

III Jornadas de Jóvenes Investigadores

29 y 30 de septiembre de 2005

Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA

Ponencia presentada en el eje 4: “Representaciones, discursos y significaciones”

Cuarenta dibujos ahí en el piso: músicos y público en los conciertos de rock

Por Daniel Salerno*

Resumen

El presente trabajo es un avance de un proyecto de investigación que se propone indagar acerca de la construcción de las identidades juveniles populares urbanas en torno a la escucha de un subgénero musical denominado *rock chabón*. Creemos que la música es un aspecto relevante a la hora de abordar el análisis de este tipo ya que "a través de la escucha, y de la selección y perpetuación de determinados patrones sonoros (música/texto) la música instituye una experiencia que provee códigos no solo estéticos sino también éticos en los cuáles los sujetos y los grupos sociales elaboran conflictos emotivos, vinculados a la constitución de la subjetividad, y a su pertenencia grupal (Frith 1989,1996).

Una sociología de la música, por extensión una sociología del rock, no debe soslayar la especificidad de los materiales a partir de los cuales va a desarrollar su trabajo analítico, aunque no se trate del ejercicio de un trabajo de crítica estética. Para ello creemos que debe “construirse una aproximación integral, entendiendo como *integral* la atención a un soporte significativo múltiple compuesto por música, letra, puesta en escena y circulación discográfica. Este trabajo propone el análisis de una de sus entradas: los conciertos de rock porque incluyen y permiten ver el modo en que son puestos en juego los otros tres elementos y la relación que se construye entre el público y los músicos.

I

* Licenciado en Ciencias de la Comunicación (UBA) y doctorando en Ciencias Sociales (UBA). Becario Doctoral de la ANPCYT en el Instituto Gino Germani y docente del Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva de la Carrera de Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Investigador del proyecto UBACyT *Cultura, ‘aguante’ y política* (S 072). E-mail: dorsalerno@gmail.com

Los conciertos son altamente significativos en la historia del rock, tanto a nivel nacional como internacional, en el sentido de que se han constituido en un acontecimiento ritual central en la conformación de la subjetividad de una generación –aunque ya sea posible contabilizar varias generaciones de roqueros. Algunos ejemplos, no exhaustivos, son Woodstock, Barock, Monterrey Pop, el ritual en torno a los conciertos del grupo Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, el recital por la paz durante la Guerra de Malvinas, en 1982. Con un concierto de rock conmemoraron las Madres de Plaza de Mayo su vigésimo aniversario, en 1997. Además, los recitales señalan como mojones la relación entre el rock, la historia y la política. Vila (1985) da cuenta del modo en que los recitales funcionaron como un lugar donde se preservaba, de algún modo, la identidad de una generación durante la última dictadura militar en Argentina.

El trabajo¹ aquí presentado es una indagación acerca de los desempeños de los músicos y los públicos durante los conciertos de rock en Argentina en una de sus variantes estilísticas denominada rock ‘chabon’; entendido como un lugar de condensación de la construcción identitaria de algunos jóvenes pertenecientes a las clases populares² juveniles urbanas.

Desde sus inicios, el rock propuso ciertas trayectorias corporales distintivas y provocativas tanto a nivel de los músicos como de los públicos que asistían a los conciertos. Donde se establece un tipo particular de ritual en el que la empatía y la admiración deben manifestarse tanto arriba como abajo del escenario. El desempeño de los músicos no es valorado sólo por sus habilidades musicales sino que deben estar acompañados por una actitud *-onda-* especial en la que tienen centralidad la performance corporal, el vestuario, la iluminación y el volumen. En cuanto al público, con algunas excepciones, se espera que además de escuchar y aplaudir: baile, salte, se exprese corporalmente. En Argentina, durante la década del ‘70, no se pretendía –y hasta era mal valorada– la actitud de bailar durante los conciertos. A partir del retorno de la democracia esto se modifica y el público, además de bailar, entona una serie de cánticos. Este proceso se expande con la incorporación de banderas y el *pogo* como baile predilecto y señal de aprobación del recital. Para la década de 1990 surge en Argentina un género que la prensa especializada local denomina rock ‘chabón’ y que comparte algunos rasgos –en lo que respecta a la puesta en escena–

¹Se trata de un avance de una investigación para mi tesis doctoral.

²Utilizo la expresión *popular/populares* en tanto considero junto con Alabarces (2004) que “es un adjetivo no sustancial: porque define la dimensión de lo subalterno, de lo que en una escala de jerarquía es lo dominado. (...) siempre se trata de un nivel de lo otro, de lo que está en una relación de inferioridad. Es el *hecho de la dominación*: todo artefacto cultural tiene espesor simbólico, pero todo artefacto cultural entra en relaciones de dominación, que son

con el *grunge*. La novedad dentro de ambos géneros es la supuesta ausencia de distancia entre quienes ven y quienes escuchan el concierto.

II

A partir de nuestros trabajos anteriores en torno a las hinchadas de fútbol³ desarrollamos la categoría de ‘aguante’ y propusimos la hipótesis de que ese ‘aguante’ pregnaba otras esferas de las prácticas y representaciones de los sectores populares, en un principio estilos específicos del rock (como ya dijimos su variante denominada chabón) y la cumbia (en el estilo llamado ‘villero’)⁴. El uso del significante “aguante⁵” está socialmente extendido. En los usos coloquiales y cotidianos aguantar significa resistir, soportar; “hacer el aguante” quiere decir resistir al otro o acompañar a alguien en una circunstancia adversa. El aguante es una noción que designa a un conjunto de prácticas y representaciones basadas en la resistencia colectiva frente al “otro”. El ‘aguante’ implica una resistencia al dolor y a la desilusión que no conlleva a una rebelión abierta, aunque, a través de ciertos elementos trágicos y cómicos, articula una serie de posibles transgresiones (Archetti: 1992). El aguante es una categoría ética, estética y retórica anclada en el cuerpo que posee sus propias reglas. Es un atributo que se disputa, se obtiene y se ostenta en la confrontación con un ‘otro’⁶. Además, confiere prestigio y poder al interior del grupo⁷ en el cual se insertan los sujetos. En nuestro caso específico, los asistentes a conciertos de rock, el ‘aguante’, adquiere como matiz un profundo estoicismo frente a la adversidad, que deriva en un tono menos confrontativo respecto de las prácticas de ‘aguante’ en el fútbol.

Pero, además, un contexto histórico puntual: durante la década de 1990, con la irrupción del neoliberalismo⁸, tiene lugar en Argentina un proceso de exclusión y desintegración que pone en crisis de legitimidad y de financiamiento a operadores identitarios tradicionales. Esto produce la generación de un vacío simbólico: una clase obrera que no se reconoce económica ni

las que constituyen *la dimensión de lo popular*. (...) Lo popular es el margen, porque “es el límite de lo decible en la cultura hegemónica y en los massmedia”.

³Proyectos de investigación desarrollados en el Instituto de Investigaciones Gino Germani. Para una ampliación ver Alabarces et al (2005).

²Para una primera aproximación ver Paladino-Spataro (2005) y Cragnilini (2004).

⁵ Ver especialmente Garriga (2001)

⁶El ‘otro’ antagonista puede variar de acuerdo al ámbito y las circunstancias el ‘aguante’ de disputa y se obtiene frente a hinchas de un equipo contrario, la policía, los adultos, el mundo de la política partidaria, etc..

⁷Nuevamente, esos grupos pueden ser de diverso origen: hinchas de un equipo de fútbol, fanáticos de un grupo de rock, etc.

⁸ Una de las posibles maneras de denominar al Consenso de Washington, conjunto de medidas y pautas políticas, económicas con amplia implementación en el subcontinente latinoamericano.

culturalmente, y la desaparición del discurso que convertía a los sujetos en ‘pueblo’ pasando a ser, apenas, consumidores; consecuencia de un vacío material y condiciones de vida difíciles y angustiantes⁹. Esto plantea un escenario en el cual es posible observar "una caída definitiva de la noción de identidad como estructura ontológica-fundamentalista y una asunción de las identidades¹⁰ sociales como escenificaciones coyunturales, no esencialistas, dinámicas, operativas y en cambio continuo" (Alabarces: 1995). Svampa (2000) define a este tipo de formaciones como “comunidades emocionales”, fragmentarias y cambiantes. El análisis de este tipo de construcciones permite dar cuenta de la relación que los sujetos establecen con los bienes materiales y simbólicos que utilizan para construir, desde allí, relatos de pertenencia y los modos en que estos se articulan en narrativas que dan cuenta de su posición en la estructura social¹¹.

Estos conjuntos de prácticas y representaciones se articulan en un código, en una ‘subcultura’ determinada, que marcan pertenencia, diferenciación y también expresan una “forma de resistencia al orden que garantiza la continuidad de su subordinación”, al mismo tiempo que son señas que indican discontinuidad en el orden simbólico hegemónico (Hebdige, 1979). Entonces, aquellos atributos que pretenden marcar una diferenciación deben ser abordados desde una interpretación, una lectura, histórica y relacional. En ese sentido, la ‘escucha’ de determinados géneros musicales, entre ellos el rock, constituyen un eje central en la vida cotidiana de los jóvenes pertenecientes a sectores populares urbanos: “a través de la escucha musical, y de la selección y perpetuación de determinados patrones sonoros (música/texto) los sujetos y los grupos sociales elaboran conflictos emotivos vinculados a la constitución de la subjetividad, y a su pertenencia grupal.” (Frith: 1989).

Las elecciones musicales son también una forma de poner en juego los propios saberes y competencias, que conforman un “efecto Beethoven” (fischerman, 2004). Es decir, la experiencia musical vivida de acuerdo a parámetros de autenticidad, complejidad y progreso que definen su valor. La autenticidad está relacionada con la legitimidad de un estilo musical y sus músicos. La complejidad determina la calidad y la pertinencia de esa música y el progreso está relacionado

⁹ Las 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... Según el organismo de estadísticas del gobierno nacional (INDEC) hacia mayo de 2002 la mitad de la población era pobre y el 25 % indigente.

¹⁰La identidad consiste en una construcción simbólica que se hace en relación a uno o más referentes (Ortiz, 1996); éstos pueden ser de diferente naturaleza: la cultura, la nación, la etnia, la clase social, el género o el deporte. Una identidad es válida –no es ni verdadera ni falsa– y opera como marco explicativo.

¹¹ Ver Vila (2000)

con la evolución del género no sólo en términos de la complejidad técnica de su ejecución sino con la producción de recitales y discos. De esa manera "los significantes sonoros cobran sentido en tanto son funcionales a los deseos, demandas e interrogantes propios del ámbito de la vida cotidiana de esos sujetos y esos grupos, en retroalimentación con representaciones que circulan por el tejido social. El cúmulo de significantes conforma entonces propuestas estéticas grupales, las que funcionan como articuladoras de identidad." (Cagnolini: 2004).

Una sociología de la música, por extensión una sociología del rock, no debe soslayar la especificidad de los materiales a partir de los cuales va a desarrollar su trabajo analítico, aunque no se trate del ejercicio de un trabajo de crítica estética. Para ello creemos que debe "construirse una aproximación integral, entendiendo como *integral* la atención a un soporte significativo múltiple compuesto por música, letra, puesta en escena y circulación discográfica (Alabarces, 2005b).

III

El primer problema para abordar este trabajo pareciera ser nominal¹². Como afirmamos estas prácticas de 'aguante' son visibles en los conciertos de un conjunto de bandas que la prensa especializa denominó como rock 'chabón', en una particular relación entre los músicos y el público, en un modo específico de utilización de los dispositivos de un concierto. Esta expresión, 'rock chabón' plantea una serie de inconvenientes. El primero es que la crítica especializada en rock es predominantemente periodística y existen pocos ámbitos de discusión, por fuera de los trabajos académicos que soslayan, mayormente, el aspecto musical en sus análisis¹³. Esto genera que los grupos sean incluidos en estilos distintos al mismo tiempo en diferentes lugares o que un mismo artista sea catalogado con retroactividad en diferentes géneros a lo largo de su carrera¹⁴. El segundo problema es que, por fuera de estas fuentes periodísticas, el término es prácticamente inexistente: no es un criterio comercial de exhibición en las disqueras ni forma parte de las campañas de promoción de discos y recitales de las bandas que integrarían este subgénero, tampoco es una forma de nombrar en la que se reconozcan quienes asisten a los conciertos de

¹²El problema puede sintetizarse en la expresión: el rock chabón no existe pero es una buena categoría.

¹³ Los análisis centrados en el aspecto musical del rock plantean que este es musicalmente muy inespecífico, como, escaso, consuelo, lo misma duda mantiene respecto al tango.

¹⁴Para ver como esto se desarrolló en Francia puede leerse Yonnet (1985).

estas bandas. Sin embargo, hay dos excepciones a esta ausencia: una es el uso de la categoría de rock ‘chabon’ en foros de internet en el que participan seguidores de otros géneros roqueros que enfatizan toda la carga peyorativa del término (volveremos sobre esto). La segunda excepción es el uso que le dan algunos asistentes¹⁵ a los conciertos mayores de 30 años para denominar a un grupo de bandas que integrarían este subgénero y adquirieron masividad en la segunda mitad de la década de 1990¹⁶. Lo notable es que estas personas definían a las bandas de su preferencia como rock ‘barrial’ y a las que no como ‘chabon’, reproduciendo la carga peyorativa en el uso del significante.

De todos modos es posible intentar una pequeña historia y una pequeña descripción de este género. Como dijimos su origen puede ubicarse a principios de la década de 1990. en ese momento comenzaron a surgir bandas que, luego de un periodo de plurinominación¹⁷, la prensa especializada clasificó como rock ‘chabón’, actualmente, las bandas más masivas y representativas son *La Renga* y *Los Piojos*¹⁸. En una primera aproximación es posible decir que este subgénero¹⁹ carecería de toda pretensión de voluptuosidad, elegancia y virtuosismo (dato que no implica la inutilidad de estos adjetivos para valorarlo, ni su real ausencia en su desarrollo). Pero además, hay una cantidad de factores que permitirían distinguir al rock ‘chabon’²⁰ como un subgénero dentro de la categoría “rock nacional”. En lo que respecta al desarrollo de los recitales y las escenificaciones 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 del fútbol: la ostentación de banderas como seña de identificación, mayor cantidad y variedad temática en los cánticos entonados por el público. Por el lado musical es necesario nombrar a los *Ratones Paranoicos*: esta banda de los ‘80 es la que

¹⁵ Esta información la obtuvimos en conversaciones ocasionales con los asistentes durante los conciertos.

¹⁶ Rápidamente, es posible ubicar en una primera camada grupos como *La Renga*, *Los Piojos*, *Viejas Locas* y en una segunda a *Los jóvenes pordioseros*, *Guasones*, etc.

¹⁷ Algunos de los nombres utilizados eran; rock ‘barrial’, bandas ‘stones’, bandas ‘rolingas’, rock ‘garagero’. Es notable el hecho de que la operación de nominación siempre incluía una referencia que marcaba la pertenencia al rock. El otro estilo roquero que lleva la palabra ‘rock’ como prefijo para su nombre es el ‘rock sinfónico’ o ‘progresivo’. En ambos casos, es posible inferir que lo que se pone en interdicción es la pertenencia plena de estos estilos al campo del rock.

¹⁸ Junto a ellos es posible nombrar a *Intoxicados*, *Los Jóvenes Pordioseros*, *Callejeros* (que actualmente no están en actividad), *Bersuit Vergarabat*, etc. La convocatoria, en términos numéricos, de estas bandas se han incrementado en forma continúa

¹⁹ Cuando utilizamos la expresión “subgénero” lo hacemos en el sentido de que hay un grupo de bandas a las que es posible incluir en el conjunto que designa esa nominación.

pone dentro del régimen de lo decible, musicalmente hablando (es decir, de lo *tocable*), una manera de procesar una serie de influencias de músicos de las décadas del '60 y '70²¹ a los que estos grupos, de rock 'chabon' agregarán a otros artistas y fusionarán con otros géneros. Por el lado de las letras, ellos inauguran ciertos tipos de relatos y de construcción de personajes donde abunda la descripción de paisajes urbanos que se van volviendo grises. Los tópicos habituales en las canciones de este tipo de bandas son la marginalidad, la desocupación, la represión policial, la corrupción política, la referencia al consumo de alcohol y algunas drogas ilegales, cierto coqueteo con algunas formas de delincuencia, etc.; allí no sólo encontramos críticas sino además ironía y humor.

Dos rasgos más se agregarían a esta descripción inicial: el primero es que 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. El segundo, tiene que ver con una cualidad contradictoria, que atraviesa a todo el rock, que consiste en 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 permite desarrollar discursividades que cuestionan la simple realización de la mercancía como fenómeno artístico. Pero que en este caso se replica porque, mientras que en otros casos determinados niveles de convocatoria despertaban suspicacias y resquemores en el público y la prensa, la masividad adquirida durante el desarrollo de la carrera de los principales grupos no erosiona su legitimidad como representantes de una alternatividad a la meritocracia del mercado impuesta por el neoconservadurismo durante la década del '90. Sino, que por el contrario esa situación es saludada por los seguidores de las bandas²².

Semán y Vila (1998) desarrollan una primera aproximación al subgénero centrándose en un análisis de las letras de las canciones y afirman que el aspecto lírico es lo único que permite construir al rock 'chabón' como un subgénero. En esa operación soslayan algunas diferencias temporales y musicales y toman a grupos inscriptos dentro otros subgéneros -como el punk y al

²⁰ El 30 de diciembre de 2004 tuvo lugar un feroz incendio en el boliche *República Cromañon* durante un recital de la banda *Callejeros*. A partir de este hecho trágico toda la prensa intervino definiendo el género; será parte de esta investigación un trabajo especial sobre este sucesos, las apreciaciones sobre el mismo, etc.

²¹-nos referimos principalmente los *Rollings Stones*, pero también a Chuck Berry, AC-DC, Manal, Pappo's Blues, Creedence, etc.

²² Esta situación no es homogénea, pero sí mayoritaria.

heavy metal-. Ambos subgéneros deben ser tenidos en cuenta²³ como punto de comparación dado que también interpelan a los jóvenes de las clases populares urbanas, aunque cada uno de ellos posea características e historias distintas de las del rock ‘chabón’ (entre otras en lo que al aspecto lírico se refiere). En este trabajo se tendrán en cuenta, aunque no se trate específicamente de un trabajo musicológico, las características de conformación de un género musical, considerando que los mismos se construyen en la concurrencia de diversos conjuntos de prácticas y discursos sociales llevados a cabo por un conjunto heterogéneo de actores (músicos, públicos, periodistas especializados, empresas de edición y distribución de discos, etc.). En nuestro caso, la ejecución de música y su puesta en escena en un ámbito particular con reglas propias.

El rock ‘chabón’ se desarrolló únicamente en la Argentina, sin constituir una influencia y una referencia directa a los estilos desarrollados en el mundo rockero anglosajón²⁴ (espejo en el que el rock nacional se ha mirado siempre). Sin embargo posee algunos puntos de contacto con el movimiento ‘grunge’ surgido en Estados Unidos (a fines de los ‘80), en torno a la ciudad de Seattle, con la agrupación *Nirvana* como máximo exponente. El ‘grunge’ fue una respuesta estética y de algún modo, política a los ‘80. Pero mientras que en el plano estético ambos estilos representaron una respuesta al estilo ‘pop’, cada uno con sus particularidades, que fue hegemónico en la década de 1980. En el plano político, mientras el ‘grunge’ ponía en escena los avatares del neoconservadurismo durante la presidencia de Ronald Reagan, el rock ‘chabón’ tuvo un desarrollo sincrónico con la implementación de un programa político semejante durante la década de 1990. En Argentina no hubo una corriente fuerte de bandas ‘grunge’²⁵

IV

Una interrogante que se presenta es cómo observar aspectos diferenciales en un dispositivo como el de los conciertos de rock dónde los modos de puesta en escena son análogos a los de otros estilos roqueros e incluso de conciertos de otros géneros. Como primera respuesta creemos que la particularidad de los recitales analizados no debe buscarse en la presencia de algún

²³ Esta comparación forma parte del proyecto de trabajo de esta investigación pero exceden los límites de este texto.

²⁴ La contradicción aparente refiere a que el género no se constituye con el imperativo estético en el momento de su aparición, sino, mas bien, anacrónicamente, remite a estilos ejecutados dos décadas antes. Ver Seman y Vila (1998)

²⁵ 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.

elemento radicalmente distinto, sino en una combinatoria específica de determinados rasgos²⁶ y tensiones comunes a todos. Dar cuenta de estos rasgos distintivos, de estas formas rituales, habilita una primera mirada analítica de sus públicos, de la puesta en escena de un tipo de identidad distintiva y permite ver los modos en que se construye la supuesta simetría entre músicos y públicos en un dispositivo constitutivamente asimétrico. Para poder dar cuenta de esto hemos tomado una serie de atributos y rasgos que están presentes en los conciertos: la presencia de banderas²⁷, los cánticos, las inscripciones en las remeras y otras prendas de vestir, el pogo, los juegos de luces, la estructuración del orden de las canciones y el desempeño de los músicos en el escenario, con especial énfasis en los discursos de los cantantes o líderes de las bandas. La mayoría de las observaciones fueron realizadas después del incendio en República Cromañón lo que dificulta un trabajo comparativo exhaustivo aunque tenidos en cuenta los cambios ocurridos más allá de la ausencia masiva de bengalas²⁸.

Habitualmente, en los conciertos, el uso de la iluminación resalta aquello que debe ser observado con centralidad, además enmarca el tono con el cual es ejecutada la canción. Este protagonismo está dedicado casi con exclusividad a los músicos, quedando el lugar ocupado por el público a oscuras. En momentos en que el objetivo es propiciar el canto colectivo, la iluminación es simétrica, tanto para el público como para el escenario. Esto marca un espacio de continuidad en el cual el músico cede parte de su protagonismo para ubicarse en un plano de igualdad con todos los asistentes. En los recitales que observamos, la utilización de este recurso está presente con una frecuencia mayor que en recitales de otros estilos. Si en estos últimos ese manejo de las luces se pone en juego sólo en aquellos momentos de mayor tensión (dos o tres veces en un mismo show), en los recitales a los que asistimos notamos que este recurso es utilizado con un criterio distinto, estando presentes en casi todas las canciones a lo largo del concierto. Entonces, la iluminación no cumple en este caso la función de enmarcar un momento específico del desarrollo de un concierto (en el manejo de las tensiones emotivas que se generan a través de la secuencia de las canciones durante el recital), sino que resalta ese carácter de, pretendida, simetría que existe entre público y músicos tendiente a anular las supuestas

²⁶Nos referimos a los decorados del escenario, las pantallas de video, el vestuario de los músicos, la iluminación, el orden de las canciones interpretadas como un juego de tensiones, el comportamiento del público, etc.

²⁷-Luego del incendio en el local República Cromañón no se permite el ingreso banderas a lugares cerrados y en estadios abiertos el tamaño máximo permitido es de un metro por un metro.

²⁸ Decimos ausencia masiva porque en los recitales de *La Renga* (10/07/05 en el estadio Vélez) y de *Intoxicados* (12/06/05 en Scombrock) prendieron una bengala y un petardo, respectivamente.

diferencias entre ambos; o aún más exacerbadamente, a conferirle al público mayor centralidad que a aquellos que están en el escenario.

Esta utilización de las luces también es distinta entre las diferentes bandas. Durante un recital de Los Jóvenes Pordioseros en el estadio de Obras Sanitarias las luces se mantuvieron encendidas prácticamente todo el tiempo. El público no paró de bailar, hacer pogo y cantar fervorosamente²⁹ durante toda la noche. En correspondencia con esto la lista de temas consistía en canciones de tempo rápido con acompañamiento permanente de guitarra estridentes³⁰. Además contemplaba muy pocas variaciones en la intensidad de la ejecución y tensión entre las canciones. Esta empatía entre público y músicos también se pone de manifiesto, por ejemplo, en el mecanismo que el grupo instrumentó para superar la restricción del ingreso de banderas al estadio: Los Jóvenes Pordioseros decidieron convocar a sus fanáticos para que las llevaran a un local de Locuras³¹, ellos se comprometían a hacerles un proceso por el cuál quedaban ignífugas³², y a colgarlas del escenario para que todos las vieran allí. Las inscripciones de algunas de ellas eran: "Somos de los barrios marginales Lugano 1 y 2", "Jóvenes Pordioseros es algo que los chetos no pueden entender".

Durante el concierto del grupo Bersuit, en cambio, la utilización de la iluminación está combinada con otros modos de señalar el espacio y la relación entre músicos y público. El juego de luces es complementado por la actividad de dos integrantes de la banda que, además de hacer coros, indican con gestos corporales cuando el público debe hacer pogo, cantar y bailar (o hacerlo con más énfasis). En estos casos las canciones comienzan con la iluminación centrada en el escenario, se encienden durante el primer estribillo de cada una³³, los cantantes se desplazan hacia el centro del escenario y agitan los brazos señalando y mirando hacia el público marcando el tempo de la canción, este despliegue es la indicación para elevar la intensidad del baile y los

²⁹ - La máxima tensión emotiva no estaba marcada por la ejecución musical sino por el volumen que le imprimía el público a sus cánticos, llegando a tapar el sonido de la banda.

³⁰ Las diferencias estilísticas dentro del rock suelen definirse, mayoritariamente, por el tempo de las composiciones y su organización tímbrica, desarrolladas a través del procesamiento eléctrico/electrónico del sonido de los instrumentos.

³¹ - Cadena de locales que comercializa indumentaria utilizada por públicos rockeros (mayormente, remeras con imágenes alusivas a grupos de rock) y entradas para los recitales.

³² - La condición de posibilidad para que las banderas pudieran ingresar al estadio eran dos: que fueran ignífugas y que las ingresaran los integrantes de la banda bajo su responsabilidad. Durante los controles de ingreso al estadio, el personal de seguridad retenía las banderas que llevan los asistentes.

³³ Las canciones en las que tienen lugar esta forma de iluminar poseen una estructura de estrofa-estribillo, donde la estrofa es distinta las primera dos veces, con repetición de la primer estrofa en tercer lugar y repetición del estribillo hasta terminar el tema.

saltos. Las luces vuelven a centrarse en el escenario durante la segunda estrofa para volver a encenderse en forma total en el segundo estribillo hasta el final de la canción. En los momentos más emotivos y de mayor aclamación del concierto se agrega a esta forma de iluminar la proyección en la pantalla de video, ubicada en el fondo del escenario, del público que esta bailando en el campo del estadio. Imagen que pareciera afirmar el ‘aguante’ desarrollado que permite, a partir de la visión de sí mismo, confirmar la potencia del ritual, la contundencia del fervor, la desmesura de la vehemencia puesta en juego. En este concierto no esta planteado un tipo de simetría entre público y músicos semejante a la que es posible observar en conciertos de *Los Jóvenes Pordioseros*, *Intoxicados*, *Los Piojos* o *La Renga*, aunque se les otorgue un rol central a su participación en el "ritual bersuitero" como nombra el cantante del grupo, Gustavo Cordera, a los conciertos de su banda.

El movimiento punk erosionó y cuestiono, desde la provocación, todos los discursos y significados establecidos en torno al rock, principalmente a los estilos *glam* y *progresivos*, que tuvieran cierta envergadura. A nivel musical su atractivo monocorde lo distinguía del *rock* y el *pop* hegemónicos en ese momento y los nombres de los grupos marcaron una tendencia irreverente y automarginatoria (Hebdige, 1979); en el mismo sentido el pogo³⁴ sabotó el discurso del baile y lo redujo a caricatura, como un eslabón más en esa intrincada cadena de discursos y puestas en escenas de impugnación y protesta. Un indicador de la virulencia de esta provocación podría residir en el reemplazo del verbo ‘bailar’ por el de ‘hacer’ para referirse a este tipo de danza. En términos locales se pondría de manifiesto en la aparición del término nativo ‘poguear’.

En Argentina bailar o hacer pogo se ha convertido en una práctica extendida a casi todos los estilos roqueros; es un requisito insoslayable para algunas bandas, un complemento para otras. El pogo funciona siempre como el indicador de la valoración que hace el público del desempeño de los artistas: el ‘aguante’ ejercido por los músicos en el escenario es correspondido a saltos y empujones debajo de él. Pero no todos los grupos inducen una misma manera de hacer pogo: las variaciones oscilan entre la intensidad en la violencia (mientras para los seguidores de bandas Heavy Metal el requisito es intercambiar golpes de puño, para otros grupos como *Las Pelotas* los empujones son esporádicos) hasta su frecuencia y duración.

³⁴ El pogo es una forma de baile que consiste en saltar y empujarse con los compañeros de baile, es una especie de danza colectiva que rompe con ciertos modos anteriores (en pareja o en solitario) de bailar la música rock.

En los conciertos hemos notado que el público tiende a hacer pogo en la casi totalidad de los temas y que incluso su intensidad se mantiene constante aún a pesar de que las canciones presenten variaciones rítmicas, armónicas y de pulso. Dos ejemplos paroxísticos ilustran esta situación. Divididos³⁵ brindó un recital en La Trastienda, un lugar equipado habitualmente con mesas y sillas; en un momento del show uno de los asistentes le pidió a uno de los músicos: “Mollo, por favor hace correr las mesas... Saltemos un poco”. El otro ejemplo remite a una regularidad que se cumplió en todos los recitales a los que asistimos: el público comienza a hacer pogo con los primeros compases de los temas o cuando los mismos son anunciados por los músicos. La única excepción fue el concierto de Bersuit donde, como vimos, el público es más permeable a las indicaciones que reciben desde el escenario.

Los cánticos tampoco son exclusividad del rock denominado ‘barrial’³⁶, estos permitieron poner en escena distintos conflictos en diferentes momentos de la historia. Por ejemplo, durante los últimos años de la dictadura militar en los recitales se cantaban recurrentemente dos cánticos: *Se va a acabar/ Se va a acabar/ la dictadura militar* y *El que no salta es militar*, en este último cántico luego de la guerra de Malvinas se sustituye el ‘militar’ por el ‘ingles’ agregándose una tercera variante³⁷. A partir de que ciertas características rituales se mudan del fútbol al rock, los cánticos adquieren mayor centralidad en los conciertos³⁸.

Los cánticos permiten observar la puesta en discurso de la construcción de ‘otro’. El rock a diferencia del fútbol es un espacio en el que el antagonista no suele estar presente³⁹: tanto los músicos y seguidores de otras bandas como la policía siempre están fuera del espacio donde se desarrolla el recital. En el caso del tipo de grupos que nos ocupa, los ‘otros’ son referidos como ‘chetos’⁴⁰. Aunque, en general, los cánticos están dedicados al músico que va a tocar y a su rol como disparadores de una fiesta. El cántico más recurrente de este tipo es: *escuchenló / escuchenló/ la mejor banda de rockandroll/ es X (nombre de la banda). la puta que lo parió*. Otra

³⁵El ejemplo es válido aunque este grupo posiblemente no integre el sub-género rock ‘chabon’. De todos modos se trata de una banda limítrofe del mismo.

³⁶Están presentes al menos desde Woodstock en 1969.

³⁷ Ver Vila (1985)

³⁸El repertorio de melodías sobre las que se entonan los cánticos es menos variado que en el fútbol.

³⁹Aún en el caso de festivales donde se presentan varias bandas, los organizadores diagraman el orden en que tocan los músicos cuidando cierta homogeneidad estilística.

⁴⁰ El interrogante a responder es si esa referencia permite inferir un, leve, antagonismo de clase. Los historiadores del rock de la década de 1970, lo interpretaban como un mote ideológico.

canción combina la aclamación de la música y la festividad del concierto, con un reclamo de justicia: *vamo' X* (nombre de la banda) */con huevo, vaya al frente/ que se lo pide toda la gente/ una bandera que diga che guevara/ un par de rocanroles y un porro pa' fumar/ matar un rati para vengar a Walter/ y en toda la argentina, comienza el carnaval*. Esta canción se conecta con las mencionadas contra los militares y los ingleses y permiten ver la construcción del otro antagonista: la policía. Pero aquí la disputa no es estética, ni vagamente clasista. En este punto la policía funciona de dos modos complementarios: en primer lugar, hay una relación metonímica que refiere al Estado, como el lugar de la represión y de la autoridad, como brazo armado de los 'caretas'⁴¹. Si tenemos en cuenta la persistencia de los cánticos en contra de los militares y los ingleses, la cadena de significaciones se desplaza, en este punto hacia los militares, los extranjeros y el imperialismo. Pero esta referencia antisajona no está estructurada en torno a un imaginario nacionalista, este es un tópico que está presente en forma discontinua en los conciertos de rock. En los recitales presenciados no había cánticos ni banderas que aludieran a esta cuestión del nacionalismo, también observamos escasa presencia de camisetas de la selección nacional de fútbol o de equipos locales. Aún en el recital de Bersuit, cuyo último disco se denomina "La argentinidad al palo" la presencia de estos atributos era escasa⁴². Tampoco estaba presente el cántico *Argentina/Argentina*. Las inscripciones en las banderas siempre refieren a una ciudad como lugar de referencia y en ellas es posible leer nombres de otros grupos distintos de los que tocan en cada ocasión, lo que evidencia un sistema de relaciones inclusivo/exclusivo de construcción de las escuchas musicales apoyado, de algún modo, por los músicos a partir de invitaciones mutuas y elogios recíprocos.

El segundo modo en que la policía esta presente en los cánticos refiere a situaciones concretas, es decir a la serie de jóvenes asesinados por la policía, aun en tiempos de democracia. El nombre que condensaría al de los otros muertos es el de Walter Bulacio. El incendio en República Cromañon se agrega a esta serie a través del cántico: *Ni la bengala, ni el rockanrol, a nuestros pibes los mató la corrupción*, uniendo el modo material y simbólico en que se relacionan las instituciones y los jóvenes roqueros, asistentes eventuales o habituales a conciertos.

⁴¹ Término con una carga valorativa al de 'cheto'

⁴²No sucede lo mismo en los conciertos del grupo *Almafuerte* (que ejecuta un estilo Heavy Metal) donde toda la puesta en escena, las canciones y los discursos de los integrantes gira en torno a una conciencia nacionalista.

Éste repertorio de cánticos permite leer lo que Yonnet (1988) denomina ‘despolitización activa’. Es decir, oponerse a un orden establecido, ignorando también a sus instituciones tradicionales, no participando en ellas. El rock, a lo largo de su historia, ha desarrollado un tipo de interpelación particular: plantea una construcción generacional en términos de juventud que cuestiona a los adultos, propone un imaginario de imprevisibilidad y libertad que intenta poner en entredicho los repertorios denotativos de estabilidad y seguridad, y esgrime un nihilismo -a veces también violento y sarcástico- que destila su escepticismo sobre las falacias del confort en un mundo que sigue siendo trágicamente injusto. Esto funciona como una suerte de mandato constitutivo que señala límites tanto hacia fuera como hacia adentro del género. Aunque no es posible afirmar que estos tópicos sobre los que opera el rock deriven, mayoritariamente, en posiciones políticas articuladas orgánicamente, si es necesario destacar que en estas bandas (nuevamente, las que entrarían dentro del conjunto de rock ‘chabón’, pero también de otros géneros) observamos la articulación de una conciencia social y política y una subjetividad difusas, que permiten identificar una serie de actores o instituciones a los cuales oponerse y diferenciarse, y otro conjunto con el cuál se acuerda⁴³. Superando la categoría de Yonnet nombraremos a esto como **politización primaria**. Es decir, la construcción de una posición política por empatías respecto de posiciones de poder pero no sostenidas, al menos de modo central, por antagonismos netamente ideológicos o de clase. No obstante, debemos recordar que el rock no interpela en términos políticos. En este caso el ‘aguante’ como categoría ética incluye nociones que deben manifestarse también en el ejercicio estético.

Las banderas significan otra forma de puesta en discurso, la práctica de llevarlas a los estadios se remonta a los conciertos del grupo *Patricio Rey sus Redondos* y claramente se expande durante la década del 90⁴⁴, Luego del incendio de República Cromañón se prohibieron en lugares cerrados dentro de Capital Federal; en lugares abiertos el tamaño máximo permitido es de un metro por un metro. Fuera de la ciudad de Buenos aires siguen estando presentes en todos los recitales a los que pudimos asistir. Las banderas, suelen tener una estructura discursiva similar: un lugar de referencia, una ciudad o una región (puede decir, por ejemplo, Morón o Zona Oeste) el nombre de un grupo, la reproducción de una parte de la letra de alguna canción o algún juego de palabras que relacione el fanatismo con un argumento que lo justifique, que en algunos caso

⁴³Organizaciones que sostienen comedores infantiles, Asociación Madres de Plaza de Mayo, etc. Es necesario insistir, estas vinculaciones no implican posturas, ni militancias políticas activas.

⁴⁴Este es otro de los elementos característicos del ritual del fútbol que fueron incorporándose a la esfera del rock.

puede adquirir cierto tono filosófico (“*La renga un buen lugar para mi locura*” o “*Intoxicados. Un buen motivo para seguir en este mundo*”). También es bastante frecuente que en las banderas esté dibujada la flor de la marihuana, en algunos casos con la forma del ojo egipcio de la paz, dentro del rock ‘chabón’ este símbolo fue difundido por el grupo *Viejas Locas*⁴⁵, Como ya dijimos es frecuente que en el recital haya banderas de otros grupos, aunque en el caso de las bandas más convocantes, esto sea menos frecuente. En las primeras marchas realizadas luego del incendio de República Cromañón, las banderas que reclamaban justicia estaban confeccionadas con la misma gramática de producción.

Un caso particular de circulación y exhibición de banderas fue el festival *Chascomús Rock* en el que tocaron bandas de menor convocatoria y/o under, con excepción de *Los Jóvenes Pordioseros* y *Los Gardelitos* que cerraron cada una de las fechas (se trata de grupos que tocan en lugares para no más de 1000 personas). Cada banda convocó a un promedio de 200 personas. Junto con el cambio de instrumentos y equipos arriba del escenario, debajo de él tenía lugar un cambio de banderas y de público. El escenario estaba elevado uno o dos metros y asistentes de la organización ayudaban a los seguidores a colgar las banderas de unos ganchos puestos a tales efectos. Mientras cada grupo de seguidores esperaba su turno, las banderas estaban colgadas de un alambrado que delimitaba la superficie del lugar del concierto. La mayoría de los seguidores era del mismo lugar que cada banda, con excepción de las más convocantes (*Covacha, Guasones, Gardelitos, Villanos, Los Jóvenes Pordioseros*, etc) y en muchos casos daban muestras de familiaridad. Tampoco había ese espacio de un metro que hay en casi todos los estadios (donde habitualmente se ubican las vallas de contención y el personal de seguridad) lo que permitía que los músicos vieran nítidamente hacia abajo del escenario.

En todos los casos los músicos pedían a ‘su público’ que escucharan a las otras bandas para ‘apoyar al rock’ y en caso de que eso no sucediera, agradecían el ‘respeto’. Otra expresión recurrente era que las bandas más ‘grandes’ de cada noche pedían/aconsejaban al público que apoyaran a las bandas de su barrio para que el rock no muera, porque las bandas chicas eran las que mantenían vivo al rock. Esto plantea un viejo debate, aunque en otra clave, entre las bandas ‘grandes’ de mayor convocatoria y las más pequeñas⁴⁶, Este *mantener vivo al rock*, hace clara

⁴⁵ La letra de una de sus canciones más difundidas dice: *a nadie importa si yo cuido mi flor/ yo la protejo contra el viento / la riego un poco y la llevo al sol / y con su fruto / intoxicado estoy*. El estribillo de otra pide la legalización de la marihuana.

⁴⁶ *La Renga* y *Las Pelotas* no son incluidas en esta polémica a pesar de su gran convocatoria y masividad.

referencia, también a una de las posibles consecuencias que podría tener el incendio en República Cromañon.

Un lugar donde podemos observar las formas en que se plantea una relación simétrica entre público y músicos es cuando los cantantes hablan durante los conciertos dirigiéndose a los espectadores. Los cantantes de estos grupos articulan una estrategia enunciativa en la que ponen en juego una serie de significados y sentidos, dados por implícitos, estructurados en torno a un imaginario condensado en una serie de valoraciones, relacionados con algunos de los tópicos desarrollados en este trabajo. Esta actitud de trabajar sobre implícitos es lo que marca, en parte, una ‘igualdad’ entre músicos y públicos. Es decir, que quienes tocan y quienes escuchan están de acuerdo porque piensan, pero sobretodo sienten, lo mismo; entonces, es innecesario el uso de las palabras. Esta forma enunciativa puede compararse con la de otros artistas (rockeros incluidos) que consideran necesario subrayar las intenciones de una canción, los motivos de su inclusión en ese repertorio o darles un marco ideológico y/o estético. Nuevamente, no es que en estos conciertos, en estos músicos y en quienes los escuchan haya carencia de todos estos atributos sino que al ser ‘lo dado’ su explicitación se torna casi una redundancia. Además, hay un uso extendido de frases cortas o directamente quebradas, con un énfasis donde la parquedad denota honestidad, proponiendo que todo aquel discurso en el que se ponga en juego un exceso de verborragia es mentiroso, deshonesto y por relación metonímica vinculado al mundo de la corrupción y la política partidaria⁴⁷. También está extendido el uso de gestos con alta carga simbólica en lugar del desarrollo de un discurso hablado⁴⁸. Una excepción a esto lo constituye el cantante del grupo Bersuit, aunque, de todas maneras, en su discurso se refiera a un ‘nosotros’, que abarca todos los que están presentes en el concierto, contrapuesto a un ‘otro’ ubicado en el lugar del poder dominante⁴⁹. En síntesis, los músicos a partir del uso de la palabra y de otros gestos plantean una

⁴⁷ Dos declaraciones del cantante del grupo *Intoxicados*, Pity Alvarez, son el caso mas exacerbado de estas posturas: “... como no soy político no necesito chamuyarlos”; “Gracias por quedarse, nosotros que somos trabajadores como ustedes sabemos lo que es acostarse tarde y levantarse a las seis para ganarse el pan”. Ambas declaraciones fueron realizadas en el mismo concierto el domingo 12 de junio de 2005.

⁴⁸ Dos ejemplos ilustran este comportamiento: el guitarrista del grupo *La Renga* ejecutó una canción con una instrumentación que perteneció a uno de los jóvenes que murieron en *República Cromañon*, también en relación al incendio el grupo *Divididos* invitó a una adolescente al escenario y el cantante dijo “Por favor, apláudanla por ella es alguien que esta viva”

⁴⁹ El cantante de *Bersuit*, Gustavo Cordera, realiza una serie de enunciaciones, puestas en relación y lecturas en las que se nombran explícitamente cuestiones políticas pasadas (los desaparecidos y los juicios a los represores, la renuncia a la presidencia de De la Rúa) y presentes (cierto escepticismo político respecto de la actual administración)

relación de simetría con el público al proponer una identificación entre las subjetividades de ambos.

V

Los debates de la crítica especializada y algunos estudios académicos mas sistemáticos de rock se dividen entre quienes lo consideran una actitud, o un código ideológico y entre aquellos que sostienen que habría algo por escuchar detrás de eso. Nosotros creemos que ambos enfoques son necesarios para un análisis que permita dar cuenta de las formas de interpelación que el rock desarrolla y de los modos que en torno a él se articula la identidad de determinados grupos de sujetos. En ese sentido consideramos que los conciertos son relevantes para observar la puesta en escena de las prácticas ancladas en el cuerpo que denominamos 'aguante' porque condensan gran parte de los elementos que lo estructuran como práctica. El 'aguante' en el rock se organiza en torno a un conjunto de prácticas y atributos que otorgan una forma distintiva a los conciertos como prácticas rituales.

Los espacios de continuidad, la relación entre la actividad del público y las canciones, los cánticos y las banderas remiten, aunque en forma difusa y ahistórica, a la construcción de una identidad, donde el 'otro' detenta una posición de poder y una valoración negativa y un nosotros definido por oposición y carencia de poder, pero también por la valoración positiva y esencializada de la posesión del 'aguante'. "Las identidades pueden funcionar como puntos de identificación y adhesión sólo *debido* a su capacidad de excluir, de omitir, de dejar 'afuera'" (Hall, 2003). Cada uno de los elementos tenidos en cuenta aporta matices y su análisis permite vislumbrar una coherencia en cuanto a la constitución de la identidad posicional (Archetti, 1985) de los sujetos.

Bibliografía

Alabarces, P. y otros (2005a): *Hinchadas*, Buenos Aires, Prometeo.

y en las que se propone al espacio del recital como un lugar catártico pero al mismo tiempo de impugnación y de toma de conciencia de un poder colectivo (Vila, 1985).

Alabarces, P. (2005b): *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.

Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (1995): *Cuestión de pelotas. Fútbol, deporte, sociedad, cultura*, Buenos Aires, Atuel.

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

Archetti, E. (1992): “Calcio: un ritual di violenza?”, en Lanfranchi, P., (Ed.) *Il calcio e il suo pubblico*, Nápoles, Edizione Scietifiche Italiane.

Archetti, E. (1985): "Fútbol y ethos", en *Monografías e informes de Investigación*, Serie Investigaciones, Buenos Aires, FLACSO.

Bourdieu, P. (1984): *Cuestiones de sociología*, España, Istmo.

Cragolini, A. (2004): *Violencia social, adolescencia, significante sonoro y subjetividad: el caso de la cumbia villera en Buenos Aires*. Ampliación crítica de la ponencia *Soportando la violencia. Modos de resignificar la exclusión a través de la producción y consumo musicales*. Ponencia presentada ante el V Congreso de la IASPM-AL (International Association of Popular Music, América Latina), Río de Janeiro.

du Gay, P. y Hall, S. (2003): *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, Buenos Aires.

Flores, Marta (1993): *La música popular en el Gran Buenos Aires*, Buenos Aires, CEAL.

Fernández Bitar, M. (1987): *Historia del rock en la Argentina. Una investigación cronológica*, Buenos Aires, El Juglar.

Fischerman, D. (2004): *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Buenos Aires, Paidós

Frith, S. (1989): “Towards an aesthetic of popular music”, en Leppert, R. and McClary, S., *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge, Cambridge University Press.

Frith, S (2003): “Música e identidad”, en Hall, S., *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.

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

Garriga Zucal, J. (2001): “*El Aguante: prácticas violentas e identidades en un grupo de simpatizantes del fútbol argentino*”, tesis de licenciatura, inédita.

Guerrero, G. (1994): *Historias del palo, Diario del rock argentino 1981-1984*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.

Grignon, C. y Passeron, J. (1991): *Lo culto y lo popular Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Grimson, A. y Varela, M. (1999) “Recepción, culturas populares y política. Desplazamientos del campo de comunicación y cultura en la Argentina”, en *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*, Buenos Aires, Eudeba.

Hall, Stuart (1984): “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, R. (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.

Hoggart, R. (1971): *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Grijabo, Barcelona.

Manzano, M. y Pasqualini, M., (2000): *Rock&Roll: cultura de los jóvenes*, Buenos Aires, Editorial La Llave.

Margulis, M. y otros (1996): *La cultura de la noche*, Buenos Aires, Biblos.

Margulis, (1996): *La juventud es mas que una palabra*, Buenos Aires, Biblos.

Martín Barbero, J. (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili.

Ortiz, R. (1996), *Otro territorio, Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Palladino, N y Spataro, C, *Los márgenes del cuerpo: Baile, prácticas y consumos de la “movida tropical” 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.

Polimeni, C. (2001): *Bailando sobre los escombros*, Buenos Aires, col. Latitud Sur, Biblos.

Salerno, D y Silba, M, *Guitarras, pogo y banderas: el aguante en el rock*. 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.

Salerno, D. (2005): “Apología, estigma y represión. Los hinchas televisados de fútbol”, en Alabarces, P. et. al., *Hinchadas*, Buenos Aires, Prometeo

Sarlo, B. (2001): “Rodrigo: un test para el futuro”, en *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Sarlo, B. (1994): Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y video cultura en la Argentina. Buenos Aires. Ariel

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.

Thompson, E. P. (1990): *Costumbres en común*, Crítica, Buenos Aires.

Varela, M. y Alabarces, P. (1988) *Revolución, mi amor. El rock nacional 1965-1976*. Buenos Aires, Biblos.

Verón, Eliseo (1987): *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisea, colección “El mamífero parlante”.

Vila, Pablo (1985): “Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil”, en Jelín, E (comp.): *Los nuevos movimientos sociales/I*, Buenos Aires, CEAL.

Vila, Pablo (1987) “El rock..Música contemporánea argentina”, en *Punto de Vista*, X, 30, Buenos Aires, julio-octubre.

Vila, Pablo (1995) “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, en *Sibetrans. Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, s/d.

Vitale, L. (2000): *Música popular. Identidad Latinoamericana. Del tango a la salsa*, Buenos Aires, Editorial del Leopardo.

Williams, R. (1980): *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península

Yonnet, P. (1985): *Juegos, modas y masas*, Barcelona, Gedisa