

La autenticidad al palo: los modos de construcción de las alteridades rockeras

Por Daniel Salerno

Daniel Salerno es Lic. en Ciencias de la Comunicación, docente del seminario “Cultura popular y cultura masiva” (UBA), investigador del Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA) y becario doctoral ANCyT.

1 El ejemplo del concierto citado no es el único caso en el que las condiciones climáticas le agregan aspectos épicos a los artísticos.

2 Debemos recordar que en el lunfardo rioplatense *chabón* significa “tonto”. Para ampliar, ver Salerno (2005), Salerno y Silba (2006), Garriga y Salerno (2007).

3 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*, dedicados a la música de rock o a la “cultura joven”, como se autodefinen otros.

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, donde iba a ser el recital, con el agua hasta las rodillas. Una vez adentro aguantó y alentó a través de cánticos para que el concierto se realizara; la cancha estaba llena. Durante la tormenta se volaron las pantallas de video, se estropearon las cámaras de filmación y parte del equipo de sonido. Mientras esperaba que se hicieran los trabajos de reparación en el escenario, el público levantó la lona que suele cubrir el césped en este tipo de eventos y se cubrió del agua con ella. Tres horas después de lo anunciado, el grupo subió al escenario y fue recibido con una ovación.

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. 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. Hasta lo dijo Chizzo (el cantante de La Renga): ‘Ustedes son el único público de rock que se la aguanta’, y 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 y el cansancio. Es decir, 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 que la lluvia¹ determine el régimen de autenticidad, sino que las condiciones climáticas extremaron una forma determinada de ser rockero, el denominado rock “chabón”.

Partiendo de considerar que lo que sucedió en Mar del Plata no fue un hecho aislado, sino el punto paroxístico de una regularidad, el presente trabajo se estructura en tres partes: en la primera, analizo y describo la autenticidad; en la segunda, refiero a cómo 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...

Como forma de nombrar la intervención de los sectores populares dentro del ámbito del rock, la expresión rock “chabón”² resulta eficaz en el ámbito de la literatura académica, y en ese sentido vamos a usarla en ese texto. No obstante, es necesario insistir en las dificultades que sigue planteando su utilización, porque si retomamos la descripción desarrollada por la prensa especializada³ nos en-

contramos 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. Es precisamente para resolver este problema que Pablo Seman (2006) opta por definir al rock "chabón" 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, por un lado, 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, aunque 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 (Feixas, 1999) y 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 es posible rastrear en las publicaciones de rock editadas en la ciudad de Buenos Aires.

Según Ana María 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. Acorde a este criterio, la autora distingue 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 producción⁴, la escucha y la venta de música. Ochoa señala que la organización que propone la

industria cultural impacta sobre los modos de percepción y circulación de los géneros musicales, pero 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, ya que 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.

De todos modos, la clasificación en géneros/estilos⁵ 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. De allí que este trabajo no sea un debate sobre la pertinencia o la existencia del género sino que propone, a partir de un problema nominal, leer un problema cultural, una forma de alteridad. En esta reflexión se diferencia el 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 donde los conflictos buscan, si ya no pueden canalizarse, al menos ponerse en escena.

4 Para ampliar, ver al respecto los trabajos de Simon Frith (2003) y de Keith Negus (2005).

5 No hay diferencias taxativas entre género y estilo; este último parece ser la forma subjetiva en que se ejerce un género. Según Mijail Bajtín, 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.

6 Según Antoine Hennion (1993) 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.

7 Diego 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.

Los trabajos académicos insisten en señalar que desde su aparición en los años 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, y la particularidad de este fenómeno es que tales atributos se realizan desde la industria cultural: aun 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 chabón como una instancia de la cultura en torno de la cual los sectores juveniles de las clases populares juveniles urbanos despliegan su identidad y sus conflictos supone retomar los planteos de Stuart Hall (1984) cuando afirma que cultura popular como concepto teórico marca el desplazamiento entre clase y cultura, dado que es imposible lograr establecer una relación lineal entre estos dos términos. En nuestras sociedades las clases 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. En otras palabras, 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, y 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 público⁶. 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 artista⁷. 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 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: una para el *heavy metal*, otra para el pop, otra para el rock chabón, que es la que nos ocupa aquí, y así sucesivamente.

En tanto regulación de relaciones sociales, el régimen de autenticidad nos permite el análisis de un tipo particular de formación (Williams, 1981) en un doble nivel: por un lado, porque posibilita ver, hacia dentro de ella, la relación y articulación de los diferentes elementos que componen un área específica de actividad, en este caso musical; por otro, porque nos permite ver cómo 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 (Feixas, 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 vemos que para los asistentes es tan importante el desempeño de los músicos como el del público. Es posible que el despliegue no sea simétrico, y en ese caso el con-

cierto no es bien valorado. Rubén comentaba: “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 grabaciones⁸ de esa banda. Hay un sistema de valoraciones, con niveles superpuestos que exceden pero que 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 pogo⁹ y 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”. No obstante, 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 a 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, y 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 per-

mite distinguir los auténticos rockeros de aquellos que no lo son. La pertenencia a un grupo u otro está determinada más por el tipo de participación que tenga la persona en el concierto que por la cantidad de conciertos a los que haya asistido. Quienes 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 los rockeros son auténticos. El aguante¹⁰ 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. Con respecto a la relación entre rock y *aguante*, aunque existen abordajes periodísticos dedicados a reflexionar sobre el tema, hay pocos trabajos académicos¹¹. Una de las hipótesis que relaciona al aguante con el rock argumenta que algunas prácticas y atributos pasaron de las tribunas futbolísticas a los conciertos. Es decir, existirían 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 los 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.

En la construcción de la autenticidad el pogo ocupa un lugar central. 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 obliga-

8 Dados 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 todo el abanico de posibilidades.

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

10 Las primeras investigaciones sobre la noción de *aguante* fueron desarrolladas en el ámbito del fútbol por Eduardo Archetti. Para este autor, 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 (1985). Varios investigadores continuaron esta línea de trabajo, siempre utilizando la noción de *aguante* para analizar el ejercicio sistemático de la violencia física en el fútbol, pero sin ocuparse exhaustivamente de otros aspectos.

11 Para una primera aproximación, ver Diego Salerno y Malvina Silba (2006) y Pablo Alabarces (2005).

12 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 grupos la hallamos en ese momento. Por otro lado, la independencia es casi el único camino cuando una banda se inicia, ya que es poco probable que firme un contrato con un sello discográfico. En el caso en que esos músicos logren consagrarse, la independencia es una de las opciones más rentables.

13 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.

14 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 *mainsream*"; otro denominado Indie, y en el se agrupan empresas de medianas y pequeñas proporciones, casi siempre especializadas en un solo género musical con alcance limitado a un Estado nación o una región, como suele suceder en los Estados Unidos (Negus, 2005). En Argentina suele denominarse con el apelativo independiente a los pequeños sellos que conformarían el conjunto Indie, casi siempre integrados por capitales nacionales. Se considera que una banda que edita sus discos a través de uno de estos sellos es también independiente.

15 Pedro, manager del grupo La Covacha, decía al respecto: "Nos tratan así: rock chabón, rock barrial. Despectivamente. Pero la mayoría de estas bandas no sale en el circuito comercial, casi no se habla de ellas en la *Rock and Pop*, ni en los grandes diarios, ni en ningún

ción 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 permitan ese despliegue. Cuando esto no sucede se comportan con indiferencia respecto de lo que pasa en el escenario (volveré sobre esto). Por otro lado, "poguear" otorga placer y potencia la identificación con la banda. En ese sentido, el Tano decía: "Me hace bien venir, me junto con gente que siente lo mismo que yo y que piensa 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 sobre la base de 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, y resultan muy importantes 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"¹²; es decir, la autogestión en la producción de sus conciertos y la grabación y distribución de sus discos¹³. Del mismo modo, es escamoteada la firma de un contrato con un sello discográfico de los considerados "*mainsream*" o multinacionales¹⁴. Casi todos los artistas

rockeros han sostenido a lo largo de sus carreras un discurso antimercantil; en este momento, la independencia es la forma que adquiere la disputa entre lo comercial y lo no-comercial.

Tales 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 la legitimidad de un grupo¹⁵. El Tano decía: "La Bersuit está haciendo propaganda cuatro meses antes de 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, incluso 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 diferencia 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 cuáles

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 discos a través de un sello que no es 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 preexistentes¹⁶. 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. Pablo Vila (1998) explica que el rock se define por su decodificación ideológica; por la “actitud” rockera, más que por su carácter musical¹⁷. Si bien este argumento es cierto, la sociología del rock en la 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 generales¹⁸ 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 lo que hay detrás de la actitud, sonidos. 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, etcétera (González, 2001). Tener en cuenta la dimensión estética, en este caso la música, para el análisis sociocultural del rock no tiene que obligarnos necesariamente a decir nuestra opi-

nión como escuchas¹⁹, 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, y no sólo los técnicos y expresivos.

Como se dijo anteriormente, el aguante, la autenticidad, no sólo son puestos en escena por los asistentes a los conciertos, también deben ostentarlo y capitalizarlos 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 permita hacer pogo. Esto requiere que las canciones tengan un tempo determinado, rítmicas que no abusen de la síncopa o cuyos cambios sean regulares; las guitarras casi siempre distorsionadas, o por lo menos con acordes abiertos, y el redoblante más 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 y tiene menos presencia que en otros estilos rockeros que usan las mismas armonías. Es decir, hay un significativo sonoro específico (Cragolini, 2004) para que las canciones sean pogueables. Hay, además, otra serie de temas que aunque no reúne estos atributos marca en forma continua alguna parte de la canción, lo que permite un juego dentro de la propia dinámica del pogo; son canciones que generan dentro de los conciertos momentos emotivos, pero que se cantan, porque la letra es altamente significativa o porque no cumple alguna de estas cuestiones.

El parámetro de las canciones que posibilita 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

lado. El fin de semana, La Renga metió 40 mil personas en Tandil y no se enteró nadie. Calamaro llevó 20 mil y se enteró todo el mundo. Eso es lo que vende el periodismo que es domesticado”.

16 Valeria Manzano y Mauro 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.

17 Varios autores sostiene argumentos similares. Tal es el caso de Carlos Polimeni (2001) y Eduardo Berti (1994).

18 La excepción a esta forma de abordar los estudios es la que presenta Sergio Pujol en varios de sus libros.

19 De hecho, los grupos que integran este cuerpo de trabajo no son de mi agrado personal.

en los conciertos a los que ellos iban, porque las largas improvisaciones que caracterizaban al músico los aburrían, no eran adecuadas 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 explícita; por ejemplo, en los conciertos de Divididos es habitual cuando el grupo toca la canción mexicana "Cielito lindo". Esta versión consiste en respetar el tempo original y su ritmo durante la primera estrofa, que repiten dos veces, y luego tocar una versión punk durante el estribillo, que se repite hasta el final. Desde 1990 este tema constituye el momento de pogo más intenso de los conciertos de Divididos. Antes era casi el único y el de mayor fervor: la banda amagaba al principio con comenzar la parte rápida, pero seguía con la parte lenta. Ahora ya no lo hacen, sino que el guitarrista coordina/dirige el armado de una ronda antes de comenzar a tocarlo y no empiezan hasta que no esté como quiere. Exige al público que la ronda sea un círculo perfecto y que esté 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 y si eso no sucede paran de tocar y vuelven a empezar el tema desde el principio. Incluso, suele increpar directamente al que no respeta su norma.

Como ningún otro, el rock es un estilo constructor de otredades, y 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, primero, debe oponerse. Esto tiene como consecuencia que, a diferencia de otros estilos, el rock muchas veces 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.

Dentro del rock parece haber movimientos de reflujos que remiten a determinadas formas de tocar generadas durante los primeros años de la historia del rock, y a su vez esos movimientos estéticos actualizan los conflictos que mantiene el rock como subcultura (Hedbigge, 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 80 no ofrecía una interpelación adecuada, ni en su variante hedonista ni en la nihilista existencial; el *heavy metal* devolvía una imagen internacional barroca y 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.

Casi veinte 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 y sofisticación para las músicas más intelectuales; destreza técnica y 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 los demás 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. En consecuencia, no es pauperización estética o torpeza técnica, sino decisiones artísticas²⁰ que no son políticas en sentido estricto, pero marcan el estado de las relaciones de fuerza. Este gesto fue tan disruptivo que garantizó la eficacia y la durabilidad del estilo. Y así, conforme la política se degrada, y el espacio público es uniformado y totalizado, el rock chabón y otros géneros rockeros radicalizan la alteridad.

¿No tan distintos?

La autenticidad se define históricamente, y frente a un mismo hecho las personas van a valorarlo de diferente manera. A finales de 2006, La Renga otorgó 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 del grupo asistieron a "La casa del rock naciente", uno de los programas más prestigiosos de la Argentina, que en ese entonces era emitido los domingos a la tarde por la radio *Rock and Pop* y conducido por el periodista especializado Alfredo Rosso. La dinámica del reportaje consistía en escuchar una canción del

disco y luego analizarla. Rosso proponía interpretaciones de las letras y de los sentidos artísticos de la música, una forma de entrevista habitual en el caso de los músicos que editaron recientemente un disco. 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 preguntó cómo era posible ese acuerdo general con todas sus palabras. Los músicos respondieron que, en verdad, no querían proponer interpretaciones porque no les interesaba, que ellos sólo componían y grababan las canciones, y que consideraban que cada persona tenía que interpretar lo que quisiera, que las sensaciones que se producían en la escucha eran intransferibles oralmente.

Los integrantes de un grupo de rockeros de unos 35 años calificaban esta actitud de los músicos de La Renga negativamente. El discurso de los músicos les parecía "poco inteligente", y afirmaban: "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 ejecutaba 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 destacó que la voz del cantante tenía mucha identidad, pero que cantaba mal. Otro apreció la calidad poética de las letras, pero señaló que dudaba de que el guitarrista de La Renga fuera el autor de esos versos. En síntesis, criticaban la decisión de los músicos de La Renga de no participar del juego que proponía la entrevista mal valorada por no corresponder al modo en que ellos creían que debía hacerlo un verdadero rockero.

El grupo de los más jóvenes –20 años aproximadamente– estaba fascinado por la participación de

20 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.

los músicos en ese programa, porque habían demostrado ser auténticos, no hablaban de más 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, y algunos de ellos esbozaron la hipótesis de que las respuestas dadas por los músicos eran una forma de burla. Así, para estas personas los músicos cumplieron el objetivo de promocionar el disco sin “transar” en lo discursivo.

Conclusiones

La alteridad resuelve cuestiones éticas de modos 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 ambas se articulan; hay una construcción moral entre los rockeros que es también ética y estética y 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 más 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).

En este trabajo, cada uno de los elementos analizados aporta matices, y su análisis permite vislumbrar una coherencia en cuanto a la constitución de la identidad posicional de los sujetos (Archetti, 1985). 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, 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 que comparten un conjunto de valores que las distingue y las 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 escindidas de ésta. Lo estigmatizado se constituye como mecanismo identificador de un estilo, instituido sobre condiciones materiales y expresiones que la significan. Esta identidad alternativa que está 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, etcétera), por su prolongación de la etapa transicional más 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 más 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

- ARCHETTI, E. *Fútbol y ethos*, FLACSO, Buenos Aires, 1985.
- ALABARCES, P. "Apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina", ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Buenos Aires, agosto de 2005.
- _____ *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1993.
- BERTI, E. *Rockología*, Beas, Buenos Aires, 1994.
- CRAGNOLINI, A. "Soportando la violencia. Modos de resignificar la exclusión a través de la producción y consumo musicales", ponencia presentada en el V Congreso de la International Association of Popular Music, Río de Janeiro, 2004.
- DÍAZ, C. *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*, Narvaja editor, Unquillo, 2005.
- FEIXAS, C. *De jóvenes, bandas y tribus*, Ariel, Barcelona, 1999.
- FERNÁNDEZ BITAR, M. *Historia del rock en la Argentina. Una investigación cronológica*, Buenos Aires, El Juglar, 1987.
- FISCHERMAN, D. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Paidós, Buenos Aires, 2004.
- FLORES, M. *La música popular en el Gran Buenos Aires*, CEAL, Buenos Aires, 1993.
- FRITH, S. "Música e identidad". En: Hall, S. *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003.
- GARRIGA, J. Y SALERNO, D. "Estadios, hinchas y rockeros: variaciones en torno al aguante". En: Alabarcas, P. y Rodríguez, M. G. (coord.). *Resistencias, sumisiones, mediaciones. La cultura popular en la Argentina contemporánea*, Prometeo, Buenos Aires, 2007.
- GONZÁLEZ, J. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". En: *Revista Musical Chilena*. N° 195, 2001.
- GRINBERG, M. *Cómo vino la mano*, Distal, Buenos Aires, 1993.
- HALL, S. *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003.
- _____ "Notas sobre la deconstrucción de lo popular". En: Samuels, R. (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984.
- HEBDIGE, D. *Subcultura: el significado del estilo*, Paidós, Barcelona, 2004.
- HENNION, A. *La pasión musical*, Paidós, Barcelona, 2002 (1993).
- MANZANO, V. y PASQUALINI, M. *Rock&Roll: cultura de los jóvenes*, La Llave, Buenos Aires, 2000.
- NEGUS, K. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- POLIMENI, C. *Bailando sobre los escombros*, Bibles, Buenos Aires, 2001.
- OCHOA, A. M. *Músicas locales en tiempos de globalización*, Norma, Buenos Aires, 2003.
- _____ "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música". En: *TRANS, revista Transcultural de Música* N° 6, Sociedad de Etnomusicología, 2002.
- PUJOL, S. *Las ideas del rock*, Homosapiens, Rosario, 2007.
- _____ *Rock y dictadura*, Emecé, Buenos Aires, 2005.
- SALERNO, D. y SILBA, M. "Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas". En: *Revista Question* N° 10, Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP), La Plata, 2006.
- SALERNO, D. "Bailando en una pata: la alteridad en los conciertos de rock", ponencia presentada en la VII Reunión de Antropología del Mercosur, Universidad Federal de Río Grande do Sul (UFGRS), Porto Alegre, julio de 2005.
- _____ "Apología, estigma y represión. Los

- hinchas televisados del fútbol". En: Alabarces, P. y otros. *Hinchadas*, Prometeo, Buenos Aires, 2005.
- SAINTOUT, F. *Jóvenes: el futuro llegó hace rato*, Ediciones de Periodismo y Comunicación, La Plata, 2006.
 - SEMÁN, P. *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, Gorla, Buenos Aires, 2006.
 - _____ y VILA, P. "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal". En: Filmus, D. (comp.). *Los noventa: política, sociedad y cultura*. En: América Latina y Argentina de fin de siglo, FLACSO, Buenos Aires, 1999.
 - VILA, P. "Rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina". En: García Canclini (comp.). *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998.
 - WILLIAMS, R. *Sociología de la cultura*, Paidós, Barcelona, 1994 (1981).