

Pablo Albarces

10 apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina*

Pablo Albarces

Licenciado en Letras (UBA). Magíster en Sociología de la Cultura (IDAES-UNSAM) y Doctor en Sociología (University of Brighton). Es Profesor Titular de Cultura Popular en la UBA e Investigador Independiente del CONICET. Especialista en el análisis de las culturas populares, entre sus libros se cuentan *Fútbol y Patria* (2002), *Crónicas del aguante* (2004) e *Hinchadas* (2005). Actualmente es Secretario de Posgrado de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, donde coordina su Programa de Doctorado.

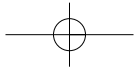
1

Este es un recorrido necesariamente tramado con la autobiografía intelectual: de muchas de mis críticas, soy uno de los receptores. Allá por 1987, salía de la carrera de Letras de la UBA desplazado hacia la enseñanza de la semiología, que nos permitía un pasaje analítico y de objetos, de la literatura a la zona más amplia de los discursos sociales. Allí emprendimos, con Mirta Varela, la tarea de proponer el campo del rock nacional como territorio de indagación. Un primer resultado fue una ponencia inevitablemente presentada en un Congreso de semiótica nacional pero rosarino; el segundo, animados por lo bien que nos salió (al menos, según

algunos testimonios obviamente amistosos), un libelo al que aún hoy llamamos libro, *Revolución, mi amor. El rock nacional 1965-1976*, cordialmente editado por Biblos pero, en una época pre-computadora, consistente en modestas 120 páginas tipeadas a máquina y duplicadas –al menos, en el clásico formato medio-oficio que le reponía un tamaño parecido al de un libro y con una monona cartulina rosada.

Revolución, mi amor podía jactarse del hallazgo de su título (un verso de Roque Narvaja que descubrió Mirta), aunque creo que nunca nadie entendió el oxímoron: nuestra tesis era que la invención del rock nacional en la Argentina consistía en una larga serie de contradicciones revesti-

* Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y CONICET. La investigación que respalda el trabajo fue financiada por la UBA, la ANPCYT y el CONICET. Este texto hubiera sido imposible sin la colaboración de Carlos Juárez Aldazábal, Nora Palladino, Daniel Salerno, Malvina Silba y Carolina Spataro; y en una versión extendida fue originalmente una ponencia ante el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular.



Pablo Alabarces

10 apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina

da de un ropaje compacto, coherente y sistemático, ropaje cohesivo vigorosamente ausente en el original pero consagrado en las interpretaciones *a posteriori* de sus analistas. Entre la *revolución* como significante fuerte –y epocal– y el *amor* como referencia afectiva, cotidiana y a la vez despolitizada, circulaba una construcción ideológica pletórica de contradicciones: en esas contradicciones se hallaba su riqueza, propusimos, partiendo del eje fundacional de *inventar* un rock nacional que se pensaba a-ideológico pero que se llamaba *nacional* –como si nominar nacional fuera un gesto inocente. O, mejor aún, una contradicción de la que el rock argentino nunca pudo escapar en sus debates: inventar un rock definido por su oposición con lo comercial *vendiendo* 250.000 discos. En tanto ése fue el gesto de fundación, la pobreza del debate de los siguientes 40 años en torno del eje comercial-no comercial (o *independiente*) estaba inscripto en su origen.

Pero *Revolución, mi amor*, entre algunos hallazgos que nunca se recuperaron demasiado, tenía muchos errores. El principal era la perspectiva cerradamente textualista: el rock nacional se reducía a un montón de textos genéricamente clasificables (letras, revistas, libros, párrafadas más o menos evocadoras de un manifiesto) que no podían resistirse a nuestra sofisticación de analistas entrenados en la literatura y ganados por la semiología –un pasaje que era pura ganancia. Simplemente, las letras eran poesía analizable. Y las revistas –*Pelo*, *El expreso ima-*

ginario– o los espantosos libros de *crítica* –es decir, las apologías inconsistentes de Grimberg o Kreimer– simplemente reclamaban de nosotros ese movimiento que luego entendimos como imperialismo semiótico –cuando huimos de él–: someter la cultura a una operación de textualización que no podía esconder sus mecanismos a una mirada entrenada. La nuestra lo era: por lo tanto, nada de lo cultural podía sernos ajeno.

Cuando cinco años después volví al rock, ahora solito, había abandonado la semiótica

–o ella a mí–, para bien de ambos. Me pensaba, pedantemente, como una avanzada de los *cultural studies* del subdesarrollo: lo llamábamos *análisis cultural*. Había ganado mejores arsenales analíticos (o teóricos, al menos) en cinco años, aunque todavía faltaban comprender demasiadas ignorancias. Las letras del rock siguieron allí, aunque desplazadas por una categoría que más tarde entendí como fetiche: la identidad –o mejor, las identidades juveniles. Había aprendido que había algo más que letras, aunque no supe ni pude dar cuenta de qué, de dónde estaba ese *plus* –tardaría demasiado en pensar en los cuerpos, en la música, en la puesta en escena: inclusive, en la industria. El libro tenía su mejor momento en una paginita en la que analizaba el poder simbólico de Sandro, en una identidad exasperantemente *otra*, que la industria transformaba de *groncha* –un cuerpo popular y erotizado-erotizable, más real que las películas de Elvis– en *gitana*: es decir, de otredad de clase al neutralizado pintoresquis-

mo. Ganado por el discurso de la identidad, me preocupé en afirmar lo que más tarde descubrí que era una perogrullada: las identidades juveniles estaban duramente afirmadas en torno de lo musical. Y mucho después comprendí que en ese movimiento trataba de entenderme generacionalmente: una larga introducción que aún recuerdo con cariño describía mi juventud rockera; después de todo, reconocirme a mí mismo como tal había sido una táctica de supervivencia, con lo que esa introducción tenía poco de analítica y mucho de *bildungsroman*. El resultado fue *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*.

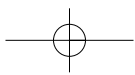
Todo este periplo estuvo acompañado por la insistente lectura de un texto seminal de Pablo Vila, que nunca podrá esquivar su condición de fundador de todo esto que quiero discutir: el famoso artículo de 1985, editado por el Centro Editor de América Latina, “Rock nacional: Crónicas de la resistencia juvenil”. Vila fue el primero en pensar muchas cosas: entre ellas, la relación del rock con lo político; la consideración del rock como movimiento juvenil, en la línea de la teorización de los movimientos sociales que ganaba espacio en los primeros ochenta; y también fue el primero en afirmar la centralidad del rock como eje identitario. Sin embargo, lo que yo no podía leer –Vila lo reconoció también después, en un excelente artículo de 1995 que puede leer hace muy poco– era que la identidad no era una cosa exterior que el rock *reflejaba y facilitaba*: el concepto de articulación permi-

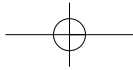
A M C L A J E S

A M C L A J E S

36

Tramplias





te ver cómo esa identidad se construye también en la práctica de consumo y goce —toda práctica de consumo cultural implica el goce—, que no se trata de operaciones de reconocimiento de una identidad previamente construida sino de la misma construcción de esa identidad en la confluencia de todos los practicantes —músicos y públicos.

Y sin embargo, algo sigue faltando. Permitáseme ahora, entonces, hablar de todas las ausencias, haciendo referencia a muchas más presencias. Después de todo, este campo de estudios sufre de vacuidades, pero no es un espacio vacío.

2.

Los textos sobre la música popular son textos de *hijos de la música popular*, parafraseando la clasificación que sobre la televisión hacía Gianfranco Betettini. A partir del fetiche de la identidad, y de la convicción que esa identidad nos emparenta a ejecutantes

y a contertulios, los textos sobre la música popular, y con mucha fuerza en el caso del rock nacional, persisten en hablar de *nosotros*.

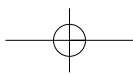
Se trata de un nosotros muy extendido, por obvias razones generacionales que la edad de Mick Jagger o Paul Mc Cartney explican sin más rodeos. El rock se había inventado como un gesto juvenilista que respondía a un mundo adulto, a un mundo no-rock. Eso es hoy imposible: la nuestra no es ni siquiera la primera generación rockera, y Keith Richards podría ser mi papá. En cambio, el primer trabajo que conozco en la Argentina sobre la música popular es de tipos de la generación de mis padres. Se trata de un fascículo del Centro Editor de América Latina titulado precisamente “La música popular”, es de 1971, y es obstinadamente tanguero y folclorista. En esa persistencia, Aníbal Ford y Jorge Rivera, sus autores, pensaban el rock como mera repro-

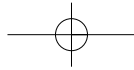
ducción mecánica de fenómenos transnacionales distribuidos por las discográficas multinacionales. Todo el campo de la *música moderna* les aparecía sin fisuras como una producción *industrial* —el término quiere ser aquí peyorativo—, destinada a reproducir en el campo de lo musical la penetración imperialista, el desplazamiento de la industria cultural nacional por el desarrollismo y los capitales norteamericanos. Claro: todavía esquivos a una teoría más actualizada de la cultura y la identidad, aunque atravesados por un gramscianismo importante, lo popular debía leerse como continuidad y persistencia en conflicto con lo hegemónico, lo que estaba muy bien, pero no podían leer en el naciente rock ninguno de esos rasgos. Es que también *hablaban de nosotros*, aunque en este caso eran *ellos*: una generación para la que el rock no significaba absolutamente nada no podía leerlo adecuadamente.

3

Letras sobre letras: fue la condena de Romano con el tango, fue la de Mirta Varela y mía, fue la de tantos otros. La condena de Claudia Kozak, también, aunque con más brillantez que la nuestra —Claudia leyó con más agudeza, con menos semiología. La de Eduardo Hojman, que tituló su libro *Letras que dicen*. Todos veníamos de la literatura. La de Claudio Díaz, solo o con Canicer, que vienen de la sociosemiótica —acaso otra forma más políticamente correcta de nombrar la semiología, con un pliegue sociológico. Lo peor: la de Eduardo de la Puente y Darío Quintana, que cuando De la Puente era mucho

I ♥ PUNGA





Pablo Alabarces

10 apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina

menos conocido que ahora se atrevieron a un libro titulado *Rock en letras*, donde pretendieron explicar todo el rock argentino en el análisis de sus líricas. Como De la Puente y Quintana no venían de ningún lado -salvo del periodismo, de ese periodismo joven que nacía estrepitoso en los ochenta- tampoco llegaron a ninguno: es un libro francamente lamentable, posiblemente el peor de todos los que reclaman un lugar en el anaquel correspondiente.

Más poéticos o más salames, nos unificaba ese dato del *nosotros* que alegaba anteriormente: todos quisimos explicar -¿justificar?- de qué hablábamos cuando hablábamos de *nuestra* juventud. Recordemos que el texto de Vila hablaba de *resistencia juvenil*: algo de orgullo resistente anidaba en toda esa gestualidad justificadora; no olvidemos que todos esos textos son de la transición democrática. Propios de un etnocentrismo de clase que nos permitía, jóvenes y blancos y clasemedios y universitarios, reivindicar nuestra clarividencia antidictatorial refugiada en “Canción de Alicia en el país” o en “Inconsciente colectivo” o en “La bestia pop”.

Hoy, más viejos, podemos ver cuán poco legítima era nuestra lectura: riesgos de la autoetnografía en los que incurrimos por completo. Primer apunte: fuera del rock no había nada. Ni el tango, desaparecido en acción. Ni el folklore, que se había ido a preguntar qué hacer cuando tenga la tierra o a darle su mano al indio a otro lado. Y allí terminaban las

posibilidades. Después de todo, el resto era *cosa de negros*.

4

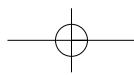
Y otro actor son los periodistas. Es decir, los amigos de todo el mundo.

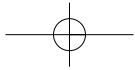
Todo había comenzado allá por 1970, cuando Juan Carlos Kreimer publicó su *¡¡Agarrate!! Testimonios de la música joven en la Argentina*. Un libro fragmentario, que hasta le debía algo en estética a Marshall McLuhan, pero que afirmaba tesoneramente varias cosas que debían ser indiscutibles: que la música joven se llamaba rock, que lo anterior se llamaba música comercial y Palito Ortega era su demonio, que se trataba de una cosmovisión integral, una concepción del mundo y de la vida, que venía a dar vuelta todo patas para arriba, y que nadie como los periodistas jóvenes, modernos y rockeros para entenderlo. Periodistas que no se refugiaban en el púlpito para dictaminar sino que se embarraban adquiriendo características de productores, de recitales o de programas radiofónicos o de revistas para jóvenes (*Periscopio*, *Pelo*, *Rocksuperstar*, *El expreso imaginario*), con lo que rápidamente eran juez y parte. Y además, claro, amigos de los protagonistas: por contaminación mágica, protagonistas ellos mismos. Las veces que Grimberg, en *Cómo vino la mano*, de 1977, sentencia “yo estaba, yo lo ví, yo lo hice”, son incontables. Unos años después, cuando la revista *Cantarock* vuelva a contar una vez más la historia (a los 20

años, que se celebran en 1985 y después de nuevo en 1987, aprovechando la ubicuidad de Litto Nebbia), Grimberg se transforma en el *antropólogo del rock*, usurpación de títulos y honores que nadie osa discutir. Aunque como antropólogo era demasiado nativo.

Desde allí, el aluvión. Algunos incursionan en el “análisis” de letras, como señalé; los más, en las biografías (Chirom y Marchi con Charly García; Polimeni con Prodán; Pintos con Tanguito, por lejos la mejor), entendiendo que una vida explica el campo -la ilusión biográfica de Sartre que Bourdieu desmonta eficazmente: pero ninguno había leído a nadie, ni a Sartre ni, Dios no lo permita, a Bourdieu. Otros buscan las panorámicas: los libros de Berti y Fernández Bitar son los mejores ejemplos, convincentes, rigurosos, y poco amigables. En otra línea, dos niñas se dedican a un “análisis” con un poco de biográfico y un mucho de chismoso: Lejbowicz y Ramos deciden que el rock nacional en los 80 se explica por un sinnúmero de anécdotas -es la llegada del *glamour*, del estrellato, y de un reviente entendido como gesto estetizado antes que como resistencia político-cultural.

En un buen análisis del campo, Andrea Lobos explicaba, en una tesis de licenciatura inédita, que los periodistas precisan del libro como forma de legitimación: intelectuales dominados en un campo dominado, pero de la clase dominante (parafraseando a Bourdieu), “el libro permanece como objeto sinónimo del saber,





representación heredada de la cultura letrada, de la cultura que ellos rechazan y critican pero que a la que pertenecen". Pero, analíticamente, son productos híbridos, es decir, infructuosos e infecundos: "El rock y sus obras quedan reducidos a la relación entre artista y obra; en esa relación está todo lo que hay que decir del rock". En ese cuadro, un desborde atorrante del rock (un desborde bailantero, por ejemplo) sería imposible. O un desborde proletario: la llegada a mediados de los 90 del *revival* barrial, *rolinga*, cuadrado, tan poco glamoroso, los encontrará refugiados en dicotomías tales como la de modernos vs chabones.

Hay, siempre hay, excepciones. Los libros de Pujol, por ejemplo: pero Pujol es historiador, y su rigor es historiográfico, y su periodismo es estrategia de circulación. No en vano, puede preocuparse por el baile, lo que lo lleva a enlazar el tango con la cumbia. Y otro es Fischerman, con su reciente *Efecto Beethoven*. Pero Fischerman es musicólogo, y nuevamente el periodismo un modo de circulación del análisis.

5

Aclaro: algo hay sobre el folklore. Pero tan poco... Nuevamente, uno de los textos más interesantes es el de Pablo Vila, polemizando con Emilio De Ipola en *Punto de Vista* sobre la presunta responsabilidad del peronismo en la desaparición del tango. Vila afirma que esa desaparición es a la vez presunta, y que es correlativa de la consolidación del migrante interno y el traspaso de su horizonte de expectativas a un lugar hegemónico en el consumo de música popular; desplazamiento

que anuncia el *boom* del folklore de los sesenta.

Después, el vacío. Conozco dos textos: el de Gravano, también a la salida de la dictadura, que intenta explicar lo que había ocurrido con el género (con sus enormes variaciones, que describía con bastante precisión) a lo largo de la historia, cerrando con la fractura dictatorial. Gravano, antropólogo, hace una rigurosa historia cultural

—en la que recupera las discusiones entre folklore y proyección folklórica que habían ocupado a Vega y Augusto Raúl Cortazar, y los periplos intrincados del folklore entre los gestos individuales de un Chazarreta y los gestos estatales de un Juan Alfonso Carrizo, o el pasaje de los salteños (Falú, Chalchaleros) al *boom* sesentista. El otro es reciente, un descubrimiento que debo a la atención cazadora de Carlos Juárez Aldazábal: el libro de Kaliman sobre Yupanqui, el libro más claramente inscripto en una sociología de la cultura, con la sombra —y la cita— de Bourdieu campeando a lo largo y a lo ancho.

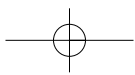
6

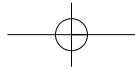
En todos estos años, una sola vez la música popular atorrante, desclasificada, proleta, y para colmo cordobesa, apareció en escena: cuando los incidentes de Cosquín en 1987 nos descubrieron a los porteños la existencia del cuarteto, o más precisamente, de la Mona Jiménez. Al año siguiente sale *La mona, va! Carlos Jiménez y el fenómeno social del cuarteto*, de Roberto Mero. Un buen ejemplo de para qué puede importarnos la música: la Mona era el símbolo de un proletariado alzado, resistente e impugnador que

iba a encabezar la revolución, así como se había llevado puesto el anfiteatro Próspero Molina y adyacencias (poco importa que la vuelta hubiera tenido más que ver con el contenido de muchos *tetra brick* antes que con las lecturas de Lenin). En fin: lo editaba el viejo Partido Comunista. De música, nada: nuevamente, identidades y movimientos sociales salpimentados con optimismos políticos. Una lástima. El resto será, entre el ascenso irresistible de Ricky Maravilla o el apogeo de Lescano y los *Pibes Chorros*, pura cobertura periodística, aunque disfrazada de sesudas notas especiales de *Clarín Cultural* o las revistas *Viva* o *Noticias*. La sociología de la cultura abandonó el análisis en manos de la Tota Santillán y Alberto Fernández (aquél del famoso *dic-tum* "la cumbia villera genera violencia"). Estaba, supongo, demasiado ocupada con las clases medias y las asambleas populares.

7

Sociólogos, por lo tanto letrados. Y para colmo argentinos, deudos de la tradición sarmientina, de la letra —que con sangre entra—, de las mieles de la civilización y el espíritu. Los cuerpos parecen sernos inaccesibles, aunque hay ahora algunos tímidos o sostenidos intentos en esa dirección. Los míos propios, por ejemplo, buscando en las hinchadas los significados del *aguante*. En esas limitaciones está el exceso *letrero*, de énfasis en las letras del que hablaba; en nuestras posiciones de clase, que parecemos no poder esquivar, está el privilegio rockero. Y la música popular es de manera fuerte cuerpos danzantes, ejecutantes, po-gueadores, erotizados, *aguanta-*





Pablo Alabarces

10 apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina

dores, embriagados –con las múltiples variantes de la embriaguez. Y en su margen, aquel que resiste el análisis según el recorrido que intenté diseñar hasta aquí, hay un cuerpo radicalmente otro, profundamente no representable fuera de la pantalla de América TV– en días y horarios específicos: tampoco haremos de América y la Tota una avanzada de un progresismo representacional, cuando se trata de puro disciplinamiento y cacofonía, falacia polifónica y populismo conservador.

El cuerpo asoma como un límite y un limitante para nuestro análisis; pero cuando además se recubren de música –se invisten en música, se articulan en ella, existen por ella–, nuestra sociología desborda por todos lados. Por ejemplo, por nuestra ignorancia. Los misterios de la cuarta aumentada o del acento en la negra se revelan como nuestro Rubicón: pero del lado de acá. La sociología de la cultura, si quiere enfrentarse de manera acabada a los misterios de la música popular, debe pegar ese salto. O leer: los trabajos de Alejandra Cragolini muestran el fructífero esfuerzo contrario, el que viene de la musicología y se enfrenta con la sociología. En los trabajos de Cragolini, sonidos y cuerpos se entrelazan. ¿Podremos? ¿Podremos superar las ignorancias, los analfabetismos musicales? ¿Y los etnocentrismos de clase, que nos dejan tan afuera de los misterios del Fantástico Bailable?

8

No dudo de que uno de los problemas clave a la hora de enfren-

tarse con la música popular, y especialmente con la *más popular* –suspendamos por un momento nuestros etnocentrismos rockeros y volvamos a ser provisoriamente clasistas– es su propia definición, costosa e imposible de producir por fuera de una teoría cultural compleja y completa. Como hemos tratado de afirmar en otros lugares, solo es posible reponer un significado fuerte de lo popular leyéndolo como *la dimensión de lo subalterno en la economía simbólica*. Entonces, nuestro análisis de la música popular debe pensarse en ese contexto: en el de una distribución compleja y estratificada de los bienes culturales, donde a lo popular no le toca el centro hegemónico, precisamente. Esto parece especialmente costoso hoy día: hace ya unos seis años, Fischerman señalaba que Mozart y Webern no ganaron las barriadas populares, pero Ricky Maravilla sí entró a las fiestas de la burguesía sanisidrense. Si nuestro análisis se deja opacar por la impresión, la intuición, de que hoy lo popular es hegemónico, estamos fritos. Por definición, al menos en el marco de una teoría cultural de base materialista y guiada por los aportes de Gramsci, Williams y Bourdieu, si lo subalterno se vuelve hegemónico estaríamos frente al diagnóstico de una sociedad sin clases... y algo me dice que estamos un tanto lejos de ella. Por algo insistimos tercamente en hablar de música *popular*, con lo que el adjetivo introduce un clivaje necesariamente de clase –aún con todas las dificultades de definir lo popular en términos de clase, el término in-

siste en designar de manera amplia el conjunto de las clases subalternas e instrumentales de una sociedad dada, como decía Gramsci. No podemos, a esta altura de la *soirée* y de la teoría, confundir los mecanismos hegemónicos masificadores y despolitizadores de la industria cultural con un milagroso movimiento de democratización cultural que legitime lo que no puede ser legítimo porque las relaciones de dominación así lo deciden.

En última instancia, lo que he querido señalar hasta ahora es que incluso al interior del mismo campo de la música *de tradición* popular operan clivajes marcados por la posición de clase del analista –inevitablemente letrado– y de sus públicos: la música popular no es un territorio ajeno a los desniveles y las desigualdades que atraviesan cualquier sociedad.

9

Y esto nos traslada a un problema básico a la hora de enfrentarse con estas dimensiones de lo cultural: la ambivalencia populismo-legitimismo de la que parece imposible escapar. Aún enfrentarse con la música popular, gesto epistémico que exigiría descartar el principio legitimista que condena a las zonas *inferiores* de lo simbólico como dominadas por el principio de la carencia, puede cargar con ese matiz perdonavidas que discrimina grados distintos de aceptabilidad: el rock sí, por supuesto, pero no el *chabón*; la cumbia, de acuerdo, pero déjennos con la colombiana, a la

S

E

J

A

L

C

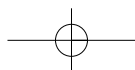
A

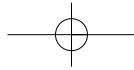
M

A

[40]

Tram[pl]as





que podemos recubrir del aura de originalidad. Esto, por supuesto, no se hace explícito en un orden valorativo; se revela en el recorte y la elección del corpus de análisis, como traté de señalar en mi recorrido.

Para colmo, la cuestión de la música popular en la Argentina parece especialmente marcada por nuestro viejo orgullo europeísta y levemente antilatinoamericanista. Vivimos en compartimentos mucho más estancos que, por ejemplo, la cultura musical brasileña, donde las relaciones verticales y horizontales son mucho más fluidas, donde los integrantes del grupo Corindó, todos jóvenes universitarios, pueden versionar a Miles Davis en ritmo de forró y luego correr a sacarse fotos con Dominginhos, una estrella popular de la *sanfona*.

10

Para afrontar el riesgo dominomórfico están los enormes saberes de la musicología, que viene

demostrando que es posible el pasaje y uso de codificaciones inventadas para la música *culta* para el análisis de la popular. En el programa de trabajo que propone Juan Pablo González, la sociología de la cultura, por su parte, puede agregar algunos ítems o complejizar otros. González afirma que un abordaje completo de los fenómenos de la música popular debe contemplar la letra, la música, la interpretación, la narrativa visual, los arreglos, la grabación, la mezcla, la edición. Agreguemos: debe incorporar también la narrativa visual como puesta en escena, como juego entre *performance* del artista y *performance* de los públicos –los que tampoco son *los públicos*: son un conglomerado de articulaciones disímiles, a las que el concepto fácil de *tribus* ya le queda un poco chico–; debe contemplar los mecanismos de la industria, los despliegues de la circulación y consumo de la mercancía musical –con la piratería como fenómeno crucial, tanto en la descarga por

Internet como en la más atorranta de la venta trucha en los mercados populares–; debe agregar el juego de las tradiciones culturales, entendidas obviamente no como repertorios estancos sino como elección de lo residual y descarte de lo arcaico, como operación que el presente realiza sobre un pasado en disponibilidad. Debe agregar los cuerpos, no sólo por la característica danzante de la mayoría de las músicas populares sino por esa *performance* aludida que funciona como significante, y un significante clave en la articulación identitaria –esto es: de la seducción del cuerpo a cuerpo del tango a la afirmación frenética de un cuerpo vivo y en contacto que hace el *pogo*.

Y finalmente, *last but not least*, la sociología de la cultura debe incorporar la pregunta clave en términos de pensar la continuidad y la ruptura, el clivaje y la disputa por la hegemonía, aquello que hace de la cumbia un espacio de máxima subalternidad y del rock un territorio levemente

Bibliografía

ALABARCES, PABLO.

Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina. Buenos Aires, Colihue, 1993.

BERTI, EDUARDO. (COMP).

Los Redondos, Buenos Aires, AC editora, (1992).

BERTI, EDUARDO.

Rockologías, documentos de los 80. Buenos Aires, Beas Ediciones, (1994).

CHIROM, DANIEL

Charly García, Buenos Aires, Librería y Editorial El Juglar, 1983.

DE IPOLA, EMILIO

"El tango en sus márgenes", en *Punto de vista*, VIII, 25, Buenos Aires, diciembre, 1985.

CRAGNOLINI; ALEJANDRA

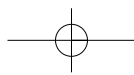
"El Ro nos dio tanta vida y se nos fue". Una aproximación a un cantante cuartetero a través de la mirada de sus fans". En *Revista Argentina de Musicología* 2: 79-94. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, 2001.

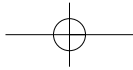
CRAGNOLINI, A.

"Violencia social, adolescencia, significante sonoro y subjetividad: el caso de la cumbia villera en Buenos Aires". Ampliación crítica de "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, 2004.

DE LA PUENTE, EDUARDO Y QUINTANA, DARIÓ.

¡Rock! Antología analizada de la poesía rock argentina desde 1965,





Pablo Alabarces

10 apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina

Buenos Aires, El juglar, 1988.

FERNÁNDEZ BITAR, MARCELO.

Historia del rock en la Argentina. Una investigación cronológica, Buenos Aires, El Juglar, 1987.

FISCHERMAN, DIEGO.

Efecto Beethoven, Buenos Aires, Planeta, 2004.

FRITH, SIMON.

Performing Rites. On the Value of Popular Music, Cambridge, Harvard University Press.

GRAVANO, ARIEL (1085):

El silencio y la porfía, Buenos Aires, Corregidor, 1996.

GRIMBERG, MIGUEL.

La música progresiva argentina (como vino la mano), Buenos Aires, 1977, Convergencia, Colección artejoven. Reeditado y ampliado como *Cómo vino la mano (orígenes del Rock argentino)*, Buenos Aires, Editorial Distal, 1985.

HOJMAN, EDUARDO

Letras que dicen. Una antología rock, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, Colección Libros para Nada, 1991.

KALIMAN, RICARDO J.

Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui, Tucumán, UNT.

KOZAK, 2003, CLAUDIA (1990):

Rock en letras, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, Colección Libros para Nada.

KREIMER, JUAN CARLOS.

¡¡*Agarrate!! Testimonios de la música joven en la Argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970.

MARCHI, SERGIO.

No digas nada, una vida de Charly García. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997.

MERO, ROBERTO.

¡La mona, va! Carlos Jiménez y el fenómeno social del cuarteto, Editorial Contrapunto, Buenos Aires, 1988.

PINTOS, VÍCTOR.

Tanguito, la verdadera historia, Buenos Aires, Planeta, 1993.

POLIMENI, CARLOS.

Luca, un ciego guiando a los ciegos, Buenos Aires, AC editora, 1993.

POLIMENI, CARLOS.

Bailando sobre los escombros, Buenos Aires, Colección Latitud Sur, Editorial Biblos, 2001.

PUJOL, SERGIO.

Historia del baile. De la milonga a la disco, Buenos Aires, Emecé, 1999.

RAMOS, LAURA Y LEJBOWICZ, CYNTHIA.

Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los 80, Buenos Aires, Clarín/Aguilar, 1991.

ROMANO, EDUARDO.

Las letras del tango, Rosario, Fundación Ross, 1990.

VARELA, MIRTA Y ALABARCES, PABLO.

Revolución, mi amor. El rock nacional 1965-1976, Buenos Aires, Biblos, 1988.

VILA, PABLO.

"Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil", en Jelín, E (comp.): *Los nuevos movimientos sociales/1*, Buenos Aires, CEAL, 1985.

VILA, PABLO.

"El rock. Música contemporánea argentina", en *Punto de Vista*, X, 30, Buenos Aires, julio-octubre, 1987.

VILA, PABLO.

"Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", en *Sibetrans. Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, s/d, 1995.

S

E

J

A

L

C

M

A

A

[42]

Tram[ojas

