

Lic. Daniel Salerno
Instituto de investigaciones Gino Germani
Facultad de Ciencias Sociales- UBA
Dorsalerno@gmail.com

“Tribus, subcultura e identidad: una comparación de los estudios sobre rock”

Este trabajo propone comparar una serie de trabajos sobre música de rock (tanto como fenómeno cultural como mercancía de la industria cultural), principalmente aquellos que, al constituir a este estilo musical como objeto de estudio, lo proponen como un universo simbólico en el que los sujetos construyen sus identidades. En este texto serán confrontados principalmente sus marco teóricos y sus conclusiones.

Diversas corrientes, en diferentes momentos históricos, han estudiado el rock como un fenómeno cultural -y también político- significativo. De este modo fue analizado como una subcultura por los estudios culturales británicos (Hebdige, 2004), ha sido incluido dentro las tribus que describiera Maffesoli (1990). En Argentina fue abordado como un sujeto político (Vila, 1985; Casullo, 1984) o como un lugar que funciona a modo de relevo de otras esferas de la vida social, pero que no logra articular identidades sociales fuertes (Svampa, 2000). Debemos sumar a la enumeración anterior las posiciones que asumen quienes participan del campo del rock.

La propuesta de este trabajo es realizar una comparación entre diferentes planteos de las ciencias sociales para construir al rock como su objeto de estudio. El planteo es que la mayoría de las investigaciones que se ocupan de este ámbito de la cultura soslayan sus características específicas. El objetivo es poder dar cuenta de las posibilidades y limitaciones de cada modo de abordaje en función de los momentos históricos específicos del rock¹.

Te acuerdas de Elvis...?

Algunos fanáticos, devenidos cronistas, del género afirman que el rock inventó la adolescencia, no faltan los historiadores profesionales dispuestos a poner en juego su saber académico para defender esta afirmación². Con todo, es evidente que el rock, para muchas

¹Esta característica fue resaltada por Terriles (2005) que observó que los trabajos sobre sociología del rock continuaban el trabajo que inauguró Pablo Vila (1985) cuando estudió el rol que cumplió el rock, en términos sociales y políticos, durante la última dictadura militar en Argentina entre 1976 y 1983

²Establecer la veracidad de este enunciado excede los objetivos y los límites de este trabajo.

personas es algo más que un estilo musical, es también una postura general frente a la vida. La historia del rock se desarrolló en una tensión entre música y actitud, entre género y contracultura.

Los estudios musicológicos insisten en la ausencia de rasgos distintivos de la música de rock y proponen su conformación como una mixtura de estilos preexistentes. Algunos historiadores lo vinculan directamente al Rhythm & Blues eléctrico urbano de principios de la década de 1950³, en especial, los estilos que se originan en la ciudad de Chicago. Vila (1998) sostiene que el rock se define por su decodificación ideológica antes que por especificidad musical. En el caso del rock es muy difícil encontrar algo por fuera de la industria cultural: no hay un pasado previo a ella como en otros géneros musicales. Esta situación continúa siendo una premisa insoslayable para cualquier análisis, aún aquellos músicos de rock que se oponen a determinadas formas de producción, no piensan ni realizan su trabajo por fuera de los dispositivos de la industria cultural.

El rock ejecutado en Argentina tuvo dos fundaciones (Alabarces, 1993). La primera, en 1962, con el *Club del Clan*⁴ y sus sucedáneos que ponían en escena jóvenes alegres; y la segunda, unos años después⁵, que confrontaba con la primera y en la que se cuestionaban al mundo adulto, la rutina y la excesiva mercantilización de la vida y se bregaba por el pacifismo y la vida *hippie*. En este segundo momento inicial encontramos una cualidad contradictoria que atravesará al “rock nacional” a lo largo de toda su historia: adquirir legalidad a través de la masividad para certificar su legitimidad como universo simbólico contrapuesto a las ideas hegemónicas imperantes en cada momento histórico. Vale decir: un hecho comercial exitoso (la expansión del “rock nacional” en el mercado musical que se visibilizó en el incremento en la cantidad de recitales, la edición de discos, el acceso a la profesionalidad de una camada de músicos, etcétera) permite desarrollar discursividades que cuestionan la simple realización de la mercancía como fenómeno artístico.

A partir de este segundo momento, el rock argentino⁶ contó rápidamente con una serie de escritores y periodistas que se convirtieron en una suerte de intelectuales orgánicos del movimiento que, aunque no escribieron un manifiesto, desarrollaron explícitamente las ‘posiciones’ de los rockeros en varias publicaciones. Estas personas eran muy conscientes de

³La bibliografía coincide en que el término es responsabilidad de Alan Freed, que lo inventó para poder pasar música Rhythm and blues negro en radios que eran escuchadas por blancos.

⁴ Programa televisivo emitido por Canal 13 de Buenos Aires, Argentina, en el que cantaban artistas de la denominada *nueva ola* en el que iniciaron sus carreras musicales, entre otros, Palito Ortega y Leo Dan.

⁵ Los historiadores del rock sitúan esta iniciación discográfica en 1967, año en que se graba *La Balsa* interpretada por *Los Gatos*. La expresión “rock nacional” comienza a usarse a fines de la década de 1970.

⁶La denominación rock nacional comenzó a usarse hacia finales de la década de 1970.

la función que cumplieron y asumieron; pensar al rock como un movimiento es una operación de ellos. Muy tempranamente escribieron libros en los que historizaban el desarrollo del estilo en el país.⁷ Los parámetros ideológicos a partir de los cuales se decodificaría el género fueron desarrollado por ésta primera generación de críticos y escritores rockeros.

La historia del rock considerado desde su segunda fundación puede dividirse en dos etapas. En la primera se caracteriza por el conflicto generacional, la oposición al 'sistema', la noción de movimiento y la disputa por la autenticidad dentro de él. A ello se le agrega una conflictiva relación con la ciudad que es caracterizada como el lugar de la alineación por excelencia. Los primeros rockeros proponen la utopías campestres para escapar de ese espacio opresivo⁸.

En la segunda etapa pierden peso la articulación generacional del conflicto (los padres ahora son rockeros) y la noción de movimiento. Aún persiste la disputa por la autenticidad. Pero, a partir de este momento se ubicará al otro fuera del campo. La noción de movimiento designa a un conjunto no orgánico (en el sentido de que no es una estructura instituida) y gregario pero que es, a su vez, distinto y diferenciable. En ese sentido las alteridades en disputa dentro del rock se establecían, también, para constituirse en posiciones hegemónicas, es decir imponer la propia visión al otro. En cambio cuando deja de operar la noción de movimiento la alteridad se radicaliza: se pasa de la pregunta acerca de cuál es el verdadero rock a la dicotomía rock o no-rock. Se mantiene la ciudad como un lugar hostil pero el barrio reemplazará al campo como alternativa a ella. Y este es un cambio importante: mientras el campo implicaba el viaje hacia otro lugar, el barrio será por el contrario un lugar para quedarse; o del cuál no salir.

Hay miles ahora

Nuestra línea de trabajo surge a partir de tener en cuenta la caída de la noción de movimiento; ese momento no puede establecerse con exactitud pero comienza en la década del 80. Durante los primeros años hubo, básicamente, dos posiciones dentro del rock: una mas ligada a la línea norteamericana, los eléctricos, y otra mas vinculada al rock británico, los acústicos. Con la dictadura militar parecieron suspenderse las disputas internas dentro del campo del rock. Sin embargo, hay distintas posturas al respecto. Según Vila (1985) el rock

⁷Como afirmé, el primer trabajo sistemático sobre sociología del rock en Argentina es Vila (1985). Para un análisis pormenorizado de la relación entre periodistas y músicos de rock ver Varela Alabarces (1988) y Alabarces (1993)

⁸Diaz (2005) afirma que de es una oscilación irresoluble, porque el rockero necesita de la ciudad. Otros tópicos sobre los que trabajan son el viaje, el vuelo, el sueño y el sistema.

funcionará como refugio y como articulador identitario de los jóvenes que ‘resistían’ (o apenas soportaban) el régimen militar. En ese sentido las diferencias entre los rockeros quedaron suspendidas. Alabarces (1993) denomina a esta situación como homogeneización imaginaria porque no se trata de una abolición de las disputas sino de una negociación forzada frente al gobierno militar que perseguía a los músicos de rock. Pujol (2005) sostiene que durante la dictadura el rock fue un refugio, pero no un espacio de resistencia. Por otro lado destaca que aunque las disputas internas dentro del rock pudieron haberse puesto en suspenso, las críticas y las disputas con otras expresiones musicales no cesaron durante toda la dictadura.

Durante la guerra de Malvinas, una disposición del gobierno de facto que prohibía pasar música en inglés en las radios contribuirá a otorgar al rock un estado mayor de masividad y visibilidad. Luego, el levantamiento de la censura permitirá el acceso y la difusión más fluida de producciones discográficas del mundo anglosajón (espejo en el que el rock nacional se mira a lo largo de toda su historia). Así, nuevas bandas y nuevos estilos se suman a los ya existentes. Este nuevo grado de masividad y las nuevas camadas de músicos pondrá en escena los viejos conflictos con un nuevo grado de tensión. Durante la década del 80 el campo del rock se ira fragmentando. Aunque hay nuevamente dos líneas estéticas marcadas, el peso de las otras variantes no es menor, entonces no podemos adjudicar la supremacía estética o ideológica a una u otra.

En los ‘90 continua este proceso de incorporación de bandas y subgéneros al rock. Las disputas no se agotan, pero escandalizan menos a quienes intervienen en ellas. Así, la llegada desde el mundo anglosajón de las corrientes denominadas ‘alternativas’ y ‘grunge’ producirán menos polémicas que el acceso a la masividad de un grupo como *Soda Stereo* a mediados de la década del ‘80. El ‘grunge’ surge en Estados Unidos (a fines de los ‘80) con la agrupación *Nirvana* como máximo exponente, como respuesta estética y, de algún modo política, a los ‘80. En Argentina no hubo una corriente fuerte de bandas de este estilo⁹ pero sí se desarrolló el subgénero denominado rock *chabón* y que posee algunas características análogas¹⁰.

El rock ‘barrial’ o ‘chabón’ se desarrolló únicamente en la Argentina desde principios de la década de 1990. Ambas expresiones tienen su origen en la prensa especializada sobre rock. Estos términos indican que este estilo carecería de toda pretensión de voluptuosidad, elegancia y virtuosismo. Pero, marcan, aún mas, los parámetros estéticos e ideológicos de

⁹ Hubo un nutrido y heterogéneo grupo de bandas que la crítica englobó bajo la categoría de ‘alternativos’. En Argentina, salvo escasas excepciones, no tuvieron mayor trascendencia.

¹⁰ Para un desarrollo de la analogía entre el ‘grunge’ y el rock ‘chabón’ ver: Salerno (2005).

quiénes nombran. Siempre que se uso la expresión rock para nombrar a un género/estilo rockero fue para marcar que tenía algo de impuro. Para atraerlo hacía el campo. Los motivos para cada uno de los nombres es distinto pero ellos mismos son explicativos: rock sinfónico vinculado a la música clásica, Jazz rock fusionado con el jazz... Rock chabón, en el lunfardo Rioplatense chabon significa tonto.

Hay una cantidad de factores que permitirían distinguir al rock barrial como un subgénero dentro de la categoría “rock nacional”. Uno de sus rasgos principales es el desarrollo de los conciertos¹¹ dónde el público adquiere un tipo de protagonismo particular, para ello debemos remitirnos al fenómeno que inauguran *Los redonditos de ricota* durante sus shows, donde se entablaba un ritual de aclamaciones recíprocas entre músicos y espectadores y a ciertos rasgos importados desde el fútbol: la ostentación de banderas como señal de identificación, mayor cantidad y variedad temática en los cánticos entonados por el público.

Uno de los atributos que más esgrimen algunos músicos de ésta corriente es la independencia. Es decir, la autogestión de sus conciertos, la grabación y distribución de sus discos. Con el mismo énfasis es escamoteada la firma de un contrato con un sello discográfico de los considerados ‘mainstream’ o multinacionales¹². Este atributo de la independencia respecto de las grandes estructuras económicas no es menor en la valoración que los seguidores de estos grupos hacen de la autenticidad de los músicos: una trayectoria militante en este sentido pondrá la autenticidad del grupo a resguardo de las críticas en caso de un gran éxito de ventas. Más aún, el éxito comercial logrado de este modo es un argumento más a favor del valor de la autenticidad y legitimidad de un grupo. Por el contrario, la relación con una de estas estructuras será mal vista por los seguidores aunque el éxito en términos numéricos sea menor¹³. Un rasgo más se agregaría a esta descripción inicial: el primero es que

¹¹ Para un análisis pormenorizado de los conciertos ver Salerno Silba (2005).

¹²El mercado anglosajon está dividido en dos grupos de sellos discográficos: uno integrado por empresas multinacionales con estrategias a nivel continental y mundial denominado circuito mainstream. Cada una de estas empresas está dividida a su vez en departamentos por géneros musicales y en algunas ocasiones desarrollan un sello discográfico especializado pero siempre bajo el ala de la empresa matriz. A la manera de las automotrices y sus filiales en diferentes países. El segundo grupo es denominado *Indie* y en el se agrupan empresas de medianas y pequeñas proporciones casi siempre especializados en un solo género musical con alcance limitado a un estado nación o una región como suele suceder en los Estados Unidos. (Para ampliar ver Negus, 2005). En Argentina suele denominarse con el apelativo independiente a los pequeños sellos que integrarían el conjunto *Indie*, casi siempre integrados por capitales nacionales. Se considera que una banda que edite sus discos a través de uno de estos sellos es también independiente.

¹³Por el contrario el éxito comercial logrado en forma ‘independiente’ es un argumento esgrimido para obtener legitimidad dentro del campo del rock. Pedro, manager del grupo de rock La Covacha, me decía al respecto: Hay otros que nos decían “rock chabón” más despectivamente. Como que éramos unos negros cabeza que hablábamos del porro y la cerveza. Hay bandas que lo hacen, pero la gran mayoría no. No tiene nada que ver con el porro ni la cerveza; te hablan de libertad, de un montón de cosas... Lo que pasa es que son bandas que se manejan por otro lado. La mayoría de estas bandas no salen en el circuito comercial, casi no se habla de ellas en la Rock and Pop, ni en los grandes diarios, ni en ningún lado. La Renga, el fin de semana, metió 40.000 personas en Tandil y no se enteró nadie. Calamaro llevó 20.000 y se enteró todo el mundo. Eso es lo que vende el periodismo que es domesticado, complaciente también. Por eso nos tratan así: rock chabón, rock barrial. Despectivamente. Pero realmente no es así. Nada que ver... Pero, bueno, el rock and roll así en otro estilo, como era antes Pappo o Vox Dei, era el tacho de basura de la sociedad... Antes había que llevar a uno en cana y metían al de pelo largo, al

el subgénero mantiene al cuerpo y al baile como dimensión lúdica durante los recitales y/o su escucha, instancia que hizo su aparición en el “rock nacional” durante la década de 1980.

¿La canción sigue siendo la misma?

La década del 90, el neoliberalismo, el neoconservadurismo son una preocupación recurrente en varios trabajos académicos de distintas disciplinas, no solo la economía. En algunos casos los trabajos toman los cambios ocurridos como un supuesto a partir del cual desarrollar sus análisis y en otros intentan explicarlos en algunos de sus términos. Este periodo histórico es de modo incuestionable un momento de grandes rupturas en Argentina, también en el resto de Latinoamérica. No voy a cuestionar este punto, ni la magnitud de las rupturas, ni el uso académico como fondo de trabajo. Pero si, al menos para el rock, afirmar que el énfasis en las rupturas que produjeron estos cambios impide ver las continuidades.

Uno de los efectos en los análisis teóricos es la búsqueda de nuevas categorías explicativas o la actualización de nociones de la sociología clásica. La noción de comunidad es una de ellas que en éste momento está sufriendo un revival, cuando “Lo social” o la “sociedad” experimenta una enorme corrosión de sus fundamentos. Esto sucede bajo la racionalidad política del neoliberalismo¹⁴ (De Marinis, 2005). Uno de los principales objetos de intervención de este paradigma es el Estado. La literatura académica acuerda en denominar a esto como una retirada, una economización o una desaparición del Estado. Sin embargo, “lo que se puede observar no es una disminución de la soberanía estatal o de sus capacidades de planificación, sino un desplazamiento desde formas formales hacia formas informales de gobierno (...) Es decir, estos cambios no implican menos Estado, sino otro Estado” (Idem).

Esta racionalidad neoliberal implicó que los cambios operados a nivel de la racionalidad estatal impactaran en otras esferas y otras instituciones de la sociedad. En el caso argentino, ésta racionalidad produjo cambios en el mundo del trabajo, en la educación, etc. Es en este contexto y en base a este marco en el que los trabajos sociológicos analizan los universos simbólicos de las personas, en especial sus vínculos. Svampa (2000) realizó (en el año 1998) un estudio sobre las identidades de obreros metalúrgicos en la provincia de Buenos Aires. La

rockero. No iban a ir a buscar a los chicos de los grandes boliches, donde toman sus pastillas caras y su aguita mineral de diez pesos. Por qué no van a la Creamfield. ¿Quieren buscar drogadictos? Métense en la Creamfield. Está lleno.

¹⁴Las consecuencias de las políticas neoliberales son mundialmente conocidas: desmantelamiento del estado de bienestar (servicios de salud, educación y sanitarios que dejan de funcionar o pasan a hacerlo en forma deficitaria u onerosa), desocupación estructural...

autora arriba a la conclusión de que los obreros mayores de 35 años tenían una relación estable con su universo laboral y sindical, mientras que los mas jóvenes tenían una relación instrumental con este universo y que sus identidades se inscribían en torno a “comunidades emocionales, fragmentarias y cambiantes”. Alabarces (1996) afirma que las identidades futbolistas y rockeras se tornan relevantes en el marco de una “caída definitiva de la noción de identidad nacional como estructura ontológica fundamentalista; la asunción de las identidades sociales como escenificaciones coyunturales, no esencialistas, dinámicas y en cambio continuo, entendiendo identidades *operativas* como marcos que proveen líneas de acción eficaces en la vida cotidiana”.

Según la sociología existen dos tipos de lazos sociales: los fuertes, entramados en las instituciones y la división del trabajo y los débiles, o comunitarios, que se encuentran por fuera los lazos institucionales y que interpelan a los sujetos por lo que tienen en común y no por lo que los distingue. Según De Marinis (2005) la sociedad, o el vínculo fuerte, alcanzó su máxima expresión durante el desarrollo del Estado de bienestar Europa y Estados Unidos. El rock surge durante ese periodo histórico y fue analizado en términos de subcultura. Analizar las relaciones sociales que planteaban las culturas juveniles en términos de subcultura significa que no hay dudas respecto de la hegemonía¹⁵ de ‘lo social’, de sus instituciones tradicionales: los partidos políticos, los sindicatos, la escuela y demás agencias estatales. En cualquier caso, pareciera que puede hablarse (al menos en esta época de racionalidades keynesianas) de una “coexistencia pacífica de ambas instancias: la sociedad fue concebida entonces como un conjunto de solidaridades primordiales garantizadas por el Estado: dentro de ella, las comunidades de lazo social ‘caliente’ podían seguir su camino” (de Marinis, 2005). De todos modos los análisis subculturalistas no tratan de dar cuenta de los lazos ‘cálidos’ de estos grupos, sino que es ocupan de los modos en que no son (del todo) ‘funcionales’ a la sociedad.

Una subcultura implica a un grupo específico y subordinado dentro de un marco más amplio (una cultura) y dominante que lo contiene y del cual se diferencia y se opone. Una subcultura consiste en “formas y rituales expresivos de grupos subordinados” que se hacen visibles y se ejercen a través de un estilo. Un estilo se compone del uso selectivo de objetos triviales y cotidianos (indumentaria, vehículos, adornos) dotados de un doble significado: por un lado, advierten al mundo ‘normal’ de los peligros de la presencia la diferencia. Por otro lado, para quienes los erigen en íconos, estos objetos se convierten en signos de una identidad

¹⁵La aclaración es necesaria. No uso está palabra en su alcance teórico.

prohibida, en fuentes de valor. De este modo el significado de la subcultura siempre es centro de disputa, y el estilo es el área donde el conflicto entre definiciones reviste mayor dramatismo. Los estilos –cada uno en particular- son la superficie de una subcultura y en ellos es posible leer las tensiones entre grupos dominantes y grupos subordinados. Entonces, esos objetos triviales cobran una dimensión simbólica distinta y mas específica; se convierten en una especie de estigma, aunque no sean otra cosa que la cara oculta de las normas. Los estilos son espasmódicamente despreciados y denunciados o entronizados, pueden ser vistos como amenazas al orden social o como inofensivos bufones expresan tanto impotencia como cierto poder. Los estilos expresan en código una “forma de resistencia al orden que garantiza la continuidad de su subordinación” (Hebdige, 2005 [1979]).

El rock en su etapa de *movimiento*, al menos en Argentina, puede ser entendido como una subcultura. Consiste en un estilo conformado por una serie de atributos en cuya combinación podemos leer su diferencia. Su resistencia radicaba en el cuestionamiento a los valores tradicionales vigentes en el momento de su surgimiento. Pero, también, en su postura de no participar de esos valores. Nuevamente es necesario marcar la contradicción de que mientras esto sucedía se conformaba un mercado específico con sus publicaciones sus discos y sus lugares de reunión determinados, Aún no contaba con salas de conciertos reservadas sólo al rock y los recitales se desarrollaban en los mismos lugares en que se presentaban músicos de otros géneros. La subculturas tienden a desvanecerse a institucionalizarse al cabo de una generación. Casi siempre es el mercado el que se apropia de los estilo cuando pierden su capacidad de provocación simbólica y devienen en moda. Con el rock sucedió algo particular: sobrevivió mas de una generación, con cambios internos a medida que nuevos grupos de adolescentes se acercaban a este estilo musical. Pero manteniendo un conjunto de postulados y actitudes (los que ya describimos) en torno al cual seguía manteniendo sus posiciones. Es posible que esto se deba a que surge del mercado mismo. De todos modos, estas características permitirían pensarlo en términos comunitarios¹⁶.

La comunidad postsocial, según De marinis, es distinta de las comunidades anteriores. Las identidades pre-sociales eran de adscripción compulsiva, tenían una temporalidad inmutable o eterna, están vinculadas a un territorio y consistían en una totalidad orgánica sin divisiones internas significativas. Las identidades postsociales, en cambio, son de adscripción electiva, es decir, que los individuos eligen a una o mas comunidades a las cuales pertenecer dentro de un horizonte de posibilidades. La temporalidad es acotada o evanescente: los individuos

¹⁶Una deriva posible es utilizar la categoría de comunidad imaginada (Anderson, 1993). Pero considero que nos desviaría de nuestro objetivo que ponderar los alcances teóricos de la ‘comunidad’.

pueden administrar el tiempo de pertenencia. Las comunidades postsociales no están circunscriptas a un territorio. Puede ser que no lo necesiten para existir o que no puedan acceder a ellos. Por último, las comunidades ya no son 'totalidades orgánicas', sino que consisten en archipiélagos de partes sin bordes exteriores.

La adscripción al rock es voluntaria y su pertenencia a él puede ser constante o intermitente. El hecho de que tenga lugares propios podría permitirnos pensar que poseen un territorio. Pero esos lugares están en un territorio más amplio que es la ciudad con el que se posee una relación conflictiva en lo estético y lo ideológico. Pero también en el hecho de que los jóvenes rockeros son víctimas predilectas de los maltratos policiales. Entonces el territorio es el de la ciudad, pero no cualquier lugar dentro de ella. Esta característica, aunque no es el único indicador, marca límites precisos y taxativos con el resto de las personas que no se definen como rockeros. Si bien el tiempo de pertenencia al rock no es inmutable el modo en que está construida su sistema de afiliación y oposición lo dota de una estabilidad similar a la de otros vínculos menos cálidos.

Una comunidad está determinada por una cercanía proxémica, real o simbólica, de carácter afectivo (Maffesoli, 1990), requiere de una acción recurrente de los sujetos para suscribir la pertenencia y la permanencia a una comunidad determinada. Las comunidades postsociales son móviles, permiten que los sujetos puedan desplazarse entre ellas con relativa facilidad y, más aún, pertenecer a más de una al mismo tiempo. La movilidad y la proximidad son dos diferencias fundamentales entre el vínculo 'social'. Una tercera diferencia, pero más polémica que las dos anteriores, es que si uno de los rasgos distintivos que las comunidades tienen como vínculo 'cálido' es que necesitan ser 'mantenidas' y recreadas por los sujetos entonces eso significa que, por el contrario, los vínculos 'sociales' no lo necesitan para seguir existiendo, aunque los sujetos deban desarrollar en ellos sus trayectorias personales. Si un lazo es más resistente que otro, si es necesario remarcar esa cualidad en ambos, es necesario pensar que lo que subyace es la capacidad de determinar a los que tiene el vínculo social. La tentación que debemos evitar es considerar a la elección comunitaria como un acto de mayor autonomía por parte de los sujetos. Entonces, no podemos leer los vínculos sociales que propone el rock como una emancipación absoluta de los sujetos del modo en que lo ven Seman (2006) y Reguillo (2000).

En su análisis de las comunidades Bauman (2002) tiene en cuenta enfáticamente a la relación con los extraños y las formas de ocupar los lugares. Los rockeros ocupan tres tipos de espacios distintos: las calles, los conciertos y los lugares rockeros que funcionan como locales específicos a los que van cuando no asisten a recitales. Los conciertos suelen desarrollarse en

estadios y teatros. Si pensamos en los lugares en los que tocan artistas de otros estilos musicales, incluso donde hay espectáculos de otra especie podrían ser catalogados como no-lugares de acuerdo a la caracterización que retoma Bauman. Pero, esos sitios se personalizan con las banderas y las formas de ocupar el espacio que tienen algunos públicos rockeros, hasta la infraestructura de los lugares se adapta a esos hábitos¹⁷. En el caso de lugares específicos para conciertos rockeros y en los que sólo se pasa música nos encontramos con espacios muy marcados por todos los atributos estilísticos rockeros. La pared principal de un local que se llama MuseoRock está pintada con los colores de la bandera argentina y sobre ese fondo están dibujados los rostros de Jim Morrison, el Che Guevara, Maradona, Mick Jagger y Alberto Olmedo. Es decir, no sólo músicos de rock, sino, también otras personas que representan rebeldía, cierto espíritu crítico y socarrón. Al señalar tan fuertemente los lugares en los que se hacen presentes, las comunidades rockeras demuestran que tienen una relación y una dependencia muy fuerte con el territorio que ocupan. Cuando se trata de la calle, aunque no la personalizan, ellos mismos remarcan la visibilidad que obtienen al ser muchos¹⁸ y al distinguirse por sus atributos.

Opuestos y complementarios

Para el enfoque subcultural, estudiar el conflicto a partir del estilo y la visibilidad que se obtiene implica que no se duda de la continuidad del campo social, aunque se trate de prácticas estigmatizadas. Esto se debe a que, en primer lugar, el conflicto se encuentra ubicado en una posición distinta que en el enfoque 'comunitario'. El análisis subcultural estudia grupos dentro de una formación social en relación a determinadas instituciones, pero no la forma en que esas instituciones organizan al modo de conocimiento. Es decir, el conflicto no es epistemológico. En segundo término, el 'estilo' en tanto combinatoria marca el límite de las posibilidades de expresar el disenso, tiene que ser legible. Es decir, que el conflicto no es excluyente ni se está planteando una situación de sustitución o relevo de unos dominios simbólicos por otros o de un cambio en sus funciones. Alumbrar analíticamente a la 'comunidad' dentro del par sociedad-comunidad implica que lo 'social' pierde preeminencia como marcan los autores citados; al quedar en suspenso su continuidad también pierde capacidad de organizar aquello que quiere ser analizado. Aquí hay un doble conflicto: el

¹⁷Un ejemplo de ello es el estadio Luna Park. Cuando hay conciertos de rock no hay butacas y el escenario se ubica sobre uno de los lados para que haya más localidades populares que plateas a la venta.

¹⁸Los seguidores del grupo La Renga se reúnen en un punto cercano al estadio donde se presenta la banda y caminan saltando y cantando en grupos de cincuenta a cien personas hasta la entrada.

epistemológico y el que plantean aquellos grupos a estudiar¹⁹. Esto no significa que el enfoque comunitario ignore o desprecie al ‘estilo’ como una posibilidad analítica. Sino que la opción metodológica entre uno u otro modo de abordaje permiten leer la situación en que se encontraba el par sociedad-comunidad en cada uno de los momentos históricos. Mientras ‘lo social’ no es puesto en discusión el diferencial de análisis es lo cultural. Cuando ese espacio se resquebraja, sus intersticios son la clave de análisis y lo cultural pasa a ocupar todo el espacio, no como lugar donde leer el conflicto sino como punto de partida para leer lo que se tornó inaccesible.

Si el rock en Argentina en sus inicios puede ser leído como subcultura es posible que no pueda ser leído, al mismo tiempo, como comunidad. El hecho de que el rock se opusiera, o al menos escandalizara, a instituciones y tradiciones constitutivas de la modernidad sólida y que eso sea presentado como el rasgo fundamental que estructura la actitud rockera confirma esa línea de análisis y permitiría soslayar el análisis comunitario. Pero, si usamos esa perspectiva podríamos ver que las relaciones con ‘el sistema’ no eran solo de confrontación constante sino mas complejas. No solo eran contradictorias sino que además sus regulaciones internas organizaban términos de la esfera estética, la industria cultural y lo ‘ideológico’ tanto hacia dentro como hacia fuera del campo rockero. Por el contrario, en la etapa en la que deja funcionar la noción de movimiento es pertinente pensar que el rock se articula como comunidad. El discurso de los músicos y el público que asiste a los conciertos parecen aportar a la solidez de esa hipótesis en tanto resaltan sus conformación afectiva como grupo como principal componente de su autenticidad. Pero, además el rock en esta etapa mantiene algunos rasgos de subcultura que se ponen de relieve en su oposición a un mundo ‘otro’, en la permanencia de sus contradicciones y en la tendencia de sus integrantes a esencializar su identidad y por extensión a atribuirle una permanencia temporal mas extendida que los momentos en que todos se reúnen y, también, a tratar a sus pares (sean amigos o enemigos) como grupos instituidos o instituciones.

A modo de conclusión: la institucionalidad y sus signos

¹⁹Es posible que el grupo a estudiar perciba sus relaciones con ‘lo social’ como conflictivas y que las instituciones no califiquen sus conductas como desviadas. En este caso la perspectiva que enfatiza lo comunitario permite leer una cantidad de matices, conflictos y mediaciones que el enfoque subcultural porque las relaciones que analizan son mas variadas y heterogéneas.

Los enfoques comunitarios permiten entender algunos aspectos del fenómeno del rock en Argentina. Pero el diagnóstico que ejecutan adjudicando una institucionalidad débil, tanto Mafesolli como Bauman, a las comunidades tal vez sea un efecto de teoría. Es decir si la 'sociedad' era el terreno de lo institucional de lo perdurable y la comunidad lo contrario lo que queda visible son, en verdad, los sujetos, que, podríamos postular, siempre tuvieron una parte de sus vidas atravesadas por este tipo de lazos, pero de los cuales la sociología podía prescindir. A punto tal que de ellos se ocupó una disciplina no sociológica como son los estudios culturales. Es decir los símbolos que leemos ya no son documentos o experiencias atravesadas por programas o luchas colectivas sino el cuerpo de las personas. A eso alude Bauman cuando refiere que tal vez la propia vida sea lo más perdurable en la Modernidad Líquida. En ese sentido las semejanzas con las perspectivas subculturales son evidentes. En esa corriente teórica también se leen los atributos de los cuerpos y su interacción en instancias de baja institucionalidad. La diferencia entre ambas es que mientras las perspectivas subculturalistas se trata de estudiar la vida entre los pliegues de la institucionalidad moderna o entre los intersticios de la Modernidad Sólida los estudios que retoman la noción de comunidad lo hacen en momentos en que esa modernidad está, supuesta, en retirada.

Ahora bien, las comunidades rockeras no parecen sustituir ni reconfigurarse en el escenario de la modernidad líquida. Mas bien lo contrario. No son nuevas formas de vivir sino que se trata de formas de vivir que se adaptan y navegan entre la institucionalidad de la modernidad camuflada. Pero esto habilita algo: mientras en los primeros años del rock la cuestión radicaba en 'oxidarse o resistir', es decir una forma alternativa y contrapuesta a la modernidad sólida a partir de los 90 consiste en una ambivalencia: ser rockero es una forma de alternatividad menos radical que antes, menos programática, pero más integral, no es una forma alternativa de vida, sino la vida misma.

En síntesis, la oposición manifiesta que expresa el rock y su promesa de realización colectiva de deseos individuales son puntos demasiado centrales que no impiden poder pensarlo en términos de comunidad. Pero torna necesario destacar una diferencia y un punto que desborda lo comunitario, mientras para la época de movimiento, la relación es más antagónica, para la época en que no es movimiento puede ser visto como una comunidad pero con una relación de complementariedad con la forma de vínculos societales porque la adscripción rockera no cuestiona la inserción en esferas que antes eran estigmatizadas desde el rock. En la época de movimiento se propone la opción por la no integración; luego se propone o se da cuenta de una integración diferencial y periférica.

Bibliografía.

- Alabarces, P. (1993): *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires, Colihue.
- Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (1996): *Cuestión de pelotas. Fútbol, deporte, sociedad, cultura*. Buenos Aires, Atuel.
- Alabarces, P. (2005): *11 apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina*. Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-L) “Música Popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina, Buenos Aires, agosto de 2005.
- Bauman, Z. (2002): *Modernidad Líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- de Marinis, P. (2005): “16 comentarios sobre la(s) sociología(s) y la(s) comunida(es)” en *Papeles del CEIC N° 15*, CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva), Universidad del País Vasco, España, Enero de 2005, www.ehu.es/CEIC/15.pdf
- Díaz, C. (2005): *Libro de viajes y extravíos: Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*, Unquillo, Narvaja editor.
- Fernández Bitar, M. (1987): *Historia del rock en la Argentina. Una investigación cronológica*, Buenos Aires, El Juglar.
- Frith, S (1996): “Música e identidad”, en Hall, S, (2003): *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Hebdige, D, (2004): *Sucultura: el significado del estilo*, Barcelona, Paidós.
- Maffesoli, M. (1990): *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*, Barcelona, Icaria Editora.
- Ortiz, R. (1996), *Otro territorio, Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Polimeni, C. (2001): *Bailando sobre los escombros*, Buenos Aires, col. Latitud Sur, Biblos.
- Pujol, Sergio (2005): *Rock y dictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- Semán, P. y Vila, P.(1999): *Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal*, en *Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires, Eudeba.
- Svampa, M (2000): “Identidades Astilladas. De la patria metalúrgica al heavy metal”, en *Desde abajo: la transformación de las identidades sociales*, Buenos Aires Biblos, UNGS
- Vila, Pablo (1985): “Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil”, en Jelín, E (comp.): *Los nuevos movimientos sociales/I*, Buenos Aires, CEAL.