

**“Cantar una canción que exprese nuestro asco”: la gesta de lo audible durante el periodo menemista (el punk y el heavy metal argentinos)**

**“Sing a song that expresses our disgust”: the feat of the audible during the Menem era (Argentinian punk and heavy metal)**

Juan Martín Salandro  
Estudios de Teoría Literaria, CELEHIS, UNMDP<sup>1</sup>

**Resumen**

El artículo analiza el impacto del punk y el heavy metal en Argentina durante el menemismo (años 90), un período de crisis y fragmentación social. Se explora cómo estos géneros musicales se convirtieron en espacios de resistencia frente a la marginalización y la represión estatal. Las bandas de punk, como Flema, y de heavy metal, como Hermética, representaron una contracultura que expresó la frustración de los sectores excluidos. El texto aborda el concepto de "ruido" como una forma de disrupción en el sistema hegemónico de comunicación, desafiando la estructura del discurso dominante. Se destaca cómo las letras de estas bandas reflejan la crisis social, el descontento juvenil y el rechazo a las estructuras políticas y económicas que perpetuaban la desigualdad. Mientras el punk se caracterizó por una estética minimalista, el heavy metal argentino, en especial el de Ricardo Iorio, buscó reinterpretar la tradición nacional. A través de un análisis semiótico y discursivo, el artículo muestra cómo estas expresiones artísticas no solo dieron voz a los marginados, sino que también reconfiguraron el campo de lo audible en la cultura argentina, redefiniendo los límites de la política estética y la sensibilidad social.

**Palabras claves:** Punk y Heavy Metal argentinos; Menemismo; Ruido; Política Estética

**Abstract:** The article analyzes the impact of punk and heavy metal in Argentina during the Menem era (1990s), a period of social crisis and fragmentation. It explores how these musical genres became spaces of resistance against marginalization and state repression. Punk bands like Flema and heavy metal bands like Hermética represented a counterculture that expressed the frustration of excluded sectors. The text discusses the concept of "noise" as a form of disruption within the hegemonic communication system, challenging the structure of dominant discourse. It highlights how the lyrics of these bands reflect social crisis, youth discontent, and rejection of political and economic structures that perpetuated inequality. While punk was characterized by a minimalist and nihilistic aesthetic, Argentine heavy metal, especially that of Ricardo Iorio, sought to

---

<sup>1</sup> Profesor y Licenciado en Letras por la UNMDP; Tesis de Grado sobre “Literatura y Mercancía en la obra de Roberto Arlt” (Dir. Dra. María Lourdes Gasillón; Codir.: Dra. Rosalía Baltar). Miembro del grupo de investigación Estudios de Teoría Literaria (UNMDP; CELEHIS. Dir.: Dra. Rosalía Baltar; Codir.: Dra. María del Carmen Coira). Becario A de la UNMDP; proyecto de Tesis doctoral: “El paisaje sonoro de los ’90: del heavy punk al slogan político. Dir.: Dra. Gasillón. Codir.: Dra. Baltar). Ha publicado artículos, capítulos de libros y participado en jornadas nacionales e internacionales con trabajos sobre literatura y música argentina; principalmente sobre las obras de Arlt, Laiseca, Iorio, “Ricky” Espinosa, entre otros. Mail de contacto: [salandrojuanmartin@gmail.com](mailto:salandrojuanmartin@gmail.com) ORCID: 0009-0004-7642-734X

reinterpret the national tradition. Through a semiotic and discursive analysis, the article shows how these artistic expressions not only gave voice to the marginalized but also redefined the field of the audible in Argentine culture, reshaping the boundaries of aesthetic politics and social sensibility.

**Key Words:** Argentinian Punk and Heavy Metal; Menemism; Noise; Aesthetic Politycs

### **Introducción. Los noventa, una década en pedazos**

Los noventa fueron una encrucijada social y epistemológica. Si bien el proceso de transición a la democracia no fue para nada estable, a partir de 1989, y durante toda la década siguiente,<sup>2</sup> se profundiza radicalmente en el país un estado de disgregación de los lazos sociales (Fair, 2009). La retracción del Estado causó un vaciamiento en las esferas sociales, cuyo correlato fue el derrumbamiento de la metanarración representativa: la sociedad argentina se rompe en fragmentos que alojan comunidades geolocalizadas, autorreferenciales que rompen con las tradicionales dicotomías “centro/periferia”. Cada uno producirá un discurso propio sobre el que sostener su “modelo de autorrepresentación” (Lotman, 1996) que construye el *ethos* de pertenencia como contraparte del estado neoliberal y sus estrategias de pauperización. Hay una evidente renuncia a ser copartícipes de un universo de “lo político” que no apela a las vivencias cotidianas de los actores sociales. Es una década plagada de sujetos completamente marginales que luchan por hacerse un lugar donde se oigan sus voces en esta hecatombe social.

El concepto de “contracultura” nos resulta dinámico para entender la organización contestataria al contexto represivo de alta desigualdad social por parte de este elenco de voces desde las políticas de la estética. Agustín (1996) explica que

---

<sup>2</sup> De 1989 a, por lo menos, el 2001; podríamos llamarla una “década larga”.

Ante este contexto [...] tenían que aparecer vías que expresaran la profunda insatisfacción cada vez más contaminada, que encontraran nuevos mitos de convergencia o, en el caso de los jóvenes, que descargasen la energía acumulada y representaran nuevas señas de identidad. La contracultura cumpliría esas funciones de una manera relativamente sencilla y natural, ya que, por supuesto, se trata de manifestaciones culturales que en su esencia rechazan, trascienden, se oponen o se marginan de la cultura dominante, del “sistema” (16).

En el presente artículo recuperaremos una serie de textualidades inscriptas en el heavy metal y el punk para poder dar un vistazo a las condiciones del campo de lo audible. Lejos del Rock,<sup>3</sup> estas estéticas ponen en manifiesto el espesor de los procesos de pauperización y “anomia”. Para Durkheim (1998), cuando la sociedad falla en cumplir adecuadamente con cada uno de sus miembros, como parte de la colectividad, generando un orden estable que les permita desarrollarse plenamente, se cae en este estado, donde se pierde la fuerza para integrar a los individuos. Esta generación de artistas, que podemos llamar “los hijos de los 70”, siguiendo el planteo de Bleichmar (2006), los hijos de la dictadura, quienes nacieron y transitaron sus infancias y adolescencias durante “el Proceso”, puede entenderse por el vector de la “desilusión” donde “las esperanzas de un mundo mejor en el individuo en la sociedad y la naturaleza no murieron por causas naturales, sino que fueron aplastadas después de una guerra intensa, sucia y desigual” (100). Uno de los textos inaugurales del metal argentino, “Destrucción”, comienza:

---

<sup>3</sup> Los diferentes planes de ajuste, como señala Torreiro (2017), llevan a la instauración de una “visión de una sociedad cada vez más dominada por una cultura neoliberal que desprecia el trabajo” (24). En el “uno a uno”, el despreciamiento del sector productivo nacional se enfrenta al crecimiento del acceso de la clase media a los nuevos entornos mediales. Sin embargo, es pertinente matizar la dicotomía “rock: clase media/metal: sectores populares” que marca cierto espectro de la crítica. Torreiro toma el caso del mayor hit en la década del 80’, “Tirá, tirá para arriba”, para observar que la escena rock y pop estaría dominada por un ambiente de optimismo, acusando que la clase media se encontraba “anestesiada” (31-32). Pero lo que parece perderse de vista es que en el periodo del “destape” se dieron una serie de luchas y conquistas en simultáneo. Si el metal y el punk se preocuparon por la profunda pauperización de la clase obrera, adoptando un tono combativo y directo, el rock iba a encontrar en el cuerpo su lucha (García). El fin de la dictadura también significó el comienzo de la lucha por la recuperación de ese “cuerpo desaparecido”, y la búsqueda de este está cruzada completamente por el sensualismo: “la percepción de lo sensible” y “la propensión excesiva a los placeres de los sentidos”. A la sombra del “El silencio es salud” se la combatió desde múltiples aristas: el “tacto” y la “visualidad” optimista del rock o la batalla sónica de las bandas de punk o metal.

Ya no creo en nadie  
Ya no creo en ti  
Ya no creo en nadie  
Porque nadie cree en mí  
No dejan pensar  
No dejan crecer  
No dejan mirar  
Pero por suerte puedo ver (V8, 1983).

La ilusión (Freud, 1927) es uno de los principales dispositivos a través de los que se coacciona una sociedad: la ilusión colectiva forma comunidad o, siguiendo a Habermas (2008), la “motivación” forma “colectividad”.<sup>4</sup> En la cita observamos un posicionamiento sólido de una primera persona del singular que expresa un rechazo total. El “no creo”, reforzado por la estructura reflexiva (“en mí”), coloca el discurso en la perspectiva desilusionada, separado de la esfera central de la circulación de la palabra. La oposición se establece, primero, hacia una segunda persona del singular (“ti”), dando una impronta confrontativa a la voz que va al choque directo con el oyente. Pero, en la siguiente estrofa, los verbos se enuncian en tercera plural, lo que desplaza el foco de la denuncia desde un particular a todo un colectivo: “otros”. Al mismo tiempo, la falta de un objeto indirecto que recorte la referencia del receptor de la acción del verbo, permite pensar que la acción represiva recae sobre otro colectivo, el de pertenencia. En este punto, el yo lírico se afirma como un emergente, heroico o modélico, que se encuentra por fuera del entramado social represivo: ellos no dejan mirar, pero yo puedo ver. Y, desde acá se busca un choque temático, auditivo y formal. Una particularidad que puede notarse en el grueso del corpus que analizamos es la minimalidad estilística. En el caso de V8 vemos la brevedad, la falta de adjetivación, la dinamicidad de los verbos con un aspecto actancial claro, la reiteración

---

<sup>4</sup> Si bien ambos autores se ocupan principalmente de la función religiosa, esto puede trasladarse a otros discursos de, llamémoslos, “la promesa”. La idea de “democracia” aparece en la forma de un discurso coercitivo: “Con la democracia se vota, se come, se cura y se educa”. Al disolverse esta promesa, se deshacen con ella los lazos sociales.

y el paralelismo estructural dado por el uso de la anáfora. Esto se encuentra reforzado por el esquema binario de las estrofas: declaración + yuxtaposición; declaración/denuncia + declaración/polémica. La canción se convierte en un golpe de protesta. Y este afianzamiento identitario en el “oponerse” y en la desilusión implica llevar a cabo una ruptura consciente con la tradición, todo lo que involucra la participación en un colectivo nacional de identificación, con el pasado y el futuro.

Así atisbamos la configuración de la subjetividad *border* de la que emergen las formas estéticas contraculturales del punk y el metal en el periodo que nos interesa. Es importante, en este punto, que estos grupos no pueden ubicarse dentro de la estela de la música popular, lo que comprende un contexto medial completamente diferente y particular: la circulación, el consumo, los materiales y símbolos que se ponen en juego (Albarces, 2008). Como señaló Oquendo (2018), “Punk Rock es la música que no está de moda”, tiene una finalidad que se pretende más profunda que la fácil aceptación y el consumo sistemático: “al público no hay que darle lo que pide sino lo que necesita, una buena bofetada que le arranque los dientes” (p.104). Recuperamos el planteo de Deditus: “la canción también es una forma de construir y reconstruir la sociedad, es una arma ideológica de lucha” (p.12); nosotros podríamos agregar que sirven para destruirla. En el trabajo proponemos una mirada sobre dos propuestas que responden al grueso de estas dimensiones: Flema, banda de punk rock liderada por Ricky Espinosa, en la arista de la destrucción; Hermética, liderada por Ricardo Iorio, con la reinención de la tradición.

### **El ruido: la gesta de lo audible**

Toda definición de “ruido” que busquemos trae aparejada determinadas características: desagradable, molesto, no deseado. Lotman lo aborda en el marco del estudio del “texto” como “sistema” en relación con el concepto de “entropía”:

Se denomina ruido a la interrupción del orden, de la entropía, de la desorganización en la esfera de la estructura y de la información. El ruido anula la información. Todas las formas de destrucción: el ensordecimiento de la voz causa interferencias acústicas, la pérdida de los libros debido al deterioro mecánico, la deformación de la estructura del texto del autor como resultado de la intromisión del censor, todo ello representa ruido en el canal de comunicación. [...] El hombre siente constantemente la acción destructora de la entropía. Una de las funciones fundamentales de la cultura consiste en oponerse a los ataques de la entropía (1982, p.101).

Entiende que la cultura busca la minimización de este elemento. Esta línea traza una continuidad con los desarrollos posteriores del autor sobre la teoría de la “semiósfera” (1996). Esta se compone por dos partes principales: el núcleo y la periferia. Lo “Cultural” hegemónico se ubicaría en el centro del universo de sentidos, donde se cimienta el modelo de autorrepresentación. Su funcionamiento consiste en una constante puja entre centro y periferia, lugar de los nuevos sentidos, las apropiaciones, pérdidas e hibridaciones. En este trabajo pretendemos enfocarnos en las voces que se enuncian desde los espacios periféricos, como un tipo de discursividad abordando el aspecto material de estas textualidades.

Sin Dios es un grupo que presenta una profunda metarreflexión del “hacer punk”. Declaran: “a nosotros nos da igual que canten a la insumisión o al Che, si luego su práctica es tan integrada y asquerosa como la de cualquier grupo convencional” (1998, p. 57): es necesario que forma, materialidad y contenido formen una unidad de sentido contestataria.

Es importante poner el foco en los aspectos sonoros de estas iteraciones de la contracultura para observar cómo se configura la “política de lo audible” desde las letras de las canciones. Entendemos que el lenguaje verbal es un compuesto de sonido y sentido (Saussure, 1945, Cap. IV, p. II). El signo emerge del recorte asociativo entre la masa amorfa del pensamiento y la masa amorfa del sonido. Como dice Dorra (1997), “habría

que pensar que el sonido y el sentido, originalmente caóticos, van organizándose en unidades lingüísticas que se articulan entre sí” (p.16); y esa articulación es del orden de lo político/ideológico. No es menor la reflexión en torno a la figura del caos: “las variantes del mundo se ordenan mediante el lenguaje; no puede regresarse del Caos para encontrar la razón de ser de la capacidad semántica de un lenguaje salvo al precio de caotizar el propio lenguaje” (Magariños 1983, p.92). El problema del Caos surge como consecuencia de la distribución epistemológica que exige el desarrollo en el espacio conceptual (p.93). Es un estadio preconceptual, prelingüístico y, por tanto, prehumano -presemiótico-. Desorganizar, destruir, buscar el Caos desde la entropía implica reinventar lo humano.

El “ruido” adquiere un lugar central. Barthes (1986) entiende que “la escucha se yergue sobre este fondo auditivo, en el ejercicio de una función de *inteligencia*” (p. 245; cursivas del original). La “polución” en tanto “alteración insoportable del espacio humano [...] impide escuchar” (p. 245). En este punto, el autor se concentra en el índice;<sup>5</sup> el material de la escucha. Este establece una relación real con el objeto que representa, muestra una relación física con lo que significa. El ruido rompe la escucha convencionalizada -no permite reconocer los índices; interfiere en el proceso inferencial-, o implican significados adversos: se produce una ruptura del lazo social desde la suspensión del pacto de lo audible.

El acto de escuchar la voz inaugura la relación con el otro: “la voz, que nos permite reconocer a los demás, nos indica su manera de ser, su alegría o su sufrimiento, su estado; sirve de vehículo a una imagen de su cuerpo y, más allá del cuerpo, a toda una psicología” (Barthes, p.252).

---

<sup>5</sup> El índice entabla, en tanto segundidad, “una relación existencial, de modo que participan los dos de la misma experiencia [...] La acción de los índices depende de asociaciones por contigüidad” (Vitale, 36-37).

Sin Dios continúa:

La música, como toda expresión cultural surgida de las capas populares, no puede permanecer al margen de la problemática social, política o histórica sino, por el contrario, tomar partido decidido en todas sus facetas contra la injusticia, cargándose de un mensaje propio de dignidad revolucionaria (1998, p.8)

Tocar se entiende como una lucha, donde hay una búsqueda de una materialidad disidente, de una resemantización de la “educación musical”. El cuerpo que escucha, disciplinado en una sonósfera hegemónica debe reacondicionarse, no sólo a un nuevo sistema de signos, sino a un entorno sensible diferente. Eco (2000) propone el “umbral inferior” de la semiótica. Él considera que, si bien los órdenes de los estímulos, las señales y la información física en general no pueden ser consideradas como signos, estos sostienen el proceso inferencial. Las señales, de las que tienen un gran valor para el análisis semiótico, ya que permiten estudiar “los diferentes rasgos que componen un significante [...] dado que un significante, en tanto cual, [debe ser] perceptible” (p.40-42). Y lo perceptible se sostiene en el pacto social. El no oír establece una otredad radical entre las personas, “quien habla [...] tiene un lugar en un espacio intersubjetivo, en el que ‘yo escucho’ también quiere decir ‘escúchame’” (Barthes, p.244).

Los extremos de la indecibilidad redefinen la sensibilidad, sostenida en una corporalidad y en una materialidad que es producto de una contingencia que se ve continuamente revalorizada y resemantizada. Vemos, por ejemplo, la reflexión metapoética “Punk rock sobre Beethoven”:

No tengo problemas en no ser Beethoven / mis sucios tres tonos repiten esta canción / hago lo que quiero total no me importa / no tengo que darle a nadie alguna explicación (Flema, 2000).

Se construye la visión de dos estratos culturales: la alta cultura, capital cultural “música clásica” y, a través de una polarización extrema construida por la duplicación del adverbio

de negación –“no”– en el verso y su proliferación a lo largo de la estrofa, se construye el lugar de enunciación. Se apela a la construcción de un *ethos* que legitima el lugar marginal desde la puesta en cuestión de los saberes. Los “tres tonos”, mínima construcción musical, reivindican la carencia del capital musical como un lugar de enunciación legítimo y una propuesta estética definida y coherente. El adjetivo “sucios”, que define la propia producción artística, nos conecta con la definición de ruido e, incluso, con toda la carga semántica que adquiere este término en el terreno de la música.

Lo que Greene (2018) llama “estar en contra de” (23), en tanto *ethos* punk, implica un lugar de exclusión en el “reparto de lo sensible”. Para Rancière (2018), esta estructura “la manera en que las artes pueden ser percibidas y pensadas [...] como formas de inscripción del sentido de la comunidad” (22); son las formas en que se “hacen” la política de lo sensible. Es a partir de él que se configura el sistema de las formas que determina el “sentir”: “la política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir” (20); implica un “formar parte” de la comunidad. Y fuera de estas posiciones es donde Rancière ubica al esclavo: “comprende el lenguaje, no lo ‘posee’” (19). Es por esto que, para construir un sistema de enunciación posible de forma contestataria a la figura del Estado como rectora del “decir”, se apele a la construcción de un sistema significativo otro. El heavy metal y el punk comparten este espíritu de comunidad en la exclusión hacia el interior del colectivo. Estas voces insisten en separarse del otro, el grupo dominante en un ejercicio de legitimación del lugar marginal que ocupan los actores sociales en el plano extraliterario: son un “yo/nosotros como otro/s”, los “no iguales” (Greene, 35). De esta contingencia surge la identidad de grupo: comparten características, valores y prácticas comunes que les permiten identificarse mutuamente y formar una identidad colectiva que se sostiene sobre la

polarización del nosotros/otros. Van Dijk señala que “las ideologías surgen de la lucha y del conflicto de un grupo: nos sitúan a nosotros contra ellos” (2003, 13). Esto es lo que Ricky Espinosa enuncia con el término compuesto “Degeneración” (1994). Entrelaza los términos “generación” –el colectivo– y “degenerar”: decaer, perder calidad o, en línea con la metáfora celular de Lotman, la acepción biológica: “deteriorarse estructural o funcionalmente”. Veamos en líneas generales el espesor semántico de lo que podríamos entender como una generación punk.

Punk “quiere decir, básicamente, podrido, inferior, sin valor, marginal, chatarra” (Kramer 1978, p.23). El cuerpo se convierte en un espacio de fuerte disidencia porque, no sólo se lleva a cabo un proceso consciente de construcción de lo abyecto, sino que en sí mismos, estos cuerpos que abrazan la marginalidad llevan las marcas fenoménicas sobre las que el discurso hegemónico deposita sus estigmatizaciones. Ser “esa gente que nadie quiere abrazar” (“Nunca nos fuimos”, 1994). El rechazo es un vector social: “Si los punks son feos, no es porque sí” (24); resuenan los versos de Flema: “Si yo soy así, / no es por culpa de la droga. / Si yo soy así, / no es por culpa del alcohol” (“Si yo soy así”, 1994). Kramer continúa: “detrás de ellos está la violencia social, las intoxicaciones y otros *escenarios de lo inaceptable* engendrados por los grandes monobloques urbanos en los que les toca en suerte vivir” (17; cursivas del original). Los monoblocks, como los de Dock Sud, trazan una línea de continuidad con los barrios populares: lo que se ve y se muestra es el espacio de la villa miseria.

### **Ricky Espinosa: somática del canto**

En la palabra, en tanto artificio racional, el cuerpo se expone. Ella intenta silenciar lo que la expresión del soma quiere enunciar; lo que resulta imposible (Gorlier). Las

contingencias sociales, lo que trata de ser silenciado, se inscriben en el cuerpo. Retomamos el análisis de Matarazzo, donde señala cómo “el punk plebeyo de los 90’ habla desde una lengua más visceral, tratando de afear un poco el mundo que les querían vender como estimulante, brillante, libre” (151). Esto puede observarse en el siguiente fragmento de Flema:

Decime, explicame, ¿cuál es tu plan?  
¿Jugar a los videos o aspirar poxirán?  
Nosotros con los chicos no nos aburrimos,  
planeamos atentados contra el presi y los milicos  
o quemar alguna iglesia o robar un banco,  
cantar una canción que exprese nuestro asco [...] (“Nunca nos fuimos”, 1994)

El primer verso ya marca una diferencia radical entre la segunda y la primera persona, que, en singular, imprime una alta direccionalidad al intercambio que demandan los verbos de “decir”. En el segundo verso desplaza la interpelación por la consolidación de dos categorías: videos o poxirán, la fachada, la “fiesta menemista”, o los pibes apartados por el sistema; el aletargamiento lumpen de la estupidización ante el bombardeo semiótico o la alienación del consumo de sustancias; aletargados o intoxicados, va más allá de una distinción de clase.

Hacia el tercer verso encontramos el paso de la primera singular al plural, donde el discurso del yo lírico termina de conformarse como un acto de habla colectivo; en suma, todo el verso refuerza la noción de grupo a través de la secuencia “nosotros”, “con los chicos” y “nos”. Y la negación al “aburrimiento”, a la abulia en tanto sentimiento de época (Matarazzo 2021, p.150. O, según Ricky, “repredepresión”: represión + depresión), se da a partir de dos elementos paralelos: el atentado y la canción. El primero, engloba los órdenes institucionales: “el presi[dente]” –política–; “los milicos” –aparato represivo de estado–; iglesia –ideario burgués–; bancos –economía; globalización–. A continuación, el acto de “cantar una canción” no se suma a esta lista, sino que,

sintácticamente se construye a modo de aposición: el minimalismo de la estrofa – declaración; yuxtaposición– abarca todos los elementos en una síntesis superadora. La canción “ideológicamente comprometida” tiene una función ideológica que, como señala Deditus:

tiene como objetivo defender las causas injustas y vulnerables, protestar contra una determinada situación, acción o persona considerada contraria [...] [rechaza] cualquier aspecto relacionado con el ámbito de la política y de los políticos [...] transmite ideas e ideología, [...] las creencias compartidas que fundamentan las prácticas sociales de sus miembros (2016, p.11-12).

Así, el uso del “nosotros” en el fragmento fundamenta la identidad de grupo construyendo las polarizaciones en las que se sostendrá.

La cita engloba dos reportes: el pedido al oyente, elidido, y el contenido de la canción que está siendo cantada. Este es dominado por un sustantivo, que se repite durante cuatro compases: “asco”. Es un “factor”, en tanto “expresión que debe ser adherida para conformar un producto” (Silva Santisteban 2008, p.14). A través de los factores, los discursos autoritarios permiten convertir al otro en esa “basura simbólica”, residuos que hay que entender de manera simbólica y material, para “evacuarlo del sistema”, para crear centros y periferias económicas y sociales y para relocalizar a las personas en posiciones dentro de esos espacios. Es el modo en que se justifica la exclusión social desde una construcción de una perspectiva moral y ética que forma los modos y las reglas para la percepción de la realidad: funda una conducta donde el rechazo al otro da cohesión a la mismidad “a partir de la jerarquización de las diferencias” (p.18).

Pero, lo que hace Ricky acá es invertir esos discursos basurizadores no sólo desde la redefinición semántica. Tengamos en cuenta que hay una interdependencia entre

ideología y discurso, en lo dicho se incrustan las marcas tanto de la pertenencia como de la exclusión social: la construcción discursiva de las representaciones sociales se da por los recursos y estrategias lingüísticas puestas en juego. Y, si bien Van Dijk (1996) considera que es más probable que el plano semántico y el estilo sean afectados, el plano fonológico del discurso es factible de portar las marcas ideológicas. Así, asco no solo no es aquello que le genera miedo, sino aquellas instituciones que perpetúan la exclusión. Ricky lleva a cabo una operatoria que va a desmontar la ética de lo audible,<sup>6</sup> causando el “asqueamiento del significante”. Veamos: cuando se pronuncia una sibilante antes de una oclusiva, el punto de articulación de la primera se desplaza hacia el de la segunda; “asco”, fonéticamente, suena /ajko/. Esa guturalización hace que el significante se “asquée” con el desplazamiento hacia el punto donde se acumula el gargajo –fonema /j/– antes de escupir a alguien –oclusiva /k/–: en los recitales punk, se escupe a las bandas; Flema le escupe a todos los órdenes institucionales.

Barthes reflexiona sobre la lengua en tanto músculo, y su relación con los dientes, que “vigilan el habla” (p.216) y la hacen entendible: “la vuelve precisa, menuda, intelectual, verídica, pero sobre la lengua, que se estira y abomba como un trampolín, todo puede pasar, el lenguaje puede estallar, rebotar, ya no es domesticable” (p.216). No es menor que en el grito flemático la lengua huya de los barrotes dentales –el punto de articulación pico alveolar del fonema /s/–. Al igual que un recluso, la lengua se apoya sobre los barrotes que la contienen y se precipite a las profundidades del cuerpo, guturalizándose; deglución/corporeización del fonema. Este gesto es lo que entendemos por el grano de la voz:

---

<sup>6</sup> Retomamos a Juan Ignacio Pisano para entender que la ética “no constituye un patrón de reglas a seguir, sino una actitud frente a los códigos, un modo de vivir que el sujeto produce constituyéndose, a través de técnicas de sí, en un sujeto moral” (2017, p.92).

la materialidad del cuerpo hablando su lengua [...] un juego significante ajeno a la comunicación, a la representación, a la expresión; ese extremo de la producción en que la melodía trabaja verdaderamente sobre la lengua, no en lo que dice, sino en la voluptuosidad de sus sonidos significantes, de sus letras (p.265).

Pero, esos significantes incrustándose en un gesto ideológico, y encarnados en un cuerpo que es y siente repugnancia –lo fonético aparece como una huella somática en lo preverbal, se infiltra por las grietas de la palabra–, y que encuentra su lugar y razón de ser en este gesto: “el cuerpo empieza a existir en la medida en que siente repugnancia, rechazo” (216).

La voz da cuenta, así, de la contingencia de los cuerpos. Esta es la que pone en presencia al sujeto como entidad psíquica y corporal: “la voz es una manera de procesar la sustancia fónica para introducir en el mensaje el signo de una presencia deseante” (Dorra 1997, p.20), y está condicionada por dos límites: las exigencias fisiológicas –lo corporal– y las exigencias lingüísticas –lo social–.

Esta estética de la antiestética se cimenta en una ruptura del pacto ético de la comunicación. Capeller (2018) parte de la tríada peirciana y la distribución de lo sensible de Rancière para mapear la semiótica del campo audible. Nos interesa particularmente el primer régimen, el ético –*of modulation and propagation of sound*–, en los órdenes de la primeridad y la segundidad (p.23-24). En el primero, el pacto ético se ocuparía de las amplitudes de frecuencia y de las ondas sonoras: el emisor se debería encargar de operar dentro de los rangos que no resulten ni inaudibles ni hirientes para el oyente; los elementos del sonido. El plano del objeto –segundidad– abarca la vocalización y la fonación.<sup>7</sup> La ininteligibilidad –sonidos altos, voces incomprensibles, asqueamiento del

---

<sup>7</sup> La terceridad –el interpretante– o escucha semántica implica un orden superior de sentido –el lenguaje–. Sin embargo, Capeller ubica acá el ruido, quizás como elemento disruptor de la escucha semántica.

significante– disuelve el lazo social al instaurar un nuevo pacto ético en función de una sensibilidad otra.

La canción comienza con un grito, elemento que domina la totalidad del género.

Pensando la *tekné* del canto, recuperamos la explicación de Dorra (1997):

En el extremo inferior de la voz hay ese aire que abandona el cuerpo y que mientras lo abandona se vuelve sonoridad, ritmo, posición. Y en el extremo superior hay el dictado de la lengua (del sistema de comunicación), la obligación de cortar la expulsión aquí y allá, de intensificar o atenuar, de acomodar la lengua (el órgano anatómico) de un modo o de otro para que los movimientos de la espiración coincidan con las articulaciones del sentido. La voz, pues, se hace lugar entre la fisiología y la gramática, plegándose por una parte a las inflexiones del periodo respiratorio y por otra a las articulaciones del sentido [...] La voz se hace oír antes de la palabra, en la palabra y aún después de ella, *más que el habla, lo que ella expone es el deseo de hablar y las condiciones desde las que se habla.* (p. 20; cursivas del original).

El grito emerge entre cuerpo y palabra, es puro contenido semántico sin contenido ni estructura proposicional. Es un habla infantil porque expresa por fuera de la trama del lenguaje un profundo estado de displacer. El sonido es “el resultado de la conversión de lo (auditivamente) sensible en sentido. Lo que hace que un ruido animal [valga decir el grito] producido por una boca sea interpretado como sonido es la carga de sentido que contiene” (Dorra 1997, p.16). El grito desencajado coloca al hablante en una diáspora. Si el sonido es reconocimiento de la comunidad de habla, la ruptura de esta implica un doble movimiento de exclusión: la marginación por acatamiento, en tanto que los sujetos, por soportar una situación, son sacados de su lugar –el llanto; el marginado como sujeto pasivo–; la marginalidad por no acatamiento, donde por acción propia “alguien decide romper por sí mismo las normas establecidas” (Montes de Oca 1994, p.19) –el grito; lo marginal en tanto proceso activo–. Y, “lo que reconocemos en esa expulsión es el deseo de hablar, el llamado del otro [o la ausencia de otro que oiga]; y ese llamado, diríase, es la primera y la última manifestación del lenguaje” (Dorra 1997, p.17).

### **Iorio en Hermética, o la reinención de la tradición**

La poética de Iorio podría pensarse a partir del modo en que articula la denuncia social, la construcción del yo lírico desde una perspectiva de testigo que ve y denuncia, y que establece un pacto mimético dentro de un verosímil inscripto en la ideología del colectivo de identificación: “Solo transmito lo que observo / no es una ilusión de mi mente, no” (“En las calles de Liniers”, 1991); y el uso de la tradición literaria argentina.

Si con Flema veíamos al cuerpo como soporte de la voz, Hermética pondrá en juego al cuerpo social. Detengámonos en “Vientos de poder”. En el disco, comienza con una voz en *off* en reversa, recitando la famosa estrofa de *La vuelta de Martín Fierro* (1879): “Los hermanos sean unidos / porque esa es la ley primera; / tengan unión verdadera / en cualquier tiempo que sea, / porque si entre ellos pelean / los devoran los de afuera.” Sobre el contexto de recepción de la obra hernandiana, recordamos que la generación del centenario se encargó de edificar una épica, un proyecto de nación fundado en los valores victorianos del trabajo. Bhabha (1994) señala que las definiciones tradicionales de la identidad se pierden en “los intersticios –el solapamiento y el desplazamiento de la diferencia– donde se negocian experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, interés comunitario o valor cultural” (p.14). El intersticio es lo ambiguo, la sombría zona de nadie en la que se vuelve difícil precisar los contornos que determinan el fin de lo propio y el comienzo de lo otro. Es también el espacio de la disputa, la negociación y el encuentro; el arrabal -periférico y suburbano-, en el que se tejen nuevas subjetividades. La pregunta es cómo se delimita el borde del sentimiento nacional y se reconfigura o afianza “lo argentino”. La inversión de la estrofa hernandiana desmonta la épica argentina, mostrando la desunión imperante en una sociedad “desilusionada”.

Ahora, en la obra de Iorio hay un esfuerzo constante por cohesionar la argentinidad. Desde el gesto mínimo de reapropiarse del nombre del género –metal pesado argentino: “heavy metal”– a construir a partir de la canción una posibilidad de encuentro con el otro hasta la reinención de la tradición nacional. El tiempo creado desde la maquinaria cultural del estado nación es quebrado desde los discursos minoritarios que “al reescenificar el pasado introduce[n] en la invención de la tradición otras temporalidades culturales inconmensurables. Este proceso enajena cualquier acceso inmediato a una identidad originaria o una tradición recibida” (Bhabha 1994, p.19). Es por esto que, en los tiempos donde el entramado social se deshace, la búsqueda del origen implica construir ese origen.<sup>8</sup> La gauchesca, en este punto, se convierte en un centro constante de reminiscencias:

el texto principal de esta tradición, el de las metáforas de la ida y la vuelta, opera como subtexto de la matriz compositiva en su obra desde la modalidad del decir. Iorio, al igual que Fierro y parte del espectro folclórico argentino que reconoce esta herencia identitaria, con José Larralde como figura central, comparten un modo del uso de la palabra [...] no se canta en vano (Pisano 2018, p.157).

Este gesto que se vuelve sobre las raíces del género se presenta como un ejercicio a contrapelo no sólo de las experimentaciones del “folk metal” en la década de los 90’, sino también, de las formas contemporáneas del folklore “nacional” que recibían una amplia difusión. Esta línea puede observarse en los versos de “Deja de Robar” (1991): “el metal tiene su historia y la madera también / pero el plástico que vistes es evidencia que no existes”. La polarización se establece desde la percepción de la textura: el metal se vive en la forma de una textualidad profunda, que tiende sus raíces hacia la historia social y musical del país. La madera refiere al folklore, cuyo elemento característico es la guitarra

---

<sup>8</sup> Recordemos con Williams que la tradición es la construcción en presente de una imagen del pasado (2000, 137).

criolla.<sup>9</sup> Se oponen a las textualidades lisas, fenoménicas, el plástico y, en suma, a los discursos públicos, hegemónicos, donde la apariencia es el principal vector de la política. Lo mediático aparece como un foco de contagio, desde donde se propaga la infección social: “Por TV contagian su infección, / los esclavos del viejo transgresor” (“Desterrando a los oscurantistas”, 1989). El cuerpo social se desmorona y las metáforas que emergen son las de la enfermedad y la contaminación. Se ve el lugar en el mundo de lo humano, social y ambiental, muriendo. Como señala Alasia (2017):

la poética del heavy metal observa y construye el concepto de enfermedad a partir de una serie de relaciones que se dan en un nivel más complejo, donde sin pensar en el Estado lo estamos reproduciendo [...] La enfermedad es el campo estratégico de las relaciones de poder, allí se establecen los diferentes tipos de conducta tanto del gobernante como del gobernado [...] [se develan] las distintas articulaciones de sometimiento que se reproducen no solo en los dispositivos institucionales sino también en los sujetos (112-113)

En “Cráneo candente”, primera canción del primer disco de Hermética, podemos observar el uso de la tradición y los registros de la enfermedad social y ambiental en simultáneo:

Bajo el sol mi cráneo 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

---

<sup>9</sup> Del mismo modo, “madera” es una sinécdoque de “árbol”, lo que nos conecta con otra de sus partes: las raíces.

como en la astuta guerra de Malvinas (1989).

El lugar de enunciación es el desierto, un problema constitutivo en la larga serie del pensamiento político y estético decimonónico. La tierra muerta y la miseria se entrelazan en la mirada del colectivo de identificación. El acto de despertar implica una mirada y un compromiso con la palabra, un encuentro con una “verdad” que hay que comunicar. Y esa mirada encuentra su clave interpretativa no sólo en lo evidente observable, sino en “los registros pasados”, la memoria, la tradición. El paralelismo estructural entre los versos que comienzan con el conector “como” da cuenta del modo en que el reclutamiento forzado de cuerpos para luchar en Malvinas se lee en clave hernandiana, desde la “Ley de leva”; resuena la lectura de Ludmer (2000) sobre la gauchesca como un dispositivo de captura del “habla” del gaucho para garantizar la captura de sus cuerpos. Así, “Cráneo candente” puede ser leído a la manera de un texto de “*nova*” gauchesca.

### **Conclusión**

Toda comunicación social establece un acto de autoridad, único e irrepetible, de ahí que tenga valor testimonial de verdad. Así, con este trabajo esperamos haber dado un vistazo al complejo panorama del campo audible en la contracultura argentina durante el periodo menemista, considerando el carácter testimonial del discurso de estas agrupaciones. Observamos el modo en que el lazo social se reconfigura alrededor de una serie de apuestas antiestéticas donde los elementos indeseables, sociales –lo marginal– y físicos –el ruido–, se ven revalorizados. Tomamos los casos de las agrupaciones Flema –punk rock– y Hermética –heavy metal– como principales referencias, pensándolos más allá de las luchas y conflictos que se pueden encontrar entre ambos géneros, debido a que son los principales exponentes de la música no popular en esta época. Sin embargo, por una cuestión de espacio quedaron afuera muchos casos que llevan estas características al

extremo, bandas que en este contexto se encuentran en los extremos de lo inaudible, rozando el límite de lo que más tarde se reconocerá con la etiqueta de “antimúsica”.

El foco en lo audible nos permitió a ver cómo se configura la sensibilidad de la época y nos permitió trazar el vínculo con el uso de la historia y la tradición. El punk apela a la minimalidad para aniquilar todo vínculo con cualquier tradición posible. Por otro lado, el metal, siendo Iorio el principal ideólogo, reinventa la tradición para construir una serie en qué insertarse que sea productiva para entender su presente. Lo sonoro, así, es una puerta de entrada al análisis, tanto de lo cultural como de lo contracultural; dos caras de la misma moneda. Con lo visual, lo performático y lo verbal forma el todo enmarañado de la política de lo sensible. Con este artículo esperamos haber podido comenzar a tirar del primer hilo de un trabajo mucho más grande.

### **Bibliografía**

- Agustín, José (1996). *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México D.F.: Grijalbo.
- Alasia, Ezequiel (2017). “La razón y el porqué de mi cantar: otro día para ser”. *Se nos ve de negro vestidos. Siete enfoques sobre el heavy metal argentino*. Buenos Aires: La Parte Maldita.
- Albarces, Pablo (2008). “Posludio: música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, n°12. Armazem Digital.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bhabha, Homi (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bleichmar, Silvia (2006). *No me hubiera gustado morir en los 90*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Borovinsky, Tomás (2021). “Fukuyama en las pampas”. En: Rodríguez, Martín (comp.) *¿Qué hacemos con Menem?* Buenos Aires: Siglo XXI (47-60).
- Capeller, Iván (2018). “Sounds, Signs and Hearing: Towards a Semiotics of the Audible Field”. *Athens Journal of Philology*, vol. 5, issue 1 (45-60).
- Deditius, Sabina (2016). “La canción como discurso ideológico”. *Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos*. Vol. 3, Cultura y traducción.
- Dorra, Raúl (1997). “Poética de la voz”. En: *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdez.
- Durkheim, Emile (1998). *El Suicidio*. Buenos Aires: Grupo Editorial.
- Eco, Umberto (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen
- Fair, Hernán (2009). “Una revisión crítica de los estudios sobre el menemismo”. En *Estudios. Centro de Estudios Avanzados, UNC, N°21, junio 2009*. (105-129)

- Freud, Sigmund (1927). *El porvenir de una ilusión*. Disponible online: <https://comunicacion4.com.ar/archivos/FREUD-ElPorvenirDeUnaIlusion.pdf>
- García, Fernando (2017). *Crimen y vanguardia. El caso Schoklender y el surgimiento del underground en Buenos Aires*. Buenos Aires: Paidós.
- Greene, Shane (2018). “Prólogo”. En: Oquendo, Giovanni. *Manifiesto Punk tercermundista*. Bogotá: La valija de fuego (21-40).
- Gorlier, Juan Carlos (2011). *Nudos del lenguaje*. Mar del Plata: Eudem.
- Habermas, Jürgen (2008) “¿Fundamentos prepolíticos del Estado democrático de derecho?”. En: Habermas, J. y Ratzinger, J. *Dialéctica de la secularización*. México: Fondo de Cultura Económica (9-34).
- Kramer, J. C. (1978). *Punk. La muerte joven*. Barcelona: Bruguera.
- Lotman, Yuri (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, Yuri (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Ludmer, Josefina (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- Magariños de Moretín, Juan Ángel (1983). *Del Caos al lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos
- Matarazzo, Marías (2021). “El tesoro se está hundiendo. Volver a imaginar los noventa a través de la poesía y la música”. En: *¿Qué hacemos con Menem?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Montes de Oca, Eva (1995). *Guía negra de Buenos Aires. Marginación en la gran ciudad*. Buenos Aires: Planeta.
- Oquendo, Giovanni (2018). *Manifiesto Punk tercermundista*. Bogotá: La valija de fuego
- Pisano, J. I. (2017). “La pasión y la ética: un lugar para la palabra y la tradición en las letras de Iorio”. En: *Se nos ve de negro vestidos. Siete enfoques sobre el heavy metal argentino*. Buenos Aires: La Parte Maldita.
- Pisano, J. I. (2018). “Voces irreverentes profanan. Mutantes y enmascarados asaltan el tesoro de los cielos”. En: *Parricidas. Mapa rabioso del metal argentino contemporáneo*. Buenos Aires: La Parte Maldita.
- Rancière, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Saussure, Ferdinand de (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Silva Santisteban, Rocío (2008). *El factor asco. Basurización y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Sin Dios (1998). *Ruido Anticapitalista y Alerta antifascista*. Madrid: La idea.
- Torreiro, Gustavo (2017). “El heavy en la Argentina como subcultura: identidad y resistencia”. En: *Se nos ve de negro vestidos. Siete enfoques sobre el heavy metal argentino*. Buenos Aires: La Parte Maldita.
- Van Dijk, T. A. (1996). “Análisis del discurso ideológico”. *Versión*, n°6 (14-43)
- Van Dijk, T.A. (2003). *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel.
- Vitale, Alejandra (2012). *El estudio de los signos. Pierce y Saussure*. Buenos Aires: EUDEBA
- Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

### Discografía

- Flema (2000). “Punk Rock sobre Beethoven”. En *Caretofobia I*.

Flema (1994). “Si yo soy así”, “Degeneración” y “Nunca nos fuimos”. En *Nunca nos fuimos*.

Hermética (1989). “Cráneo candente”, “Masa anestesiada”, “Deja de robar” y “Desde el oeste”. En: *Hermética*.

Hermética (1991). “Vientos de poder”, “Gil trabajador”, “Evitando el ablande” y “En las calles de Liniers”. En: *Ácido argentino*.

V8 (1983). “Destrucción”. En: *Luchando por el metal*.