

Divididos por la felicidad: identidad generacional, conflicto y cultura.

Daniel Salerno.

Cita:

Daniel Salerno (2008). *Divididos por la felicidad: identidad generacional, conflicto y cultura. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-080/47>



Mesa de trabajo: Antropología y comunicación

Autor: Daniel Salerno (dorsalerno@gmail.com)

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

Título del trabajo: **Divididos por la felicidad: identidad generacional, conflicto y cultura**

Introducción

Dentro del ámbito de las investigaciones sobre música popular, los estudios académicos sobre rock oscilan, recurrentemente, en torno a tres cuestiones: su capacidad de interpelación política, sus cualidades como articulador identitario y su estatuto como música generacional. No hay dudas o controversias acerca la importancia del rock como fenómeno cultural; pero hay diferencias acerca del valor estético de este género musical. Dick Hebdige (2004) se pregunta al final del libro *Subcultura* si, además, el rock y sus variantes, es arte. Si extendemos este interrogante, encontraremos que en la respuesta a esta pregunta los analistas ponen en escena su subjetividad como oyentes, expresan sus gustos mas personales como si tuvieran que dejar en pie su prestigio. La consecuencia de esto es que allí dónde el analista pueda unir ambos atributos encontrara una interpelación política, una articulación identitaria y una puesta en escena de manera mas brillante y eficaz los ideales de una generación en detrimento de las otras. Esta situación se exagera cuando nos referimos a los estilos de rock vinculados o adjudicados a las clases populares.

La propuesta de este trabajo consiste en desarrollar la noción de autenticidad para superar limitaciones de estos abordajes y mirar el mapa de los gustos y los afectos desde arriba y no desde adentro para poder dar cuenta de modo mas cabal de la articulación entre rock, clases populares, política e identidad. Esto implica una actualización de las conclusiones históricas acerca de la relación entre el rock y la sociedad y la superación de las limitaciones acerca de la posesión o la ausencia del carácter político del rock. Pero, además, dado que las clases populares no conforman un conjunto homogéneo e indiferenciado de prácticas y representaciones culturales, sino que están determinadas históricamente e imbricadas con el bloque de poder en relaciones de contención y resistencia (Hall, 1984) este trabajo aspira a dar cuenta de esa articulación, continuidades y rupturas, en un momento determinado.

La noción de autenticidad permite realizar un abordaje completo y complejo de la música popular que contemple separadamente, y al mismo tiempo, los aspectos líricos y musicales, es decir, la composición, la grabación, la mezcla, la ejecución y la edición en sus aspectos artísticos. Pero, también la narrativa visual (González 2001) como puesta en escena, como performance de los músicos y de los asistentes; es decir, una ejecución, una corporalidad y unas retóricas específicas en ambos casos. Además es necesario tener en cuenta las representaciones, los discursos que se producen y se repiten sobre la música, en diversos soportes radiales, gráficos y televisivos y los mecanismos de la industria discográfica (también su contracara, la piratería), es decir, la música como mercancía.

Movimiento y Juventud

La noción de movimiento y constitución como fenómenos generacional son muy importantes para el rock, pero ambos aspectos resultan insuficientes para dar cuenta de la evolución de este estilo musical hasta nuestros días. No debemos olvidar que aquellos hippies que aconsejaban desconfiar de alguien mayor de 30 años actualmente duplican esa edad y se siguen reclamando rockeros. Pero, de todos modos hay una articulación generacional en el rock (volveré sobre esto).

Esta noción de movimiento es muy importante para el ámbito del rock desde los inicios a finales de la década de 1960 hasta finales de la década del '80 porque articula los debates y los análisis, tanto en la prensa especializada como en los análisis socioculturales. El rock es analizado, pensado y vivenciado en términos del *movimiento rock*, como un colectivo generacional con sus posturas éticas y estéticas. Donde *movimiento* designaría a un conjunto no orgánico (en el sentido de que no es una estructura instituida) y gregario, pero que es, a su vez, distinto y diferente.

Los historiadores y analistas postulan que luego de la dictadura militar de 1976/1983 se pone en crisis el rock movimiento. Una hipótesis interpretativa posible es que no se trata de una crisis, sino, que esta noción va perdiendo centralidad y que para la década de 1990 ya no será una categoría eficaz para estructurar la relación entre el rock y los 'otros'. Entonces, a partir de este momento se ubicará al otro fuera de campo. Dentro del *movimiento*, las alteridades en disputa dentro del rock se establecían, también, para constituirse en posiciones hegemónicas, es decir imponer la propia visión al otro. En cambio cuando deja de operar la noción de movimiento la alteridad se radicaliza: se pasa de la pregunta acerca de cuál es el verdadero rock a la dicotomía rock o no-rock. También pierde peso la articulación del

conflicto generacional (los padres ahora son rockeros). Un rasgo más, que se puede agregar, es que dentro de las narrativas rockeras se mantiene la ciudad como un lugar hostil (Díaz, 2005) pero el barrio reemplazará al campo como alternativa a ella. Y este es un cambio importante: mientras el campo implicaba el viaje hacia otro lugar, el barrio será por el contrario un lugar para quedarse; o del cuál no salir.

Por otro lado, la noción de juventud¹, tal cual la conocemos en la actualidad surge en la segunda posguerra y el rock es consecuencia de ese momento histórico, de una serie de productos dispositivos e instituciones tanto disciplinares, en sentido amplio, como de entretenimiento y mercantiles destinadas a los jóvenes con más tiempo libre y recursos, abundan los historiadores que ponen su reputación académica en juego afirmando que primero fue el rock, el “grito”, y luego surgió la juventud. La cultura juvenil se politiza en la década de 1960 y se consolida como cultura generacional subida al vehículo del rock. Los analistas de ésta época no pueden dejar de sentirse protagonistas, tal vez esa característica sea un indicador de la intensidad con que interpelaba la cultura generacional a fines de la década de 1960; los trabajos de José Agustín (1998) en México y en nuestro país de Grinberg² (1993) son los mas relevantes a nivel continental.

Pero antes de que eso ocurriera la escuela de Chicago se dedicó a estudiar las pandillas juveniles desde la metodología antropológica³. La preocupación criminológica de estos estudios (en verdad presentes en la sociedad de la época) consideraba a las pandillas juveniles como síntoma de la anomia social. En un segundo momento aparecieron temas como la bohemia y el radicalismo político de los jóvenes, luego se incorporaran las clases sociales, el origen étnico y los consumos. Talcott Parsons (1959) es el primero en dar cuenta del surgimiento de una cultura generacional que aparece como consecuencia de la universalización de la educación media y el mayor margen de tiempo libre que tienen los jóvenes.

Por otro lado, un importante cuerpo de trabajos se originó en el Centro de estudios culturales contemporáneos de la Universidad de Birmingham, entre ellos, los mas representativos son el, ya legendario, *Resistance through rituals* de Hall y Jefferson (1975 [2006]). Pero, además. el trabajo de Simon Frith (1996 y 2003) para el análisis de la música popular y el trabajo de Hebdige que se ocupa de las subculturas de estilo. Los integrantes de la escuela de Birmingham intentan dar cuenta de las resistencias articuladas en estas

¹Ver al respecto Margulis (1996) y Reguillo (2000). Urresti (2002)

²El más riguroso de los analistas endogámicos del rock.

³ El libro *The Gang* de Robert Thaster es de 1926.

subculturas de estilo. Un estilo se compone del uso selectivo de objetos triviales y cotidianos (indumentaria, vehículos, adornos) que en esa combinación específica en un contexto histórico determinado se convierte en fuente de valor. Es decir, señalan la diferencia (Hebdige, 2005 [1979]). Los estilos funcionan en forma análoga a los géneros en el caso de la música popular, pero no tienen a la música como su condición excluyente. De acuerdo a estos planteos los estilos permiten volver visibles desde una voz no oficial diferentes tipos de conflictos -de clases y raciales. Las subculturas analizadas por estos investigadores son todas surgidas en Inglaterra, ya sean integradas por nativos o por inmigrantes. La mayoría de estos trabajos son etnográficos. Pero también, algunos que integran varios elementos, entre ellos, las dimensiones comunicacionales y su intersección entre la cultura juveniles, los bienes del mercado, la resistencia y la visibilidad posible o inevitable de cada uno; este trabajo avanza en ese sentido.

Pero estas dos corrientes mencionadas no son los únicos abordajes respecto de la juventud. Para Bourdieu (1990), es una construcción como cualquier otra dentro del campo social: la juventud es sólo una palabra. La división entre jóvenes y viejos nunca está por fuera de las relaciones de poder. A los jóvenes se les atribuye algo para desposeerlo del resto. Entonces la disputa generacional se construye socialmente: la representación ideológica de la división entre jóvenes y viejos les otorga a los más jóvenes beneficios que provocan que en contrapartida les dejen muchos otros atributos a los más viejos: los mejores cargos, los mejores sueldos, el prestigio, etc. Para Bourdieu cada campo tiene sus leyes específicas de envejecimiento y de renovación y también cada campo tiene su componente de clase. La juventud implica irresponsabilidad, su contrapartida es la imposibilidad de asumir posiciones de vanguardia, y ese tiempo es variable, a su vez la imposición de una división y de un límite supone la obligación de estar acorde a las reglas del campo.

Muchos investigadores polemizan con el provocativo enunciado de Bourdieu. Margulis (1996) responde afirmando que la noción de juventud implica una moratoria vital (por supuesto, es más que una palabra), los jóvenes están lejos del momento de su muerte probable, y una moratoria social, las personas pueden posponer su ingreso a la vida adulta de acuerdo a su pertenencia de clase. Para los jóvenes de los sectores populares sólo quedaría la distancia respecto de la vejez. Esa moratoria es objetiva para todos los jóvenes y está presente en todos los campos, porque es un dato que excede, y que sólo está objetivado por la expectativa de vida de cada población. El trabajo de Margulis y su grupo de trabajo atraviesa todas las clases sociales, buscando la especificidad de cada una de ellas, pero muestra ciertas

vacancias al momento de estudiar a los jóvenes de las clases populares, su mapeo constituye una excelente guía de trabajo.

Por su parte, Reguillo Cruz (2000) también polemiza con Bourdieu argumentando que las categorías como sistemas de clasificación social son también, y fundamentalmente productoras del mundo; entonces, la juventud no es sólo una palabra. Además, Reguillo sostiene que las subculturas juveniles articuladas en torno a estilos musicales, (tema de la tesis doctorado a escribir) no son débiles institucionalmente, ni cumplen una función de relevo de otro tipo de interpelaciones, sino que, estas grupalidades, desde una posición de indiferencia y desconfianza ponen en escena la confrontación a un orden establecido.

En un trabajo reciente, Saintout (2006) analiza la problemática de la juventud, desde la perspectiva de los propios jóvenes, en torno a una serie de tópicos⁴, concluyendo que la educación y la familia son los ámbitos que más legitimidad tienen entre los jóvenes y que el trabajo es un lugar instrumental para obtener dinero. La política partidaria y los políticos son vistos con desconfianza, aunque los jóvenes tienden a igualar ambas instancias y no realizan distinciones entre los diferentes niveles en que se divide la política, es decir, el sistema de partidos políticos, los dirigentes políticos y la acción política en sí.

Por su parte, Svampa (2000 y 2005) sostiene que los jóvenes trabajadores construyen sus identidades en torno a “comunidades emocionales, fragmentarias y cambiantes”. Por otro lado, Alabarces (1996) afirma que las identidades futbolistas y rockeras se tornan relevantes porque son dinámicas, no esencialistas y operativas, proveyendo líneas de acción eficaces en la vida cotidiana. Según Ortiz (1996), la identidad consiste en una construcción simbólica que se hace en relación a uno o más referentes, 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.

Es sólo rockcanroll...?

En el caso de la música popular urbana, el trabajo de Flores (1993) resulta pionero por el tipo de indagación que propone y porque es el primero que intenta analizar la relación entre un estilo rockero (el denominado Heavy Metal) y las clases populares, aunque no logra superar el carácter de ser un inventario riguroso con efectos pedagógicos. No abundan las reflexiones de corte etnomusicológico dedicadas al rock o a las músicas populares urbanas

⁴Los tópicos son: la educación, el trabajo, la política, la familia y las instituciones. Además, divide entre sectores populares y sectores medios.

(con la saturada excepción del tango). El rock y la cumbia son abordados antes como sociología (Vila 1985, 1987, 1998; Alabarces 1993) que como música. La cumbia, ha sido poco tratada, básicamente, por Cragnolini (2004) y desde el análisis de las narrativas mediáticas en torno de lo musical por Spataro (2005). Continua pendiente un trabajo integral sobre estos géneros que preste atención (como dijimos anteriormente) al soporte significativo múltiple integrado por música, letra, puesta en escena, circulación discográfica), además de la *performance* o la construcción de identidades, lugar predilecto de la bibliografía (Alabarces, 2005).

De todos modos existen trabajos sobre rock, según Vila (1998) este género musical se define por su decodificación ideológica, la “actitud” rockera, más que por su carácter musical, demuestra esto enumerando canciones compuestas e interpretadas por músicos de rock que corresponderían a otros géneros según sus características formales. Pero, descuida el detalle de que esas canciones están tocadas con instrumentos y orquestaciones que no son las habituales en los géneros a los cuales pertenecen, así como su fraseo melódico. En definitiva, nuestra posición es que el rock devino en una lenguaje antes que una serie de rasgos armónicos o rítmicos y que, entonces, la ‘actitud rockera se escucha’ en las formas de tocar, producir (grabar) música (González, 2001). Por su parte, para Pujol (2007) el rock es una música que necesita ser actuada por el cuerpo.

Hennion (2002) afirma que los ejecutantes, el público y los críticos (tanto los de origen académico como los que sólo escriben sin más herramientas que su oído y su buena voluntad) son todos músicos porque intervienen en la determinación de las formas artísticas en cada período histórico. Las expresiones artísticas-culturales serán sancionadas por las instituciones como legítimas o populares (Hall, 1984). Por otro lado, los periodistas de rock, particularmente, juzgan a la música desde su estructura de sentimientos soslayando sistematizaciones más complejas. Esta característica impide tomarlos como una fuente confiable en términos teóricos e históricos, pero permite tenerlos en cuenta como el relato privilegiado de un nativo, en términos antropológicos.

A partir de 1990, y durante el resto de la década, las políticas neoliberales generarán grandes cambios económicos y sociales, se desarrollará un proceso de exclusión y desintegración en el que los sujetos se constituirán en ciudadanos de acuerdo a su capacidad de ubicarse como consumidores (García Canclini, 1991). Esto es letra conocida y si bien no debe ser la explicación final de todos los procesos, tampoco debemos olvidarla. En ese marco histórico político se desarrollan dos movimiento paralelos surge el estilo rockero rock chabón y, al mismo tiempo, los músicos rockeros con mayor trayectoria comienzan a ser aceptados (a

ser reconocidos como artistas) por diversas instituciones que velan por las legitimidades artísticas, aunque quedan en una zona gris: son aceptados pero la sospecha no se levanta sobre ellos. Esto genera para el rock chabón una situación de doble dominación: son la fracción estigmatiza de un estilo musical que no termina de despertar suspicacias. Si es posible leer lo popular desde lo masivo (Barbero 1983, Palma, 2007), el rock chabón nos permite leer los procesos de transformación de la cultura popular a partir de los grandes cambios del neoliberalismo y en esa transformación un proceso en la lucha por la significación.

Seman y Vila (1999), en el segundo trabajo que vincula rock y culturas populares identifican al rock “chabón” como un estilo específico, destinado a los sectores populares, definen su interpelación como neocontestaria, argentinista y suburbial y establecen que sus integrantes (músicos y públicos) pertenecen a la primera generación que experimentó las transformaciones que provocaron la dictadura militar y el neoliberalismo de los ‘90. La expresión rock ‘chabón’ consiste y reproduce un estigma que proviene de la crítica especializada (inestable y mayormente asistemática) por lo que retomar esas nociones implica trasladar al análisis toda su falta de especificidad (Salerno 2005 y Salerno-Silba, 2005). Posteriormente, Seman (2006) definió al rock ‘chabon’ como el efecto de la relación, de la incorporación, de los sectores populares al campo del rock.

La autenticidad al palo

La autenticidad consiste en una forma de regulación y distinción que es esgrimida como valor y medida en cuya construcción participan todos lo actores del ámbito del rock: los músicos, las empresas discográficas, los medios de comunicación, la prensa especializada y el público. 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 artista⁵. Existen muchos tipos de autenticidad y muchas formas de disputar por ella, mas de una por género musical. Si bien no es un término nativo, sí existen palabras que funcionan como sinónimos y en todos los géneros musicales, tanto de tradición popular como académica hay una serie de atributos (formas de tocar, de presentación, cuerpos de conocimientos) correctos que marcan a los que

⁵Fischerman (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.

pertenecen y poseen las virtudes de ese género/estilo y quiénes no. En el ámbito del rock hay diversas formas de ella que sirven para, 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, 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 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 profunda e integral⁶ de las cultura de las clases populares contemporáneas y los modos en que se organizan las jerarquías sociales en el plano cultural.

Vale aclarar que no buscamos la “auténtica” cultura popular o la verdadera expresión rockera, Hall (1984) ya nos advierte de que ella no existe, sino que a partir de los modos en que los agentes definen su propia autenticidad podemos analizar una serie de relaciones sociales en el plano de la cultura. Que no sea un atributo ontológico no implica que no sea una noción que structure, a partir de, entre otros elementos, una narrativa, una cantidad de prácticas y representaciones de los sujetos.

⁶Para el caso específico de la música ello implica analizar cuatro dimensiones al mismo tiempo de música, letra, circulación y puesta en escena (Alabarces, 2005).

Entonces podemos ver al rock chabón como un régimen de autenticidad y dar cuenta de sus características específicas y sus relaciones. La expresión “rock chabón”, 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 porque, como dijimos, así a sido nombrado por diversos autores. Pero es necesario insistir en las dificultades que sigue planteando su utilización, porque si retomamos la descripción desarrollada por la prensa especializada⁷ 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 categoría al mismo tiempo.

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, entonces sus tradiciones no están totalmente estabilizadas. Pero, también, porque las alteridades rockeras, los conflictos escenificados, se organizan en torno a un abanico en común de oposiciones generales (joven/adulto, rockero /cheto, Indie /mainstream o alternativo comercial, etc) en combinación con oposiciones particulares (que pueden ser regionales o nacionales) en relación de alianzas y confrontaciones con diferentes instituciones que varían en cada momento histórico⁸. Esto explica que un joven punk español se afilie a la CNT (Central Nacional de Trabajadores, sindicato anarquista español), uno punk mexicano desista de toda institucionalización (Feixa, 1999) y que un punk 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 (las categorías que se pueden rastrear en la literatura académica reconocen este origen).

Según 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

⁷Con el termino prensa especializada me refiero a revistas, programas de radio o telvesión 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 algunos medios. Para una primera aproximación ver Salerno-Silba 2005.

⁸Para una descripción detallada de las particualeres formas que cobraron las alteridades rockeras en Latinoamérica ver Polimeni (2000)

organizar la producción musical, la escucha de la música y la venta⁹. 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; para ella habría modos menos contaminados que otros de producir y escuchar música. En este texto, entendemos que la producción de bienes simbólicos bajo la forma de mercancía es uno de los principios que estructura 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. 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, 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.

De todos modos, la clasificación en géneros /estilos¹⁰ musicales pone en escena conflictos que se manifiestan a través de un régimen de autenticidad y de las disputas entre ellos; 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 y materiales) que se vuelven significantes al entrar en el juego social. Las culturas de producción son modos devenidos convención (Williams, 1980) de componer ejecutar y poner en circulación músicas determinadas, se relacionan con un horizonte de expectativa compartido entre el compositor, el sistema empresario y los potenciales oyentes de esa música.

En estas culturas de producción, como dijimos, participan varios actores del ámbito del rock y podemos estudiarlas a partir de 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 ese sentido, en este trabajo se diferencian al rock chabón de los estilos punk y heavy metal porque son formas

⁹Para ampliar ver al respecto Frith 2003 y negus 2005

¹⁰No hay diferencias taxativas entre género y estilo. El estilo parece ser la forma subjetiva en que se ejerce un género. Según Bajtin (2002 [1979]) 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 será la elección de recursos sonoros, lingüísticos y tecnológicos.

musicales con una tradición distinta y preexistente. Dar cuenta de esta relación, entre los conflictos y sus escenificaciones en formas nominales, 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.

Por último, intentar el análisis del rock chabón, como una instancia de la cultura en torno al cual a los sectores juveniles de las clases populares urbanas despliegan su identidad y conflictos, implicar retomar 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 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

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.¹¹ Algunos historiadores lo vinculan directamente al Rhythm & Blues eléctrico urbano de principios de la década de 1950. Además, 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.¹² Si bien este argumento es cierto, la sociología del rock en Argentina ha tendido a utilizarlo para desentenderse del análisis del aspecto musical del rock o lo ha hecho a partir de juicios, descripciones generales¹³ 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

¹¹Manzano 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.

¹²Varios autores sostiene argumentos similares. Ver al respecto Polimeni 2001. Berti, 1994.

¹³La excepción a esta forma de abordar los estudios es Sergio Pujol en varios de sus libros.

de la mayoría de sus producciones, algunos hacen de eso el centro de sus críticas, otros optan por la compasión miserabilista (Grignon y Passeron, 1991).

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. Algunos elementos que permiten emprender ese análisis son el diseño del sonido, la ecualización (privilegiar unas frecuencias por sobre otras), las elecciones de timbres y los instrumentos, las formas de ocupar los espacios sonoros, la forma de acomodar los planos, El volumen al que suena cada uno 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 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.

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 aguante¹⁴ 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.¹⁵ Con respecto a la relación entre rock y *aguante* hay pocos trabajos académicos,¹⁶ 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 es específico solo de una parte de él y se combina con formas anteriores: el rock nacional construyó desde

¹⁴Las 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.

¹⁵Ver Alabarces (2004), Garriga Zucal (2005), Moreira (2005), Salerno (2005), Alabarces y Garriga Zucal (2006), Garriga Zucal y Moreira (2006).

¹⁶Para una primera aproximación ver Salerno y Silba (2006) y Alabarces (2005).

sus inicios una retórica que, a partir de ciertos cuestionamientos, hablaba de resistencia y rebeldía. Es decir, los otros estilos rockeros no despliegan la misma noción de aguante, o directamente no disputan por ninguna de ellas, mas bien al contrario. Critican ese modo de construcción artística.

El rock es un estilo que, como ningún otro, es un constructor de alteridades, 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 antes que evolucionar estéticamente. Esto tiene como consecuencia que, a diferencia de otros estilos, muchas veces el rock no pueda 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 (Hedberg, 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 entre barroca y banal, el blues no otorgaba una narrativa que abarcara los conflictos, el punk tuvo un desarrollo acotado y su radicalidad quitaba ciertos elementos festivos. 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, siguiendo las dicotomías que establecen los historiadores del rock¹⁷. 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,¹⁸ 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.

Conclusiones

La alteridad rockera resuelve cuestiones éticas de modo estéticos y estilísticos, 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, en algunos casos, marca en un punto sus preferencias; no son revolucionarios, pero escenifican su conflicto frente a un enemigo definido taxativamente, aunque su caracterización sea más endeble. No son jóvenes, o por lo menos dejaron de ser adolescentes, pero reivindican para sí la posesión de un espíritu nuevo y mejor (aunque sean más conservadores que los adultos). 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

¹⁷Ver al respecto: Grinberg 1985, Polimeni 2000 Berti, 1994 Fernández Bitar, (1997) entre otros

¹⁸a 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.

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 permitirnos escribir bonitas y encendidas quejas pero no contribuye a la comprensión.

La identidad rockera crea comunidades, en el sentido de que las jerarquías se definen de modos distintos y en oposición a las estructuras sociales, 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. O al que no es elegante, al que no es moderno, o al que no macho. 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.

Entonces, para el caso del rock chabón la incorporación de las clases populares al rock no es tal, sino que diversos cambios que tienen como consecuencias cambios en el régimen de autenticidad –la incorporación de la noción de aguante, la caída de la noción de movimiento que articulaba la relación entre el rock y la sociedad, los cambios sociales y políticos que producen primero la dictadura y luego la aplicación del proyecto neoliberal- otorgan un nuevo tipo de visibilidad a estos actores que ya formaban parte del ámbito del rock (salerno, 2006).

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.

Alabarces, P. et al. (2007): “Música Popular y Resistencia (Cultural) en la Argentina: una discusión en torno de los significados del rock y la cumbia”, en Alabarces, P. y Rodríguez, M.G. (comps.): *Resistencias. La cultura popular en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Prometeo, en prensa.

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.

Frith, Simon (1996): *Performing Rites. Evaluating popular music*. New York, Oxford University Press.

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.

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

Margulis, (1997): *La cultura de la noche*, Buenos Aires, Biblos.

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, Daniel: "Corbata con saco gris: Subcultura y comunidad en el rock" en *Emergencias I: música, ciudad y hegemonía*, Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini", 2007 (en prensa).

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

