



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

El rock argentino en clave académica

A través de las ponencias agrupadas bajo este título se dan a conocer algunos resultados primerizos de un proyecto de investigación en desarrollo dirigido por Miguel A. García y radicado en el Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires -Ubacyt F168. Los objetivos del proyecto son, en primer lugar, reunir escritos sobre el rock argentino -publicados e inéditos-, cuyos autores adopten cualquiera de las perspectivas de análisis de las ciencias sociales y/o las humanidades. Se excluyen de esta selección los trabajos de carácter puramente anecdótico, idealizante y apologético que suelen hallarse asiduamente en kioscos de diarios y librerías. En segundo lugar, el proyecto se propone elaborar, a partir de un *corpus* de textos así constituido, una bibliografía comentada en la cual se expliciten los marcos teórico-metodológicos escogidos, los temas tratados y los diferentes modos en que el fenómeno ha sido narrado.

1. Tres estrategias de narrar nuestras experiencias con la música popular

Miguel García

Si bien parece una labor sobradamente sencilla reunir trabajos sobre el rock argentino escritos al amparo de los marcos conceptuales y procedimientos metodológicos de las ciencias sociales y/o las humanidades, esta impresión inicial resulta francamente errónea. Desde el comienzo la investigación nos colocó de cara al hecho que detrás de la tarea en apariencia ingenua y mecánica de recolectar libros, artículos, ponencias y tesis que abordan los diferentes aspectos en que se ha manifestado dicho fenómeno, existe una cuestión que demanda una resolución ineludible y, por ello, no menos ardua. Si el propósito es limitar el acopio de bibliografía sólo a los escritos que presentan un



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

perfil académico, el asunto que hay que intentar resolver en primera instancia deber ser acerca de la especificidad del discurso académico frente a otros discursos que se refieren al mismo hecho y que en ocasiones parecen confundirse unos con otros. Un forma de dar una respuesta parcial a este interrogante es comenzar por reconocer que dentro de los estudios que se han efectuado sobre el rock –y esto puede ser extendido a otras músicas populares y tal vez a músicas no-populares también-, es posible advertir la existencia de, al menos, tres estrategias narrativas que pueden denominarse de manera provisoria como:

- Afectivo / ideológica
- Argumentativa / justificatoria
- Descentrada / desnaturalizante

Aunque se trata de una clasificación esquemática que puede ser puesta en duda sin mayor dificultad y de la cual por razones de tiempo sólo presento un conciso esbozo, considero que constituye un punto de partida aceptable para debatir sobre cuál es o cuál debería ser la particularidad de un enfoque académico sobre música y para explicar, principalmente, cómo una misma música puede ser narrada de tres maneras diferentes, aún bajo la pluma de un mismo autor. Hoy resulta particularmente imperioso debatir sobre este problema dada la gran cantidad de estudiosos que se están volcando al análisis de la música popular sin poner previamente en discusión cuestiones tan necesarias como el involucramiento afectivo del observador con su objeto de estudio y la posibilidad o imposibilidad de evaluar las distintas músicas populares desde sus propios y particulares marcos de valoración estética.

El fan y sus compromisos afectivos e ideológicos

La narrativa que he denominado afectivo/ideológica es la que suele adoptar el fan para hablar de la música que aprecia y de las maneras en que se conecta con ella, aunque es también una estrategia que emplean otros actores sociales. El fan suele instituir una alianza afectiva con su música, con sus ídolos y con sus pares. Experimenta, como ha dicho Simon Frith (2001), un “placer de la identificación” con la música que



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

adora, sus músicos y con quienes comparten sus gustos musicales; siente que posee la música que ama y, a la vez, se siente poseído por ella. En la misma dirección, Lawrence Grossberg (1992b) ha manifestado que la relación entre los rockeros y su música es una relación saturada de afecto que les provee a sus seguidores estructuras de placer y mapas para navegar en el mundo. Sin embargo, el fan también suele establecer alianzas de tipo ideológico; ejemplo de esto es el hecho de que para muchos seguidores del rock argentino el uso del lenguaje de los géneros de la música tropical por parte de algunos grupos enrolados en el movimiento ha sido interpretado como un acto de mercantilización y de llana traición a los principios que habían sido implícitamente “acordados”.

Ahora bien, las alianzas afectivas e ideológicas constituyen la base que sustenta el paradigma estético desde el cual los fans emiten sus juicios de valor, o podríamos decir, desde el cual narran sus músicas y las relaciones que mantienen con ellas. Pero ¿qué es y cómo funciona un paradigma estético? Para responder este interrogante voy a basarme en algunas reflexiones que se han desarrollado en el contexto de lo que se conoce como antropología de la estética y también en algunos guiños althusserianos efectuados en el marco de los estudios llamados posmodernos¹. Un paradigma estético puede ser definido como un cúmulo de premisas, dispuestas en una escala cromática de juicios de valor que se desplazan desde una estimación positiva a otra negativa. Es a partir de la aprobación y adopción de estos juicios estandarizados que aceptamos, rechazamos y vivenciamos las músicas que llegan a nuestros oídos. Todo paradigma estético está anclado a una historia y a una cultura particular por lo cual adquiere la capacidad de ofrecer a quienes se encuentran inmersos en él información con respecto a:

- el atributo que se le deberá asignar a una música -esta podrá ser calificada como “monótona”, “refinada”, “vulgar”, “compleja”, “simple”, “familiar”, “exótica”, “satánica”, “mercantilizada”, etc;
- las maneras en que se deberá evaluar a un músico -éste podrá ser juzgado como “virtuoso”, “poco o muy expresivo”, “intuitivo”, “versátil”, “representativo”, etc-;

¹ He desarrollado con mayor profundidad este tema en otro trabajo (García 2006, en prensa).



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

- el orden de importancia que se le deberán asignar a los roles de intérprete, compositor y arreglador;
- las asociaciones que inexorablemente se efectúan entre música, sentimientos y emociones, y muchos otros aspectos de la experiencia auditiva.

Se puede concluir la argumentación hasta aquí desarrollada expresando que en cada paradigma estético están fijadas las reglas de evaluación de una manera particular. Asimismo se hace evidente que estos paradigmas emanan simultáneamente de ámbitos de diferentes dimensiones: pueden constituirse como el resultado de una serie de fuerzas que luchan por constituir el sentido común de percepción de toda una época -tal como intentó describir Donald Lowe en su *Historia de la percepción burguesa* (1986) y en parte también como lo develó Edward Said en *Orientalismo* (1995)-, de una nación o de un determinado movimiento musical –por ejemplo las premisas estéticas que se generaron en torno al rock argentino, a la música académica decimonónica, a la música evangélica toba, etc. Pero también un paradigma estético de audición puede constituirse dentro de un contorno más acotado, como es el caso de las premisas que se generan en torno a los géneros musicales ya que éstos suelen transportar instrucciones para que sus usuarios construyan sus evaluaciones musicales. Como todos sabemos, muchas veces estas instrucciones son opuestas. Mientras que es aceptado, y aun en ciertos estilos interpretativos constituye una condición necesaria, que una cantante “desafine” en el momento oportuno haciendo un *standard* de jazz, produzca una emisión vocal abierta en un tema de rock y termine la mayoría de los finales de frases con un estilo melismático al abordar un repertorio de soul, estos recursos estilísticos pueden ser considerados inadmisibles si son empleados por una cantante lírica realizando un repertorio romántico. Siguiendo con esta argumentación, puede considerarse que una persona a lo largo de su vida es interpelada –en el sentido althusseriano del término- por diferentes paradigmas a partir de los cuales, mediante un proceso activo en grado variable, conformará una especie de biografía de audición personal en la cual convergen diversas y hasta antagónicas instrucciones de audición con cuestiones afectivas e ideológicas. Si se acepta entonces que los paradigmas estéticos tienen un carácter interpelador en el nivel



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

de la percepción auditiva, hay que admitir también que más allá de variables de orden acústico y/o fisiológico, es la dimensión cultural y social de nuestros oídos aquello que condiciona en mayor medida los significados que le atribuimos a los sonidos que llegan a nosotros. El efecto de esa interpelación queda muy bien retratado por Terry Eagleton al referirse al juicio estético:

“Es como si, antes de entablar cualquier diálogo o discusión, estuviéramos siempre de acuerdo, previamente 'moldeados' para coincidir; lo estético es ... esa experiencia de puro consenso sin contenido en donde nos encontramos espontáneamente en un mismo punto sin necesidad de saber que ... estamos de acuerdo” (2006: 156).

Retomando la caracterización de la estrategia narrativa que he denominado afectivo/ideológica, se puede concluir que el paradigma estético en el cual se encuentra inmerso el fan guía la forma en que éste emite sus juicios sin que tenga demasiada conciencia de ello y sin que medie una vigilancia crítica con respecto a su posición relativa dentro del conjunto de paradigmas disponibles. Esto significa que sólo adquiere su rol de fan si ha naturalizado una serie de valores sobre su propia música y la de los otros.

Los discursos de la superioridad

Muchos críticos y algunos musicólogos históricos tienden a describir las músicas que son objeto de su observación mediante una narrativa que he calificado de forma provisoria argumentativa/justificatoria, aunque al igual que sucede con la narrativa propia del fan no es de uso exclusivo. De manera semejante a este último algunos críticos y musicólogos históricos formulan sus juicios de valor desde un paradigma estético determinado, aunque, a diferencia del fan, suelen tener conciencia de su inmersión en él y lo consideran superior a todos los demás porque están convencidos de que sus premisas definen verdaderamente lo que debe considerarse “auténtico”, “refinado”, “complejo”, “trascendente”, “universal”, “autónomo”. En general tienden a utilizar un lenguaje técnico y argumentativo para sostener la superioridad de la música que defienden y la inferioridad de la música que critican y se erigen en defensores calificados



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

del paradigma estético al que adhieren. Un caso ilustrativo de cómo se ha utilizado todo un poder argumentativo para denostar la música popular y, paralelamente, endiosar la llamada música académica, lo constituye la posición elitista que han adoptado los críticos y musicólogos que adhirieron, y aún lo hacen, a los postulados adornianos. No voy a detenerme en esto dado que ya ha sido ampliamente discutido por varios autores. Pero sí quiero destacar que la superioridad de una música particular y la utilización de un lenguaje técnico y argumentativo para sostener su supremacía también puede generarse desde los defensores de la música popular. Valga como ejemplo el comentario de un conocido periodista:

“En los años sesenta el Uruguay empezó a construir uno de los cancioneros **más ricos del mundo**², medible en la cantidad de músicos creativos por habitante, la diversidad de estilos, la originalidad de muchas propuestas y la independencia con respecto a los modelos dominantes”. (Guilherme de Alencar Pinto. Ñ, Revista de Cultura, 14-01-2006)

La narrativa descentrada / desnaturalizante

Algunos etnomusicólogos y antropólogos –y también investigadores de otras áreas que han hecho suyas las premisas de la antropología- cargando sobre sus espaldas las premisas del relativismo cultural y el cuestionamiento a la autoría/autoridad etnográfica y a toda distinción rotunda entre texto “científico” y discurso ficcional, han intentado acercarse a la música de las culturas o subculturas ajenas a las del observador, mediante un juego que consiste en suspender, poner en duda y/o relativizar la centralidad de su posición. Las narrativas que se generan desde esa perspectiva son el resultado de una mirada descentrada que sobrevuela los diversos paradigmas tratando de develar cómo los sujetos luchan por darle a esos paradigmas particulares una posición hegemónica, por cargarlos de atributos y convertirlos en sentido común. El descentramiento implica aceptar que las músicas, como las culturas y subculturas, no

² El resaltado es mío.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

pueden ser comparadas unas con otras empleando los mismos parámetros. Es decir, toda tentativa de evaluar la música popular o la música de un grupo de una cultura a la que no pertenece el observador con las anteojeras de la musicología de la música académica, de un melómano de la ópera o de una pretendida etnomusicología universalista, es un claro acto de socio/etnocentrismo. También habría que preguntarse si no es posible hallar casos de defensores de la música popular que evalúan la música académica con los parámetros estéticos de la primera.

Sin duda es posible encontrar más de una de las tres estrategias narrativas mencionadas en un mismo escrito y esto es lo que ocurre en una parte del *corpus* reunido para nuestro proyecto. En este punto queda claro que con la clasificación presentada no he querido describir roles sociales sino estrategias de narrar que suelen convivir bajo la pluma de un mismo escritor. Sin embargo, resulta evidente que la escritura descentrada y desnaturalizante es la más difícil de encontrar. Se advertirá entonces, sin mayores esfuerzos, que he brindado modelos sumamente estereotipados del fan, del crítico y musicólogo histórico y del etnomusicólogo y antropólogo. Es verdad que un cotejo con la realidad arrojaría inmediatamente discrepancias con esos modelos. Es decir, será posible encontrarnos con algunos críticos y musicólogos estudiosos de la música académica que hayan logrado hacer consciente su socio-etnocentrismo y desnaturalizar las nociones de sentido común que postula la “excelencia” de algunas músicas y la “pobreza” de otras. Pero creo que se trata de excepciones y en algunos casos sólo de seudodescentramientos que tienen su razón de ser en la adopción de una posición académica “políticamente correcta” más que en un real cuestionamiento y desobediencia a los mandatos de su paradigma estético y de la academia. También será posible toparse con antropólogos y etnomusicólogos –más de los primeros que de los segundos- que a pesar de su oficio de interpretar y dialogar con la otredad no logran desembarazarse de su visión etnocéntrica con respecto a la música, aunque sí lo hayan podido hacer sin mayor dificultad con otros aspectos de la cultura.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

Para finalizar quiero expresar que en determinados contextos discursivos, enunciados tales como: “En los años sesenta el Uruguay empezó a construir uno de los cancioneros más ricos del mundo..” o “Gustavo Cuchi Leguizamón compuso la mejor zamba argentina” o “La última etapa de la obra de Miles Davis se caracteriza por su simplicidad armónica”, no son enunciados académicos puesto que esencializan una expresión, enmascaran los agentes enunciadore y, sobre todo, porque naturalizan y sacralizan inconscientemente un paradigma estético. La mirada académica, a diferencia de las otras, debería dirigirse a develar las premisas que constituyen los paradigmas estéticos que sustentan este tipo de expresiones, los poderes que se enmascaran detrás de ellos, las estrategias narrativas que los reproducen y los niveles de conciencia que tienen los individuos sobre su inserción en dichos paradigmas. Esto equivale a instalar la teoría de la otredad en el medio cotidiano, a reconocer la existencia de un otro –“otro musical”- en nuestro propio espacio social. En conclusión, para responder la pregunta que formulé al principio de la exposición, la especificidad del discurso académico hay que buscarla, creo, en aquellos trabajos que logran transitar ese pasaje que va de la ceguera que provoca la inmersión inconsciente en un determinado paradigma y su consecuente sobreestimación, a la tolerancia que implica el reconocimiento de la existencia de varios paradigmas disponibles, cada uno con instrucciones particulares para sus usuarios, que no pueden ser comparados desde la “superioridad” de ninguno de ellos.

2. Letras bajo la lupa

Claudio G. Castro

Voy a referirme al uso de las letras de las canciones como fuente primaria en la producción académica sobre el rock nacional. Ellas constituyen una de las fuentes más empleadas en dicha producción, cualquiera sea su perspectiva. En el caso del análisis literario, éste se ha visto ganado en muchos casos por la semiología, tal como sostiene autocríticamente Pablo Alabarces (2005), y ha sido aplicado de ese modo no sólo a las



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

letras en tanto poesía, sino también al resto de los géneros discursivos del movimiento (artículos periodísticos, críticas de discos y recitales, biografías de músicos y tapas de discos). Como consecuencia de ello, afirma este mismo autor, la complejidad del rock vernáculo queda reducida a una serie de textos clasificables genéricamente, excluyéndose la consideración de dimensiones tales como el recital en tanto ritual, el cuerpo y la propia música. A este mismo enfoque textualista han sido sometidos incluso los actos corporales, según se señala en tono crítico en un artículo de Silvia Citro (2000a). De ello resulta que dichos actos son concebidos sólo como actos de comunicación, es decir, como meros signos, soslayándose así, concluye esta autora, la variedad de experiencias generadas por el cuerpo, tal como puede comprobarse en Claudio Díaz (2005). Otra desventaja de la mirada textualista es su flagrante monologuismo, por cuanto ella suele monopolizar la interpretación del sentido de las letras al no dar cabida a las voces de los actores del movimiento, aspecto que será abordado en esta mesa por Karen Avenburg.

Fuera ya del abordaje literario-semiótico de las letras, el análisis de éstas aparece articulado con otras variables del fenómeno, incluyendo la situación de la *performance*. Así, desde un enfoque antropológico, Citro (2000b) analiza los recitales de la banda Bersuit Vergarabat para concluir que los sentidos que, a su criterio, se desprenden de las letras de las canciones se veían reforzados por las alocuciones del solista vocal, la escenografía y los cánticos y actitudes corporales del público durante el recital. En cambio, desde el campo sociológico, un artículo de Pablo Vila (1992) apela a las letras y a entrevistas efectuadas a los músicos y a los fans a fin de sustentar su hipótesis sobre las relaciones entre ambos, y aquéllas del rock nacional con el mundo de los adultos y con la última dictadura militar. Tanto en Vila como en otros autores, las letras son presentadas entonces, según el caso, como un claro índice del rechazo de los valores del mundo adulto, o bien como expresión más o menos velada de la crítica y la resistencia al régimen militar que ponían a resguardo la identidad del sector juvenil, atacado a la sazón tanto en el plano simbólico como en el material. Hilando bastante más fino, en cambio, Claudio Díaz (2005) detecta esta práctica simbólica de preservación en



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

los desafíos hermeneúticos planteados al oyente por Serú Girán y algunas de las bandas lideradas por Luis Alberto Spinetta. En ambos casos, sostiene Díaz, son puestos en juego los tópicos que atraviesan la historia del movimiento mediante la presentación conjunta de las letras y otros sistemas semióticos.

Existen también trabajos monográficos que, sin dejar de tomar las letras como única fuente y prescindiendo de todo análisis musical, abordan la producción de un músico en particular. Uno de ellos es el dedicado a Miguel Abuelo por Lucio Carnicer y Claudio Díaz (2000), quienes hallan en sus canciones la integración de elementos musicales heterogéneos en clave de parodia y provocación reforzada por el contenido de los textos. En escritos de este tipo, en general no se problematiza la relación entre texto y música, o en todo caso el abordaje de esta última se limita a referencias imprecisas, las cuales toman entonces el lugar del análisis formal.

También se ha recurrido a las letras como fuente primaria para dar sustento a las hipótesis sobre las convergencias y divergencias temáticas y retóricas entre las culturas del tango y del rock, tal como sucede en el artículo de Mónica Ogando (1998). En sus textos, afirma la autora, se hallan topicalizadas la crítica a la frivolidad, el snobismo y la falta de autenticidad. Ambos géneros coinciden, asimismo, en la reivindicación de los paisajes suburbanos del sur, eclipsados por la modernización urbana.

En el campo del ensayo puede citarse el aporte de Jorge Monteleone (s/f), quien ha relevado los sucesivos discursos de la estética del rock local, discurriendo en torno al lugar que corresponde al cuerpo en él. Su argumentación se basa en sus propias interpretaciones de las letras entrelazadas con anécdotas de músicos, tomando en cuenta el contexto nacional e internacional contemporáneo.

Para concluir esta breve comunicación, sintetizaré los puntos pertinentes de *Libro de viajes y extravíos* de Claudio Díaz (2005), por cuanto rehabilita, al menos parcialmente, el enfoque textualista, ya que a pesar de permanecer fiel al monologuismo



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

antes señalado, supera holgadamente a otros trabajos de la misma índole. Ello se debe no sólo al carácter exhaustivo de varios de sus análisis, sino también a su fructífero intento de develar los sentidos denotados y connotados a partir de la consideración de la producción **total** de un autor dado, para luego, hecho harto infrecuente, insertarlo en la producción letrística global del movimiento. Al igual que Miriam Goldstein y Mirta Varela (1989), Díaz procura establecer los *topoi* del rock en la Argentina y seguir su devenir bajo nuevas coordenadas socio-políticas. Surgen así, entre otros, la autenticidad de las búsquedas emprendidas, la transgresión de la ley, el rechazo de los antivalores encarnados en la ciudad -deshumanización, soledad, rutina, hipocresía, injusticia, lucha por el poder- y la consecuente huida utópica hacia otros ámbitos, inaugurada ya en *La balsa* de Los Gatos. Otros destinos de la evasión fueron el esoterismo -como en *Arco Iris-*, o bien el ascenso “estético-religioso-psicodélico” de Luis Alberto Spinetta. El intento resulta utópico, advierte el autor, pues la existencia del rock como fenómeno masivo depende de los mecanismos de producción de producción, promoción y distribución del *star system* que habita en la urbe. Ante el fracaso de tal huida, el rock sobreviviría adoptando la resistencia como una de sus marcas distintivas. Sin embargo, prosigue Díaz, no todos los músicos se han volcado hacia la citada utopía, sino que desplegaron en cambio una crítica contundente hacia las instituciones, pero situándose fuera de toda estructura partidista y despojando a su discurso de toda incitación a la lucha violenta. Ajeno por completo a esta última, el movimiento del rock local habría propiciado los valores de la paz, la tolerancia y la fraternidad entre los hombres, los cuales, sugiere Díaz, ingresaron en él a través de una reinterpretación del cristianismo, no ajena al discurso de la iglesia tercermundista. Tal es el caso de *Alma y Vida*, *Pedro y Pablo* y *Vox Dei*, entre otros.

En otro orden, el análisis de las letras ha permitido a Díaz detectar los referentes literarios de algunos autores (Leopoldo Marechal en Miguel Abuelo, Nietzsche y Jung en el entorno de Spinetta). El autor examina lúcidamente la producción letrística de este último para concluir que en ella coexisten dos aspectos. Por un lado, una ética y una estética de búsqueda, consistente en el cambio y experimentación permanentes, no



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

necesariamente vacía de crítica respecto de la coyuntura política. Por el otro, la continuidad, la persistencia de las constantes temáticas del movimiento, o en palabras de Díaz, “seguir hablando de los mismo”, incluso cuando las condiciones de enunciabilidad durante el último régimen militar se habían modificado drásticamente. En tal sentido, la producción de Spinetta ilustraría la tendencia del rock vernáculo a la resignificación de sus *topoi*, tendencia que el autor vincula con la afirmación de una identidad rockera disidente y parcialmente consciente. Ejemplo de ello, es la permanencia de la idea de la libertad en las letras de Spinetta en el contexto de la dictadura, o también la idea de transgresión de la ley, entendida ésta sucesivamente como “vida ordinaria”, ley estatal y ley del mercado.

Como puede advertirse, el análisis literario de orientación semiológica aplicado a las letras no deja de resultar revelador, pero aun así persiste, estimo, la necesidad de incorporar a él la dimensión de la recepción a fin de arribar a una visión más global de la problemática del sentido en el movimiento. Pero esta última requiere también para su dilucidación la inclusión de las variables específicamente musicales, aun desde la perspectiva de una sociología de la cultura. Así lo reclama Alabarces (2005) al sostener, adhiriendo a la postura de Simon Frith, que esa disciplina no podrá enfrentarse a “los misterios de la música popular” si antes no se provee de un bagaje técnico musical sólido. La advertencia de Alabarces cobra especial relevancia a la hora de utilizar las letras como fuente primaria, ya que en virtud de su relativa inmediatez semántica puede terminar erigiéndose en cifra excluyente de un fenómeno que excede ampliamente el código verbal.

3. La pregunta acerca de la definición del rock nacional

Camila Juárez

Cuando intentamos acercarnos hacia una posible definición del rock nos encontramos generalmente con la incomodidad de enfrentarnos a una indiscutible



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

dificultad. En su libro *We gotta get out of this place* (1992), acerca del fenómeno internacional del rock como movimiento juvenil, Lawrence Grossberg presenta claramente uno de los rasgos más característicos del movimiento:

“El rock articula constantemente su propio centro auténtico, siempre en camino a ser inauténtico. (...) el rock escapa a su centro, produce nuevas posibilidades, nuevos centros. Su existencia depende de cierta inestabilidad. El rock debe cambiar para sobrevivir” (Grossberg 1992a: 208-209).

Este tipo de descripción del rock como un fenómeno escurridizo y con fronteras difusas, se manifiesta también a la hora de ser estudiado como movimiento específico en la Argentina. Asimismo tal dificultad se ve aumentada al confirmar, en base a la lectura de bibliografía especializada sobre el tema, que los aspectos intrínsecamente musicales muy pocas veces son tomados en cuenta por los autores que se dedican a su estudio. Entonces, aún cuando comprendamos al fenómeno como un objeto de estudio complejo y susceptible de ser examinado en base a entradas múltiples de análisis -tanto sociales como musicales-, la característica más relevante que detentaría el rock como género musical estaría conferida básicamente por aspectos de orden lingüístico, social, político y económicos, más que por sus rasgos musicales.

Tradicionalmente se ha comprendido al rock como un fenómeno amplio que excede los límites planteados por un género musical, al ser entendido, fundamentalmente, en términos identitarios o en relación a coyunturas político-sociales. En su trabajo “11 apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina” (2005) Pablo Alabarces considera al rock como un fenómeno en torno al cual los jóvenes construyen una identidad e inextricablemente vinculado a la dimensión musical. Pero la pregunta en este punto es ¿hay estudios sobre el rock argentino que puedan dar cuenta de esta relación indisociable? ¿en qué términos se manifestaría lo exclusivamente musical? ¿es pertinente tal separación entre esferas de especialización, o es necesaria, por el contrario, una fructífera combinación entre disciplinas? Alabarces afirma en su ponencia, que ha sido posible desde la musicología el trasvase de



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

herramientas de análisis propias de la música culta hacia lo netamente popular. El autor, citando al musicólogo chileno Juan Pablo González, señala que “el 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” (2005:14). A los que él mismo agrega “la narrativa visual como puesta en escena, como juego entre *performance* del artista y *performance* de los públicos ..., con la piratería como fenómeno crucial ..., el juego de las tradiciones culturales ..., los cuerpos ...” (2005:14), entre otras características. Este diagnóstico si bien se ajusta a las necesidades actuales de abordaje a tal objeto, no alcanza sin embargo para dar cuenta del problema del análisis técnico-musical apropiado.

Voy a intentar mostrar brevemente el estado de la cuestión respecto de los textos escritos acerca del rock nacional como un género musical delimitado. En tal sentido examinaré cómo varios de los autores consultados, a pesar de que intentan definir al rock como un género musical, excluyen consideraciones de orden musical y tienden a focalizar la mirada casi de manera exclusiva en factores identitarios, sociales, políticos y económicos. En este sentido puede ser de utilidad enmarcar el presente escrito en torno al concepto de género musical propuesto por la producción teórica lingüística pragmática. El concepto de género puede ser caracterizado como una colección de componentes “prototípicos, que los distintos actores usan de manera diversa y que jamás permanecen fijos en una estructura unitaria” (Briggs y Bauman 1996: 86-87). Es decir que sobre la base de una organización convencional, pero mutable, tales componentes son susceptibles de ser manipulados y abiertos al cambio continuo, sin por eso dejar de pertenecer al antiguo núcleo. Desde esta perspectiva, la forma genérica es una estructura estable, pero interceptada por numerosos fenómenos que hacen a la comprensión y al sentido del discurso en cada contexto. A su vez, el género discursivo posibilita la injerencia de un tipo de autoridad textual generado por parte del productor del discurso, que provoca un mayor o menor grado de fisura intertextual (en la cual se evidenciaría la distancia entre el modelo y la nueva obra.). En este acto de control son



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

seleccionadas sólo algunas características de los rasgos melódicos, armónicos, tímbricos, contextuales e interactivos que se encuentran en un género.

Según Pablo Vila (1987, 1989, 1995) el rock es un fenómeno de fusión, constituido por distintos géneros claramente delimitados. En su artículo de 1987 especifica que se construye a partir de la diferencia entre la emisión y la recepción. Esto quiere decir que si un compositor hace uso de distintos géneros en su producción, llámese “el rock and roll de la década del 50, el blues, el pop, el rock sinfónico, el punk, el jazz, jazz-rock, la new wave, el reggae, el ska, el rockabilly, la música clásica, el folk norteamericano, el heavy metal, la canción de protesta, la bossa nova..., el tango y el folklore” (Vila 1987:24), el oyente decodificará esta suma como un solo género, el rock nacional. Por su parte, Ricardo Saltón en la voz “Argentina”, “el rock nacional” del *Diccionario de la Música española e hispanoamericana* (1999) reafirma la tesis de Vila señalando que el rock nacional “ha sido desde su origen, y lo sigue siendo, música de fusión, y ha establecido a través de su desarrollo distintas relaciones con [otros] géneros (...). Cada uno de estos géneros tiene sus especificaciones técnicas diferenciables, cosa que no ocurre con el rock” (1999:658). Y agrega “(...) el concepto de rock nacional sirve en Argentina, en principio, para denominar un movimiento que excede con creces lo estrictamente sonoro” (1999:659).

Asimismo, este carácter social-identitario vuelve a ser planteado por Vila (1995) al subrayar que la influencia del Proceso Militar en la Argentina fue significativa para el desarrollo de esta música, ya que dicha coyuntura favoreció a fines de la década del setenta la constitución de una fuerte identidad juvenil. Su conclusión es que la construcción del rock en la Argentina se produjo sobre la base de la lucha por el sentido de ser joven. Por otra parte, en su artículo “Rock chabón e identidad juvenil en la argentina neo-liberal” (1999), junto a Pablo Semán y siempre desde una perspectiva sociológica, amplía esta característica “extramusical” al tomar como objeto de estudio al “rock chabón”, una variante surgida en los suburbios urbanos y caracterizada por la



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

presencia de tópicos tales como el barrio, la amistad, la cerveza, el rechazo a la policía, etc.

Desde esta perspectiva sociológica, el rock es pensado como algo más que un género musical, es considerado también y sobre todo, como un fenómeno social que confiere sentido de pertenencia a distintos actores sociales, en general aglutinados bajo la noción amplia de juventud. Así, Pablo Vila agrega que los discursos sobre la autenticidad y los aspectos ideológicos-identitarios “son la base para la definición del género y nos permite entender, en general, porqué una canción es definida como rock nacional” (1989:8-9). Es decir, para los actores aludidos, la ideología del rock se erigiría sobre el concepto de autenticidad, y es a partir de esta noción, y no tanto de lo musical, desde donde se deberían trazar los límites de la pertenencia o no al género.

Por último, algunos autores provenientes de la musicología, como el ya mencionado Ricardo Saltón, en una investigación previa realizada junto a Marcela Hidalgo y Omar García Brunelli presentada 1983, procuran acercarse a una definición más específica en términos musicales. Así, destacan al rock como perteneciente a la música popular urbana, señalando las singularidades conferidas por la ciudad y los medios de comunicación masiva e intentan delimitar el desarrollo cronológico del género en Argentina a través de los elementos técnicos musicales registrados en las canciones. En este sentido enfocan su atención en las relaciones generadas entre música y letra, el tipo de melodías, armonías, métrica y rítmica más utilizados en cada período, las formaciones instrumentales y el vínculo con la coyuntura social y política. Sin embargo, pese al auspicioso intento por aplicar el análisis musical al nuevo fenómeno social, se trata de un primer acercamiento general y preliminar que no llega a presentar conclusiones específicas que contribuyan a avanzar en el estudio de este género.

Diego Madoery es uno de los pocos autores actuales que pone en juego el análisis musical a la hora de analizar la complejidad del objeto de estudio. En su artículo “El *rock* como la música, Arbol, expresión de la multiestética en el *rock* alternativo”



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

(2006b) considera tanto las condiciones culturales de referencia como los procedimientos técnico-musicales empleados. Aquí también se hace mención al cruce de géneros en el interior del rock -proceso que termina desdibujando sus límites-, y se propone el análisis de la relación entre el rock nacional, su lenguaje y la industria discográfica.

De la consideración de estos trabajos se puede constatar que, en principio, la línea de pensamiento centrada en la especificidad del rock se halla aglutinada en enfoques básicamente sociológicos, históricos o lingüísticos que revelan rasgos identitarios o expresan cronológicamente su historia. Es decir que el rock, en su corta historia de vida académica, ha sido tratado, casi exclusivamente, desde un enfoque sociológico, en detrimento de su singularidad musical. De hecho, el análisis musical permitiría adentrarse en la constitución interna de la música, lo que no puede ser realizado por otras herramientas de las ciencias sociales. Algunas variables para tomar en consideración para el análisis serían, entre otras, el registro del fenómeno sonoro o de multimedia, la interpretación, los parámetros como el del timbre o la variación del *tempo*, el estudio del espacio acústico, los avances tecnológicos-informáticos, etc.

4. El análisis musical en los estudios acerca del rock en la Argentina

Lisa Di Cione

Teniendo en cuenta que la cuestión analítica es uno de los problemas que más ha desvelado a los estudiosos de la música popular, este trabajo se propone indagar el lugar específico que le otorgan al análisis musical los trabajos académicos vinculados con la problemática del rock en la Argentina.³ Se considera al análisis del lenguaje musical como uno más entre otros procedimientos metodológicos disponibles y utilizados por la musicología. El análisis musical no es un hecho que carezca de implicancias, supone un tipo de construcción específica e intencional, realizada mediante la inclusión y exclusión de determinados elementos que son considerados adecuados para dar cuenta de ciertos

³ Se tienen en cuenta principalmente los trabajos de Restiffo (2005), Saltón (1999) y Madoery (2002, 2006a y 2006b) debido a que incluyen análisis musicales de manera explícita.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

aspectos de la obra. Por consiguiente, la atención debería estar dirigida a dilucidar en base a qué principios se realiza la selección de ellos en cada caso y cuáles son sus propósitos orientadores.

Jean-Jaques Nattiez (1998) establece una taxonomía en torno a los modelos de análisis principalmente textuales, utilizados por la musicología tradicional, basada en dos categorías generales: los “análisis de orientación semántica”, que admitirían en sus resultados referencias a las connotaciones emotivas e imaginarias en la obra y los “análisis de orientación sintáctica”, sean estos de tipo taxonómico o lineales⁴, que estarían centrados en el estudio de las estructuras del lenguaje. Además de las dificultades que estos modelos presentan para el estudio de la música considerada como proceso de comunicación, tal como señaló Steven Feld (1994), su aplicación no siempre resulta apropiada para el estudio de la música popular urbana, caracterizada por su difusión mediática -principalmente en soporte grabado- y por la profusión de versiones que circulan sin su correlato escrito.⁵ No obstante, algunos trabajos que estudian el rock nacional utilizan estos modelos analíticos textuales, considerando a la versión grabada de la obra como texto en su soporte correspondiente. Es necesario resaltar, sin embargo, que los trabajos mencionados constituyen una ínfima minoría. Prevalecen aquellos que centrados prioritariamente en aspectos literarios, históricos, sociales, culturales o estéticos, evitan el trato directo con el material sonoro. Esto revela una falta de integración aún vigente entre factores textuales y contextuales, a pesar de ser ambos igualmente importantes en la creación de significados. Si bien la intención no es debatir

⁴ Los análisis sintácticos “taxonómicos” serían aquellos que “fragmentan en unidades la sustancia musical privilegiando tal o cual parámetro” [Nattiez refiere a los modelos propuestos por Ruwet, Réti, Meyer y Lerdahl y Jackendoff]. En cambio, define como “lineales” a aquellos análisis que “a partir de Schenker, describen la prolongación de las alturas, tanto a nivel melódico (...) como armónico” (Nattiez 1994:18).

⁵ El modelo de análisis musical basado en teorías semióticas propuesto por Molino y Nattiez en 1975 ha sido ampliado, discutido y reformulado por otros autores e incluso por ellos mismos. No obstante, Steven Feld remarca el problema que plantea la centralidad de la partitura y/o la transcripción en estos modelos junto a su carácter extremadamente formalista, para el estudio de la música entendida como proceso de comunicación: “*Musical meaning cannot be reduced to the textual level of structural association (...) While such associations may be part of the microstructure of listening experience, they do not necessarily fix any or much of a piece’s meaning*”. En cambio enfatiza la importancia del proceso de escucha sobre el estudio de la partitura, el compositor o el código: “*I will approach the process of musical communication with an emphasis on the listening process rather than the score or code per se*”. (Feld 1994:82-83).



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

las causas del problema, se puede sugerir que éstas posiblemente se encuentren en la reticencia prolongada hacia el estudio sistemático de la música popular que manifestó, al menos hasta casi treinta años atrás, la musicología histórica.⁶

Algunos casos de análisis musical

Ricardo Saltón, autor de la definición de “rock nacional” correspondiente a la voz “Argentina” del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, sostiene que a diferencia de otros géneros musicales, el movimiento sociomusical conocido como rock nacional no tiene “especificaciones técnicas diferenciadas” (1999:658). Sin embargo, menciona la recurrencia general de “cierta estructura formal” vinculada con la de la canción, la utilización de instrumentos eléctricos y electrónicos y “un ritmo fundamentalmente binario”. Luego establece una posible ordenación periódica de los cambios sufridos por el género, aunque sin incursionar en aspectos sonoros más allá de los instrumentos utilizados en cada caso, y los tratamientos armónicos y/o melódicos que se reducirían a la polaridad sencillez-complejidad. Se puede decir que en este trabajo no subyace un modelo de análisis concreto e identificable más allá de la aplicación de vagas impresiones frente a la producción musical de cada uno de los períodos analizados. Seguramente la restricción de espacio impuesta por los editores del diccionario impidió la aplicación de herramientas de análisis más rigurosas. Sin embargo hubiera sido interesante incluir una aclaración al respecto y dejar abierta tanto la posibilidad como la necesidad de hacerlo en futuras investigaciones.

Afortunadamente, años más tarde y en el ámbito de las conferencias periódicas organizadas por la IASPM y la AAM, se presentaron trabajos como los de Marisa

⁶ Varios autores coinciden al respecto: Béhague 1994, Shepherd 1991 y Middleton 1993, entre otros. Juan Pablo González al referirse a los cambios radicales que produjo la mediatización e industrialización de la música, menciona que “la academia ha tardado más de lo deseado en hacerse cargo de este nuevo estado de cosas” y que la musicología popular en América Latina “ha recorrido un camino diferente al del hemisferio norte” no sólo en cuanto a los enfoques epistemológicos usados sino también debido a los intereses y el perfil local de los musicólogos. (González 2001:2). El interés por la música popular urbana es coincidente con la llamada “renovación de la musicología” en EEUU y la “nueva musicología” o “musicología crítica” en Inglaterra.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

Restiffo y Diego Madoery, que a pesar de su característica insular, intentan superar, con diversa suerte, la brecha entre los aspectos temático y contextual. Restiffo (2005) en el trabajo titulado “Pescado soluble: el surrealismo de Luis Alberto Spinetta” se propone “dilucidar los puntos de contacto del compositor de ‘Muchacha ojos de papel’ con el surrealismo y sus propias maneras de cultivarlo”. Para ello, en primer lugar define qué es lo que se entiende por surrealismo en términos estético-literarios y luego caracteriza la obra de Spinetta durante su participación en *Pescado Rabioso*.⁷ La autora, volviendo a la tipología propuesta por Nattiez, dedica casi la mitad de su trabajo a un análisis sintáctico de tipo taxonómico de la canción elegida. Se ocupa de aspectos rítmicos, melódicos, armónicos, texturales y tímbricos. En el anexo incluye gráficos que sintetizan el esquema formal establecido de la música en base al texto según la forma ABCA, la cantidad de compases y frases musicales en función de cada uno de los versos, y las diferentes intervenciones instrumentales. Finalmente arriba a la conclusión de que “ni el proceso creativo, ni los rasgos puramente musicales dan como resultado un Spinetta surrealista”. Lo que resulta francamente llamativo es que no es el análisis musical propiamente dicho el procedimiento que contribuye a sostener dicha afirmación, sino la comparación de manifiestos de las vanguardias históricas que hacen referencia a cuestiones tales como el método del automatismo psíquico o la rebeldía contra las tradiciones establecidas y un manifiesto escrito por el compositor argentino en 1973 junto a una entrevista en donde Spinetta responde a la pregunta acerca del proceso compositivo.

Cabe la pregunta entonces, acerca de la necesidad del análisis musical estricto en estos casos. Si el problema queda resuelto gracias al estudio de factores contextuales y no textuales, la inclusión de un análisis musical tan minucioso no es decisiva al momento de convalidar las hipótesis planteadas. Sin embargo, no es cuestión de desestimar el intento tan fácilmente. La rigurosidad del análisis de la canción es la que permite explicitar el carácter eminentemente lineal y tonal, junto con las implicancias armónicas y melódicas que esto acarrea en la obra de Spinetta, y ése es uno de los aspectos que lo

⁷Precisamente analiza la canción “A Starosta el idiota” del LP *Artaud*, que la autora considera “ejemplo típico de producto spinettiano”.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

distancia irremediadamente de los vanguardistas franceses de comienzos del siglo pasado, quienes participaron del proyecto surrealista a partir de diferentes búsquedas compositivas.⁸

Madoery (2002) analiza comparativamente dos Cd`s que incluyen el mismo material, grabados por el grupo Arbol entre 1996 y 1998. El primero fue producido de manera independiente y el segundo por Gustavo Santaolalla para un sello internacional. El autor sostiene explícitamente que la industria de la música popular establece juicios de valor estéticos que estarían fundados en ideas aparentemente contradictorias⁹ y que implícitamente, el ingreso al mercado discográfico no siempre implicaría una desvalorización artística de la producción. En su trabajo comparativo emplea un modelo de análisis sintáctico, principalmente lineal, cuando se ocupa de las continuidades en función de la calidad de sonido lograda en ambas grabaciones, y taxonómico al momento de atender parámetros formales, texturales y de cambios en la temporalidad. Madoery utiliza de manera complementaria ambas tipologías analíticas (las taxonómicas y las lineales) para demostrar que existen diferencias entre las producciones realizadas por las industrias discográficas y las independientes, y que estas diferencias dependen de los valores estéticos que son puestos en juego¹⁰. En un artículo posterior, el mismo autor da un paso hacia la integración de los factores textuales y contextuales. Con el propósito de establecer una “ordenación diacrónica” de la obra de Charly García (Madoery 2006a) realiza un estudio de su producción según los “procedimientos operativos” y los “procedimientos estratégicos” utilizados por el músico, sosteniendo la hipótesis de la incidencia de los operativos sobre los estratégicos, y consiguientemente de su

⁸ “La caída del contorno en la pintura, la narratividad en la poesía y de la narración lineal en la pintura, tuvo también su correlato musical. Ese nuevo mundo posible era definido por (...) Debussy, Stravinsky, Prokofiev o Ravel como músicos” (Fischerman 1998:26).

⁹ El arte de la modernidad autónomo, desinteresado y creado por artistas aislados y singulares; el desarrollo industrial tecnológico con sus valores de mercado y de mercancía; y la ritualización y fetichización de la producción cultural como rasgos premodernos que se actualizan de diversas formas (Madoery 2002: 2).

¹⁰ Resulta original la introducción de los conceptos de “*tempo groove*” para nombrar la persistencia de un pulso estable y permanente, sostenido principalmente por la batería y el bajo, y “*tempo change*” para referir a diversas modificaciones de tempo en el desarrollo de los temas seleccionados.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

supremacía en el resultado musical alcanzado en cada caso.¹¹ Esto último representa una novedad en cuanto incluye parámetros extra sonoros para dar cuenta del resultado musical, puesto que son los “procedimientos operativos”, vinculados con los medios materiales de producción existentes, los que condicionarían a los “procedimientos estratégicos” o las elecciones llevadas a cabo por el artista en cuanto a la construcción de un lenguaje sonoro propio. De este modo, el resultado final alcanzado en cada canción dependería más de la disponibilidad de los medios materiales de producción musical que de las construcciones discursivas, sintácticas o semánticas creadas. En un trabajo de reciente publicación Madoery (2006b) retorna a un modelo de análisis textual, más convencional, aplicado a cuatro canciones del segundo disco de *Árbol*, titulado *Chapusongs*, para dar cuenta de lo que considera una “multiplicidad de géneros-estilos que encuentran una realización particular” (2006b:102).

Si se incluye al rock nacional dentro de la música popular urbana, entendida como, “masiva, mediatizada y modernizante”, de acuerdo a la definición propuesta por Juan Pablo González (2001) y más allá de las controversias que puede generar esta definición¹², tenemos que admitir que se trata de un tipo de música que presenta dificultades que le son propias al momento de ensayar un modelo de análisis musical adecuado. La centralidad del soporte grabado en el proceso de producción, conservación, difusión y consumo de esta música, requiere el desarrollo de herramientas conceptuales y metodológicas específicas y necesariamente interdisciplinarias. El análisis contextual profundo, generalmente ausente, ocupa un lugar central, dado que siempre es condición de posibilidad y existencia del resultado sonoro-musical, que no por ello requiere menor atención. Considero, tal como lo planteara Irma Ruiz (1989), que las líneas de convergencia entre diferentes métodos y perspectivas para dar cuenta de la

¹¹ Madoery define como “procedimientos operativos” a los medios, recursos e instrumentos utilizados para la composición y/o el arreglo, y como “procedimientos estratégicos” aquellos que tienen que ver con la construcción del lenguaje musical. El autor propuso estas ideas en un trabajo anterior titulado “Los procedimientos de producción musical en música popular” publicado en la *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral* 7:142:76-93 del año 2000.

¹² Philip Tagg realizó un cuadro comparativo de algunas características para la diferenciación entre “*Folk Music*”, “*Art Music*” y “*Popular Music*” en el que los aspectos mencionados por González (2001) fueron exhaustivamente examinados (Tagg 1979:24) Ambos autores coinciden en el carácter masivo y mediatizado de la música popular.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

complejidad del fenómeno están trazadas, tal vez sea necesario ponerlas conciente y sistemáticamente en práctica. Sería fútil pretender un modelo de análisis musical que no presentara limitaciones. En cambio, hacer explícitas estas limitaciones constituye indudablemente una necesidad que fortalece los alcances y profundiza los resultados del análisis en cada caso.

5. Aproximación a una “musicología de la producción” para el análisis de la música popular

Laura Novoa

Como es sabido, la existencia, difusión y comercialización del rock estuvieron vinculadas desde sus inicios a la grabación en distintos y sucesivos formatos. Dado que el sonido grabado estaba orientado en los comienzos únicamente a la preservación y registro de una determinada ejecución con la mayor “fidelidad” posible, no existía todavía esa dimensión compositiva que adquiriría el sonido grabado mucho después, impulsada en gran parte por el desarrollo de la tecnología y las herramientas generadas para la manipulación sonora. Con el transcurso del tiempo el sonido grabado terminó siendo resultado de un proceso complejo que implicó una mayor especialización en su realización que en sus comienzos. Esto trajo consecuencias estéticas y formales no sólo para la música popular sino para la música en general.

Jaques Attalie es uno de los autores que se han ocupado de reflexionar acerca de esta nueva realidad sonora en su libro *Ruidos* publicado en 1977. Allí enunciaba que “hoy día...el ingeniero de sonido determina y conforma el producto entregado al público. Así, la decisión de retomar una grabación para perfeccionarla o para concluirarla, pertenece, al menos en responsabilidad conjunta, a los técnicos de sonido cuyos criterios de decisión son evidentemente muy distintos a los de los ejecutantes y de los autores...lo que cuenta es la pureza clínica de lo acústico”. En este nuevo contexto, la cualidad



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

sonora o timbre¹³ se transformó en un elemento crucial a la hora de tomar decisiones no sólo en torno a la grabación sino también en lo concerniente a la creación musical misma. Con el control del timbre se incrementa la capacidad de la cualidad sonora para intensificar o resaltar el mensaje musical, tornándolo susceptible de generar un sentido o significado en el receptor. Esto, sin duda, va modificando la naturaleza misma de la música y al mismo tiempo el horizonte social de la escucha.

Se vuelve necesario, desde mi perspectiva, encarar la reflexión sobre la interacción entre ingenieros de sonido, productores y músicos, en el marco del estudio de grabación y los elementos que intervienen en esos intercambios, fundamentales para comprender ciertas dinámicas que son determinantes dentro del campo de la música popular actual. En este sentido, se hace ineludible ir más allá del análisis formal e incluir aquellos elementos sonoros y musicales que son encarnaciones de decisiones e ideales estéticos puestos en juego en el estudio de grabación. Por ejemplo, en qué medida elementos como la reverberación, el brillo, el *delay*, etc., se transforman en elementos expresivos decisivos para la creación de sentido. Sin duda su análisis puede llegar a aportar elementos decisivos en la determinación formal de una canción. Estas variables han comenzado a tenerse en cuenta para el análisis de la música popular, y en este sentido puede citarse la organización de un congreso internacional en el año 2005 por el CHARM (Centre for the History and Analysis of Recorded Music), y el London College of Music & Media, Thames Valley University, con el propósito de explorar y buscar conexiones entre la industria de la grabación y la musicología.

La mayor parte de los trabajos recopilados en nuestra investigación se basan casi exclusivamente en su texto literario, en consideraciones de orden sociológico y en mucha menos medida en el lenguaje musical. Además, en relación con estos últimos, considero que un estudio de la música popular que sólo tenga en cuenta un análisis tradicional a nivel de estructura, frases melódica y ritmo, y no incorpore parámetros tales como la

¹³ Desde el punto de vista acústico, el timbre está constituido por un conjunto de componentes físicos del sonido: envolvente dinámica, espectro y envolvente espectral. En términos perceptuales es una cualidad global dada por la definición de la frecuencia fundamental y por el análisis de las dimensiones físicas (William 2002).



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

textura, el timbre, la densidad, la dimensión espacial, la dinámica, etc., no está dando cuenta de la complejidad que el fenómeno ha adquirido en la actualidad.

En el contexto local, Diego Madoery se ha ocupado de detectar y plantear problemáticas relacionadas con esta perspectiva dentro del campo de la música popular argentina. En su artículo “Los procedimientos de producción musical en Música Popular” (2000) aporta su propia caracterización de la producción discográfica, presentada como instancia que engloba la creación, el arreglo, el ensayo, y la grabación o presentación en público ampliando esta definición al detallar sus atribuciones económicas y musicales en su posterior trabajo “Gustavo Santaolalla: El productor artístico en el contexto del rock latinoamericano” (2005), donde además indaga las funciones del productor artístico y la incidencia de dicho agente en los planos estético y musical sobre el resultado discográfico final. El artículo brinda una aproximación preliminar al papel del productor en el campo de la creación de la música popular en términos más o menos coincidentes con lo expuesto en otro trabajo presentado en la misma mesa por Claudio Castro y Novoa, bajo el título “El productor artístico como mediación determinante en el resultado estético-formal en el rock latinoamericano” (2005).

Más allá de estos trabajos, la musicología local no ha prestado suficiente atención al tratamiento del sonido grabado, en tanto, como se dijo anteriormente, el mismo ha dado lugar a cambios a nivel formal y estético en la música popular e incluso a nivel de la *performance*. Correspondería entonces generar recursos teóricos y analíticos para abordar el estudio de este fenómeno tanto desde el punto de vista de la creación como de la recepción.

Finalmente querría sugerir algunas propuestas enmarcadas en esta perspectiva para comenzar a aplicar dentro del campo del análisis de la música popular. Estas propuestas intentan integrar el momento de la creación como de la recepción, a fin de detectar elementos formales y estéticos desde ambos lados. Un punto de partida, por ejemplo, podría tener en cuenta una historización del proceso de grabación, atendiendo a las



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

sucesivas incorporaciones técnicas dentro del estudio y si estas han tenido consecuencias en la existencia de posibles consecuencias estéticas. Es decir, un tipo de análisis reflexivo-descriptivo de la historia del sonido grabado atendiendo a sus respectivas derivaciones estéticas. Al mismo tiempo habría que considerar si alrededor de los distintos soportes analógicos y digitales (cassette, LP, CD, mp3, etc.) se producen culturas del sonido relacionadas con distintos tipos de escuchas, es decir, distintos tipos de recepción musical y, de ser así, sería pertinente determinar sus posibles consecuencias.

Asimismo, sin salirnos de la dimensión vinculada con la recepción, se vuelve significativa la oposición “sonido grabado vs. sonido en vivo”, como dos universos en contraposición pero en relación de interdependencia, donde uno se define a partir del otro. No debería perderse de vista aquí las estandarizaciones sonoras que están operando en los distintos géneros, identificándolas como universos de sonoridad característicos y bien codificados, es decir, no es lo mismo grabar un bajo y una batería para una canción melódica que para una canción de rock o pop. Convendría comenzar a considerar, como ya expresé, la incorporación de nuevos parámetros en el análisis musical que superen lo meramente estructural -armonía, línea melódica, ritmo, etc.- en pos de aquellos parámetros habitualmente excluidos -textura, timbre, densidad, dimensión espacial, dinámica, etc.- Sin embargo, dicha incorporación no sería suficiente sin poner en juego esos parámetros excluidos junto con su participación en la creación de sentido.

6. Rock nacional: discursos y tensiones

Francisco Levaggi

Una revisión de los estudios efectuados sobre el rock argentino nos presenta un tema recurrente, las tensiones entre, por un lado, el discurso de rebeldía adoptado por músicos y público y el de las diversas instituciones del *establishment* y, por el otro, la



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

pretensión de libertar del movimiento y su dependencia de la industria cultural para la producción, circulación y consumo de su música. En el presente trabajo voy a intentar reflejar el modo en que esas tensiones son planteadas y explicadas por los distintos autores.

Todos los autores coinciden en afirmar que el movimiento del rock en Argentina surgió, en parte, como expresión de rechazo, tanto hacia la música producida por la industria discográfica local destinada al sector juvenil, como hacia la industria misma. De acuerdo a Claudio Díaz (s/f) los elementos que dieron al rock nacional su fisonomía ya en su momento fundacional y generaron las condiciones de su marginalidad fueron, por un lado, la conformación de una estética de ruptura con los moldes de la canción masiva sujeta a pautas industriales y, por el otro, una actitud de enfrentamiento generacional con ciertas reglas e instituciones sociales. Como consecuencia de ello se habría forjado una identidad colectiva que situaba a los rockeros al margen de la industria discográfica y de la *praxis* política, llevándolos a asumir una postura anárquica, anticonstitucional y antidogmática, según sostiene Díaz (2005).

A esa postura subyace a su vez la idea de “autenticidad”, traducida en una exigencia de incorruptibilidad impuesta a los artistas, siempre proclives a enfatizar, señala Pablo Vila (1987), que su producto se encontraba por fuera de la estandarización de la industria cultural. Como contracara de esta idea y de la exigencia de autenticidad aparece, de acuerdo con el mismo autor, el término “transar”, sintomático del temor a la cooptación por parte del sistema.

Ya en la década del setenta, Pablo Alabarces (2005) señala que los periodistas, sintiéndose coprotagonistas del movimiento, se habían involucrado directamente en su construcción ideológica desde los medios gráficos y radiales¹⁴. A dicha construcción también habrían contribuido las prácticas discursivas de los propios músicos,

¹⁴ En este aspecto se menciona como ejemplo a Miguel Grimbreg con la publicación de su libro *La música progresiva argentina (como vino la mano)* (1977).



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

presentándose en definitiva al rock como apolítico y ajeno a todo interés comercial. A su vez, según dicho autor, esos mismos medios de comunicación incidieron en la formación de la opinión del público. Incluso, Miriam Goldstein y Mirta Varela (1989) parecen adherir a esta línea de pensamiento cuando sostienen que en Argentina el rock surgió “espontáneamente” a partir del afán de búsqueda y creación de los grupos juveniles que rechazaban los astros solistas fabricados serialmente por la industria discográfica local. Pero los discursos, no sólo situaban al rock en la esfera política y social; para García y Martínez (1998) los discursos planteados delimitaban al rock como género, es decir, intentaban definirlo desde lo musical, visual y emotivo.

Pero al mismo tiempo que cobraba cuerpo el discurso contestatario dentro del rock, éste, como ya anticipé, entró en tensión con la dependencia de la industria para su producción, distribución, difusión y consumo. Más aún, según Diego Madoery (2006), la propia industria musical habría llegado a establecer criterios de valoración estética, propiciando, como señalan García y Martínez (1998), la conexión de públicos y músicas de diversos perfil estético provocando la constitución de límites cada vez más difusos.

Prácticamente todos los autores coinciden en señalar La Guerra de Malvinas como instancia decisiva en la incorporación definitiva del rock vernáculo al mercado discográfico y en el desarrollo de su propio *star system*, habida cuenta de la masividad que ganó el género a partir del conflicto bélico. Sin embargo, tanto Alabarces (1993) como Valeria Manzano y Mario Pasqualini (2000) consideran que ya los multitudinarios recitales de despedida de *Sui Generis* en 1975 habían puesto fin al escepticismo de las grabadoras en torno a la viabilidad comercial del rock en castellano.

Una vez constatada esta tensión, algunos de los autores relevados entreveran una salida para el conflicto en tanto que otros no parecen hallar alternativa alguna a la encrucijada. Así para Díaz (2005) la paradoja se resuelve a través de la resistencia que el rock opone a la cultura dominante, siendo dicha resistencia la marca fundamental que permite construir identidades enfrentadas con algunos aspectos centrales de esa cultura.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

La resistencia suele expresarse, de acuerdo al mismo autor, en términos de trasgresión, ya presente en los orígenes del movimiento, la cual apunta a la “ley del mercado” a partir de la década del noventa. Es en esa etapa que la música de rock se torna cada vez más abierta y compleja, en consonancia con su exigencia de experimentación, pero al mismo tiempo, advierte Díaz, gana en aceptación con la incorporación de públicos cada vez más amplios. En consecuencia, “el mercado termina contaminando las producciones rockeras en su propia sustancia, puesto que uno de los mecanismos centrales de la trasgresión rockera, la experimentación musical deviene mercancía. El rock es trasgresor, y vende ‘porque’ es trasgresor”, concluye Díaz. A pesar de ello el movimiento habría redoblado su ataque contra el credo neoliberal a través de la tematización de las diversas formas de exclusión social.

Para García y Martínez, el rock siempre enfrentó a un “otro” del cual había que diferenciarse, siempre edificó sus límites a partir de esta premisa. Pero esta aparente paradoja se resuelve, según los autores, mediante la dinámica la cual el límite se construye y desconstruye, es decir, “al mismo tiempo que su propia historia [la del rock] acota su margen de maniobra fijando un límite –musical, visual y emotivo-, su ideología contestataria lo desconstruye permitiendo el ingreso de lo diverso y ajeno” (1998: 68), ingreso que se encuentra mediado por la industria musical. Por su parte, Vila (1999) considera en cambio insalvables las contradicciones en que incurren grupos contestatarios como *Sumo* y *Los Redonditos de Ricota*, al plantear una actitud contestataria y marginal en relación con el circuito comercial. En efecto, como señala Manzano (2000), a fin de cuentas, en ambos casos se cuestiona los canales del mercado por los cuales se difunde su música.

Si bien, como puede advertirse no ha escapado a la reflexión académica la existencia de la tensión entre las prácticas discursivas y los vínculos reales con la industria discográfica, salvo en el caso del trabajo de Pablo Vila, la bibliografía relevada no ha prestado suficiente atención al modo en que la citada tensión se traslada al público o es



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

experimentada por éste, dando lugar a la construcción, a posteriori, de diversas narrativas individuales y colectivas.

7. Cómo se cuenta la historia: criterios historiográficos en la cronología del rock nacional

Juliana Guerrero

Esta presentación pretende dar cuenta del modo en que fue narrada la historia del rock en la Argentina por diferentes autores. Para ello se consideran dos niveles de análisis: diacrónico y sincrónico. El primero estudia la evolución temporal de un hecho mientras que el segundo pone atención en las diferencias que tiene el acontecimiento histórico estudiado simultáneamente en distintos planos. En relación con estos dos niveles se evalúa, además, qué lugar se le dio al análisis del lenguaje musical.

Según Glenn Stanley (2007) las teorías de la periodización de la música pueden agruparse en tres tipos diferentes: uno basado en un criterio puramente musical, otro fundado en la historia general y el tercero sustentado en la historia cultural y en las historias de la literatura, las artes visuales y la arquitectura. El autor manifiesta que los juicios estrictamente musicales son más precisos que los otros, aunque su extrema especificidad reduce su utilidad. Sin embargo, aunque el tercer tipo de periodización ha sido empleado con mayor frecuencia, espera que el establecimiento de la crítica estilística como metodología preponderante, permita guiar un uso central de los términos puramente musicales, en particular en lo que corresponde a extensos períodos históricos.

De seis trabajos que efectúan la periodización de la historia del rock argentino sólo uno recurre al aspecto musical para dar cuenta de la diacronía. Me refiero al artículo escrito por Marcela Hidalgo, Omar García Brunelli y Ricardo Saltón (1985). En ese sucinto trabajo los autores trazan una historia del rock estableciendo sus inicios a comienzos de la década de 1960 hasta 1983. Sin embargo, el tipo de análisis musical



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

empleado no da cuenta de las regularidades y contradicciones; los autores sólo se limitan a cuatro períodos en los que se examinan las temáticas de las canciones, los cambios de la instrumentación y algunos aspectos armónicos. Si bien admiten que queda pendiente un abordaje riguroso de los procedimientos compositivos, estructuras formales, materiales y texturas musicales.

Pablo Vila, quien considera al rock como un movimiento social, en su artículo “Rock Nacional y dictadura en Argentina” (1987) distingue cuatro fases diferentes en el período 1976-1983. Su perspectiva sociológica lo lleva a fragmentar el período según los cambios sociales producidos en el mismo, excluyendo cualquier referencia al lenguaje musical. La primera etapa (1976-77) está vinculada para este autor con la política de terror que obligó a los grupos seguidores a refugiarse en el ámbito privado, la segunda etapa (1978-79) se relaciona con la desarticulación del circuito de recitales, mientras que la tercera (1980-81) se articula con la búsqueda identitaria y con la búsqueda de un espacio de libertad por parte de los pioneros del movimiento. La última (1982-83) está emparentada con la incorporación de nuevos públicos a causa de la prohibición de transmitir música en inglés por los medios masivos.

Valeria Manzano y Mario Pasqualini (2000) trazan un breve recorrido histórico del rock dividiéndolo una vez más en cuatro períodos, utilizando como criterios de periodización los cambios producidos en su difusión. Así el primero, 1965-1970, agrupa a los precursores y se diferencia del período siguiente por la difusión reducida a pequeños circuitos. En el segundo, 1970-1975, en el que se amplía la difusión, se considera como hito culminante el recital despedida de Sui Generis y la incorporación comercial de esta música al circuito discográfico. El tercero, 1975-1982, se extiende hasta la Guerra de Malvinas, acontecimiento que genera la prohibición de la transmisión de música en inglés por los medios masivos, dando lugar a un aumento significativo de la difusión del rock argentino. El cuarto y más extenso período comprende desde 1982 hasta 2000, fecha de publicación del trabajo. Esta segmentación reconoce diferencia en los estilos musicales pero no desarrolla la especificidad de cada uno.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

Por su parte, Augusto Di Marco (1997) coincide en organizar la historia del rock en cuatro períodos. La diferencia con los autores mencionados consiste en la adopción de una estricta división a partir de acontecimientos políticos acaecidos en el país. Así, el primer período, 1965–1970, está caracterizado por una actitud de búsqueda, creación y oposición a los valores del orden establecido. El segundo período coincide con el intervalo democrático de la década del 70. La tercera etapa corresponde, para Di Marco, a los años de dictadura militar y la cuarta comienza con el regreso del régimen democrático. Según el mismo autor, luego de los tres primeros años de desarrollado este último período el rock se diversifica significativamente.

En la investigación realizada por Graciela Cousinet y otros (2001) sobre el rock mendocino, se divide la historia del movimiento en cinco etapas: 1) proto-rock anterior a la década del '60, 2) de la década del '60 a 1975, 3) de 1976 a 1983, 4) de 1983 a 1989 y 5) desde 1990 en adelante. La variable elegida para trazar esta segmentación es, en el primer caso, un cambio ideológico en la sociedad. Se sostiene que a partir de la década del '60 y como reflejo de la situación mundial se produjo una revolución juvenil que adoptó una posición ideológica antibelicista y no-violenta. El criterio tenido en cuenta para separar el segundo período del siguiente es el cambio de régimen político. La tercera etapa difiere de la cuarta también por criterios histórico-políticos: la Guerra de Malvinas y el regreso del régimen democrático. Por último, el quinto estaría signado por la decepción en los jóvenes ante la experiencia democrática. Esta cronología acotada a la provincia de Mendoza reproduce los criterios historiográficos de otros trabajos pretenciosamente más abarcadores.

Por último, Claudio Díaz (2005) recorre la historia del rock entre 1965 y 1985, utilizando una vez más como criterios historiográficos cambios producidos en el escenario social y político. Distingue cuatro períodos: el primero desde mediados de los '60 hasta comienzos de la década siguiente, en cuya época los protagonistas se apropian de discursos contraculturales. El segundo transcurre de 1970 hasta 1976, año



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

en que comienza la dictadura militar, el tercero va de 1976 a 1982 y coincide con el período de dictadura militar. Finalmente, el cuarto período comienza con la Guerra de Malvinas en 1982 y finaliza en 1985.

A partir de este breve recorrido se desprende, por un lado, que los criterios adoptados por todos los autores para realizar la periodización recaen en acontecimientos histórico-políticos de la historia argentina. Si se comparan todas las cronologías se advierte que el único hito histórico en el que coinciden los trabajos es la Guerra de Malvinas y el posterior advenimiento de la democracia. Esta coyuntura histórica trajo como principal consecuencia, como manifesté, la prohibición de la difusión por radio y televisión de música cuyas letras estuvieran en inglés lo cual significó una masiva divulgación del rock local y de otras músicas.

Por otra parte, en un sentido sincrónico, los autores detectan la presencia de distintos estilos musicales dentro de algunos períodos. Ello se comprueba, en la propuesta de Manzano y Pasqualini (2000) quienes distinguen tres estilos musicales diferentes durante los años 1975 y 1982. Asimismo, en el período siguiente, advierten también distintas propuestas musicales. Por su parte Díaz (2005) señala una diversificación de ofertas musicales a partir de 1982, atendiendo a los subgéneros como también a los distintos niveles de consagración. Este autor organiza las propuestas en cuatro categorías con criterios disímiles según la trayectoria y a su vez, diferencia las nuevas propuestas según los subgéneros. Vale la pena destacar un trabajo inédito de Diego Madoery (2006a) que si bien no se dedica a la historia del rock en Argentina, propone una periodización de la obra de Charly García a partir del vínculo entre los distintos procedimientos operativos¹⁵ utilizados y las características musicales

¹⁵ Al respecto este autor expresa: “El objetivo de este trabajo consiste en establecer una organización diacrónica de su obra a partir de ciertas categorías relacionadas con la hipótesis que oportunamente planteara en el trabajo “Los procedimientos de producción musical en música popular” (Madoery: 2000). En este artículo se diferenciaron dos tipos de procedimientos de producción musical: los *operativos* (medios, recursos e instrumentos utilizados para la composición y/o arreglo) y los *estratégicos* (procedimientos de construcción del lenguaje musical). En este sentido, la hipótesis esbozada fue que los “procedimientos operativos” de producción musical inciden en los “estratégicos” y por lo mismo en las características musicales de las obras. La clasificación propuesta permite analizar la obra de García



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

resultantes. La originalidad en la propuesta de Madoery consiste en el empleo de procedimientos de producción musical para establecer una cronología.

Como conclusión se puede expresar que en los trabajos analizados el modo en que se conforma la historia del rock está determinado fundamentalmente por acontecimientos extra musicales. Además, si bien en algunas de las etapas delimitadas los autores relevados tienen en cuenta unas pocas diferencias entre los subgéneros, es necesario aclarar que no se desarrollan las diferencias musicales estilísticas, sino que pareciera que lo musical sirve sólo como etiqueta para rotular diferentes propuestas.

Aun cuando se considere al rock como un movimiento social y sin olvidar que es necesario un estudio en contexto, el desafío sería poder articular esta condición con sus características musicales y los sucesos históricos. Como pudo constatarse, el año 1982 es considerado por todos los autores un punto de inflexión a partir del cual el rock argentino modificó su rumbo al consagrarse masivamente. Se comprueba entonces, en concordancia con las categorías postuladas por Stanley, que al igual que como ocurre con la música en general, el estudio de la historia del rock nacional también está organizado por fuera de los juicios estrictamente musicales; ya que las variables que se tienen en cuenta de manera casi exclusiva son los acontecimientos político-sociales.

8. Políticas de inclusión y exclusión de los actores sociales

Karen Avenburg

El objetivo de esta ponencia consiste en discutir las fuentes primarias empleadas en los estudios realizados sobre el rock nacional y, en relación con ellas, las políticas de inclusión y exclusión de las voces de los actores sociales que participan de los fenómenos analizados.

a partir del vínculo entre los distintos procedimientos operativos utilizados y las características musicales que resultan.” (Madoery 2006).



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

Esta última cuestión ha sido foco de reflexión, entre otras disciplinas, de la antropología (Malinowski 1986, Turner 1980, Geertz 1994, entre muchos otros), abocada desde sus inicios al estudio de “la otredad”. Cuando abordamos algún aspecto de la vida de otras culturas o grupos sociales se evidencia la necesidad de escuchar las interpretaciones de quienes viven esa realidad para acercarnos a su universo de representaciones –aunque este intento resulte, no pocas veces, infructuoso. Es en esa instancia cuando buscamos acercarnos a los “conceptos de experiencia próxima”, aquellos que, según explica Clifford Geertz (1994), un integrante de un grupo sociocultural puede utilizar de forma espontánea y sin esfuerzo para referirse a lo que ve, siente, piensa, etc., y puede comprender cuándo son aplicados de forma similar por otras personas. Los “conceptos de experiencia distante”, por otra parte, son los que utilizan los especialistas de cada disciplina. Estos dos tipos de conceptos no se oponen sino que sólo presentan diferencias de grado y son igualmente necesarios. La propuesta de Geertz apunta, por consiguiente, a comprender suficientemente los conceptos de experiencia próxima de un grupo como para poder conectarlos con aquellos de experiencia distante con los que los teóricos abordan la vida social.

Al adentrarnos en un tema específico de nuestra propia sociedad, especialmente si hemos participado de alguna manera del fenómeno al que nos abocamos, podemos considerar que conocemos los imaginarios, las representaciones y/o interpretaciones que les dan a ellas los actores, es decir, los conceptos de experiencia próxima. Si bien este criterio no deja de ser válido, el conocimiento de determinadas percepciones se presenta insuficiente, dado que en todo fenómeno coexisten múltiples voces e interpretaciones. El hecho de que todo grupo social comparta diversas prácticas y representaciones no excluye que éste se halle también compuesto por muchos actores con numerosos modos de ver y hacer, en ocasiones incluso contradictorios. Esto hace necesario desnaturalizar y repensar las voces conocidas e ideas preconstruidas –los conceptos de experiencia distante y los propios conceptos de experiencia próxima- para intentar acercarnos a su heterogeneidad y complejidad.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

A partir de la revisión de los análisis sobre rock en la Argentina relevados hasta el momento, encontramos el uso de una gran variedad de fuentes primarias, algunas de las cuales aparecen con más regularidad que otras. Abundan estudios que hacen referencia a letras de canciones –en pocos casos se incluyen cánticos del público en recitales- y a publicaciones periódicas. Se toman asimismo, aunque con menor frecuencia, aspectos del lenguaje sonoro de determinadas expresiones musicales y entrevistas realizadas por los investigadores. Hallamos también, en una proporción aún más pequeña, trabajos que utilizan registros de observación de recitales, declaraciones de los músicos, datos estadísticos, e incluso reconstrucciones de las propias experiencias de participación de los investigadores como actores involucrados en los procesos analizados. En otro orden, algunas veces se emplea, también como fuente primaria, la producción teórica sobre música popular argentina. Finalmente, no faltan estudios que no explicitan las fuentes analizadas. Ahora bien, si fijamos nuestra atención en cómo aparecen las voces de los actores sociales que consumen rock nacional argentino en el *corpus* bibliográfico reunido, podemos distinguir cuatro grupos: aquellos cuyo tema central de investigación no requiere de las interpretaciones que los antropólogos solemos llamar “nativas”¹⁶; los que las considera y, en mayor o menor medida, les dan lugar; los que, pese a mencionar o citar fragmentos de entrevistas, silencian estas voces; y por último, aquellos cuyo tema se centra en los actores participantes y, sin embargo, no tienen en cuenta en absoluto sus voces.

Es claro que las fuentes primarias varían según el objetivo del tema elegido en cada estudio: no hay unas mejores que otras *a priori*; cada fuente disponible adquiere diferente pertinencia en relación con el tema de investigación y en función de su articulación con el marco teórico utilizado. Pero lo que llama significativamente la atención es que **las voces de los actores** involucrados se hallan ausentes o desdibujadas bajo el discurso de los autores en numerosos estudios que abordan problemáticas como las identificaciones de los actores (Goldstein y Varela 1989, Marzullo

¹⁶ Podemos citar como ejemplo de esto a Pablo Alabarces (2005) quien, al historizar los aportes de la sociología de la cultura en el estudio de la música popular argentina, hace uso de la producción académica, periodística y literaria como fuente a analizar.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

y Muñoz 1987, Salerno y Silba 2005a, 2005b), los imaginarios de las culturas juveniles (Alabarces 1993), los signos del “mundo rocanrol” desde el lugar de los receptores – público, consumidores- (Bustos Castro 1997), el análisis semiótico de diversos rasgos del mundo del rock en determinados momentos históricos (Cicalese y Nogueira 1998), la vinculación entre éste y la juventud –considerando actitudes y sentimientos del público- (Di Marco 1997), el uso social que la juventud hace del rock a través de la discursividad (Ogando 1998), la historia del rock –en la que se incluyen, por ejemplo, representaciones y/o posicionamientos ideológicos- (Díaz 2005, Marzullo y Muñoz 1987, Páramos 1998), entre otros. Esto no significa que todos los investigadores citados hayan dejado a un lado de forma absoluta la consideración de estas voces¹⁷; se advierte más bien una gradación de presencia que va desde diferentes niveles de inclusión hasta aquellos autores que silencian esas voces en una suerte de “monologismo”. Es más difícil de definir esta cuestión en los escritos que no dejan en claro los referentes utilizados para arribar a sus conclusiones.

Encontramos referencias explícitas del uso de entrevistas en diversos autores (Bustos Castro 1997, Carnicer 2000 y 2005, Citro 2000a y 2000b¹⁸, Correa 2002, Kotler y Sosa 1999, Molinari 2003, Noble 1997, Vila 1987¹⁹, 1989a, 1989b y 1995). Dichas referencias no significan que las entrevistas reciban siempre un uso apropiado en su articulación conceptual. Pero lo que me interesa aquí es referirme a la relevancia que

¹⁷ Merece mencionar, por ejemplo, una conversación informal con Salerno respecto a esta cuestión. El autor explicó entonces la falta de alusión a entrevistas por no haber tenido más que conversaciones aisladas con algunos actores a fin de confrontar ciertas ideas; además, se agregaba a este hecho la necesidad metodológica y disciplinar de un acercamiento inicial que requería de otros modos de generación de conocimiento en ese campo. En investigaciones posteriores, Salerno y Silba sí han incluido las entrevistas de forma más sistemática. Lo mismo podemos pensar de muchos otros estudiosos del rock argentino. Díaz (2005), por ejemplo, aclara en uno de sus escritos que faltan ciertos datos primarios debido a la imposibilidad de llevar a cabo el trabajo de campo que los pueda generar.

¹⁸ En los abordajes de esta autora, el uso de entrevistas se articula eficazmente con el uso de la observación participante, metodología que también aparece con suma claridad y desde un notable acercamiento en las investigaciones realizadas por Salerno y Silba (2005a, 2005b).

¹⁹ Llama la atención en este estudio –“*Rock nacional* and dictatorship in Argentina”- la presencia sistemática y cuidada de las voces de los actores sociales debido al uso de diversos medios para acceder a ellas. El autor menciona, entre otras fuentes, a discursos políticos, cánticos del público, entrevistas a diversos actores -músicos, periodistas especializados, psicólogos, músico terapeutas- y entrevistas semi-estructuradas a jóvenes durante los recitales. Asimismo, con el objetivo de reconstruir la memoria de los actores, llevó a cabo audiciones musicales seguidas de debate con grupos de amigos que suelen asistir juntos a recitales.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

tienen estas fuentes –o los testimonios de los fans a través de publicaciones- para ciertos abordajes. Hay estudios en los que se hace más necesaria la presencia de las voces de los actores sociales que en otros -en los cuales se presenta con mayor validez el análisis de un aspecto del fenómeno que no las contemple. Es usual, por ejemplo, encontrar autores que resaltan el papel del rock en la construcción identitaria juvenil -se habla del rock como espacio de resistencia, como lugar de representación, etc. Si bien esto es innegable, en numerosas ocasiones se definen ideas, asociaciones, etc., de los actores sociales y, al mismo tiempo, se excluyen sus voces; es decir, se habla de ellos sin ellos.

Si concebimos las identidades como construidas, relacionales y procesuales (Vila 1996, Alonso 1994, entre otros), y queremos dejar atrás los enfoques esencialistas, se hace necesario atender los procesos de auto adscripción y adscripción por los otros (Barth 1976). Esta perspectiva nos lleva a tener en cuenta las voces de los actores de cuyas identificaciones hablamos. En este sentido, es cuestionable el uso del concepto de identidad en tantos trabajos que no indagan las políticas de auto adscripción de los participantes. A la vez, las identidades son complejas, contradictorias, dinámicas, múltiples, por lo que remitirse sólo a algunas voces -por ejemplo la del autor, las de los músicos- no permite dar cuenta de la pluralidad y dinamismo de las identidades que se tejen en torno al rock.

Es posible que cierta cercanía del investigador al mundo del rock o incluso su pertenencia al mismo universo social, genere un relativo manejo de conceptos de experiencia próxima y, por ende, la suposición de que no es necesario indagar en los discursos de los actores o plasmar sus voces en los escritos. No obstante, ciertos objetivos de análisis requieren de la observación y realización de entrevistas o, en su defecto, del relevamiento de discursos en diferentes medios, e invitan a dar un lugar a las voces de los sujetos sociales. No podemos hablar de identidades, imaginarios y representaciones, temas que reiteradamente aparecen en los trabajos analizados, sin atender a los discursos y prácticas de los individuos, porque estamos omitiendo gran parte de la contradicción y heterogeneidad que suele haber en cualquier grupo. Tampoco



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

podemos denunciar el carácter marginal de ciertos grupos sociales y, al mismo tiempo, anular sus voces. Este es un modo –seguramente no buscado- de perpetuar esa misma marginalidad²⁰.

Bibliografía

Abu-Lughod, Lila y Catherine Lutz. 1990. Introduction: emotion, discourse, and the politics of everyday life. En C. A. Lutz y L. Abu-Lughod (eds.), *Language and the Politics of Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.

Alabarces, Pablo. 2005. 11 apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina. Ponencia presentada en el *VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Buenos Aires.

Alabarces, Pablo. 1993. *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Alonso, Ana María. 1994. The Politics of Space, Time and Substance: State Formation, Nationalism, and Ethnicity. *Annual Review of Anthropology* 23: 379-405.

Attali, Jacques. 1995. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Barth, Frederik. 1976 [1969]. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: Fondo de Cultura Económica.

Béhague, Gerard. 1998. Hacia un enfoque etnomusicológico para el análisis de la música popular. En Ruiz, Irma et al (eds.), *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, 303-318. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Briggs, Charles y Richard Bauman. 1996. Género, intertextualidad y poder social. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 11: 78-108.

Bustos Castro, Paula. 1997. Rocanrol. El recital; los militantes del bardo. En Mario Margulies y otros (eds.), *La cultura de la noche*, 51-76. Buenos Aires: Biblos.

²⁰ Con esto no quiero hacer referencia más que al papel que cumple el discurso –académico, entre otros-, en la constitución de pensamiento y experiencia (Abu-Lughod y Lutz 1990), es decir, la incidencia que tiene nuestro modo de obrar como investigadores –aunque sea parcial- en la realidad a la que nos referimos. Sigo también en este sentido a Vila (1996) al sostener que el discurso forma parte de la lucha por el sentido en el marco de relaciones de poder. De ahí la importancia de nuestro discurso en tanto participa de alguna manera en la construcción del sentido que se le atribuye a los diversos referentes que integran los fenómenos analizados.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

Carnicer, Lucio. 2005. Asimilación del rock mexicano en Argentina. Ponencia presentada en el *VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Buenos Aires.

Carnicer, Lucio. 2000. Rock en Argentina 1970-1980: del mimetismo al estilo propio. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la IASPM-AL*, 1-12. Bogotá. www.hist.puc.cl

Carnicer, Lucio y Claudio Díaz. 2002. El Abuelo, ¿hijo de quién era? El lugar de Miguel Abuelo en la fundación del rock argentino. En: *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 1-14. México. www.hist.puc.cl.

Castro, Claudio y María Novoa. 2005. El productor artístico como mediación determinante en el resultado estético-formal en el rock latinoamericano. Ponencia presentada en el *VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Buenos Aires.

Cicalese, Gabriela y Silvia Nogueira. 1998. La música argentina en los períodos 1982/85 y 1993/97. Una misma geografía, dos visiones del mundo. En . De Cristian Napoli et al (eds.), *Treinta años de música para jóvenes*, 130-160. Buenos Aires: Ediciones De La Flor.

Citro, Silvia. 2000a. El análisis del cuerpo en contextos festivo rituales: el caso del pogo. *Cuadernos de Antropología Social* 12: 225-242.

Citro, Silvia. 2000b. Estéticas del rock en Buenos Aires: carnavalización, fútbol y antimenemismo. En María Elizabeth Lucas, y Rafael Menezes Bastos (orgs.), *Pesquisas recentes em estudos musicalis no Mercosul*, Serie Estudios 4, 115-140. Porto Alegre: Universidad Federal do Rio Grande do Sul.

Correa, Gabriel. 2002. El rock argentino como generador de espacios de resistencia. *Huellas* 2: 40-54.

Cousinet, Graciela et al. 2001. *Extramuros: la historia del movimiento de rock mendocino*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Díaz, Claudio F. 2005. *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el Rock Argentino (1965-1985)*. Unquillo: Narvaja Editor.

Díaz, Claudio. s/f. Rock nacional, la estética de los "pioneros". *Ensayo-Teoría-Crítica. Espacios populares en la cultura*. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba: Ediciones Club Semiótico.

Di Marco, Augusto. 1997. Rock: universo simbólico y fenómeno social. En Margulis, Mario (ed.) *La cultura de la noche*, 31-49. Buenos Aires: Biblos.

Eagleton, Terry. 2006. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.

Feld, Steven. 1994. Communication, Music, and Speech About Music. En Charles Keil & Steven Feld, *Music Grooves*, 77-95. Chicago: The University of Chicago Press



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

Fischerman, Diego. 1998. *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Paidós.

Frith, Simon. 2001 [1987]. Hacia una estética de la música popular. En Francisco Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, 413-435. Madrid: Trotta.

García, Miguel A. 2006. Los oídos del antropólogo. La música pilagá en las narrativas de Enrique Palavecino y Alfred Métraux. *Runa 27*, en prensa.

García, Miguel A. y Carina Martínez. 1998. Acerca de los límites del rock argentino. *Revista de la Asociación Argentina de Musicología 2*: 65-78.

Geertz, Clifford. 1994. Desde el punto de vista del nativo: Sobre la naturaleza del conocimiento antropológico. En Clifford Geertz, *Conocimiento local*, 73-90. Barcelona: Paidós.

Goldstein, Miriam y Mirta Varela. 1989. ¿Dictadura Política... Democracia del Rock? Rock Nacional 1976-1982. *Cuadernos de la Comun.* 23: 16-22. Municipalidad del Partido General de San Martín, Santa Fe.

González., Juan Pablo. 2001. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena.* 195 (55).

Grossberg, Lawrence. 1992a. *We gotta get out of this place*. New York: Routledge.

Grossberg, Lawrence. 1992b. Is there a fan in the house?: The Affective sensibility of fandom. En Lisa A. Lewis (ed.), *The adoring audience. Fan culture and popular media*, 50-65. Routledge: London and New York.

Hidalgo, Marcela, Omar Garcia Brunelli y Ricardo D. Saltón. 1985. The evolution of rock in Argentina. En David Horn (ed.), *Popular Music Perspectives 2: Papers from the Second International Conference on Popular Music Studies, Reggio, Emilia, September 19-24, 1983*: 296-303. The International Association for the Study of Popular Music: Exeter.

Kotler, Rubén Isidoro y María Belén Sosa. 1999. El movimiento de rock nacional entre los años 1976 y 1983. Ponencia presentada en el *IV Encuentro de Historia Oral*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán.

Lowe, Donald M. 1986. *Historia de la percepción burguesa*. México: Fondo de Cultura Económica.

Madoery, Diego. 2000. Los procedimientos de producción musical en Música Popular. *Revista del Instituto Superior de Música de la U.N.L.* 7.

Madoery, Diego. 2002. El caso 'Arbol'. Un ejemplo que nos permite ver algo del bosque. *Actas del IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. México. www.hist.puc.cl



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

Madoery, Diego. 2005. Gustavo Santaolalla: El productor artístico en el contexto del rock latinoamericano. Ponencia presentada en el *VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Buenos Aires.

Madoery, Diego. 2006a. Charly García y la Máquina de hacer música. Ponencia presentada en *XVII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIII Jornadas Argentinas de Musicología*. La Plata.

Madoery, Diego. 2006b. El *rock* como la música, Arbol, expresión de la multiestética en el *rock* alternativo. *Revista Argentina de Musicología* 5-6: 99-117.

Malinowski, Bronislaw. 1986. Introducción: objeto, método y finalidad de esta investigación. En Malinowski, Bronislaw, *Los Argonautas del Pacífico Occidental*, 9-42. Barcelona: Ed. Planeta.

Manzano, Valeria y Mario Pasqualini. 2000. Capítulo 5: Larga vida al rock and roll: la década del noventa, Capítulo 6: Aportes a una historia del rock nacional. *Rock & roll: cultura de los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones La Llave.

Marzullo, Osvaldo y Pancho Muñoz. 1987. Historia del Nacional. Algo más que música, algo más que ruido. *Todo es historia* XIX (219): 6-29.

Middleton, Richard. 1993. Popular music análisis and musicology: bridging the gap. *Popular Music* 2 (12): 177-190.

Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. USA: Open University Press.

Molinari, Viviana. 2003. Una mirada sobre el rock nacional de fin de siglo... cuerpos, música y discursos. En Ana Wortman (coord.), *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*, 205-215. Buenos Aires: La Crujía.

Monteleone, Jorge. S/f. Cuerpo constelado. Sobre la poesía de rock argentino. En *Nuevas tendencias*. S/D: 401-420. Buenos Aires.

Nattiez, Jean-Jaques. 1998. La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico (A propósito del tema de la Sinfonía en sol menor, K550, de Mozart). En Ruiz, Irma et al (eds.), *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, 17-54. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Moylan, William. 2002. *The Art of Recording*. Focal Press: Woburn.

Noble, Iván. 1997. Cultura, rock y poder. El rock que se muerde la cola. En: Margulies, Mario et al. *La cultura de la noche*. Buenos Aires: Biblos.

Ogando, Mónica Andrea. 1998. El rock nacional en la identidad juvenil. Cruces, permanencias y reciclajes en la formación de una cultura. En Cristian De Nápoli et al (eds.), *30 años de música para jóvenes*, 188-208. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

Páramos, Ricardo Ernesto. 1998. Así es el rock nacional. Claves para ingresar en el imaginario del rock y en la identidad de los jóvenes. En Cristian De Napoli et al (eds.). *Treinta años de música para jóvenes*, 79-106. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

Restiffo, Marisa. 2005. Pescado soluble: el surrealismo de Luis Alberto Spinetta. *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Buenos Aires: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.

Ruiz, Irma. 1989. Hacia la unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología. *Revista Musical Chilena*. 172 (XLIII): 7-14.

Said, Edward. 1995. *Orientalismo*. Madrid: Prodhufi.

Salerno, Daniel y Silba, Malvina. 2005a. Guitarras, pogo y banderas: el 'aguante' en el rock. Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, "Música Popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina". Buenos Aires.

Salerno, Daniel y Malvina Silba. 2005b. Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas. Ponencia presentada en la VI Reunión de Antropología del Mercosur. Montevideo.

Saltón, Ricardo. 1999. El rock nacional. En Emilio Casares Rodicio (director y coordinador general), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 658-660, [Entrada: Argentina. III: La música popular urbana. 3]. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Stanley, Glenn. *Historiography: Topics of music historiography since c1750: Periodization*, *Grove Music Online* (Accessed 17 April 2007). www.grovemusic.com

Tagg, Philip. 1979. *Kojak: 50 seconds of Television Music*. Göteborg: University of Göteborg.

Turner, Victor. 1980. *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.

Vila, Pablo. 1996. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones. *Transcultural Music Review* 2, www2.uji-es/trans/

Vila, Pablo. 1995. El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina. En Néstor García Canclini (comp.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, 231-271. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Vila, Pablo. 1992. Rock nacional and dictatorship in Argentina. *Popular Music* 6 (2): 129-148.

Vila, Pablo. 1989a. Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil. En Elizabeth Jelin (comp.), *Los nuevos movimientos sociales*, 83-156. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Vila, Pablo. 1989b. Argentina's Rock Nacional: The struggle for Meaning. *Latin Music Review* 10 (1): 1-28.



I CONGRESO LATINOAMERICANO
DE FORMACIÓN ACADÉMICA EN
MÚSICA POPULAR



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

Vila, Pablo. 1987. El rock, música argentina contemporánea. *Punto de Vista* 30: 23-29. Buenos Aires.

Vila Pablo y Pablo Semán. 1999. Rock chabón e identidad juvenil en la argentina neo-liberal. En Daniel Filmus (comp.), *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina a fin de siglo*, 225-258. FLACSO, Eudeba: Buenos Aires.



Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros.

Información sobre los autores

Miguel A. García: Doctor y Licenciado en Antropología, Profesor Adjunto de la Carrera de Artes (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), Investigador Independiente del Conicet, Presidente de la Asociación Argentina de Musicología.

Claudio Castro: Licenciado y Profesor de Enseñanza Media y Superior en Artes (FFyL, UBA), Profesor Adjunto de la cátedra Historia de de la Cultura en el Instituto Universitario Nacional del Arte.

Camila Juárez: Licenciada en Artes, Profesora Adjunta de Posgrado del Departamento de Artes Visuales del IUNA, Becaria de Doctorado del Conicet.

Lisa Di Cione: Licenciada y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (FFyL, UBA).

Laura Novoa: estudiante avanzado de la Carrera de Artes (FFyL, UBA).

Francisco Levaggi: estudiante avanzado de la Carrera de Artes (FFyL, UBA).

Juliana Guerrero: Licenciada y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (FFyL, UBA), Auxiliar Docente de la Carrera de Artes (FFyL, UBA).

Karen Avenburg: Licenciada en Antropología (FFyL, UBA), Becaria de Doctorado del Conicet.