

V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2008.

# "Campera por corazón: autenticidad, música e identidad generacional" .

Salerno, Daniel.

Cita:

Salerno, Daniel (2008). "*Campera por corazón: autenticidad, música e identidad generacional*". V *Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-096/388>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edBm/5Hp>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## **V Jornadas de Sociología de la UNLP**

**10, 11 y 12 de diciembre de 2008**

Propuesta de Mesa: Jóvenes, escuela media y procesos de desigualdad

Resumen:

Autor: Daniel Salerno ([dorsalerno@gmail.com](mailto:dorsalerno@gmail.com))

Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales (UBA)

### **Campera por corazón: autenticidad, música e identidad generacional**

#### **Introducción**

El 16 de diciembre de 2006 el grupo de rock La Renga tocó en Mar del Plata. Pocas horas antes del inicio del concierto se desató una fuerte tormenta, las calles se inundaron y se cortó la luz en toda la ciudad. A pesar de eso, el público ingresó al estadio de fútbol en el que se iba a desarrollar el recital con el agua hasta las rodillas. Una vez adentro aguardaba y alentaba a través de cánticos para que el concierto se realizara; la cancha estaba llena. Tres horas después de lo anunciado, el grupo subió al escenario y fue recibido con una ovación. Durante la tormenta se volaron las pantallas de vídeo, se estropearon las cámaras de filmación y parte del equipo de sonido. Para poder tocar tuvieron que hacer trabajos de reparación en el escenario. El público, mientras esperaba, levantó la lona que suele cubrir el césped en este tipo de eventos y se cubrió del agua con ella.

Unos días después, Gabriel recordaba “estuvo rebueno el recital de Mardel. Nos va a quedar en la memoria el barro, la lluvia, la lona... No estaban dadas las condiciones para que toquen y así y todo le pusieron unos huevos gigantes para no defraudar a la gente; la gente también le puso unos huevos gigantes. [los músicos] Salieron a tocar con equipos mojados, sin escenografía, con temas nuevos que la gente no sabía... Obviamente que no iba a salir de la mejor manera. Pero todos le pusimos unos huevos tremendos. Eso me encantó. Otro público se las toma de una. Sí hasta lo dijo Chizzo [el

cantante de La Renga]: ‘ustedes son el único público de rock que se la aguanta’. Hasta me lo reconoció Vero [la novia], que es re piojosa [fanática del grupo Los Piojos]”.

El relato de Gabriel propone que un concierto puede resultar exitoso si los desempeños de músicos y asistentes son los esperados, aunque haya otros problemas que dificulten su realización, aunque los músicos no hayan tenido su noche más inspirada, aunque haya que estar resistiendo el frío, el barro, el agua, el cansancio. Es decir, que los elementos que se ponen en juego para participar de un concierto son heterogéneos, diversos y se articulan de una manera particular. Este trabajo se ocupa de eso: de cómo el régimen de autenticidad articula la conformación de un grupo de rockeros. No se trata de qué la lluvia<sup>1</sup> determine el régimen de autenticidad, sino que las condiciones climáticas extremaron una forma determinada de ser rockero, el denominado rock chabón. Lo que sucedió en Mar del Plata no fue un hecho aislado sino el punto paroxístico de una regularidad.

El trabajo está estructurado en tres partes, en la primera analizo y describo la autenticidad, en la segunda describo como esa autenticidad puede leerse en los modos de ejecutar y componer rock y en la tercera comparo algunos aspectos de los regímenes de autenticidad de dos grupos distintos de rockeros que tienen entre ellos una diferencia de edad de 15 años.

### **Es sólo rockanroll..**

La expresión rock “chabon<sup>2</sup>” como forma de nombrar a la intervención de los sectores populares dentro del ámbito del rock es eficaz en el ámbito de la literatura académica, hace referencia a una de las formas en que son rockeros grupos de personas de las clases populares; en ese sentido vamos a usarla en ese texto. Pero es necesario insistir en las dificultades que sigue planteando su utilización, porque si retomamos la descripción desarrollada por la prensa especializada<sup>3</sup> nos encontramos con sus recurrentes problemas de inestabilidad y su escasa especificidad en lo que respecta a los límites y características de los géneros y estilos rockeros: un mismo artista puede ser ubicado en más de una

---

<sup>1</sup>El ejemplo citado no es el único concierto al que las condiciones climáticas le agregan aspectos épicos a los artísticos.

<sup>2</sup>Debemos recordar que en el lunfardo Rioplatense chabón significa tonto. Para ampliar acerca de esto ver Salerno 2005, salerno-silba 2006, garriga salerno 2007.

<sup>3</sup>Con el término prensa especializada nos referimos a revistas, programas de radio o televisión o algunos suplementos que editan los diarios Página 12 y Clarín de Buenos Aires dedicados a la música de rock, a la ‘cultura joven’ como se autodefinen otros. Para una primera aproximación ver Salerno-Silba 2005.

categoría al mismo tiempo. Para resolver esta problema Seman (2006) definió al rock ‘chabon’ como el efecto de la relación de los sectores populares con el rock.

A la prensa especializada en rock no parece preocuparle esta falta de uniformidad en la taxonomía. Es posible que esto suceda porque, a pesar de su gran visibilidad, el rock es un género musical muy joven. Pero, también, porque las alteridades rockeras tienen un abanico en común de oposiciones generales, pero son las oposiciones contextuales, en cada país, en cada momento histórico, con las alianzas y confrontaciones con diferentes instituciones las que determinan la organización de los diferentes ejes nosotros/ellos. Esto explica que un punk español se afilie a la CNT, uno mexicano desista de toda institucionalización (Feixa, 1999) y que uno argentino opte por ser vegetariano y militante ecologista. Con todo, para este trabajo voy a tomar las formas de nombrar que se utilizan en Argentina, o más exactamente las que son posible rastrear en las publicaciones de rock editadas en la ciudad de Buenos Aires.

Según Ochoa (Ochoa, 2003) la idea de género musical depende de diferentes paradigmas clasificatorios, además cada música tiene diferentes historias y fue objeto de diversas operaciones historizantes. Ella distingue, básicamente, tres sistemas: el de la folclorología asociado al proyecto nacionalista y filológico del siglo XVIII, el de los paradigmas descriptivos y analíticos de la etnomusicología, que es la versión del proyecto antropológico de los siglos XIX y XX y el de la industria cultural, que clasifica a los géneros para organizar la producción musical,<sup>4</sup> la escucha de la música y la venta. La organización que propone la industria cultural impacta sobre los modos de percepción y circulación de los géneros musicales. La autora no desagrega los impactos de los otros dos paradigmas, ni tampoco define qué entiende por Industria Cultural. En este texto vamos a tomar como industria cultural a todo el sistema de producción, representación y difusión, teniendo en cuenta que ese complejo es el principal estructurador de la música de rock, a pesar de las tendencias esencialistas de algunos comentaristas, no existe nada primitivo en el rock, ni existe el rock por fuera de la industria cultural.

---

<sup>4</sup>Para ampliar ver al respecto Frith 2003 y Negus 2005

De todos modos, la clasificación en géneros /estilos<sup>5</sup> musicales pone en escena conflictos y estas disputas, que exceden lo musical, permiten leer un estado de la cultura de las clases populares. Las discusiones y la descripción sobre las cualidades y características del género rock chabón hablan de estructuraciones históricas, de culturas de producción que refieren a procesos y prácticas que son, al mismo tiempo que estrategias mercantiles, prácticas culturales (por extensión ideológicas) que se vuelven significantes al entrar en el juego social. En esas culturas de producción participan varios actores del ámbito del rock y podemos estudiarlas desde la idea de autenticidad. Entonces, este trabajo no es un debate sobre la pertinencia o la existencia del género, sino que, a partir de un problema nominal, proponemos leer un problema cultural, una forma de alteridad. En este trabajo se diferencian rock chabón de los estilos punk y heavy metal porque son formas musicales con una tradición distinta y preexistente. Dar cuenta de esta relación es central si aspiramos a comprender, no sólo los procesos de construcción de identidades y alteridades, sino también los modos en que los jóvenes, a través del consumo de estos repertorios simbólicos, y en el marco de procesos sociales que restringen la participación social y política, generan otros espacios dónde los conflictos buscan, si ya no pueden canalizarse, al menos ponerse en escena.

Los trabajos académicos insisten en señalar que, desde su aparición en los '50, el rock expresa la rebeldía y el inconformismo de los jóvenes respecto de las instituciones tradicionales. El éxito del rock radica en su poder de provocación, crítica y convocatoria; la particularidad de este fenómeno es que estos atributos se realizan desde la industria cultural; aún aquellos artistas que construyen su autenticidad artística cuestionando la mercantilización de la música están dentro de los circuitos comerciales. Esta característica contradictoria la de ser contracultura y mercancía al mismo tiempo (Alabarces, 1993) no es una debilidad ideológica del rock, sino su atributo constitutivo: toda provocación y escándalo es más potente cuando más visibilidad obtiene.

Por último, al afirmar que intento analizar al rock chabon como una instancia de la cultura en torno al cual a los sectores juveniles de las clases populares juveniles urbanos despliegan su identidad y conflictos estamos retomando los planteos de Hall (1984) cuando afirma que cultura popular como concepto teórico marca el desplazamiento entre clase y cultura, dado que es imposible poder establecer una relación lineal entre estos dos términos. Las clases en nuestras sociedades no tienen una cultura

---

<sup>5</sup>No hay diferencias taxativas entre genero y estilo. El estilo parece ser la forma subjetiva en que se ejerce un género. Según Bajtin el estilo es una selección de recursos. Para el caso de la lengua se trata de recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales. Como la música también es un lenguaje podemos extender la caracterización, y el estilo musical sera la elección de recursos sonoros, lingüísticos y tecnológicos.

estanca e inamovible; la cultura no representa a una clase y mucho menos a una sola fracción de clase sino que interpela a conjuntos heterogéneos de actores de modos altamente divergentes. El término “culturas populares” permite leer los desplazamientos en los repertorios sin perder el rigor en los análisis. Es decir, la noción ‘popular’ no reemplaza, como categoría, a la clase, sino que nombra otra instancia de la dominación.

## **Campera y corazón**

La autenticidad consiste en una forma de regulación y distinción que es esgrimida como valor y medida en cuya construcción participan todos los actores del ámbito del rock: los músicos, las empresas discográficas, los medios de comunicación, la prensa especializada y el público.<sup>6</sup> La autenticidad, con los diferentes elementos que la integran, configura un parámetro específico de clasificación; es el principal atributo positivo que tienen en cuenta los melómanos para ponderar el valor de una música o de la obra de un artista<sup>7</sup>. Esto nos permite un análisis integral en el que se puede dar cuenta al mismo tiempo de música, letra, circulación y puesta en escena (Alabarces, 2005). Existen muchos tipos de autenticidad y muchas formas de disputar por ella, más de una por género musical. En el ámbito del rock hay diversas formas de ella que permiten, internamente, clasificar entre tipos de rockeros y distinguirlos de los no-rockeros. Por ejemplo, hay una autenticidad rockera en general, pero al mismo tiempo una particular para cada estilo rockero, una para el heavy metal, otra para el pop, otra para el rock chabón, que es la que nos ocupa aquí, y así....

El régimen de autenticidad es una regulación de relaciones sociales, en ese sentido nos permite el análisis de un tipo particular de formación (willams, 1994 [1981]) en un doble nivel porque posibilita, hacia dentro de ella, ver la relación y articulación de los diferentes elementos que componen una área específica de actividad, en este caso musical. Por el otro lado, nos permite ver como se establecen relaciones de poder con aquello que está por fuera de la formación (ochoa, 2002). Además, dentro de

---

<sup>6</sup>Según Hennion (2002) los que escuchan son, en tanto melómanos, también músicos en la medida en que participan de una forma determinada de presentación y ejecución de la música.

<sup>7</sup>Fischerman (2004) denomina “Efecto Beethoven” a la experiencia musical que es vivida de acuerdo a los 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 con la evolución del género no sólo en términos de la complejidad técnica de su ejecución sino con la producción de recitales y discos.

ese régimen de autenticidad se construyen las subjetividades y la identidad generacional (Feixa, 1999 y Saintout, 2006). En síntesis, El régimen de autenticidad permite avanzar en una comprensión más integral de la cultura de las clases populares contemporáneas y los modos en que se organizan las jerarquías sociales en el plano cultural.

A partir del relato de Gabriel vimos que para los asistentes es tan importante el desempeño de los músicos, como del público. Es posible que el despliegue no sea simétrico y en ese caso el concierto no es bien valorado. Rubén comentaba que “Los piojos suenan, pero la gente no está a la altura del show, son muy amargos, no hacen nada. Es un embole, creo que no voy a ir más”. La explicación que dan los entrevistados es que se trata de personas que no son rockeras y que se acercan porque escuchan al grupo (que se volvió ‘comercial’) por la radio. Esto implica también una valoración negativa para los músicos. En estos casos lo que sucede con mayor frecuencia es que la persona decida no asistir más a los conciertos, aunque es posible que siga escuchando grabaciones<sup>8</sup> de esa banda. Hay un sistema de valoraciones con niveles superpuestos que exceden pero construyen el espacio del concierto, que nos permite leer en ellos cómo se construye la alteridad.

En los recitales encontramos una disputa entre iniciados y novatos. Los iniciados son los verdaderos rockeros poseedores del aguante y lo demuestran bailando, haciendo pogo,<sup>9</sup> entonando los cánticos correctos en los momentos adecuados. Además, deben conocer todas las canciones del grupo que está tocando y no sólo ‘las que pasan en la radio’. La distinción entre iniciados y novatos no evalúa la experiencia y el tiempo que una persona lleva como asistente a conciertos, sino que refiere al conocimiento y la predisposición para participar del recital, de la puesta en escena del aguante. Si una persona no se comporta, ni asiste con la sistematicidad de un iniciado, será siempre un novato, un advenedizo, por extensión un careta, un hipócrita. Todo compañero generacional que se comporte por fuera de los modos rockeros será un careta, dentro de este conjunto encontramos varias opciones: los fachos que son los seguidores de estilos heavy metal, los chetos que son personas de clases sociales altas, media altas y compañeros de clase que quieren pertenecer a ese universo y los negros que son los compañeros de clase que no son rockeros y optan por la cumbia. Esta forma de evaluar los comportamientos en los conciertos permite distinguir entre los auténticos rockeros de los que no lo son. La pertenencia a un grupo u otro está determinada más por el tipo de participación que tenga la persona

---

<sup>8</sup>Dado los diversos formatos y soportes en los que es posible almacenar música y la proliferación de copias ilegales (piratería) prefiero usar este término para abarcar toda el abanico de posibilidades.

<sup>9</sup>El pogo es una forma de baile que consiste en saltar y empujarse con los compañeros. Se originó en Inglaterra con el estilo punk.

en el concierto que por la cantidad de conciertos a los que haya asistido. Quiénes no están dispuestos a participar de esta manera son calificados como caretas, quienes no tienen esas actitudes son necesariamente los “otros”.

Para algunos estilos, en especial el denominado rock chabón, la posesión del aguante es directamente proporcional a la autenticidad. Pero, entre ambos no hay una relación mecánica, sino que, poseer el bien simbólico aguante es una de las formas en que son auténticos los rockeros. El aguante<sup>10</sup> es una noción en la que se encuentran relacionados el cuerpo, la violencia y la masculinidad; es un concepto dinámico cuyos significados varían en cada esfera social en la que es usado.<sup>11</sup> Con respecto a la relación entre rock y *aguante* hay pocos trabajos académicos,<sup>12</sup> aunque existen abordajes periodísticos dedicados a reflexionar sobre el tema. Una de las hipótesis que relacionan al aguante con el rock argumentan que algunas prácticas y atributos pasaron de las tribunas futbolísticas a desarrollarse durante los conciertos. Es decir, habría ciertas similitudes en cómo se configura el aguante, que señalarían una influencia de las particularidades futbolísticas, básicamente: el machismo, la homofobia y determinadas formas de desplegar las banderas y entonar cánticos. Sin embargo, esta influencia no es lineal y tampoco abarca, necesariamente, a la totalidad del ámbito del rock, sino que se combina con formas anteriores: el rock nacional construyó desde sus inicios una retórica que, a partir de ciertos cuestionamientos, hablaba de resistencia y rebeldía.

El pogo ocupa un lugar central en la construcción de la autenticidad. En este tipo de conciertos el aguante ejercido por los músicos arriba del escenario es correspondido a saltos y empujones debajo de él (Salerno y Silba, 2006). Los integrantes de este grupo de asistentes desean y sienten la obligación de estar ‘pogueando’ durante todo el concierto. A diferencia de otras personas, deciden descansar sólo cuando se sienten extenuados (en caso de que el grupo toque su canción favorita hacen un esfuerzo extra). Diego comentaba “salgo a tomar aire cuando no doy más, el menor tiempo posible”. Del mismo modo, esperan que la banda ejecute canciones que permita ese despliegue. Cuando esto no sucede se comportan con indiferencia respecto de lo que pasa en el escenario (volveré sobre esto). Por otro lado,

---

<sup>10</sup>Las primeras investigaciones sobre la noción de *aguante* fueron desarrolladas en el ámbito del fútbol por Archetti. Afirmaba que el *aguante* debía ser entendido como una resistencia que, a través de ciertos elementos, podría conducir a una posible serie de transgresiones, aunque, aclaraba, no fundara una rebelión abierta, (Archetti, 1992). Varios investigadores (Elbaum, 1998; Alabarces et al 2000 y 2004; Gastón Gil, 2002) continuaron esta línea de trabajo, siempre utilizando la noción de *aguante* para analizar el ejercicio sistemático de la violencia física en el fútbol, sin ocuparse exhaustivamente de otros aspectos.

<sup>11</sup>Ver Alabarces (2004), Garriga Zucal (2005), Moreira (2005), Salerno (2005), Alabarces y Garriga Zucal (2006), Garriga Zucal y Moreira (2006).

<sup>12</sup>Para una primera aproximación ver Salerno y Silba (2006) y Alabarces (2005).



Poguear otorga placer y potencia la identificación con la banda. En ese sentido el tano me decía ‘me hace bien venir, me junto con gente que siente lo mismo que yo y que piensa lo igual que yo, por eso quiero estar todo el tiempo saltando’. Mientras hacía esta afirmación sus amigos asentían con la cabeza, manifestando estar de acuerdo; el rock propone una satisfacción colectiva de deseos individuales.

La autenticidad está estructurada en un diálogo permanente entre la actitud de los asistentes y la trayectoria de los músicos. Los rockeros valoran a las bandas de acuerdo a la forma en que editan y promocionan sus discos y conciertos, si son –o se volvieron- comerciales o no. Es decir, evalúan a los músicos en base a una combinación de indicadores éticos, estéticos y de política comercial que está vigente desde el principio de la historia del rock en nuestro país. Estos parámetros varían en cada momento histórico. Esto es muy importante para ellos porque construyen y ponen en escena su propia autenticidad en función de la autenticidad que atribuyen al músico que admiran. Uno de los atributos que más esgrimen algunos grupos de esta corriente denominada rock chabón es el de la “independencia”.<sup>13</sup> Es decir, la autogestión en la producción de sus conciertos y la grabación y distribución de sus discos.<sup>14</sup> Del mismo modo es escamoteada la firma de un contrato con un sello discográfico de los considerados “mainstream” o multinacionales.<sup>15</sup> Casi todos los artistas rockeros han sostenido un discurso antimerchantil a lo largo de sus carreras. la independencia es la forma que adquiere en este momento la disputa entre lo comercial y lo no-comercial.

Estos atributos no son menores en la valoración de los seguidores de estos grupos: 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<sup>16</sup>. El Tano decía que “la Bersuit está haciendo

---

<sup>13</sup>La independencia como noción que designa a aquellos grupos no-comerciales es contemporánea, no la encontramos en los inicios de la historia del rock aunque la disputa entre ambos conjuntos de grupos la encontremos en ese momento. Por otro lado la independencia es casi el único camino cuando una banda se inicia, es poco probable que firmen un contrato con un sello discográfico. En el caso en que esos músicos logren consagrarse, la independencia es una de las opciones más rentables.

<sup>14</sup>Los primeros rockeros en hacer eso fueron la familia Vitale con MIA (Músicos Independientes Asociados) y el grupo Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.

<sup>15</sup>El mercado anglosajón está dividido en dos grupos de sellos discográficos: uno integrado por empresas multinacionales con estrategias a nivel continental y mundial denominado “circuito mainstream”. 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.

<sup>16</sup>Pedro, manager del grupo La Covacha, nos decía al respecto: “Nos tratan así: rock chabón, rock barrial. Despectivamente. Pero, 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

propaganda cuatro meses antes de que van a tocar en River, no tienen gente propia. ¿Sabés la gente que va ir? Pendejitas y giles que se quieren hacer los rockeros”. Por el contrario, la relación con una de estas estructuras será mal vista por los seguidores de este tipo de grupos (denominados rock “chabón”) aunque el éxito en términos numéricos sea menor. Seguir a una banda independiente significa ser más auténtico, mientras que seguir a una banda ‘comercial’ es no tener aguante y no ser un auténtico rockero.

El sistema de evaluación de la autenticidad es complejo y contiene varias enmiendas. La Renga editó un CD y tocó en Mar del Plata con diferencias de días. El disco era promocionado por las radios especializadas en rock, pero no así el concierto. Le hago notar esta situación al grupo de personas con el cual viajaba hacia el concierto de Mar del Plata, digo que me parecía que esta vez la banda había dejado de lado su conducta de no promocionar sus actividades por este tipo de medios. Ellos me contestan que mientras se trate del disco y la publicidad se limite a determinadas radios especializadas no está en juego la autenticidad del grupo porque, de todos modos, no hay publicidad televisiva ni callejera y que la promoción de un disco es necesaria porque lo compran personas que no asisten a los conciertos y que es una inversión que el grupo necesita recuperar. Con un criterio similar deciden qué discos comprar en sus ediciones originales y cuales adquirir en versiones ‘piratas’. Ellos compran los originales cuando la banda es independiente porque la rentabilidad es toda para el grupo del cual son fanáticos. En cambio, si la banda edita sus disco a través de un sello que no sea considerado independiente prefieren la copia ilegal.

## **40 dibujos ahí en el piso**

Los estudios musicológicos marcan la ausencia de rasgos distintivos y específicos de la música de rock y proponen su conformación como una mixtura de estilos preexistentes.<sup>17</sup> Algunos historiadores lo vinculan directamente al Rhythm & Blues eléctrico urbano de principios de la década de 1950. Además

---

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”.

<sup>17</sup>Manzano y Pasqualini (2000) afirman que la característica central del rock es el *beat*, el golpe de redoblante en el segundo y cuarto tiempo del compás de cuatro tiempos y que ese rasgo es tributario del gospel.

hay numerosas fusiones y artistas que rotulan su música como rock y tienen poco que ver entre sí. Vila (1998) explica que el rock se define por su decodificación ideológica, la “actitud” rockera, más que por su carácter musical.<sup>18</sup> Si bien este argumento es cierto, la sociología del rock en Argentina ha tendido a aprovechar este argumento para desentenderse del análisis del aspecto musical del rock o lo ha hecho a partir de juicios, descripciones generales<sup>19</sup> y apreciaciones personales y emotivas de los diferentes autores. En el caso del rock chabón existe un acuerdo bastante extendido acerca de la baja calidad artística de la mayoría de sus producciones, algunos hacen de eso el centro de sus críticas hacia esos artistas, otros optan por la compasión miserabilista.

A pesar de la ausencia de rasgos musicales específicos, el rock continúa siendo música, es un lenguaje, y son sonidos lo que hay detrás de la actitud. Algunas herramientas para emprender ese análisis son la ecualización, los sonidos elegidos, las formas de ocupar los espacios sonoros, la forma de acomodar los planos, etc (González, 2001). Tener cuenta la dimensión estética, en este caso la música, para el análisis Social-cultural del rock no tiene que obligarnos necesariamente a decir nuestra opinión como escuchas<sup>20</sup> ni a constituir a nuestros gustos como paradigma porque en ese caso estaríamos menos analizando que participando de las disputas dentro de ese ámbito musical. Por el contrario, y sin soslayar nuestras posiciones debemos tener en cuenta, para su análisis su conformación y su peso en cada ámbito y momento histórico. En el caso del rock las calidades estéticas tienen otros determinantes que únicamente los técnicos y expresivos.

Como dijimos mas arriba, la autenticidad, el aguante, no sólo es puesto en escena por los asistentes a los conciertos, sino que también deben ostentarlo y capitalizarlo los músicos, aquellos que tocan. Pero, además de tener una determinada actitud en su performance sobre el escenario, en los conciertos es necesario tocar una cantidad de temas que permitan hacer pogo. Esto requiere que las canciones tengan un tempo determinado, rítmicas que no abusen de la sincopa o cuyos cambios sean regulares, las guitarras casi siempre distorsionadas o por lo menos con acordes abiertos y el redoblante mas adelante de lo que habitualmente suele estar; una de las características de casi todos los grupos de rock chabón es que la batería está ecualizada a menor volumen, tiene menos presencia, que en otros estilos rockeros que usan las mismas armonías. Es decir, hay un significante sonoro (Cragolini, 2004) específico para que las canciones sean pogueables. Hay, además, otra serie de temas que aunque no reúnen estos atributos marcan en forma continua poseen en alguna parte de la canción lo que permite un juego

---

<sup>18</sup>Varios autores sostiene argumentos similares. Ver al respecto Polimeni 2001. Berti, 1994.

<sup>19</sup> La excepción a esta forma de abordar los estudios es Sergio Pujol en varios de sus libros.

<sup>20</sup>De hecho los grupos que integran mi cuerpo de trabajo no son de mi agrado personal.

dentro de la propia dinámica del pogo, son canciones que marcan momentos emotivos dentro de los conciertos pero que se cantan, porque la letra es altamente significativa o porque no cumple alguna de estas cuestiones.

El parámetro de las canciones que posibilitan el pogo se hace visible en la opinión que tenía este grupo de asistentes respecto del guitarrista Pappo: lo respetaban y lo admiraban por su destreza técnica, pero no les gustaba que tocara como invitado en los conciertos a los que ellos iban porque las largas improvisaciones que caracterizaban al músico los aburría, no eran adecuados para el pogo, “Pappo se cuelga y es un embole, es groso, pero eso sólo sirve para descansar, lo tenés que escuchar en tu casa”.

En algunos casos, la relación de intercambio de pogo por canciones adecuadas es explícito, es habitual en los conciertos de Divididos cuando el grupo toca la canción mexicana Cielito lindo. Esta versión consiste en respetar el tempo original y su ritmo durante la primer estrofa, que repiten dos veces y luego tocar una versión punk durante el estribillo, que se repite hasta el final. Desde el año 90 que este tema es el momento de pogo más intenso de los conciertos de Divididos, antes era casi el único y el de mayor fervor. Al principio la banda amagaba con comenzar la parte rápida, pero seguían con la parte lenta. Ahora ya no hacen eso. Sino que el guitarrista coordina/dirige el armado de una ronda antes de que comiencen a tocar el tema. No empiezan a tocar hasta que no esté como quiere. Exige al público quiere que la ronda sea un círculo perfecto y que este totalmente vacía en el medio: “a ver alguien que organice” “hace falta un hombre compás ahí”. También quiere que esto se mantenga así durante las dos primeras estrofas del tema y si eso no sucede paran de tocar y vuelven a empezar el tema desde el principio. Suele increpar directamente al que no respeta su norma.

El rock es un estilo que, como ningún otro, es un constructor de otredades, Esa particularidad determina sobremanera su deriva estética. Los otros géneros pasan por diversos estadios, tienen sus vanguardias y sus momentos de reflujo, cada etapa puede funcionar como una respuesta a la anterior, pero poseen cierta autonomía relativa para desarrollarse. No es el caso del rock que debe, primero, oponerse. Esto tiene como consecuencia que, a diferencia de otros estilos, muchas veces el rock no pueda acumular, es decir, no puede progresar en el sentido de agregar y combinar el uso de técnicas y modos expresivos.

Podemos ver que con el punk, se generó un nuevo sonido, pero las estructuras y las melodías de las canciones eran similares a las que se producían durante los primeros años. Parece haber dentro del rock movimientos de reflujo que remiten a determinadas formas de tocar generadas durante los primeros años de la historia del rock, a su vez esos movimientos estéticos actualizan los conflictos que mantiene

el rock como subcultura (hedbige, 2004 [1979]). Una vez que una variante de rock deja de ser provocativa al concluirse el proceso de fetichización en el mercado surge una nueva forma rockera. Puede suceder que determinadas situaciones históricas aceleren estos procesos y que el momento musical no esté en condiciones de proveer una nueva vanguardia, ya sea en los sonidos, en lo escénico, o en lo técnico. Esto es lo que sucedió con el rock chabón, cuyos integrantes (músicos y públicos) pertenecen a la primera generación que experimentó las transformaciones que provocaron la dictadura militar y el neoliberalismo de los '90 (Seman y Vila, 1999): no había en ese momento una nueva forma de tocar o ejecutar rock que permitiera dar cuenta de ese momento. El pop de los ochenta no ofrecía una interpelación adecuada ni en su variante hedonista ni en la nihilista existencial, el heavy metal devolvía una imagen internacional barroca, el blues no otorgaba una narrativa que abarcara los conflictos. El material sonoro que terminó seleccionado y los cambios que fueron introducidos, proveyeron novedad y tradición al mismo tiempo. 18 años después el estilo parece agotado, puro fetiche vacío, sin embargo, las bandas agrupadas en el estilo rock chabón continúan siendo las de mayor convocatoria.

El rock chabón deja de lado las largas improvisaciones de los guitarristas, los solos de batería, los héroes de la destreza técnica, la sofisticación armónica, la fusión de sonidos. Rompe con el contrato musical que había regulado al rock hasta ese entonces: elegancia, sofisticación, para las músicas más intelectuales, destreza técnica voluptuosidad para los estilos ligados a las clases populares. Este común denominador lo cuestiona el grupo Sumo desde las declaraciones públicas de su cantante, pero como el resto de los integrantes son músicos de la tradición a la que se cuestiona, esa provocación no tuvo mayores consecuencias.

Al renunciar a la tradición consolidada del rock nacional el denominado rock chabón puede provocar y escandalizar en un solo movimiento, decirles que las cosas estaban mal, cada vez peor, no sólo a los adultos, a los nuevos y a los viejos, a los caretas, a los chetos, sino, también, a los propios rockeros y su sistema cristalizado. De algún modo, el rock chabón, tiene bastante de punk. Entonces, no es pauperización estética o torpeza técnica sino decisiones artísticas,<sup>21</sup> que no son políticas en sentido estricto, pero marcan el estado de las relaciones de fuerza. Este gesto fue tan disruptivo que garantiza la eficacia y la durabilidad del estilo. Conforme la política se degrada, y el espacio público es uniformado y totalizado, el rock chabón y otros géneros rockeros radicalizan la alteridad.

---

<sup>21</sup>a lo largo de mi trabajo de campo y escuchando las grabaciones he comprobado que los músicos optan por sonar así a pesar de contar con otros recursos.

## ¿No tan distintos?

La autenticidad se define históricamente y frente a un mismo hecho las personas van a valorarlo de diferente manera. A finales del año 2006, La Renga otorga una serie de entrevistas y promociones cuidadosamente seleccionadas para mantener a resguardo su independencia y su prestigio, es decir, su capital como artistas..

Entre esa ronda de reportajes los integrantes de La Renga asisten al programa *La casa del rock naciente* conducido por el periodista especializado Alfredo Rosso, uno de los más prestigiosos de Argentina, que en ese entonces era emitido por la radio Rockandpop los domingos a la tarde. La dinámica del reportaje consistía en escuchar una canción del disco y luego era analizada. Rosso proponía interpretaciones de las letras y de los sentidos artísticos de la música, esta forma de entrevistas a los músicos que editaron recientemente un disco es habitual. Los músicos de la Renga siempre estaban de acuerdo con lo que proponía el periodista. En un momento de la entrevista cuando esta situación se repitió cuatro veces, Rosso les pregunta cómo era posible ese acuerdo general con todas sus palabras. Los músicos responden que, en verdad, no quieren proponer interpretaciones porque no les interesa, ellos sólo componen y graban las canciones y que consideraban que cada persona tenía que interpretar lo que quisiera, que las sensaciones que se producen en la escucha son intransferibles oralmente.

Los integrantes de un grupo de rockeros de unos 35 años de edad calificaban negativamente esta actitud de los músicos de La Renga. El discurso de los músicos les parecía “poco inteligente, esos tipos son incapaces de reflexionar sobre lo que hacen”. La postura de no emitir juicios sobre la propia obra era adjudicada a la imposibilidad de sistematizar una posición artística concreta (los integrantes de este grupo de rockeros parecen olvidar las declaraciones de muchos rockeros consagrados). Otro criticaba la música porque estaba ejecutando con poca destreza, y no le gustaban los arreglos. Otro rescataba que “le ponían huevos y tenían onda” pero que les faltaba habilidad para tocar. Uno de ellos rescató que la voz del cantante tenía mucha identidad, pero que cantaba mal. Por otro lado uno apreció la calidad poética de las letras pero dudó que el guitarrista de La Renga sea el autor de esos versos. En síntesis, la decisión de los músicos de La Renga de no participar del juego que proponía la entrevista mal valorada por no pertenecer al modo en que ellos creían en que debía hacerlo un verdadero rockero.

El grupo de los más pequeños (20 años aproximadamente) estaba fascinado por la participación de los músicos en ese programa, porque habían demostrado ser auténticos y no hablaban demás y no

mentían para quedar bien con Rosso “que era un careta”. A diferencia del otro grupo de rockeros, el periodista no era respetado por estas personas, algunos de ellos esbozaron la hipótesis que las respuestas dadas por los músicos eran una forma de burla. Para estas personas, los músicos cumplieron el objetivo de promocionar el disco sin “transar” en lo discursivo.

## **Conclusiones**

La alteridad resuelve cuestiones éticas de modo estéticos y estilísticos, el concierto es un lugar ritual con una escucha específica que no agota todas las posibilidades pero plantea un registro excluyente. La autenticidad permite ver cómo se articulan ambas, hay una construcción moral entre los rockeros que es también ética y estética que sostiene la subjetividad de estas personas, no son militantes políticos, pero en tanto rockeros se posicionan ideológicamente, no sin contradicciones, claro. No son, necesariamente, proletarios, Pero su condición de subalterno o de dominados marca en un punto sus preferencias. No son revolucionarios, pero escenifican su conflicto frente a un enemigo definido taxativamente, aunque su caracterización sea mas endeble. Ser rockero no es una profesión, pero trabajan para sostener su pertenencia. No son una institución pero tienen debates internos. Las identidades pueden funcionar como puntos de identificación y adhesión debido, sólo, a su capacidad de excluir, de omitir, de dejar 'afuera'" (Hall, 2003). Cada uno de los elementos analizados en este trabajo aporta matices y su análisis permite vislumbrar una coherencia en cuanto a la constitución de la identidad posicional (Archetti, 1985) de los sujetos. Pero de todos modos debemos ver las particularidades del rock como cuestiones históricas y sociales, ensañarnos con su falta de programa político, su labilidad ideológica, su individualismo solapado, su hedonismo, con su estancamiento estético o sus promiscuas relaciones con las mieles del mercado, puede permitimos escribir bonitas y encendidas quejas pero no contribuye a la comprensión.

La identidad rockera crea comunidades que comparten un conjunto de valores que los distingue y los diferencia; se trata de una moralidad que se hace práctica en acciones distintivas. La comunidad sanciona al que se “vende”, al que “transa”, al que no es un verdadero rockero, al que no hace pogo hasta el límite de sus fuerzas, al que se pelea cuando no hay que hacerlo y huye en los momentos en que hay que poner en escena la valentía. En ese sentido, es posible afirmar que se trata de identidades construidas en los márgenes de la dominación, pero no escindida de esta. Lo estigmatizado se constituye como mecanismos identificadores de un estilo, instituido sobre condiciones materiales y

expresiones que la significan. Esta identidad alternativa que esta en tensión con lo hegemónico, pero que no tiene razones contrahegemónicas, no puede ser considerada como contracultural porque la contracultura se distingue de la subcultura por los perfiles explícitamente políticos e ideológicos de su oposición a la cultura dominante (acción política, filosofías coherentes, manifiestos, por su creación de instituciones alternativas (prensa underground, cooperativas, comunas, etc ), su prolongación de la etapa transicional mas allá de la adolescencia y su difuminación de las distinciones, tan rigurosamente mantenidas en la subcultura, entre el trabajo, el hogar, la familia, la escuela y el ocio. La contracultura es una cultura alternativa de 'clase media' y tiende a ser mas articulada, mientras que la subcultura decanta hacia formas simbólicas de resistencia. Las subculturas se desaparecen o se institucionalizan. Y esto último suele suceder en el mercado.

### **Bibliografía.**

Agustín, J. (1998): *La contracultura en México*, México, DeBolsillo.

Alabarces, P. (1993): *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Colihue, Colección Signos y cultura.

Alabarces, P. (2005): "Apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina", ponencia ante el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (VI Congreso IASPM-AL); Buenos Aires, 23 al 27 de agosto.

Berti, E. (1994): *Rockología*, Buenos Aires, Beas Ediciones.

Cragolini, A. (2004): "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.

Díaz, C. (2005): *Libro de viajes y extravíos: Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*, Unquillo, Narvaja editor.

Feixas, C (1999): *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona, Ariel

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

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



- Flores, Marta (1993): *La música popular en el Gran Buenos Aires*, Buenos Aires: CEAL.
- Frith, Simon (2003): "Música e identidad", en Hall, S, (2003): *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Garriga, José y Salerno, Daniel (2007): "Estadios, hinchas y rockeros: variaciones en torno al *aguante*" en Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (orgs.): *Resistencias, sumisiones, mediaciones. La cultura popular en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Prometeo Libros
- González, J. (2001): "Musicología popular en América Latina: Síntesis de sus logros problemas y desafíos", en Revista Musical Chilena Nro 195.
- Grignon, C. y Passeron, J. (1991): "Dominomorfismo y dominocentrismo", en *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Grinberg, M (1993): *Cómo vino la mano*, Buenos Aires, Editorial Distal
- Hall, S. (1984): "Notas sobre la deconstrucción de lo popular", en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona.
- Hebdige, D, (2004): *Subcultura: el significado del estilo*, Barcelona, Paidós
- Hennion, A. (2002 [1993]): *La pasión musical*, Barcelona, Paidós.
- Polimeni, C. (2001): *Bailando sobre los escombros*, Buenos Aires, Biblos.
- Ochoa, A (2003): *Músicas locales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Norma, Enciclopedia latinoamericana de Sociocultura y Comunicación.
- Ochoa, A (2002): *El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música* en Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review #6 (2002) ISSN:1697-0101.
- Pujol, Sergio (2005): *Rock y dictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- Pujol, Sergio (2007): *Las ideas del rock*, Rosario, Homosapiens.
- Reguillo Cruz, Rossana (2000): *Estrategias del desencanto*, Buenos Aires, Norma, Enciclopedia latinoamericana de Sociocultura y Comunicación
- Salerno, Daniel: "Bailando en una pata: la alteridad en los conciertos de rock", ponencia presentada en la VII Reunión de Antropología del Mercosur "Desafíos antropológicos", Universidad Federal de Río Grande do Sul" (ufgrs), Porto Alegre Brasil, 23 al 26 de Julio.
- Salerno, D y Silba, M (2006) "Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas" en revista Question Nro 10. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP

Salerno, D. (2005): “Apología, estigma y represión. Los hinchas televisados del fútbol” en Alabarces, Pablo y otros (2005): *Hinchadas*, Buenos Aires, Prometeo libros.

Saintout, Florencia (2006): *Jóvenes: el futuro llegó hace rato*, La Plata, Ediciones de Periodismo y comunicación, UNLP.

Semán, P. (2006): *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, Buenos Aires, Gorla.

Semán, P. y Vila, P. (1999): “Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal”, en *Filmus, Daniel (comp.): Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, Buenos Aires, FLACSO.

Urresti, M. (2002): “Culturas populares” en *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.

Vila, Pablo (1998): “Rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina”, en Canclini García (comp.): *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Williams, Raymond (1994): *Sociología de la cultura*, Barcelona: Paidós