expresiones orientadas al espectáculo y al entretenimiento, junto con vertientes más críticas vinculadas a problemáticas “sociales” “históricas” y “políticas”. Este trabajo se enfoca más en esta última corriente, donde el MPA adquiere mayor densidad simbólica, potencia crítica e incidencia cultural, configurándose como una práctica que excede lo estrictamente musical y se inscribe en disputas por el sentido, la memoria y la incidencia colectiva. Es necesario tener presente que el MPA es un sector específico dentro de la escena metalera argentina, lo que permite situarlo y reconocer las tensiones con otras expresiones musicales. Se toman como referentes las siguientes bandas: V8, Hermética, Malón y Almafuerte. Estas bandas comparten un origen común y una continuidad temática, lo que permite comprenderlas como un dispositivo¹ de resistencia cultural y un posicionamiento contrahegemónico ante el avance del neoliberalismo en la región.

Diversos trabajos recientes sobre el metal en Argentina, también han señalado esta heterogeneidad de la escena, destacando que el fenómeno involucra circuitos culturales y prácticas sociales que participan en la construcción de sus significados dentro de la vida social, más allá de las propias bandas y de su producción musical (Calvo et al., 2021).

Para comprender el surgimiento y la consolidación de este movimiento, es necesario situarlo en un escenario histórico marcado por la salida de la dictadura cívico-militar (1976-1983), el periodo de transición democrática iniciado en 1983 y la consolidación del neoliberalismo en los años noventa. En este contexto, el MPA se puede entender como una respuesta cultural que

¹ Se utiliza el término “dispositivo” siguiendo la lectura de Agamben (2011) a partir de Foucault (1977), entendiéndolo como una red de discursos y prácticas con capacidad de orientar, moldear y regular las conductas y modos de pensar de los sujetos.

expresa malestar social, experiencia de exclusión y formas de resistencia simbólica frente a las transformaciones estructurales del periodo.

Desde una mirada crítica de la economía política, Harvey (2007) plantea que el neoliberalismo debe entenderse como un modelo económico y un discurso político que organiza modos de vida, subjetividades y relaciones sociales. Este trabajo retoma ese marco, desde una perspectiva latinoamericana crítica y decolonial.

En este contexto, resulta pertinente analizar cómo determinadas prácticas culturales de resistencia, en este caso la música y la cultura metalera, contribuyen a procesos de subjetivación, en tanto organizan enunciados, afectos y representaciones vinculadas a la experiencia social.

Las expresiones culturales populares funcionan como espacios de disputa simbólica donde se articulan tensiones entre dominación y resistencia (Hall, 1984). En el caso del MPA, sus letras y prácticas pueden entenderse como promotoras de un pensamiento crítico que invita al oyente a reflexionar más allá de sus experiencias individuales, habilitando lecturas que reconocen la opresión, denuncian el sufrimiento social, cuestionan el orden establecido y construye formas de identificación y pertenencia, lo que permite comprenderlo como un dispositivo cultural, orientado a la configuración de sensibilidades colectivas frente a las injusticias.

Para abordar la subjetividad se retoman los aportes de Fernando González Rey, quien la entiende como una construcción social que integra dimensiones individuales y sociales en permanente interacción, configurándose en procesos históricos y simbólicos que articulan sentidos subjetivos en la experiencia social (González Rey, 2012). Por su parte, Guattari y Rolnik (2006) proponen comprender la subjetividad como una producción social y material que se configura en la articulación de múltiples componentes colectivos, institucionales y culturales, no centrada en el individuo, que atraviesan la vida social (pp. 46-49). Si bien se recuperan aportes de ambas perspectivas, el presente trabajo se aproxima a la propuesta de Guattari y Rolnik, dado que el interés se orienta hacia los procesos de subjetivación vinculados a prácticas culturales, dinámicas sociales y procesos históricos. En este sentido, se tiene en cuenta la perspectiva vinculada a la ecosofía desarrollada por Félix Guattari (1996b), en la que la subjetividad se configura en la interacción de los tres registros, social, mental y medioambiental.

Este trabajo adopta un abordaje interdisciplinario que, a partir de los aportes de la sociología, los estudios culturales, la antropología y la comunicación, contribuyen a comprender al MPA como una práctica cultural susceptible de análisis desde la Psicología social. A su vez, se plantea como una práctica interpretativa situada. Quien realiza este trabajo asume su implicación en el campo cultural estudiado, y reconoce que la producción de conocimiento se encuentra condicionada por la posición desde la cual se elabora. Esta perspectiva dialoga con la noción de conocimiento situado propuesta por Donna Haraway (1995), quien concibe el saber como una producción parcial, histórica y contextualizada. Asimismo, Calvo et al. (2021), señalan que quienes investigan esta escena suelen mantener vínculos previos con ella, por lo que explicitar esa posición forma parte del ejercicio reflexivo del propio estudio. De este modo, la monografía articula experiencia, producción cultural y marco teórico, asumiendo que la mirada desde la cual se analiza forma parte del proceso mismo de construcción de sentido.

En relación con lo anterior, reconozco mi vínculo previo con el movimiento cultural estudiado, habiendo participado como oyente, asistiendo con frecuencia a recitales y con un breve paso por bandas underground, participando como vocalista a finales de la década de 1990. Mi vinculación con el movimiento surge al comienzo de la adolescencia, etapa de búsqueda de pertenencia e identificación. Habiendo crecido en un entorno obrero, barrio en donde eran notorias las chimeneas de la fábrica de portland y las vías del tren formaban parte del paisaje cotidiano, cuyo sonido acompañaba la vida diaria. Muchas de las situaciones narradas por Hermética me resultaban familiares, particularmente aquellas vinculadas a las dificultades económicas, laborales y la diversas formas de injusticia social.

formaban parte de la realidad social que reconocía en mi entorno, particularmente aquellas vinculadas a las condiciones de vida del barrio en el que crecí, dificultades económicas, laborales y diversas formas de injusticia social.

Esta experiencia despertó un interés crítico y reflexivo frente a diversas problemáticas sociales, políticas, históricas, medioambientales que se encuentran presentes en muchas de las letras. Posteriormente, la formación universitaria en Psicología, el contacto con autores de la Psicología social, los estudios culturales y la perspectiva decolonial permitieron abordar este interés en diálogo con el marco teórico académico.

Finalmente, el trabajo se organiza del siguiente modo: en primera instancia se aborda el surgimiento del heavy metal anglosajón, con el fin de situar los antecedentes históricos, sociales y culturales del género; posteriormente, se analiza el desarrollo del MPA en relación con los contextos locales que lo hicieron posible; y, para cerrar, se articula su lírica con la literatura académica para analizar e interpretar problemáticas persistentes relevantes para la Psicología Social.

1- Del heavy metal anglosajón al metal pesado argentino: surgimiento y condiciones sociohistóricas de producción



Figura 2 : Black Sabbath 1970



Figura 3: Led Zeppelin 1968

1.1. El surgimiento del heavy metal anglosajón

Tal como explica Weinstein (2000), el heavy metal² como género comenzó a delinearse a fines de los años sesenta y mediados de los setenta, atravesado por un proceso de cristalización que lo diferenciaba progresivamente del resto del rock. Cambios musicales notorios como el uso de riffs³ más pesados, tempos⁴ más densos y afinaciones más graves, junto a otro tipo de lírica y una estética particular, fueron consolidando su identidad. Aunque no existe consenso absoluto acerca de qué banda puede considerarse la primera del género, gran parte de la crítica reconoce a Black Sabbath y Led Zeppelin como referentes fundadores, cuyas primeras producciones establecieron las bases musicales, visuales y estéticas que caracterizan a este estilo. (pp. 14-15)

² El término heavy metal se consolidó en la música a principios de los años 70 tras aparecer en la letra de "Born to be wild"(1968)de Steppenwolf, tras adaptarse del uso literario de William Brroughs y, previamente, de la artillería pesada del siglo XIX. También tiene una acepción química, integrando su uso popular en la crítica musical a partir de la década de 1970. Para más información: Encyclopaedia Britanica(s f) <https://www.britannica.com/art/heavy-metal-music>

³ Riff: Patrón o frase musical breve y repetitiva, generalmente ejecutada por la guitarra, que funciona como base rítmica y melódica en muchos estilos de rock y heavy metal

⁴ Tempo: término musical que refiere a la velocidad o ritmo de ejecución de una pieza musical.

Tras la segunda guerra mundial, el Reino Unido comenzó a experimentar un declive económico sostenido. Su base industrial quedó debilitada y en décadas posteriores 60 y 70, la economía se vio marcada por un lento crecimiento, frecuentes huelgas y altas tasas de desempleo. Pilares históricos de la economía británica, tales como la industria minera, textil y metalúrgica, se vieron severamente afectados generando pérdida frente a la competencia internacional. A esto se sumó un creciente malestar social expresado en huelgas, conflictos sindicales, diversos episodios de protesta (Harvey, 2007).

Este escenario tuvo impactos particularmente visibles en ciudades industriales como Birmingham, lugar de origen de Black Sabbath, uno de los grupos principales en la consolidación del Heavy Metal. En el documental “La historia del heavy metal” (Rock Machine Radio, 2021) se plantea que el género surgió en un contexto distinto al que vivía la movida hippie de San Francisco, donde la consigna era paz y amor. Birmingham, conocida como Black Country, aparece como un entorno industrial atravesado por sus minas de carbón, humo contaminante y sonidos de los martillos y los compresores de las plantas metalúrgicas, que incluso se filtraba en espacios como las escuelas, generando un ambiente oscuro y perturbador. Este entorno de opresión, junto a la alta tasa de desempleo, propició un clima para una música más oscura a la que se producía en otras partes del mundo.

En este marco sociohistórico, la precarización de la vida obrera y el deterioro de las condiciones laborales contribuyeron a la emergencia de expresiones musicales que canalizaron el descontento social, configurando el trasfondo cultural de una música más oscura, crítica y contestataria en un contexto más amplio de crisis y fragmentación de la cultura juvenil posterior a los años sesenta, vinculada a la llamada “revolución juvenil” asociada a los movimientos contraculturales hippies y protestas sociales de la época. “El heavy metal nació entre las cenizas de la fallida revolución juvenil” (Weinstein 2000, p. 13, traducción propia)

En este contexto, el surgimiento del heavy metal puede situarse en un momento histórico en el que el modelo del disciplinamiento social analizado por Michel Foucault, comenzaba a atravesar procesos de transformación. Este modelo se caracteriza por la centralidad de instituciones como la fábrica, la escuela o los cuarteles, en la organización de la vida social. En estas sociedades diversos dispositivos ordenan el tiempo, los cuerpos y las conductas, produciendo

sujetos funcionales a la lógica del trabajo y la producción industrial (Foucault, 2002). Durante la segunda mitad del siglo XX, diversos cambios económicos, tecnológicos y culturales comenzaron a modificar progresivamente estas formas de organización social. En este sentido, Gilles Deleuze (2006) plantea el surgimiento de lo que denomina “sociedades de control”, concepto con el que busca describir nuevas modalidades de regulación social que se despliegan de manera continua a través de distintos ámbitos de la vida cotidiana. Este planteo permite comprender el período como una etapa de transición histórica en la que las instituciones disciplinarias continúan teniendo un papel relevante, mientras se desarrollan otras formas de organización y regulación social. La sociedad actual es denominada como “sociedad de control” y este se ejerce fluidamente en espacios abiertos, en formas desterritorializadas, mediante los psicofármacos, el consumo de la televisión, el marketing, el endeudamiento privado, el consumo, entre otras modalidades” (Deleuze, 2006).

En este contexto de transformaciones sociales, económicas y políticas, también comenzaron a desarrollarse cuestionamientos en el campo académico acerca de los modos tradicionales de producción de conocimiento sobre lo social. En el campo de la Psicología social estos debates se expresaron en cuestionamientos a los enfoques dominantes de la matriz experimental y positivista. En el marco de las movilizaciones obreras, estudiantiles y feministas de la segunda mitad del siglo XX, particularmente a partir de los acontecimientos de 1968 en Europa (mayo francés) se impulsaron debates que interpellaron las formas tradicionales de producción de conocimiento y el lugar del sujeto en la ciencia social. En este contexto, la Psicología social tradicional entra en crisis y comienza a consolidar perspectivas críticas y socioconstruccionistas que enfatizan el carácter histórico, social y político de los procesos de subjetivación (Blanco Latierro, como se citó en Berriel, 2025). En este periodo de cambio y transformaciones teóricas, diversos autores comienzan a problematizar la subjetividad, por lo que resulta pertinente considerar la perspectiva de Félix Guattari, entendiendo la subjetividad como un proceso y no como algo dado, es heterogénea, dinámica y surge en la interacción de componentes o elementos mentales, sociales y medioambientales (Guattari, 1996b). Esto permite situar el objeto de estudio en un entramado de relaciones donde se articulan estas dimensiones señaladas, dando lugar a comprender su singularidad como movimiento cultural.

A finales de la década del setenta la llegada de Margaret Thatcher al poder significó un punto de inflexión; el neoliberalismo comenzó a consolidarse en el Reino Unido mediante políticas de

desregulación, privatización de empresas estatales y debilitamiento del poder sindical (Harvey, 2007). La combinación entre crisis industrial y giro neoliberal explica en parte la emergencia de la nueva ola del Heavy Metal Británico, NWOBHM (New Wave Of British Heavy Metal), con bandas como Iron Maiden, Judas Priest, Diamond Head, Motorhead y Saxon, que articularon una estética y un sonido particular que reflejaba la tensión social del momento. Weinstein (2000). Este surgimiento significó un rejuvenecimiento del género pero también una reacción directa a las tensiones económicas y culturales que asolaban al país. Este movimiento convivió con el movimiento punk que ya estaba instalado desde mediados de la década de los setenta, con bandas fundamentales como Sex Pistols, the Clash, que expresaban el descontento juvenil ante la precarización laboral y la crisis económica persistente. Autores como Weinstein (2000) resaltan que la NWOBHM intenta diferenciarse del movimiento punk haciendo una música más elaborada y más técnica ya que el punk era una respuesta inmediata y cruda.

Más allá de sus particularidades musicales, el heavy metal se consolidó también como un espacio cultural donde pudieron expresar emociones ideas y conflictos que la sociedad tendía a mantener relegados. Deena Weinstein (2000) explica que el género musical, se caracteriza por abordar temáticas como la muerte, el mal o la desesperanza, retomando símbolos del imaginario cristiano, como el infierno, lo demoníaco o el pecado, y los resignifica en el contexto contemporáneo, funcionando como una señal de rebeldía juvenil ante la moral impuesta, transformando el miedo y lo reprimido en material de creación (p. 238). Este gesto de apropiación simbólica convierte al metal en un territorio entendiendo a este como un espacio de producción de sentido y subjetividad (Guattari, 1996a), en donde puede elaborarse y reelaborarse experiencia de sufrimiento, violencia y exclusión social, dando lugar a una forma expresiva que articula catarsis y crítica cultural, incidiendo en la elaboración colectiva de los sentidos frente a dichas experiencias.

Como señala Weinstein (2000), para la subcultura del metal, estos símbolos no se utilizan para denotar una rebelión contra Dios ni adhesión al mal, sino para señalar una rebelión juvenil frente a la autoridad. No obstante, remite de manera indirecta a aquellas partes de la tradición cristiana que identifica la vitalidad con el poder de un mundo malvado, es decir, con el aspecto del cristianismo criticado por Friedrich Nietzsche. (p.262)

En este sentido, estas configuraciones simbólicas y expresivas del heavy metal constituyen un antecedente relevante para comprender cómo posteriormente, el MPA reelabora este repertorio en diálogo con sus propias condiciones socio históricas.

Figura 4: V8 Buenos Aires



1.2. El surgimiento del metal pesado argentino

El metal pesado argentino surge a finales de los años setenta y principios de los ochenta, en un clima sociopolítico profundamente marcado por la dictadura militar (1976-1983), cuyas secuelas se extendieron incluso durante los primeros años de transición democrática. En este contexto de represión generalizada y clausura política, social y cultural, la música se mantuvo, adaptándose a las condiciones impuestas por el régimen, como una de las pocas formas posibles de expresión. Con el retorno de la democracia, esas restricciones comenzaron a ceder paulatinamente, y distintos sectores de la población se animaron a manifestar su realidad con mayor libertad. En este proceso, emociones colectivas largamente contenidas, derivadas de la frustración y el silencio impuesto, encontraron en el metal un canal de expresión y elaboración simbólica. Conviene señalar que los estudios sobre el MPA se han centrado en la escena bonaerense, lo que en ocasiones ha llevado a interpretar el fenómeno principalmente desde esa experiencia local (Calvo, et al., 2021).

Tal como advierte Martín Barbero (2003), la mundialización es un proceso dinámico que cobra sentido en lo local. Esta idea permite pensar que el surgimiento del metal argentino fue una configuración local de las influencias globales, donde lo importado se mezcla con experiencias, historia, memoria y sentires del país. Así estas influencias se inscriben en las prácticas y vivencias cotidianas en las comunidades. Este proceso de apropiación permite introducir la noción de hibridación cultural, en términos de reconfiguración de lo popular en contexto de

modernización, donde lo local y lo global se articulan, se tensionan y producen nuevas formas de expresión cultural (García Canclini, 1982).

En este sentido, las mediaciones, entendidas como las expresiones, prácticas sociales, trayectorias y los modos de vida desde los cuales las personas se vinculan con la cultura (Martin-Barbero, 2003), permiten comprender cómo un contexto atravesado por la salida de la dictadura y por diversas formas de malestar social, la deslegitimación del metal en los medios tradicionales fue vivida por su público como un signo de autenticidad, reforzando su identificación con el género en clave contrahegemónica.

A partir de este marco, resulta relevante atender las diferencias y tensiones que se producen al interior de la escena musical. Como señala Pablo Alabarces (1993), el campo del rock argentino de los años setenta y ochenta nunca fue homogéneo, conviviendo expresiones orientadas al espectáculo, más domesticadas por la lógica del mercado, con vertientes alternativas vinculadas a los sectores populares caracterizadas por una ética de autenticidad y una sensibilidad crítica frente al contexto social. Esta distinción resulta fundamental, porque dentro de esta segunda corriente más ligada a manifestación del malestar social, la denuncia de la corrupción y las vivencias obreras, es donde se inscribe la vertiente de metal pesado argentino.

En este sentido, resulta imprescindible situar el surgimiento del MPA dentro de un proceso más amplio de consolidación y diversificación del llamado Rock Nacional. Como señala Alabarces (1993), el público del Rock argentino durante la década del 70 y 80 refleja una fuerte heterogeneidad social, con predominancias de jóvenes provenientes de sectores obreros y populares, especialmente tras la desindustrialización impulsada por la dictadura. Este contexto generó un campo de disputa simbólica y cultural donde la aparición de subgéneros más duros como el heavy metal, permitió canalizar experiencias de resistencia, desencanto, y búsqueda de autonomía frente a la lógica comercial industrial dominante. Además, el autor subraya cómo el Rock nacional, y en particular sus vertientes más pesadas, se definieron por una actitud discursivamente antiintelectualista, priorizando el sentimiento y la experiencia corporal por encima de la técnica o la virtud musical. Esta característica diferenciaba al público del rock y a las bandas del heavy metal de otros sectores del campo musical, reforzando así su identidad popular y sus vínculos con los sectores marginados de la sociedad (pp 52-55).

La guerra de las Malvinas (1982) tuvo un impacto decisivo en el proceso: la prohibición de la música en inglés abrió un espacio para la búsqueda de expresiones locales enraizadas en la identidad nacional (Alabarces, 1993).

Como señala García Canclini (1982), la cultura popular latinoamericana es resultado de procesos de hibridación y resignificación de influencias externas, en los que el capitalismo reorganiza las tradiciones, e integra sus formas culturales en dinámicas de consumo y producción cultural. En el caso del MPA, la apropiación del género anglosajón dio lugar a una reconfiguración cultural que adquirió sentidos propios en el entramado urbano y juvenil local.

De esta manera, el metal se sumó a las músicas con sentido popular, ya que sectores juveniles de clase obrera y marginal lo adoptaron como línea de fuga (Deleuze y Guattari, 2002), es decir, como un proceso que contribuye a salir de la esfera del control y a la posibilidad de generar formas de subjetividad asociadas a experiencias de resistencias frente a situaciones desfavorables de la época, la cultura metalera tiene un sentido que intenta distanciarse de lo promovido por el sistema capitalista, de la música más comercial o del rock que se ajusta más a lo permitido, lo más aceptado como dice Alabarces(1993) los psicobolches que fueron progresivamente captados por la mercantilización.

En esta transición aparece la figura de Norberto “Pappo” Napolitano, quien al viajar al exterior incorporó a Riff elementos propios del metal anglosajón, cadenas, cuero y un sonido más duro al rock ejecutado en ese entonces en Argentina. Aunque fue un puente importante, el verdadero comienzo de este estilo, fue con la aparición de V8, considerada la banda fundacional del MPA. Dicha banda se distinguió por su sonido crudo, postura desafiante y letras provocadoras, que no hacían más que denunciar la represión, la precariedad social y la no conformidad con la postura pasivo pacifista. Esta postura lo distanció del resto del Rock Nacional o de ciertas bandas que se habían amoldado a las circunstancias. Como recuerda Morandini (2016), La presencia de V8 con sus integrantes con pelo largo ya significaba un gesto desafiante para esa época y un bajista que portaba un gorro policial con el logo de la banda en vez del escudo nacional era una intención de apropiación y resignificación de símbolo que generaba un sentido transgresor teniendo el rechazo de quienes no querían exponerse a posibles represiones. Ya por el año 1981, V8 comienza a definir un sonido crudo y letras provocadoras, que pedían por la destrucción del sistema capitalista entendiéndolo como responsable de la situación que se vivía en ese entonces (p.28). Para entender de qué hablamos cuando hablamos de sistema capitalista, nos apoyamos en la noción de Capitalismo Mundial Integrado (CMI) propuesta por Guattari y Rolnik (2006) quienes lo describen como un sistema colonizador de alcance global, en el que ninguna actividad humana ni sector de producción escapa de su control. De este

modo, podemos asociar la intención de V8 como una denuncia a un sistema administrador no solo de las circunstancias materiales, sino también los modos de sentir, pensar y habitar el mundo.

En la letra “Destrucción” (V8, 1983) se manifiesta, de manera rústica y directa, la intención de destruir el sistema como única solución a la desconfianza instalada y al sometimiento de control de pensamiento, fenómeno que en contexto de dictadura resultaba aún más notorio. También guarda relación con lo que Foucault (2002) conceptualiza como sociedades disciplinarias, caracterizadas por la vigilancia y el control minucioso de los cuerpos y las conductas a través de instituciones como la escuela, la fábrica, la prisión o el cuartel. En la Argentina de la dictadura estos mecanismos disciplinarios eran acentuados con censura cultural, represión política e ideológica. En este marco, surge la rústica pero necesaria letra de V8.

En el documental *Sucio y Desprolijo* (2015), se señala como hecho relevante la disolución de V8, lo cual da orígenes a una variedad de bandas, Hermética, Rata Blanca, Horcas y Logos. Las bandas con mayor convocatoria de las mencionadas fueron Hermética y Rata Blanca, aunque con matices claramente diferenciados. Mientras Rata Blanca alcanzaba gran masividad logrando incluso expandir su difusión hacia el exterior y presentarse en ámbitos ajenos a la movida del metal como locales bailables o programas de televisión de alto rating, como Videomatch, captando un público más amplio que no se sentía identificado con la cultura metalera. Como analiza Calvo et al. (2021), este fenómeno puede leerse como parte de un proceso de domesticación de ciertos elementos del Heavy Metal en clave de consumo cultural masivo, claro ejemplo de absorción que realiza el capitalismo.

En contraposición, Hermética se consolidó como heredera del legado de V8, reafirmando su pertenencia a un espacio underground que rechaza las lógicas de mercantilización. Tal como señala Alabarces (1993), la autenticidad del rock argentino los años ochenta y noventa se juega en la negativa a venderse y en la capacidad de sostener una identidad ligada a los sectores populares, donde la consigna del underground era resistir al mercado y a la cooptación del sistema (pp. 87- 88). En este marco, Hermética sigue los pasos de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, configurando un campo cultural que se mantiene al margen de los grandes medios de comunicación con líricas que apuntaban a que los sectores más desfavorecidos se vieran representados. Tal como se recuerda en el documental “La H” (El Metal Tiene su Historia, 2011), la relación de Hermética con su público se caracterizaba por la

ausencia de distancias entre la banda y sus seguidores, donde la diferencia entre quienes estaban arriba y abajo del escenario quedaba diluida. La banda carente de recursos, armaba sus propios escenarios y compartía momentos de cercanía (asados y cervezas) con sus seguidores reforzando así una relación más horizontal.

Si bien sus discos fueron editados bajo un sello independiente como Radio Tripoli, reconocido por darle un lugar a bandas Rock, Punk y artistas alternativos provenientes del underground a fines de los años ochenta, las condiciones de producción estuvieron lejos de la lógica de la gran industria musical. En este sentido, en línea con lo planteado por Alabarces (1993) respecto a las prácticas culturales vinculadas a los sectores populares y su distancia de la lógica del mercado, se observan tipos de grabación reducidos, presupuestos limitados y un vínculo con el público centrado en la cercanía antes que la espectacularización. De este modo su práctica se sostiene como una forma de producción independiente que expresa resistencia en su forma de habitar la escena y sostener una identidad acorde con sus mensajes.

1.3 El MPA durante la consolidación del neoliberalismo

Es importante tener presente la escena global de los años ochenta y noventa. Uno de los hechos históricos trascendentes fue la caída del muro de Berlín 1989, que marcó el fin del bloque soviético; al unísono, el neoliberalismo se consolida como modelo económico y cultural a escala mundial. En este proceso, Guattari y Rolnik (2006) conceptualizan el proceso del (CMI) señalando que opera como un sistema productor de subjetividades, extendiendo su dominio a toda la esfera de la vida social, trascendiendo lo económico, regulando el deseo y los modos de sentir, vestir, amar y habitar el mundo. Guattari en su última obra *Caosmosis* (1996a), señala la importancia de la caída del bloque soviético, afirmando que no fue un simple hecho político, sino un proceso subjetivo, resultado de la cristalización de un deseo colectivo que derrumbó las bases ideológicas y subjetivas que sostenían el sistema totalitario post stalinista. Advierte que estas transformaciones pueden derivar tanto en procesos de emancipación como en formas de reorganización conservadoras y nacionalistas, lo que permite comprender que los cambios pueden ser diversos .

El otro hecho destacable fue la guerra del Golfo, la cual sirvió para mostrar la supremacía de Estados Unidos, tanto en el plano militar como en el mediático. Su transmisión en tiempo real a escala global contribuye a configurar formas de percepción y sensibilidad atravesada por los medios, anticipando el lugar central que estos ocupan en la configuración de la subjetividad (Guattari, 1996a, p. 13).

En América Latina la transición democrática coincide con la instalación de estas lógicas globales, que organizan las prácticas culturales y la vida cotidiana. Como observa Jesús Martín Barbero (1991), los medios de comunicación y la industria cultural intervienen en la producción de sentido, desplazando progresivamente a la política como espacio de construcción de identidades. La cultura deja de ser un espacio secundario para ser un lugar central para la producción de sentido, donde el neoliberalismo expande su lógica y busca imponerse.

En este marco, aparecen fenómenos como la televisión masiva como MTV, como emblema de la globalización juvenil, así como las instalaciones de los shopping centers. En Argentina estos centros comerciales, en principio ciudadanos, funcionaron como vitrinas del nuevo consumo propuesto por este nuevo orden Neoliberal. En la canción “En las calles de Liniers” (Hermética, 1992) narra el comportamiento adoctrinado por lo material y la reverencia al consumo “la idolatría se dibuja en largas filas, para adorar y no pensar”. La letra describe el contexto y la relación con el consumo y como éste intercede en los vínculos sociales, normalizando la pobreza o la exclusión como parte de un mismo paisaje urbano.

Alabarces (2002) también señala que en los años ochenta y noventa, conglomerados multimediales como Canal 13 en Argentina, Televisa en México y O Globo en Brasil pasaron a ocupar el centro de la producción cultural latinoamericana, desplazando expresiones alternativas y estableciendo los marcos de circulación simbólica, es decir, los espacios y reglas que definían como circulaban los sentidos y representaciones en la sociedad (pp. 18-19). Estos marcos no son neutrales, al estar concentrados por grandes grupos multimediales, definen qué narrativas son visibles y cuáles quedan relegadas al underground. Desde esta perspectiva varias bandas de Metal Argentino quedaban fuera de esos canales hegemónicos por lo que les fue más fácil asumir un carácter transformador, funcionando así como una forma alternativa de producción simbólica frente a la cultura impuesta por los medios masivos.

Aquí resulta fecundo el aporte de Guattari (1996a) en *Caosmosis* plantea que la subjetividad es algo producido y no un dato previo, no de un origen natural, resultado de múltiples instancias, individuales, colectivas e institucionales, que interactúan de manera plural y polifónica, es decir que no tiene una sola causa (p.11). A su vez, distingue diferentes registros de producción de subjetividad, los componentes semiológicos significantes, como el lenguaje y las instituciones;

las dimensiones semiológicas a-significantes, se podría decir que están relacionado a los signos no lingüísticos, como los flujos numéricos, por ejemplo, los códigos económicos que operan sin mediación lingüística o las señales informáticas como los códigos binarios (0 y 1) y las redes algorítmicas que atraviesan las redes sociales que generan impactos en la subjetividad; y finalmente, las fabricaciones imaginarias, las que son producidas por los medios de comunicación. Esta tipología permite comprender cómo prácticas culturales como el deporte, el cine o la música producen formas de sensibilidad, deseo y pertenencia, moldeando la manera en que el sujeto habita lo social.

Por lo tanto, no se puede dejar de lado la relación del deporte y el cine, espectáculos mediáticos, como formadores de subjetividad, entendiendo a estos espacios como vitrinas simbólicas de la globalización. En este contexto aparecen figuras fuertemente idealizadas como la de Maradona en el mundial de 1986 comulgando el triunfo ante los ingleses como una especie de revancha en el fútbol por lo que no se pudo dar en la guerra por las Malvinas 1982. En este sentido la figura de Maradona evidencia cómo los medios y el pueblo necesitado de referente, se articulan en la producción de sentidos e identidades propias de la época.

Pablo Alabarces en *Héroes machos y patriotas* (2002) señala que el fútbol y los consumos culturales de masas durante estas décadas se volvieron espacios privilegiados para observar cómo el neoliberalismo se encargaba en las prácticas cotidianas y en la vida popular, funcionando como verdaderos dispositivos de subjetivación.

En el campo del heavy metal latinoamericano, además de encontrar algunas bandas con mensajes de reivindicación por los derechos humanos y una propuesta contestataria ante el sistema, también se manifiesta en torno a eventos culturales que promulgan la lucha por la memoria. Como mencioné anteriormente el metal de forma directa o indirectamente sostiene la idea de luchar por un mundo mejor, menos injusto, lo que impide reducir su mensaje únicamente a una lógica de destrucción del sistema.

Este movimiento cultural le da importancia a la memoria del pueblo, porque sostener la memoria contada por los vencidos es disputar el intento de consolidación de la versión impuesta por los vencedores. Las bandas han funcionado como dispositivos de resistencia y prácticas culturales autogestivas que sostienen la memoria colectiva. Un ejemplo de esto es el festival Nunca mas!

realizado por primera vez el 24 de marzo del 2008 en Buenos Aires, coincidiendo con la conmemoración del Día Nacional de la Memoria por la verdad y justicia en Argentina.

Según Lencina (2004) este evento articula a colectivos de músicos, sindicatos culturales y público metalero con la consigna de reivindicación por la memoria de los 30.000 desaparecidos durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983); y a la vez actualiza la denuncia frente a las políticas regresivas y ajustes económicos contemporáneos(Lencina, 2024)⁵. Por su parte, coberturas periodísticas de (Barricada TV, 2025), señalan que el festival surge en 2007 y ha crecido progresivamente en convocatoria y organización, además cobra un valor especial dado el contexto social y político hoy día. Este evento organizado da cuenta de la articulación entre cultura, memoria y accionar colectivo dentro del movimiento metalero.

Un evento que se extendió a nuestro país Uruguay, construyendo así una red cultural donde el Metal Pesado funciona como lenguaje compartido para sostener las luchas por la memoria justicia y dignidad de ambas regiones del Río de la Plata.(Lencina, 2024).

Este recorrido desarrollado permite comprender al metal pesado argentino como una práctica cultural atravesada por procesos históricos, sociales y simbólicos, en los que se entrelazan resistencia, identidad y producción de sentido. Desde aquí, es menester adentrarse en las dinámicas de globalización y mediación cultural para pensar su incidencia en la producción de subjetividad.

2. El MPA como movimiento cultural y práctica de resistencia

Figura 5 Festival nunca más



2.1. El MPA como movimiento cultural

Plantear al metal pesado argentino como movimiento cultural supone reconocerlo más allá de su faceta musical, como un fenómeno social que involucra identidades, memoria y modos de resistencia. Para comprenderlo

⁵ La Izquierda Diario es un medio digital producido por el PTS(partido de los trabajadores socialistas)fuentes no oficiales.

como tal, es necesario definir qué entendemos por cultura y movimiento cultural, tomando como referencia las perspectivas latinoamericanas.

Teniendo en cuenta los aportes de Néstor García Canclini (1990), la cultura puede entenderse como un proceso de producción, circulación y consumo de significaciones, donde se entrelazan lo popular, lo masivo y lo moderno. Esta perspectiva latinoamericana propone superar las divisiones clásicas entre tradición y modernidad, mostrando que las culturas locales se transforman y resignifican frente a la globalización. Este estilo musical, forma parte de un movimiento global y de una cultura de alcance mundial, que en la escena local adquiere sus particularidades distintivas, configurándose como una expresión vinculada a procesos de resistencia frente a las vicisitudes socioeconómicas y políticas del momento. Puede entenderse como fruto de los procesos de hibridación, apropiación y resignificación cultural que se producen en el contexto de globalización donde lo popular y lo moderno se entrelazan generando nuevas formas de identidad. En este marco, el MPA articula prácticas, códigos estéticos, espacios de encuentros y formas de pertenencia que configuran un movimiento cultural. La existencia de circuitos propios como recitales, festivales, producción autogestionadas, (fanzines, programas de radio en espacios comunitarios), junto con una estética compartida expresadas en arte de tapa y vestimenta distintiva, así como una ética de posicionamiento combativo frente a los problemáticas contemporáneas, se alinean con la concepción de cultura como producción y circulación de significados (García Canclini, 1990).

Por su parte Martín-Barbero (2003) entiende a la cultura como un proceso activo, comunicativo y productivo de significaciones que se dan en el entramado de las mediaciones concebidas como las formas en que las prácticas, experiencias y condiciones de vida inciden en la manera en que los sujetos interpretan y producen sentido, convirtiendo la cultura en un espacio de tensión y elaboración de sentido que se genera en esas relaciones.

Desde la perspectiva de González Rey (2012), estos procesos culturales pueden pensarse como parte de la producción de subjetividad, entendida como una producción simbólico-emocional que se configura en las experiencias vividas y en los sentidos compartidos que emergen de las prácticas culturales. Desde esta mirada las prácticas, narrativas y formas de participación que caracterizan al MPA pueden comprenderse como espacio donde se elaboran sentidos compartidos acerca de la realidad social, fortaleciendo memorias colectivas,

formas de pertenencia y maneras de interpretar experiencias comunes para quienes participan de este movimiento cultural.

A partir de lo desarrollado, el MPA puede comprenderse como movimiento cultural en tanto articula prácticas, circuitos propios, códigos estéticos y formas de pertenencia mediante los cuales produce y pone en circulación sentidos que lo caracterizan.

2.2. El MPA como práctica de resistencia simbólica.

“Sabernos que la lucha a través de las mediaciones culturales no da resultados inmediatos ni espectaculares. Pero es la única garantía de que no pasemos del simulacro de la hegemonía al simulacro de la democracia: evitar que una dominación derrotada resurja en los hábitos cómplices que la hegemonía instaló en nuestro modo de pensar y relacionarnos.” (García Canclini, citado en Martín-Barbero, 1991, p.229)

Este planteo, las disputas culturales no producen efectos inmediatos ni espectaculares, pero son decisivas para evitar que una dominación aparentemente derrotada retorne bajo nuevas formas. En este sentido, las prácticas simbólicas de resistencias resultan fundamentales, ya que lo hegemónico tiende a reinstalarse en los hábitos, los consumos y los modos de interpretar la historia. Por lo que se puede entender al MPA, o al menos ciertas bandas con posicionamiento combativo, como parte de esas prácticas de resistencia en el plano cultural. En este sentido iniciativas como el festival “Nunca más” pueden leerse como formas de intervención cultural que combaten los intentos de desactivar la memoria colectiva desde el discurso neoliberal, al reunir músicos y público en torno a la conmemoración de los crímenes cometidos en la última dictadura.

Esta disputa se vuelve visible frente a los relatos oficiales que circulaban en oposición en los años noventa, sobre todo durante las celebraciones en el año 1992 por los 500 años del descubrimiento. El discurso dominante presentaba la colonización como un acto civilizador, minimizando el genocidio, el despojo territorial y la evangelización forzada. Tal como plantea Martín Barbero (1991), los medios y las industrias culturales intervienen en la producción de sentido sobre el pasado, legitimando ciertas versiones de la historia e invisibilizando otras.

Por esta razón, se entiende por qué bandas de metal argentino irrumpieron desestabilizando ese relato hegemónico. Por ejemplo Hermética en su canción “Revancha de América” denuncia la conquista como un acto de sometimiento de la mano de la evangelización y civilización.

“a succionarnos, a imponernos fé, estrechos dogmas de su infernal sed.” (Hermetica, 1992)

La referencia a la conquista en esta composición plantea una lectura crítica al proceso colonial distanciándose así de las narrativas celebratorias en los años noventa.

La referencia a la revancha adquiere carácter discursivo de contramemoria que interpela esos relatos y reactiva la memoria.

Este tipo de enunciaciones puede leerse siguiendo a Guattari (1996a), como intervenciones en la producción de subjetividad, porque desafían los sentidos impuestos por el capitalismo mundial integrado y reabren lo que ese sistema busca censurar o neutralizar. Resistir al proceso de desactivación de la memoria colectiva implica disputar los modos en que se narra lo sucedido y quienes tienen derecho a contarlo.

La emergencia de estas letras puede vincularse también con los desarrollos del pensamiento decolonial latinoamericano, que desde fines de los años ochenta comenzó a cuestionar la celebración del descubrimiento y a nombrar sus efectos persistentes. Aníbal Quijano (2000) introduce la noción de colonialidad del poder para señalar que la dominación europea reorganizó jerarquías raciales, económicas y epistémicas que aún estructuran nuestras sociedades. Por su parte, Enrique Dussel (1994), sostiene que el llamado “encuentro de dos mundos” fue un proceso de invasión, extracción y sometimiento que inauguró la modernidad desde la violencia. También Walter Dignolo (2005) aporta la idea de colonialidad del saber, mostrando cómo Europa impuso su régimen epistémico que relegó los conocimientos indígenas a la inferioridad o la invisibilidad. En este punto es necesario destacar la mirada de Silvia Rivera Cusicanqui (2010) que resulta clave para complejizar el enfoque. Esta autora critica cómo ciertos discursos de hibridez o el multiculturalismo termina folklorizando lo indígena y neutralizando su lucha. Advierte que la memoria colonial no puede enfrentarse solo desde el discurso, sino desde las prácticas que articulen territorio, cuerpo y palabra como espacio vivo de resistencia. Su perspectiva cuestiona incluso a sectores académicos que, bajo etiquetas progresistas, reciclan formas de dominación simbólica y epistémica.

“El multiculturalismo oficial (...) ha sido el mecanismo encubridor por excelencia de las nuevas formas de colonización(...) El reconocimiento recortado, condicionado y a regañadientes de los derechos culturales y territoriales, indígenas permitió el reciclaje de las élites y la continuidad de su monopolio en el ejercicio del poder(...) produce una inclusión condicionada (...) ciudadanía de segunda clase.” (Rivera Cusicanqui, 2010, pp.59-69).

Desde esta perspectiva, diversas letras del MPA retoman críticamente problemáticas del despojo territorial, la violencia colonial y la continuidad de estructuras de dominación sobre los pueblos originarios en concordancia con la autora citada. El análisis específico de esta posición se desarrollará en el próximo capítulo donde se profundizará sobre la lírica del movimiento.

Otra banda que se hizo presente con el mismo discurso decolonial ya desde su nombre fue A.N.I.M.A.L (Acosados Nuestros Indios Murieron Al Luchar) ya su nombre funciona como denuncia y como gesto de memoria insurgente. En canciones como “Solo por ser indios” (A.N.I.M.A.L, 1994) se evidencia una lectura contrahegemónica de la conquista.

“sin piedad , sin razón.. mataron en nombre de Dios” y “ preso de la ambición asesina” (A.N.I.M.A.L, 1994), expresan de forma directa la violencia ejercida sobre los pueblos originarios, señalando el carácter material y simbólico. Desde estos discursos del MPA, estos relatos pueden ser comprendidos como formas de resignificación histórica, en diálogo con lo que Anibal Quijano conceptualiza como la colonialidad del poder(Quijano, 2000). A diferencia del discurso folklorizado del indígena, aquí aparece como sujeto político despojado, pero resistente. En la letra también se señala a un ser con mezcla de inocencia y valentía forzado a asumir un rol de lucha para defender su pueblo (A.N.I.M.A.L., 1994)

Esta perspectiva conecta con lo que Silvia Rivera Cusicanqui (2010) plantea como la memoria larga de la operación y la genealogía de lucha de los pueblos indígenas persiste en el presente. Este análisis es un ejemplo más de los puntos de conexión entre el MPA y el pensamiento decolonial, al mostrar cómo sus letras cuestionan narrativas hegemónicas y intervienen activamente en la disputa por la memoria histórica, como en el discurso que se quiso imponer sobre el descubrimiento de América, como la normalización de procesos desgastados como lo fueron las dictaduras militares.

3. La narrativa del MPA como material de análisis

3.1 La narrativa del MPA en diálogo con el pensamiento decolonial

La canción “Sentir indiano” (Almafuerte, 1995) resulta pertinente para introducir esta articulación, en tanto motivó la inquietud que da lugar a este análisis, al condensar una crítica a la imposición cultural y religiosa del colonialismo, a la vez que reivindica formas de conocimientos y relación con el mundo propias de los pueblos originarios. La oposición entre “el dios blanco” y la referencia a la “madre tierra, padre sol” introduce una problematización de la colonialidad, en diálogo con los aportes de Quijano(2000) y Mignolo (2005). Asimismo se recurre a Silvia Rivera Cusicanqui (2010) para enriquecer el análisis de este apartado dándole profundidad desde la dimensión discursiva y simbólica en cual revela el encubrimiento que persistente en nuestra cultura.

“Malón mestizo”(Malón, 1995)

La letra de “Malón mestizo” constituye una escena en la que la marginalidad urbana aparece vinculada a una continuidad histórica del despojo colonial. Las referencias a la “negrada cansada y hambrienta”, a la “Indiada en nuevas tolderías” y a los sujetos “amontonados en las villas de emergencia” inscriben la pobreza urbana en una genealogía que remite a procesos de expulsión territorial y subordinación social de larga duración. La noción de genealogía permite comprender estas configuraciones como el resultado de procesos históricos atravesados por disputas, rupturas y relaciones de poder, antes que como expresiones naturales o lineales de orden social (Foucault, 1979). El estribillo “hoy como ayer” refuerza esta lectura al señalar la persistencia de esas desigualdades en el presente.

Esta representación puede articularse con la noción de colonialidad del poder desarrollada por Aníbal Quijano (2000), quien sostiene que el orden social moderno se estructura sobre clasificaciones heredadas del período colonial, las cuales continúan organizando jerarquías sociales y relaciones de dominación. En este sentido, Quijano señala que la idea de raza funcionó históricamente como un principio de organización social que vinculó diferencias fenotípicas y posiciones estructurales desiguales en el acceso al trabajo al territorio y a los derechos. (pp.789-801).

Desde esta perspectiva las categorías que aparecen en la letra “negro, indio, marginal” expresan posiciones sociales construidas históricamente, dentro de un orden de poder que articula raza, territorio y desigualdad. La ciudad se configura como el espacio donde esa

jerarquía se reorganiza y actualiza, produciendo formas persistentes de precarización y exclusión sobre poblaciones históricamente subordinadas. La imagen de las “nuevas tolderías” habilita una lectura del espacio urbano como prolongación del despojo territorial originario, ahora reconfigurado y legitimado a través del discurso de modernización y progreso.

La crítica al progreso se manifiesta en la letra como una denuncia de los efectos concretos de este orden social. El discurso modernizador, presentado como promesa de desarrollo y bienestar, es confrontado al narrar las condiciones de vida de los sectores populares históricamente subordinados y la exclusión marginal, donde ese mismo proceso se traduce en empobrecimiento, deterioro de las condiciones de vida y pérdida de acceso a formas de existencias dignas.

Esta lectura se apoya en la crítica de Quijano al eurocentrismo, entendiendo como una perspectiva de crecimiento que se hizo mundialmente hegemónica colonizando y sobreponiéndose a otras formas de ser y conocer (Quijano, 2000). Desde esta perspectiva, cuestionar el progreso implica también disputar el sentido mismo desde el cual se interpreta las desigualdades.

La apelación a una “conciencia firme que aplasta los deseos de dividir para explotar” introduce una dimensión política que corre la letra del plano de la descripción al de la implicación colectiva. El canto convoca a un “nosotros” que reconoce cómo la fragmentación social ha sido utilizada históricamente para sostener la explotación y la desigualdad.

De este modo, “Malón mestizo” inscribe la experiencia de la pobreza urbana dentro de una historia más larga de despojo y subordinación mostrando cómo esta desigualdad se actualiza en el presente bajo nuevas formas. La letra recupera una memoria colectiva que permite leer el presente como una continuidad de un proceso histórico aún abierto.

El cierre de la canción, “hoy somos miles los que les cantamos”, enfatiza el canto colectivo como forma de unión, dejando claro uno de los propósitos del movimiento; unificar para resistir y dar batalla ante las injusticias sociales denunciadas.

“Grito de pilagá” (Malón, 1996)

En la letra “Grito de pilagá” se expone de manera directa una experiencia histórica de desposesión múltiple, que involucra la tierra, la cultura, la espiritualidad, y las condiciones mismas de humanidad, configurando un proceso de subordinación material simbólica y cognitiva.

La afirmación “fuimos de aquí los primeros” sitúa el conflicto en un tiempo anterior a la conquista. Las secuencias de pérdida de territorio, dioses y modo de vida describen un proceso sistemático de aniquilación que excede la violencia física, y se inscribe también en el plano simbólico y cognitivo. Este señalamiento puede ser articulado con la crítica de Aníbal Quijano(2000) a la colonialidad del poder, particularmente en sus dimensiones epistemológicas. Como afirma, “lo no europeo fue colocado como pasado” lo que implicó su reubicación como inferior, primitivo, o premoderno. Desde esta perspectiva, la denuncia de que “enterraron mi cultura justificando barbaries”, puede leerse como una referencia explícita a ese proceso de despojo epistemológico, mediante el cual los saberes, creencias y prácticas de los pueblos originarios fueron deslegitimados y reemplazados por una racionalidad eurocéntrica que se autoproclamó universal. La expulsión de los dioses y la imposición de una nueva fe, se inscriben así en una misma operación de subordinación cultural. A diferencia de “Malón mestizo”, donde la crítica al progreso se expresa en clave urbana y socioeconómica, en “Grito de Pilagá” el progreso es cuestionado como discurso civilizatorio que legitima el despojo cultural, territorial y epistemológico.

Teniendo en cuenta los aportes de Silvia Rivera Cusicanqui (2010), es posible profundizar las dimensiones simbólicas de este proceso, al señalar que el colonialismo se sostiene también a través de una operación lingüística que produce encubrimiento. Como advierte la autora, en el colonialismo “las palabras no designan, sino encubren” (p.19). Esta formulación resulta pertinente para comprender cómo categorías como civilización, progreso o derechos humanos funcionan como dispositivos discursivos que velan la violencia histórica que la sostiene. Desde esta perspectiva, la modernidad colonial interviene en los lenguajes, en las imágenes y en las formas de representación, produciendo una distancia entre la experiencia vivida y el relato oficial que la interpela (Rivera Cusicanqui, 2010). La letra al recuperar la memoria del despojo y denunciar su justificación moral, reactiva una historicidad silenciada y restituye una experiencia colectiva desplazada por el discurso hegemónico.

La crítica del progreso aparece asociada a un discurso que legitima la destrucción de la vida y el entorno, presentándola como condición necesaria del desarrollo, en lugar de funcionar como garantía efectiva de bienestar colectivo. La devastación de los bosques y ríos remite a una matriz colonial de apropiación de la naturaleza entendida como recurso explotable. Esta lógica coincide con el señalamiento de Quijano (2000) acerca de la racionalidad eurocéntrica, que separa el sujeto de la naturaleza y convierte a ambos en objetos disponibles para la dominación y el control.

En esta línea, Rivera Cusicanqui advierte que los discursos modernizadores suelen operar como narrativas de encubrimiento que justifican la explotación territorial y la ruptura de los vínculos comunitarios con la tierra, transformando el despojo en una supuesta necesidad histórica del desarrollo (Rivera Cusicanqui, 2010). La autora amplía esta lectura al señalar que la modernidad colonial organiza el tiempo histórico bajo una lógica lineal y teleológica que sitúa a los pueblos indígenas fuera del presente. En su formulación, “no hay”post “ ni”pre “ en una visión de la historia que no es lineal ni teológica, que se mueve en ciclos y espirales que marcan un rumbo sin dejar de retornar al mismo punto” el pasado futuro está contenido en el presente” (p.54). Esta concepción permite interpretar el reclamo “queremos ser los que fuimos” como afirmación contemporánea de una memoria activa que se despliega en el presente y proyecta futuro.

Asimismo, la referencia a los derechos humanos contrasta con la negación concreta de humanidad a los pueblos originarios, evidenciándose el carácter abstracto y excluyente del universalismo moderno. En términos quijanianos se trata de una universalidad construida desde Europa que define quiénes son plenamente humanos y quiénes quedan fuera de este marco reafirmando jerarquías raciales y culturales bajo una retórica de igualdad formal.

En sintonía con ello, Rivera Cusicanqui (2010) señala que los discursos igualitarios pueden operar como formas de encubrimiento cuando no transforman la práctica que sostiene la jerarquía racial y colonial, produciendo una distancia entre el lenguaje y el público y las condiciones social que lo sostienen (pp.19-20). Desde esta perspectiva, la denuncia de las letras trascienden el pasado colonial y se proyectan sobre formas contemporáneas de reproducción simbólica de subordinación.

Así, “Grito de pilagá” permite visibilizar la dimensión cultural, simbólica y cognitiva de la colonialidad del poder, al situar el despojo en la tierra, el trabajo, la memoria, los saberes y las formas de nombrar el mundo como parte de una misma matriz histórica de dominación. La letra funciona como denuncia del genocidio material simbólico producido por la modernidad colonial que habilita un marco de análisis crítico para problematizar la relación entre progreso o humanidad y conocimiento en América Latina.

“Cráneo candente” (Hermetica, 1989)

En esta letra se desplaza el eje de la denuncia desde el plano estructural hacia la experiencia subjetiva del despojo colonial. A diferencia de otras canciones que operan en un registro colectivo o histórico general, aquí la colonialidad aparece vivida en el cuerpo, en la percepción y en la conciencia del sujeto que “busca comprender” los “registros del tiempo pasado”. El cráneo, parte del cuerpo asociado al pensamiento, se presenta como un lugar de tensión entre memoria, dolor e interrogación histórica. El sujeto se sitúa en una actitud reflexiva. La inquietud del cráneo candente remite a una mente activa que intenta reconstruir la secuencia de hechos que configuran la realidad presente. La letra convierte la experiencia histórica en objeto de reflexión y la memoria en espacio de elaboración crítica.

El destierro del hombre nativo aparece ligado a un proceso histórico que se prolonga en el presente. La referencia al “blanco imperio” y al “culto del gran miedo” desplazan la denuncia a una dimensión contemporánea del poder, donde la dominación se actualiza como forma persistente de dominación social.

El miedo se configura como experiencia social sedimentada, transmitida e inscrita en la memoria colectiva. En diálogo con Silvia Rivera Cusicanqui (2010), puede comprenderse como una huella de una violencia colonial que permanece encarnada en prácticas, gestos y formas de percepción. La dominación se sostiene también a través del miedo, que incide en las formas en que los sujetos perciben y experimentan su realidad. Desde esta perspectiva, el “culto del gran miedo” alude a una persistencia del temor a lo largo del tiempo, produciendo modos de habitar el presente atravesados por memorias de conquista, guerra y subordinación.

La mención a la “astuta guerra de las Malvinas” introduce un episodio clave de la historia argentina reciente, inscribiendo la colonialidad en un escenario nacional concreto y mostrando su continuidad en el siglo XX. La referencia articula territorio, soberanía y administración del miedo en un conflicto atravesado tanto por disputas imperiales como por una instrumentalización de la política interna, ampliando la escena colonial hacia una historia nacional compleja.

De este modo, la letra enlaza la conquista, el imperialismo moderno y las formas contemporáneas de manipulación estatal dentro de una misma trama histórica.

Desde esta perspectiva, la experiencia del “el destierro del hombre nativo” que recorre la letra puede ser leída como una forma de desposesión subjetiva, en la que el sujeto es separado de su territorio, de su derecho, y de su tiempo histórico, al quedar inscrito en una historia construida desde otros intereses, otras prioridades y otras memorias, cuya función es conservar la prevalencia de Europa. El destierro implica quedar fuera de la narrativa legítima de la nación y de la modernidad condenando a habitar un presente desprovisto de la memoria reconocida.

La afirmación de que no estaba vacío el cráneo candente introduce una exclamación de capacidad de pensar, interpretar y producir memorias desde estas tierras, interviniendo en la disputa por la narración histórica. Frente a una tradición que calificó saberes y racionalidades según jerarquías coloniales, el sujeto poético se posiciona como conciencia activa que examina el pasado y formula una lectura propia del presente.

La mención a “las grises magias conquistantes que aún prosiguen traficando el miedo” permite pensar la colonialidad como una tecnología de control que opera sobre la vida psíquica y social. El miedo aparece como un mecanismo persistente que continúa atrofiando vidas, reproduciendo la subordinación en contextos históricos distintos. Desde el punto de vista de Quijano está persistencia muestra que la colonialidad no es un residuo del pasado sino una lógica activa del poder moderno.

Los aportes de Silvia Rivera Cusicanqui permiten profundizar esta lectura al señalar que la dominación colonial se inscribe en los cuerpos, en los gestos y en las memorias encarnadas produciendo una subjetividad marcada por la violencia histórica y por la ruptura entre la experiencia vivida y el relato oficial. Desde esta perspectiva la conciencia que emerge “cráneo candente” puede leerse como una memoria que se mantiene activa frente a los relatos oficiales

producidos por el Estado y la narrativa moderna del progreso, sosteniendo una narración crítica del presente.

Asimismo la referencia de la inmigración Europea y la ciudad moderna como espacio donde han mutado al indio quitando su lugar permite pensar la nación como un proyecto construido sobre el borramiento simbólico del sujeto originario. Esta operación coincide con la señalada por Quijano(200) respecto a los Estados latinoamericanos constituidos formalmente como independientes sin demostrar la colonialidad de su estructura social y cultural.

En este sentido, "el cráneo candente" puede ser leída como una exploración de la colonialidad del poder en el plano de la subjetividad histórica, una conciencia que se sabe producida por el despojo pero que rechaza la pasividad y la inferiorización impuesta. La búsqueda de comprensión que atraviesa la letra apunta a una reapropiación crítica de la memoria y del derecho a pensar desde una experiencia histórica negada.

"Revancha de América"(Hermetica 1991)

La letra construye una denuncia frontal de la colonialidad histórica ya no desde la interioridad reflexiva sino desde una denuncia colectiva y confrontativa a diferencia del cráneo candente donde el conflicto se aloja en la conciencia que busca comprender aquí el sujeto lírico identifica responsables nombra violencia si exige una respuesta histórica.

En términos de Walter Mignolo(2005), esta enunciación se inscribe fuera del relato moderno hegemónico, poniendo en cuestión la retórica de la modernidad que encubre la violencia constitutiva de la colonialidad.

La referencia a los 500 años sitúa explícitamente el relato en el marco de la conmemoración colonial de 1992, cuestionando el discurso celebratorio del descubrimiento. La imagen de la "madre perra" funciona como metáfora desmitificadora de Europa y Occidente, invirtiendo el imaginario civilizatorio y mostrando a la metrópoli como agente depredador "a succionarnos a imponernos fe". La colonización aparece así como un proceso simultáneo de explotación material y dominación simbólica, donde la imposición religiosa y cultural acompaña al saqueo económico.

Esta lectura coincide con la crítica de Mignolo (2005) a la retórica de la modernidad, que oculta la violencia colonial que la sostiene. En diálogo con la noción de colonialidad desarrollada por

Anibal Quijano, la expansión europea implicó no solo un control territorial y económico sino también el control del sentido de la memoria y el conocimiento legítimo.

El verbo “civilizando”, colocado junto a “esclavizando”, opera irónicamente; desarma la retórica moderna del progreso y expone su reverso violento. En este punto la letra se alinea con la crítica decolonial, mostrando que la modernidad no puede pensarse sin la colonialidad que la sostiene. La riqueza ostentada por los imperios se presenta como resultado directo del despojo “riquezas que profanaron de la tierra del sol” reforzando la idea de acumulación histórica desigual.

La apelación reiterada a “zafar” y “tomar revancha” no debe leerse como una venganza literal, sino como un gesto simbólico de ruptura con el lugar asignado por la historia oficial impuesta. Revancha implica recuperar agencia, memoria y dignidad frente a un relato que ha naturalizado la subordinación.

Finalmente cuando la letra afirma que los pueblos nativos están “viciados y confundidos” introduce una dimensión clave la colonialidad no sólo oprime desde afuera sino que produce subjetividades dañadas, confundida por siglos de imposición epistémica. Aquí se enlaza directamente con cráneo candente, la revancha solo es posible después o junto con la toma de conciencia del daño histórico interiorizado.

3.2 Más allá del eje decolonial

Las letras seleccionadas responden a un recorte centrado en la colonialidad como eje para pensar las desigualdades abordadas por el MPA, lo que permite su articulación con el pensamiento decolonial, analizando puntos denunciados por las narrativas del género musical, desarrollados por la literatura académica la cual permite profundizar su análisis. Este recorte constituye una decisión analítica orientada a pensar las formas de dominación que continúan operando en la región, incidiendo en la configuración de la subjetividad en sus dimensiones epistemológicas, políticas y culturales, atravesadas por la persistencia de una matriz eurocéntrica.

Al mismo tiempo, el repertorio del MPA despliega un campo temático más amplio, en el que emergen otras problemáticas sociales, culturales, políticas y existenciales, que enriquecen su producción simbólica. Estas temáticas, aunque no se desarrollan en profundidad en este

capítulo, se inscriben en el mismo entramado de desigualdades y tensiones que el movimiento denuncia, ampliando su alcance crítico.

En este marco, el MPA puede pensarse como un espacio donde se construyen formas de pertenencia y sentido compartido. Las Prácticas culturales que lo conforman permiten que experiencias individuales encuentren un lenguaje común, generando vínculos que sostienen a los sujetos en contextos atravesados por tensiones sociales.

A decir de Salazar (2011), estas dinámicas pueden leerse como procesos de construcción de identidad en relación con la comunidad. Desde esta perspectiva, la comunidad remite a una forma de estar con otros, en un entramado relacional donde se produce sentido e identidad, donde la experiencia compartida y el encuentro constituyen el punto de partida de toda producción de sentido. En ese entramado relacional se configuran las identidades, a partir de experiencias compartidas, narraciones comunes y memoria colectiva.

En este proceso, la conformación de un nosotros articula formas de reconocimiento y pertenencia, delimitando un campo común de sentido. A su vez, este “nosotros” se define en relación con un “ellos”, que introduce la diferencia como condición constitutiva de toda identidad colectiva. De este modo, la pertenencia se construye a partir del reconocimiento mutuo, de las narraciones compartidas y de las experiencias vividas en común, en un proceso dinámico que se reconfigura en el encuentro con otros .

En tanto, el MPA surge en el marco de culturas juveniles que elaboran respuestas simbólicas frente a situaciones de exclusión, en un contexto donde los medios también han tendido a etiquetar y simplificar estas expresiones. En esta línea, Reguillo Cruz (2000) señala que las culturas juveniles desarrollan formas organizativas que funcionan como espacio de protección frente a un orden social excluyente y como ámbito de pertenencia y adscripción identitaria, a partir de los cuales se construye un sentido en común sobre el mundo. Si bien este enfoque resulta pertinente para comprender el surgimiento del MPA, presenta limitaciones en la medida que el movimiento ha trascendido las dimensiones etarias. Este desplazamiento puede comprenderse tanto por el crecimiento generacional de los integrantes de las bandas como por el de sus seguidores, como por la persistencia y circulación de sus narrativas, que continúan produciendo sentido y articulando formas de pertenencia más allá de una franja etaria

específica, la cual se evidencia en la participación intergeneracional en los recitales, donde convergen distintas generaciones en un mismo espacio de encuentro.

Esta dimensión aparece con claridad en diversas letras de MPA, donde la experiencia individual se vincula con una trama colectiva. En la canción, “Soy de la esquina “, la esquina barrial se presenta como un espacio de encuentro donde circula la palabra, relatos de experiencia compartida, dando lugar a un “nosotros “ que otorga sentido a la vida cotidiana. La pertenencia se construye en ese estar con otros, en prácticas cotidianas que adquieren valor simbólico dentro de una experiencia común. Siguiendo a Salazar (2011), este tipo de configuraciones, la narración de la experiencia compartida permite poner en relación memoria, afecto y sentido en un entramado relacional que excede lo individual, consolidando un nosotros que se sostiene en el tiempo. Estos relatos cumplen una doble función, expresan la experiencia y a la vez generan su continuidad, porque se expanden en la difusión, se recrean y sostienen en el tiempo, consolidando formas de pertenencia y reconocimiento entre quienes participan del encuentro en ese espacio dado.

A su vez, otras composiciones amplían este campo temático hacia problemáticas sociales específicas. En la canción “Cuando duerme la ciudad” (Hermetica, 1994), se expone la situación de un joven marginado y las formas de intervención institucional que atraviesan su trayectoria, dando cuenta de la tensión entre exclusión social y control, donde la estigmatización y la vigilancia se configuran en relación con la desigualdad. En la letra de “Hospitalarias realidades” (Hermética 1994), la crítica se orienta a las prácticas médicas y a las dinámicas de poder que atraviesan la institución, evidenciando procesos de jerarquización y destrato que contribuyen a la deshumanización del sistema de salud. Estas producciones evidencian la amplitud temática del MPA y su capacidad para abordar distintas dimensiones de la experiencia social.

La incorporación de canciones provenientes del folklore como, por ejemplo “si se calla el cantor” (Horacio Guarany, 1972) o el tango “Cambalache”(Enrique Santos Discépolo, 1934), refuerzan el vínculo con géneros musicales más tradicionales aceptados en la cultura Argentina, integrando al movimiento en una trama histórica que trasciende al género musical, evidenciando un diálogo con esas expresiones en aquellos puntos en donde convergen, entre otros, la denuncia y el llamado a la reflexión como rasgo identitario.

De este modo, el MPA se configura como un espacio de producción simbólica en el que se articula la pertenencia, la experiencia compartida y la lectura crítica de la realidad, tal como se evidencia en la diversidad de temáticas abordadas, la cual comparten con otros géneros musicales y en otros momentos culturales, dando lugar a un entramado cultural rico y abierto, que proyecta múltiples líneas de análisis hacia la comprensión de la producción de la subjetividad. Siguiendo a Félix Guattari (1996b) el análisis permite reconocer la articulación de distintos niveles de la experiencia, que conforman lo que él denominó ecosofía, un registro social, presente en las dinámicas de exclusión, control institucional, desigualdad y pertenencia colectiva; un registro mental, en el que se configuran las identidades y la producción de sentido a partir de las experiencias compartidas; y un registro medioambiental, que se expresa en el vínculo con el territorio y los espacios de vida cotidiana, como la esquina barrial, donde esas experiencias se sitúan y adquieren sentido.

Estas dinámicas se desarrollan en el transcurso del tiempo, y el MPA no escapa de esos procesos de transformación. En este sentido, resulta pertinente resaltar la disolución de Hermética, que, como señala Morandini (2016), puede pensarse como un punto de inflexión dentro del movimiento, en tanto se torna más notorias las diferencias ya presentes en el MPA, que a partir de ese momento tiende a profundizarse. Esto da lugar a la configuración de líneas que, si bien conservan elementos comunes, expresan diferencias en sus posicionamientos, por un lado posiciones que continúan la crítica social y la denuncia de diversas problemáticas, con un posicionamiento contrahegemónico, contracultural, y por el otro, propuestas que incorporan con mayor énfasis referencias de carácter nacionalista, dando lugar a narrativas que tienden a delimitar la pertenencia y reforzar ciertas fronteras identitarias. Estas tensiones contribuyen a ampliar la división interna del movimiento y expresan la coexistencia de orientaciones que disputan su sentido, configurando posicionamientos en relación con los procesos de subjetivación que acompañan y reconfiguran las transformaciones históricas del contexto. Asimismo, estos cambios pueden comprenderse en relación con transformaciones más amplias del contexto sociopolítico y cultural de fin de siglo XX, lo que permite pensar al MPA como un movimiento atravesado por mutaciones que dialogan con los procesos de escala global.

Conclusiones

El presente trabajo analizó al MPA como movimiento cultural, articulando sus producciones simbólicas, narrativas y prácticas culturales con la mirada de la Psicología social crítica, los estudios culturales y el pensamiento decolonial. En este sentido, el MPA podría comprenderse como un movimiento cultural en tanto constituye un espacio de producción de sentido en el que se articulan, experiencias colectivas, formas de pertenencia y lectura de la realidad social.

El análisis permitió advertir que el movimiento presenta un posicionamiento político que trasciende lo partidario y se expresa en su capacidad de problematizar desigualdades, visibilizar conflictos sociales y elaborar lecturas críticas ante el orden establecido, operando en el plano simbólico sin adoptar la forma de un colectivo político organizado. En particular en sus inicios y en las vertientes analizadas, el MPA se configura como una expresión con rasgos contrahegemónicos, en tanto cuestiona el discurso dominante y habilita formas de interpretación de la realidad social, histórica, cultural .

Asimismo, el trabajo permitió identificar puntos de convergencia entre las narrativas del MPA y el pensamiento decolonial. En diálogo con Aníbal Quijano (2000), estas producciones problematizan la matriz eurocéntrica que organiza las relaciones sociales en América Latina. En línea con los aportes de Walter Mignolo (2005), se comprende cómo estas narrativas critican las formas hegemónicas de producción de conocimiento, mientras que, desde la perspectiva de Silvia Rivera Cusicanqui(2010), visibilizan los mecanismos de encubrimiento y las continuidades históricas de la dominación en el plano simbólico y cultural.

El MPA podría comprenderse como un espacio de disputa de sentido. Siguiendo a Stuart Hall(1984), lo cultural y lo popular se comprendería como campos dinámicos, atravesados por relaciones de poder y procesos de reconfiguración de sentidos. El MPA se inscribe en estas dinámicas, su carácter contrahegemónico se encuentra atravesado por esas tensiones externas e internas al movimiento. Estas transformaciones pueden comprenderse en relación con procesos más amplios de reconfiguración de subjetividad. Como plantean Félix Guattari y

Suley Rolnik (2006), el CMI opera sobre los modos de sentir, pensar y habitar el mundo, configurando procesos de producción de subjetividad. Desde esta perspectiva MPA pueden comprenderse como parte de estas dinámicas históricas, sociales y culturales, en tanto expresan desplazamientos, y articulaciones de sentidos que inciden en sus formas de expresión y su posicionamientos .



El desarrollo de este trabajo permite evidenciar la escasa presencia del rol femenino en el MPA, este aspecto responde a las condiciones históricas y socioculturales en las que se despliega el movimiento. En este sentido, como señala Noelia Adamo (2021), la participación femenina en la escena ha sido históricamente menor y en gran medida invisibilizada. El MPA se constituyó

históricamente como un espacio predominantemente masculino, tanto en términos de producción como de circulación y reconocimiento. Aunque registros de bandas conformadas por mujeres evidencian su participación en sus inicios, cabe señalar que estas tuvieron menor visibilidad dentro del campo. Esta característica se vincula con las condiciones socioculturales de la década en la que el movimiento se consolida, marcada por las desigualdades de género más acentuadas y naturalizadas en todos los ámbitos de la vida. Las transformaciones sociales posteriores y actuales generaron condiciones que favorecieron una mayor presencia femenina en la escena, en el marco de procesos impulsados por las luchas por la igualdad de género? En este sentido, el MPA se encuentra atravesado por las lógicas sociales, económicas, culturales y políticas, lo que permite dar cuenta de la involucramiento del movimiento, el cual se encuentra atravesado por estos procesos históricos en los que se despliegan disputas por la subjetividad y en los que el movimiento feminista ha tenido su incidencia. Esta dimensión abre la posibilidad de futuras investigaciones que profundicen en la relación entre género, cultura y producción de subjetividad en el movimiento, habilitando nuevas formas de análisis relacionadas con la matriz de dominación que articula dimensiones patriarcales, capitalistas y coloniales.

Mi propia implicación con el movimiento cultural estudiado, asumida en el presente trabajo desde la noción de conocimiento situado propuesta por Donna Haraway(1995), permitió reconocer cómo estas producciones culturales funcionaran como primer acercamiento a las

problemáticas que luego fueron profundizadas en el ámbito académico, dando lugar a una relectura de las letras escuchadas en el pasado.

El recorte realizado en este trabajo permite revisar lecturas estigmatizantes, mostrando que sus narrativas contienen elaboraciones críticas y denunciante, congruentes con las prácticas y acciones colectivas, así como con espacios de memoria, como el Festival Nunca Más evidenciando su articulación con las luchas sociales.

En síntesis a partir del análisis realizado, es posible comprender al MPA como un movimiento cultural situado, dinámico y complejo, que se inscribe en los procesos de producción de subjetividad en relación con las condiciones sociohistóricas que lo atraviesan, articulando formas de pertenencia, memoria, resistencia simbólica y producción de sentido frente a diversas experiencias de desigualdad y dominación. En un contexto donde también se evidencia la desigualdad de género persistente, en el marco de procesos de colonialidad, modernidad y neoliberalismo. En este sentido, el movimiento se configura como una práctica cultural activa, que promueve formas de reflexión que cuestionan los sentidos hegemónicos, dando lugar a otras formas de comprensión y transformación de la realidad.

Referencias

Adamo, N. (2021, marzo 8). *Mujeres y metal: una cuestión de género*. Madhouse.

<https://madhouse.com.ar/2021/03/08/informes-mujeres-y-metal-una-cuestion-de-genero/>

Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26(73), 249–264.

<https://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>

Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores: El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires : Colihue.

Alabarces, P. (2002). *Héroes, machos y Patriotas: El fútbol entre la violencia y los medios*. Aguilar.

Alabarces, P. (2008). *Fútbol y patria: El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*. Prometeo.

Alabarces, P. (2020). *Pospopulares: las culturas populares después de la hibridación*. Editorial Universidad de Guadalajara; CALAS.

<http://calas.lat/es/publicaciones/afrontar-las-crisis/pablo-alabarces-pospopulares-las-culturas-populares-despu%C3%A9s-de-la>

Almafuerte. (1995). Sentir indiano [Canción]. En *Mundo Guanaco*. DBN

A.N.I.M.A.L. (1994). Solo por ser indios [Canción]. En *A.N.I.M.A.L.* Sony Music.

Barricada TV. (2025, 22 de marzo). *Festival Nunca Más: 18 años de heavy metal y lucha por la memoria*. <https://www.barricadatv.org/?p=26531>

Calvo, M. B., Pascuchelli, M. N., & Vidal Vargas, P. (2021). *Los estudios del metal (metal studies) en Argentina: un posible estado del arte*. *El oído pasante*, 9(2), 252–278.
<https://www.redalyc.org/journal/5529/552969184015/552969184015.pdf>

Deleuze, G., y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (J. Vázquez Pérez, Trad.). Pre-textos.

https://monoskop.org/images/8/86/Deleuze_Gilles_Guattari_Felix_Mil_mesetas_capitalismo_y_esquizofrenia.pdf

Deleuze, G. (2006). Post-scriptum sobre las sociedades de control. *POLIS, Revista Latinoamericana*, 5(13).

<https://www.redalyc.org/pdf/305/30551320.pdf>

Dussel, E. (1994). 1492: *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Plural Editores

<https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20111218114130/1942.pdf>

El metal tiene su historia. (2016, septiembre 27). “La H”: documental sobre Hermética [Video]. YouTube. <https://youtu.be/4vAih3Axnsk>

Foucault, M. (1979). *Microfísica del Poder*. La Piqueta

<https://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/dcsh-uam-x/20201026042043/Foucalt-y-el-poder.pdf>

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores Argentina.

<https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/handle/CLACSO/36679>

García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva imagen.

https://proletarios.org/books/Canclini-Las_Culturas_Populares_En_El_Capitalismo.pdf

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas : Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo

https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf

González Rey, F. (2012). *La subjetividad y su significación para la psicología social*. Editorial Varela.

[La subjetividad y su significación para el estudio de los procesos políticos: sujeto, sociedad y política](#)

Guattari, F., y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños.

<https://herzog.economia.unam.mx/academia/inae/images/portadas-libros-digitales/Libros/Cartografias-del-deseo-Felix-Guattari.pdf>

Guattari, F. (1996a). *Caosmosis*. Ediciones Manantial.

https://monoskop.org/images/d/d4/Guattari_Felix_Caosmosis.pdf

Guattari, F. (1996b). Las tres ecologías. Pre-textos.

<https://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/FelixGuattariLastresecologas.pdf>

Hall, S. (1984). Notas sobre la Deconstrucción de lo popular. En R. Samuel (Ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Crítica.

https://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/comunicacionyrecepcion/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/hall_stuart._notas_sobre_la_deconstruccion_de_lo_popular.pdf

Haraway, Donna J. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La invención de la naturaleza*. Cátedra.

https://monoskop.org/images/e/eb/Haraway_Donna_J_Ciencia_cyborgs_y_mujeres_La_reinvencion_de_la_naturaleza.pdf

Harvey, D. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Akal.

<https://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/49/2020/03/T08-HARVEY-Breve-historia-del-neoliberalismo-pp-11-16-45-49-183-189-1.pdf>

Hermética. (1989). Cráneo candente [Canción]. En *Hermética*. Radio Tripoli Discos.

Hermética. (1991). En las calles de Liniers [Canción]. En *Ácido argentino*. Radio Tripoli Discos.

Hermética. (1991). Revancha de América [Canción]. En *Ácido argentino*. Radio Tripoli Discos.

Hermética. (1994). Cuando duerme la ciudad [Canción]. En *Víctimas del vaciamiento*. Radio Tripoli Discos.

Hermética. (1994). Hospitalarias realidades [Canción]. En *Víctimas del vaciamiento*. Radio Tripoli Discos.

Lencina, D. (2024, abril 1). El “ Festival nunca más”. luchando por el metal y por memoria, verdad y justicia. La izquierda Diario.

<https://laizquierdadiario.com.uy/El-Festival-Nunca-Mas-luchando-por-el-metal-y-por-memoria-verdad-y-justicia>

Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía* (2.^a ed.). Gustavo Gili.

https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/de_los_medios_a_las_mediaciones.pdf

Martín-Barbero, J. (2003). *La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana*. ITESO. <https://rei.iteso.mx/items/10ee54ea-39d2-46da-b2fa-ff26858e2af7>

Malón. (1995). Grito de pilagá [Canción]. En *Espíritu combativo*. EMI

Malón. (1995). Malón mestizo [Canción]. En *Espíritu combativo*. EMI

Mignolo, W. (2005). *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa.

https://monoskop.org/images/8/8f/Mignolo_Walter_La_idea_de_America_Latina_2007.pdf

Morandini, M. (2016). *Metal pesado argentino: Historia de una contracultura durante la Argentina Menemista*. EDIR.

Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales* (pp. 201–246).

CLACSO. <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>

Reguillo Cruz, R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles: Estrategias del desencanto*. Norma.

<https://www.iberopuebla.mx/sites/default/files/2023-07/Reguillo-Emergencia%20de%20culturas....pdf>

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.

<https://chixinakax.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/07/silvia-rivera-cusicanqui.pdf>

Rock Machine Radio. (2021). *La historia del heavy metal* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=zOox8VlawJA>

Salazar Villava, C. (2011). Comunidad y narración : la identidad colectiva. En : tramas 34 UAM-X, 2011, pp. 93-111.

<https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/576/573>

Sucio y desprolijio: *El heavy metal en Argentina*. (2015). [Documental]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=Nk1eenitRGw>

V8. (1983). Destrucción [Canción]. En *Luchando por el metal*. Umbral.

Weinstein, D. (2000). *Heavy metal: The music and its culture* (rev. ed.). Da Capo Press.

<https://es.scribd.com/document/502104827/Deena-Weinstein-Heavy-Metal-the-Music-and-Its-Culture-DaCapo-Press-2000?v=0.892>

ANEXOS

Los enlaces incluidos en este anexo permiten acceder a la letras de las canciones, así como a sus versión disponible en YouTube, con el fin de facilitar su lectura y escucha.

Sentir indiano. (Almafuerte, 1995) <https://www.letras.com/almafuerte/132183/>

Sentir indiano en mi corazón
cancion ha párido.
Para el que siente o quiere sentir,
orgullo nativo

Del malinche es la maldición
de huinca el gualicho
Del Dios blanco el terrorismo,
Satanás y Cristo

Madre tierra, padre sol.
ni demonio, ni señor.
Pareciera más coherente
adorarlos nuevamente.

Que el engaño santurrón
de los muertos vivos.
Que este rumbo destructivo,
o el miedo al castigo.

Sentimiento indiano,
orgullo nativo.
Han parido este canto en el corazón mio.
Que exaltar tu origen
aborigen intenta.
Sangre nueva de la raza
que aún ser libre sueña.

Madre tierra, padre sol
Dioses vivos, hoy por hoy.
Grandes testigos silentes,
de la humanidad inconsciente.
Y su afán devorador de infierno y suplicio.
Del progreso bendecido por Dioses traídos.

Solo por ser indios.(A.N.I.M.A.L.1994) <https://www.letras.com/animal/109181/>

Peleando por su cultura
derramando sangre en las tierras
terror y fe
castigados sólo por ser
Sólo por ser indios
presos de la ambición asesina
Sin Piedad, sin razón
matando en nombre de Dios
la plata quema en sus almas
y el aire huele a venganza
Sólo por ser indios
presos de la ambición asesina
Inocencia y coraje
mezclados en un ser
cuerpo noble y salvaje
obligado a creer
Herederos del tiempo
forzados a ser guerreros
en armas, caras pintadas
defendiendo su pueblo
Sólo por ser indios
presos de la ambición asesina
Inocencia y coraje
mezclados en un ser
cuerpo noble y salvaje
obligado a creer

Craneo candente.(Hermetica, 1989). <https://www.letras.com/hermetica/395883/>

Por tu muerte.

Esquivando patrullas
De la noche enferma,
Tibio amanecer en las llanuras,
Sostenido en piernas.

Bajo el sol mi craneo candente
Busco comprender,
Y los registros del tiempo pasado,
Desvelar mi mente.

Vivo el destierro del hombre nativo
Bajo las grises magias conquistantes.
Que aun prosiguen traficando el miedo
Como ayer gauchos al desierto.

Despierto en los caminos
De la tierra muerta.
Me observo junto a mis hermanos
Harto de miserias
Y despojados de todo derecho
Por el blanco imperio.

Que en el destierro del hombre nativo
Ha cultivado el culto del gran miedo.
Que aun prosigue atrofiando vidas
Como en la astuta guerra de Malvinas.

Mi craneo candente,
Busco comprender.
No estaba vacío,
Mi craneo candente.

Miles de inmigrantes
Conforman la ciudad.
Han mutado al indio,
Quitando su lugar.

Sembraron la muerte
Por toda la extensión
De esta tierra infecta
Sin sentido y sin razón.

Esquivando patrullas
De la noche enferma,
Tibio amanecer en las llanuras,
Sostenido en piernas.

Bajo el sol mi craneo candente

Busco comprender,
Y los registros del tiempo pasado,
Desvelar mi mente.

Vivo el destierro del hombre nativo
Bajo las grises magias conquistantes
Que aun prosiguen traficando el miedo
Como ayer gauchos al desierto.

Mi craneo candente,
Busco comprender.

En las calles de Liniers.(Hermetica, 1991) <https://www.lettras.com/hermetica/448119/>

En las mugrientas esquinas de Liniers pierdo los días
Pues no me toca escapar
El gran apego a lo ilusorio se refleja en la vidrieras
De un trucho centro comercial
La idolatría populosa se dibuja en largas filas
Para adorar y no pensar
La piedra muerta del desvío falsamente milagrosa
Sigue ocultando la verdad
Insatisfechos, renegados que se niegan a sí mismos
Faltos de calma y de piedad
Buscan el triángulo en las líneas para alimentar su morbo
Y masturbarse en soledad
Ellas también gozan mostrándose inocentes
Son arpías, esclavas del televisor
Viven pensando en lo externo, son adictas a la vida
Buscan billetes y pasión
Solo transmito lo que observo
No es una invención de mi mente, no
Esto acontece cuando contemplo el presente
En las calles de Liniers
Más cuando el Sol, mi fiel testigo, da de lleno en el asfalto
Y derrite el alquitrán
Los fermentos nauseabundos de la basura estancada
Entorpecen mi pensar
En la esquina un policía está peleando con su hembra
Pues esta nunca le fue fiel
Bajo el paso de las vías los mendigos se revuelcan
Muy pocos los quieren mirar

Y la imberbe horda humana que desciende de los trenes
Desesperada y alocada
Contamina mi cabeza y busco amarlos como sea
Para no volver jamás
Solo transmito lo que observo
No es una invención de mi mente, no
Esto acontece cuando contemplo el presente
En las calles de Liniers
En las calles, en las calles, en las calles de Liniers

Revancha de América.(Hermetica, 1991) <https://www.letras.com/hermetica/447580/>

Pueblos nativos del suelo mío
fueron saqueados y sometidos.
Por la siniestra garra de la madre perra,
que orgullosa festeja quinientos años
de haber llegado con sus carabelas
A succionarnos, a imponernos fé.
Estrechos docmas de su infernal sed.
Por sus caminos no quiero andar
avergonzado me quiero zafar.
Estos zarpados revientan el planeta
al ver sus reinos en la nada ahogarse.
Observalos ostentando riquezas
Que profanaron de la tierra del sol
esclavizando, civilizando.
De ese castigo debes zafar,
toma revancha América.
Pueblos nativos del suelo mío
están viciados y confundidos.
Por la siniestra garra de la madre perra
que orgullosa festeja quinientos años
de haber llegado con sus carabelas
A succionarnos, a imponernos fé.
Estrechos docmas de su infernal sed.
De ese castigo debes zafar,
toma revancha América.

Cuando duerme la ciudad.(Hermetica, 1994) <https://www.letras.com/hermetica/448115/>

La ciudad dormida y él anda aun
Buscando un amigo que no se abra de piernas

Las patrullas, sé, no lo dejarán
Porque para eso allí están
El vecindario que le sonrió de niño
Lo denunció por verlo muy despreocupado
Y al no querer herir a quien lo trajo a vida
Anda por la ciudad dormida sin lugar donde parar
Reformatorios policiales son el sitio
Donde modelan al menor no reclamado
La sociedad lo adopta como hijo de puta
Por eso escapa de la yuta cuando duerme la ciudad

Cuando duerme la ciudad.(Hermetica, 1994) <https://www.letras.com/hermetica/448121/>

En la fila tempranera
de hospital,
el pueblo soporta la espera
buscando sanar.
El desgano evidente
del profesional,
motiva el trato prepotente
de todo auxiliar.
Medicina, tu verdad dejame ver.
Dejame ver tu verdad.
Toda joven que asista
brinda ocasión,
de ordenarle se desvista
pa'la observación.
Experimentan sus drogas
buscando error,
total el pobre no es noticia
vivo, enfermo o muerto.
Medicina, tu verdad dejame ver.
Dejame ver tu verdad.
Medicina, tu verdad dejame ver.
Dejame ver tu verdad.
Y las consultas mezquinas
me dan razón,
y la desconfianza matina
en mi reflexión.
Quiera Dios sea por vida
esta decisión,
de doctorarse en medicina
por vocación.

Por la vida, y no por más que brindar bien,
y no por mas que sanar.
Por la vida, y no por más que brindar bien,
y no por mas que sanar.

Grito de pilagá.(Malón, 1995) <https://www.letras.com/malon/284958/>

Fuimos de aquí los primeros
somos de aquí naturales
nos han robado hasta el cielo
nos aniquilan con hambre/nos remataron el suelo
nos preservan como lastre/echaron a nuestros dioses
cambiaron vida por muerte.
¿Cómo volver atrás? ¿Cómo volver a empezar?
Perros de corazón negro/falsos dadores de nada
enterraron mi cultura/justificando barbaries
nos vendieron un progreso que cada día es más lejano.
Exterminaron el árbol/ahora la tierra está seca.
¿Cómo volver atrás? ¿Cómo volver a empezar?
La gente que ayer amaba la tierra
hoy ve con dolor, que muere su escencia
¿Cómo volver atrás?
Se rasgan las vestiduras/por los derechos del hombre
pero para los que saben/no somos ni animales
verdes eran nuestros bosques
claros y limpios los ríos
por la mano de los sabios/convertidos en desierto.
¿Cómo volver atrás? ¿Cómo volver a empezar?
La gente que ayer amaba la tierra
hoy ve con dolor, que muere su escencia
Cambio de rumbo exigimos
queremos ser lo que fuimos
libres de amar nuestra historia
por lo que fue nuestro pueblo.
verdes eran nuestros bosques
claros y limpios los ríos
por la mano de los sabios/convertidos en desierto.
¿Cómo volver atrás? ¿Cómo volver a empezar?
La gente que ayer amaba la tierra
hoy ve con dolor, que muere su escencia

Malón mestizo. (Malón, 1995) <https://www.lettras.com/malon/402752/>

Por la negrada cansada y hambrienta
que rodea la ciudad
crece la indiada en nuevas toderías
de los nietos del pincen.
Bravos caciques palpitan en la sangre
del humilde marginal
amontonados en villas de emergencia
resisten el manoseo imperial.
Malón mestizo, hoy como ayer,
Malón mestizo, tu causa es ley.
Acorralados por el egoísmo
del facismo irracional
y envenenados con pestes de progreso
de la genética inmoral.
Malón mestizo, hoy como ayer,
Malón mestizo, tu causa es ley,
Malón mestizo, hoy como ayer,
Malón mestizo...
Hoy somos miles los que le cantamos
a este rito de igualdad
conciencia firme que aplasta los deseos
de dividir para explotar.
Malón mestizo, hoy como ayer,
Malón mestizo, tu causa es ley,
Malón mestizo, hoy como ayer,
Hoy como ayer,
Hoy como ayer.

Destrucción. (V8, 1983). <https://www.lettras.com/v8/214233/>

Ya no creo en nadie
Ya no creo en ti
Ya no creo en nada
Porque nadie cree en mí
No dejan pensar
No dejan crecer
No dejan mirar
Pero por suerte puedo ver

Que la decisión
Del juicio final
Será la solución, destrucción
Parece mentira, tanta estupidez
Tanta hipocresía, tanta tozudez
Gente en la miseria eso es lo que son
Conformando el planeta
Del yugo y del dolor
Sé que la decisión del juicio final
Será la solución
Se siente en el aire
La fuerte tensión
Esta es la imponente furia de mi motor
Arrasará con todos y también con vos
Que morirás llorando
Por blando que sos
La decisión
Del juicio final
Será la solución, destrucción

Figura 1: portada del álbum Hermética "Ácido argentino"(1991)

Se eligió la portada del disco por su carácter representativo en relación con los ejes desarrollados en este trabajo . Como señala Manuela Belém Calvo (2015) en su libro "La historia Argentina en la portada de los discos de la banda Hermética": Se trata de una imagen densa, cargada de sentido, su composición articula una retórica de la dominación, a través de la superposición de distintos elementos. En ellas se representan figuras asociadas al imperialismo como el Tío Sam figura representativa de Estados Unidos, violentando a la dama de la libertad. se puede observar la imagen de un indigena representativa de los pueblos originarios atravesado por un misil , los que permite evidenciar los procesos históricos de sometimientos despojo, colonización articulando distintas temporalidades revelando la continuidad de dominio y opresión.

También, se hace referencias a las consecuencias del neoliberalismo en Argentina, como la privatización de servicios estatales, el cierre del sistema ferroviario y la generación de desempleo. Asimismo la presencia de militares y de la madres de plaza de mayo que remite a la memoria de la última dictadura y la representación de la lucha vigente.

La manifestación del artista argentino, Antonio Berlín, el proletariado en protesta.

Reforzando la centralidad de los sectores oprimidos.

En conjunto la imagen condensa visualmente procesos históricos, sociales y políticos utilizados para el análisis del MPA.

Manuela Belém Calvo (2015) "La historia Argentina en la portada de los discos de la banda Hermética" <https://www.researchgate.net/publication/327704496>