

Sergio A. Pujol

## La anunciación del rock

# Identidad, divino tesoro

A M C L A J E S

[ 14 ]

Trampas

Escribió La Rochefoucauld: "nuestro amor propio sufre con más impaciencia la crítica de nuestros gustos que la de nuestras opiniones". (Bourdieu: 1990). Efectivamente, nuestro amor propio está depositado en nuestras afinidades, porque estas nos desnudan ante los otros. Y más aún si hablamos de música. Lejos de la ingenua creencia de que la música es un lenguaje universal que hace de los hombres una sola condición, los gustos musicales siempre han estado enfrentados en una sorda lucha de agrupamientos parciales. Ciertamente, no todas las disputas derivan de la estratificación social. Podemos también aventurar que un oyente muy familiarizado con el repertorio folklórico, por ejemplo, tiene al menos algún vínculo personal con las provincias, y lo defenderá con fervor

si se lo impugna o cuestiona. O que un oyente joven estará más próximo al rock y a la música pop que al tango o al jazz. En síntesis, tenemos aquí una verdad de perogrullo: el consumo cultural es un indicador importante de identidades sociales y culturales. A su vez, los géneros de música popular de América Latina han sido, y hasta cierto punto siguen siendo, agentes de afirmación identitaria. Es decir, no son objetos pasivos dados al consumo; no son meros indicadores de condición social o de gustos y afinidades estéticas. Por ejemplo, el tango irradia, con su historia y su mitología, una determinada idea del *ser porteño*. ¿Qué sería entonces el tango? Una especie popular convertida en género -con sus códigos de ejecución, su manera de cantar, sus formas de componer, de bailar, etc.- que re-

FERIA DE DISCOS  
PLATENSES

SORTEO DE DISCOS INEDITOS

Muestra DE FOTOS

PROPUESTA: COMPILADO  
ESTADO DE ROCK

JULIO 12 de

ESTADO

DE

ROCK II

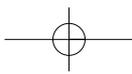
15hs

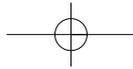
Centro Cultural  
Islas Malvinas (19 y 51)

Sergio A. Pujol

Profesor titular de "Historia del Siglo XX", Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. Investigador del CONICET. Autor de una decena de libros, entre los que figuran *Historia del baile (De la milonga a la disco)*; *Jazz al sur*; *Discépolo. Una biografía argentina*; *La década rebelde*; *Rock y Dictadura y Las ideas del rock*. Colabora en *Radio Universidad*, *Radio Provincia*, diarios y revistas del país y del exterior.

entrada: un alimento no perecedero





fuerza una cierta idea de lo que es *ser porteño*, o más ampliamente argentino. Hay entonces una normativa del género que podemos llamar *la cultura del tango* y que, a través de distintas operaciones, se ha convertido en algo propio de la Argentina.

Es cierto que, siguiendo con el ejemplo, el significado del tango no ha sido idéntico a través de los años (ya conocemos el lamento de los nostálgicos), pero la identidad sonora de un país, en tanto construcción social, se transmite y fomenta mediante discos, partituras, filmes, ciertos rituales característicos y, sobre todo, un discurso más o menos oficializado. Todo esto conforma la *identidad del tango*, eso que, con fruición, buscan los turistas en las marquesinas de calle Corrientes.

### La irrupción del rock

¿Qué sucede cuando un género musical nuevo viene a cuestionar la vigencia de aquellos que afirman identidades nacionales? Ya estamos en el tema del rock, eso que los turistas jamás buscan porque, según suponen, podrán encontrar en cualquier sitio del planeta, siempre que haya jóvenes en el medio. Podrá decirse que antes del rock nacional estuvo el jazz, que no es argentino y que sin embargo despertó bastante interés en nuestro país, prácticamente desde sus inicios. Efectivamente, el jazz tiene un lugar importante en el mapa de las músicas practicadas en la Argentina, pero su existencia nunca fue considerada extraña o amenazadora. No disputaba ninguna representación nacional, no aspiraba a la hegemonía. Ocupaba un

lugar parecido al de la música clásica y tuvo una relación cordial, casi de cooperación, con el tango. Sólo en estos últimos años, al interior del género, la pregunta por un *jazz argentino* ha empezado a tener alguna importancia (Corti: 2006). De todos modos, no parece ser una pregunta urgente ni demasiado conflictiva.

En cambio, la irrupción del rock fue alguna vez percibida como invasora. ¿Por quiénes? ¿Cuándo? Bueno, principalmente por la institución tanguera, entendiéndolo por esto al núcleo histórico de los músicos, teóricos y difusores del otrora llamada "dos por cuatro". En realidad, no será el rock and roll de los 50 el enemigo del tango

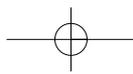
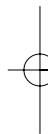
-ambas especies comparten pistas de baile, y algunos milongueros jóvenes se animan a rocanrollear-, sino la música beat (pop) de los 60, y de ahí en más el rock nacional ó argentino. Que el desarrollo de una cultura musical joven se manifieste en un momento de eclipse del género porteño inducirá a muchos a vincular una cosa con la otra. He aquí una narrativa fuerte en la historia de la música popular argentina: la que dice que el tango será víctima de una conspiración de intereses foráneos y su lugar quedará ocupado entonces por la música pop, luego convertida en rock a secas. La anécdota de la destrucción de las matrices de la RCA para hacer con ellas los discos del Club del Clan sería la prueba del delito.

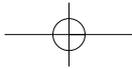
Esta hipótesis de la decadencia del tango en los años 60 y 70 tiene algunos puntos débiles -este no es el lugar para analizarlos-, pero digamos que lo que verda-

deramente sucede es la conformación de un nuevo actor social: el joven. Ciertamente, no todos los jóvenes son iguales y no todos escuchan la misma música. Pero es claro que surgen pautas de producción y consumo musicales atentas a la población joven recortada de la población general. En suma, a esta nueva identidad etaria se le suma una música específica.

Como señala Rossana Reguillo Cruz, los jóvenes han adquirido visibilidad social como actores diferenciados por tres factores: las instituciones de socialización; un conjunto de normas y políticas jurídicas que los protegen y castigan; y el acceso a un cierto tipo de bienes simbólicos y productos culturales específicos (Reguillo Cruz: 2000) Estos bienes y productos no son de interés general: están concebidos y comercializados para un sujeto joven. Naturalmente, aquí aparece el rock como oferta privilegiada de la industria cultural.

Por lo tanto, habrá una historia del rock *en la Argentina* y, articulada a esta, una historia del rock *de la Argentina*. Es decir, por un lado una recepción continuada y fecunda, como ha podido comprobarse cada vez que Los Rolling Stones, U2, Los Ramones, Iggy Pop o Roger Waters han hecho temblar estadios porteños. A su vez, músicos argentinos vienen expresando desde hace muchos años la necesidad de componer y ejecutar un rock de sabor local; esto es, la necesidad de establecer una suerte de subgénero: el rock argentino. Y vaya si lo han logrado. Escribimos estas notas mientras el estadio de River se colma tres noches seguidas para el Quilmes Rock, el ma-





Sergio A. Pujol

La anunciación del rock. Identidad, divino tesoro

yor muestreo anual del género. Con una abundante oferta de homenajes a músicos canónicos del subgénero y demás actos fuertemente mediatizados, el presente nos sorprende en medio de una fiebre de autocelebración, de la que bien podríamos inferir que la historicidad del rock argentino es la clave de su identidad. Parece un sofisma, pero no lo es: a más historia, mayor calidad identitaria, por decirlo de algún modo. En el fondo, todos reconocen que el rock argentino ha ganado por cansancio, aunque ese triunfo lo haya obligado a renunciar a ciertos incisos de su pacto original. Finalmente, hasta los tangueros más intransigentes parecen decir: "Bueno, está bien, que exista un rock nacional". Y devolviendo cordialidades, el rock hoy mira al tango y al folklore con más interés que antes.

#### Avatares de una identidad

Al principio, el rock argentino era universalista y nacionalista a la vez. No quería ser parte de las identidades oficializadas, pero se preocupaba porque se lo considerara argentino a partir del idioma; y, de ser posible, tan argentino como los géneros tradicionales. De cualquier modo, la búsqueda de una identidad local nunca estuvo por encima del deseo de consolidar una cultura joven disidente: el rock articula identidades horizontales, y por lo tanto se postula para ser la voz de una generación, no de un país ó una región. Digamos que el rock nunca se propuso expresar al argen-

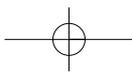
tino "promedio" ni ser bandera nacional. Cuando fue manipulado en ese sentido -en tiempo de Malvinas- quedaron expuestas sus peores contradicciones.

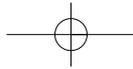
Tampoco hubo, creemos, una exploración crítica del pasado popular nacional, como sí sucedió con el tropicalismo en Brasil, que mezcló el samba con la psicodelia. En ese sentido, decimos que el rock fue, al menos en sus primeras dos décadas de vida, excluyente: su identidad se definió más y mejor por todo aquello que no era, por aquello que rechazaba o contraponía, al menos en un nivel consciente: la política del rock.

Al hablar de los comienzos del rock en la Argentina, enseguida repetimos el itinerario urbano que va de la Cueva a la Perla del Once y que transitan Tanguito, Moris, Pipo Lernoud y Litto Nebbia, entre otros (Kreimer-Polimeini: 2006) Todo género de música popular tiene un mito de origen de coordenadas urbanas. El mismo está pautado por una serie de anécdotas que sólo adquieren algún espesor histórico si se las contextualiza y pone en perspec-

tiva. Digamos, sin abundar en detalles, que la música pop o beat de aquel tiempo se hizo un lugar en la cultura argentina a los codazos y venciendo toda clase de resistencia. La recompensa por tanto tesón fue la emergencia de una zona de rock. Zona acotada y un poco lunática -a la vez, de fuerte proyección cultural- que se asentó sobre una serie de impugnaciones: contra la escuela como extensión de la educación patriótica ("Ayer nomás"); contra el mundo dado e impermeable al cambio ("La balsa"); contra la moral sexual burguesa ("Muchacha ojos de papel" y más tarde, tentado límites, "Catalina Bahía" ó "Me gusta ese tajo"); contra la metodología del accionar policial ("Blues de la amenaza nocturna", "Apremios ilegales" y "Botas locas"), y así sucesivamente.

Todas estas canciones compartieron un mismo espíritu rebelde. No es casual que el primer tema escrito en castellano se llame "Rebelde". Lo compuso Moris en 1966 y fue, no obstante sus muy modestas cifra de venta, la expresión generacional más defini-





da: “Rebelde me llama la gente/  
rebelde es mi corazón/  
soy libre y quieren hacerme/  
esclavo de una tradición...”.

Ese verso final -“quieren hacerme esclavo de una tradición”- es sintomático de la nueva identidad en construcción. Esa tradición a la que hace referencia la canción es la de los adultos. Con ellos y en ellos- están los valores del ayer que se resisten a morir, como bien lo expresó Charly García en “A los jóvenes de ayer”, la canción de Serú Girán. El rock supo ser iconoclasta porque arremetió contra el tótem de la tradición, ese remanente de país pasado, ese lastre de la historia. Hoy nadie diría algo así. Hoy la tradición es percibida como alimento cultural, nunca como remanente, menos aún como prisión. Desde que Andrés Calamaro colaboró con Mariano Mores, Charly produjo un disco de la Negra Sosa y Fito Páez compartió escenarios con Liliana Herrero, hay una buena parte del género y podríamos arriesgar, a riesgo de ser tachados de elitistas, su mejor parte- que busca renovarse mediante el diálogo con diversas tradiciones. En síntesis, hoy se habla con el pasado nacional; en tiempos de Billy Bond y la Pesada -por dar un ejemplo bien irreverente, bien *rockero*- no había mucho margen para el diálogo. En aquellos años, y más allá de casos aislados de “apertura” y conciliación, la tradición sólo podía subir a escena con los atuendos de la parodia (Recordemos la versión de “La marcha de San Lorenzo”, bastante antes de que Charly revise el Himno Nacional Argentino).

“Rebelde” y luego “La balsa” son canciones de música pop en cas-

tellano. ¿Por qué se pensó un rock en castellano? ¿Qué razones impulsaron a un grupo de adolescentes a escribir canciones en su idioma, pero manteniendo las referencias extranjeras en el plano de la música, más allá de algún bombo leguero, algún aerófono del noroeste o un esporádico par de bandoneones? Prosperó la idea de que sólo mediante una letra en la lengua “propia” se lograría una identidad cultural diferenciada, sin que por ello debiera desertarse de la juventud como categoría global. Si observamos el panorama internacional de la música joven no encontraremos muchos casos de nacionalización poética del rock. Aún se dice por ahí: al rock hay que interpretarlo en inglés, como si hubiera un nexo necesario entre el fraseo del rock y la prosodia de la lengua inglesa. Una vez más, la Argentina aparece como excepción a toda regla.

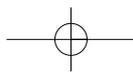
En el plano de la música, las estrategias de diferenciación puestas en prácticas fueron también claras. La música joven de los 60 y 70 fue bien distinta al tango y al folklore -pero también al rock and roll de los 50-, ya que recibió la poderosa influencia de los Beatles y su legado expandido. Pero lo musical siempre refirió a la canción como forma primera, allí donde la letra era signo conflictivo, referente en disputa, grito que se salía de toda norma, hiriendo los oídos “melódicos” del oyente de tango y transgrediendo las reglas el buen rimar. Finalmente, el rock descubrió otros usos musicales de la lengua, otra poesía de canción: otra lírica.

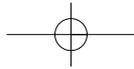
Con todo esto, y a partir de una necesidad de marcar territorio propio dentro del campo simbóli-

co de música argentina, el rock se convirtió en forma alternativa de canción, un desvío rebelde de los mandatos nacionales. Exceptuando algún tema de Sumo -Luca Prodán estudió en Londres- o algún *cover* de pop inglés a cargo de Charly García, no hubo rock argentino por fuera del idioma español -idioma primero *argentinizado* y luego *rockerizado*.

Entre fines de los 60 y hasta 1975, con la separación de Sui Generis, tenemos el prolífico período contracultural del rock argentino, al que Miguel Grinberg llama “el Ciclo II de la música urbana” (Grinberg: 1977). De esos años fue el manifiesto de Spinetta, un texto que fijó posición, una suerte de base ideológica del rock. Allí Spinetta definió al rock como instinto de poder transformador, “adjunto a la condición de vida que debemos modificar”. Ya no había una música joven indistinta. Ya no había mezclas al estilo Los Gatos, y la divisoria entre grupos “comerciales” y “artísticos” resultaba, al menos para los segundos, decisiva. Cuando en 1971 se reunieron 50.000 personas en el Velódromo -B.A.-Rock II- nadie pudo dudar de que el efecto Woodstock había llegado, modestamente, al Río de la Plata. (Fernández Bitar: 1997). Sin ser el primer festival del género -en 1969 se había organizado el Festival PinAp de Música Beat y Pop en el anfiteatro Municipal-, Barrock constituyó el acontecimiento de recepción, el impulso de público a partir del cual el término rock devino categoría cultural.

Cuatro años después, Sui Generis se despedía en el Luna Park con dos funciones repletas. En esos años, el rock argentino pu-





Sergio A. Pujol

La anunciación del rock. Identidad, divino tesoro

lió sus formas, adoptó la ambición instrumental del rock progresivo -había que tocar bien; ya no alcanzaba con tocar sinceramente- y desarrolló lo que podríamos llamar una red de contención, una verdadera trama social, formada por audiciones de radio, prácticas aledañas o emparentadas con los recitales (fueron los años intensos de las artesanías y una mayor osadía en el vestir) y algunas revistas "del palo".

Estas últimas -**Pelo**, **Mordisco**, **Algún día**- apuntalaron una legítima cultura rock en la Argentina, estableciendo eso que Ana María Ochoa llamó "marco valorativo del género" (Ochoa: 2003). En ese sentido, **Pelo** fue fundamental, ya que, a diferencia de su predecesora **PinAp**, juzgó con dureza todo aquello que pretendía pasar por rock sin serlo. Su cedazo fue implacable. Esta preocupación ontológica sobre la música - un *ser o no ser* que curiosamente se dio en el rock con tanto fervor como supo darse una generación antes en el tango- se extendería, con **Mordisco** primero y **Expreso Imaginario** más tarde, a un temario más amplio, un mapa cultural poblado por poetas simbolistas y surrealistas, novelas de vanguardia, cine de autor poco difundido, *ismos* del arte moderno, religiones "alternativas", notas de ecología, etc.

La discografía del período no fue extensa, pero tuvo su peso específico, produciéndose en sellos de alcance nacional, como Music Hall, Microfón y RCA. Queremos advertir con esto que el rock no creció sólo a partir de sellos independientes, como el pionero

Mandioca de Jorge Álvarez, si bien el acceso a la grabación y edición seguían siendo bastante restringido y los sellos grandes no hacían muchas apuestas a favor de lo nuevo. Como sea, al promediar los 70 tuvimos una discográfica destinada a ser canónica. Pensemos en **Artaud** de Pescado Rabioso (recientemente votado por la edición argentina de **Rolling Stone** como el mejor disco de la historia del rock local), **Pappo's blues vol.3** de Pappo, **Cristo Rock** de Raúl Porchetto, **Pequeñas anécdotas de las instituciones** de Sui Géneris, **León Gieco** de León Gieco, **Muerte en la catedral** y **Meloepea** de Litto Nebbia, **Color Humano** de Color Humano, **Siesta** de Aquelarre y **Durazno sangrando** de Invisible, entre lo más destacado.

En síntesis, al promediar los 70 el rock argentino ya tenía un perfil muy definido -digamos: una identidad como género y una significación dentro de la cultura argentina-, aunque sus dimensiones siguieran siendo muy comedidas. Era musicalmente combativo, como si trasladara al campo estético las tensiones políticas de aquellos años. Pero como las voces rock o pop podían prestarse a confusión en un tiempo en el que se buscaban certidumbres, terminó por imponerse la expresión *música progresiva*, una adaptación vernácula de la categoría *progressive rock*.

Cuando en marzo del 76 la Junta Militar golpeó el orden institucional, el rock siguió su curso sin mermar demasiado su caudal, aunque algunos grupos sufrieron

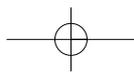
directamente la represión y la cultura rock en su conjunto fue objeto de hostigamiento. En realidad, las condiciones difíciles -problemas para alquilar salas, poca llegada al disco, restricciones en los medios, *razzias* policiales, etc.- lejos de desanimar al movimiento terminaron por darle una insólita templanza, a la vez que cierta capacidad de adaptación para la supervivencia, en medio de lo que se dio en llamar una cultura del miedo. Aquellos aspectos que tal vez resultaban un tanto excéntricos para los sectores más politizados de la juventud de los 70, ahora eran vistos de otro modo. Como dice Pablo Alabarces, "si cada sector o grupo arma sus estrategias de supervivencia, la juventud se da la suya: transfiere hacia el rock la representatividad que había sido derrotada, o que nunca había sido conferida" (Alabarces: 1993). En los largos años de la dictadura, "la música joven" devino refugio de la disidencia, gran almacén secreto de todo aquello que, desde una actitud más defensiva que ofensiva, se oponía a los valores que buscaba "restaurar" la dictadura. Podría decirse que el rock maduró políticamente de modo un tanto repentino, por rigor de la situación, en la afirmación de un *nosotros* capaz de repeler el influjo del discurso dictatorial (Vila: 1985).

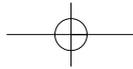
De música progresiva a rock nacional, la cultura joven ya no fue sólo el territorio de los hippies que querían cambiar el mundo con canciones. Entre la represión "cotidiana" de los tiempos de Onganía y la represión política del Proceso Militar

A M C L A J E S

[ 18 ]

Tramplias





se produjo un *crescendo* autoritario en el país -apenas suspendido por la primavera política del 73- que en realidad no frustró la experiencia del rock, sino más bien la reafirmó, dándole una razón identitaria de mayor significación histórico-social.

De todos modos, el rock mantuvo a lo largo de esos años cierta distancia con los movimientos políticos. Distancia que antes del 76 fue objetada, y que a partir de ese año sería plenamente comprendida, ya que cualquier identidad social y política que cuestionara abiertamente el estado de cosas estaba prohibida o replegada. Quizá la música no creció mucho en términos cuantitativos -sólo a partir de 1981 se observó un aumento de la actividad-, pero el significado contracultural de los recitales, los discos y las publicaciones específicas se potenció notablemente.

Como género musical, el rock se diversificó, pero sin llegar aún a la dispersión de estilos o tendencias de los años venideros. Bajo la identidad del rock argentino, en plena mudanza hacia el epíteto *nacional*, convivieron León Gieco, Spinetta-Jade, los grupos de Charly García -primero La Máquina de Hacer pajaros y luego, con más repercusión, Serú Girán-, Riff, Nito Mestre y Los Desconocidos de Siempre y Raúl Porchetto. En la primera mitad de los 80 nacieron Virus, Los Abuelos de la Nada y Punch -estos dos últimos con Miguel Abuelo y Miguel Cantilo que acababan de volver del exilio-, regresó al ruedo Litto Nebbia después de su período mexicano, se afirmó Patricio Rey y los Redonditos de Ricota -un grupo *underground* platense que tendría una proyección extraordinaria hacia finales de los 80-, despuntó la ten-

dencia paródica de Los Twist y Viudas e Hijas de Roque Enroll y la llamada Trova rosarina renovó el lenguaje de la canción.

Pero este crecimiento exponencial no estuvo totalmente desvinculado de los años de la dictadura. En 1982 estalló la guerra de Malvinas y, a partir de su resolución, el Proceso militar se replegó. Entonces algo muy extraño sucedió con el rock: no asaltó los cielos sino la radio, y poco después la televisión. De pronto, prohibida la difusión de música "en inglés", hubo rock nacional a toda hora y en todo el dial. La música progresiva dejó de existir, dejando su lugar al *rock nacional*. EMI produjo los primeros y muy exitosos discos de Juan Carlos Baglietto -conocido en Buenos Aires desde 1981 como punta de lanza de la Trova Rosarina- y se organizaron las agencias de músicos. El nombre de Daniel Grinbank empezó a sonar tan fuerte como los de los músicos que representaba. La producción discográfica creció geométricamente: a pocos meses del regreso de la democracia se editaron más de 80 LPs (Fernandez Bitar: 1997), y pronto vinieron las exportaciones de músicos y músicas a México,

Chile y otros destinos latinoamericanos.

### Después de la contracultura

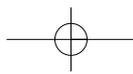
El escenario post-Malvinas, tan caótico y a la vez esperanzado para la política, resultó económicamente productivo para el rock, que dejó de ser el idiota de la familia para convertirse en el hijo pródigo. Exceptuando el fenómeno de los Redondos -un fenómeno en gran medida sostenido en la vieja ética de la contracultura-, nuevos y viejos músicos argentinos se convirtieron en estrellas pop, y se comportaron en consecuencia. Se amoldaron a los tiempos, que eran los tiempos impartidos en el mundo por la irónica new wave, ya que el corte punk en la Argentina había sido poco profundo: Los Violadores estuvieron casi solos en el estilo, hasta la aparición de Ataque 77 en 1987. La naciente new wave proliferó en clave argentina, adoptando rápidamente los nuevos códigos de la ironía, la burla y la parodia. A grandes rasgos, la *popización* -feo neologismo, pero de dificultoso reemplazo- volvió al rock nacional "divertido" y, en muchos casos, bailable. Esto supuso

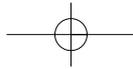
**Sábado 22/07**      **55 e/ 6 y 7**  
**0 hr**  
**\$3**

**. Atmosferia**  
**. Placard** (capital)  
**. 107 faunos**  
**. Malegria**



**festiball**





**Sergio A. Pujol**

La anunciación del rock. Identidad, divino tesoro

un cambio brusco en el marco de valoración del género, como anticipadamente lo expuso Charly García en **Clics modernos**, un disco seminal que después de un frío recibimiento se convertiría en pieza canónica en la “modernización” del rock argentino.

Es evidente que lo que en los 80 se consideraba bueno no lo hubiera sido en tiempos del hoy canonizado **Artaud**. Es atendible que sea así; lo que sorprende es la fugacidad del marco de validación. Si bien hay trayectorias personales menos atentas a las fluctuaciones del gusto masivo -la del propio Spinetta, sin ir más lejos, que nunca llegó al grado popular de la disco, ni aún de una música que se pudiera tararear sencillamente-, no puede negarse que el paradigma estético del rock cambió de un modo más veloz de lo que los propios actores estuvieron dispuestos a reconocer. Esta aceleración del cambio, que para los más optimis-

tas actualizó definitivamente al rock argentino respecto a sus padres putativos internacionales, volvió a plantear el dilema identitario. Este dilema se pudo resumir en una pregunta: ¿Podía seguir siendo símbolo de rebeldía una música que ahora funcionaba de manera tan aceptada con la industria cultural?

La verdad es que poco queda de aquellas fogatas rebeldes de principio de los 70. Curiosamente, el rock de los 80 y parte de los 90 se asemejó bastante a la música pop de principios de los 60, cuando la contracultura aún no era el plano de referencia del rock y proliferaba la imagen de una juventud despreocupada y hedonista. Integrado a la nomenclatura de la música que se produce y vende, el rock se volvió masivo en el momento más crítico de su identidad ideológica.

Es posible que una respuesta negativa a la pregunta por el carácter

rebelde del rock pase por alto la capacidad de diferenciación que el género ha sabido desarrollar y mantener a lo largo de los años. En tiempo de tribus urbanas y de más desavenencias, aún pueden reconocerse rasgos de una identidad rockera. En todo caso, el problema es que ese reconocimiento, a partir de la diferencia sonora, ya no perturba. En realidad, el mundo se ha vuelto imperturbable, y ante eso poco y nada puede hacer el rock, una música que la sociedad dejó hace mucho de percibir en términos antagónicos.

Digámoslo con la imagen favorita de los viejos críticos “del palo”: Mamá y Papá ya no se asustan con el rock. Y hasta es probable que dejen escapar algunas lágrimas de emoción cada vez que la omnipresente tradición, aquel viejo tabú de la contracultura, salga a investir a lo rebeldes de ayer y de hoy con los títulos de una gloria reparadora.

## Bibliografía

**ALABARCES, PABLO.**

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

**BOURDIEU, PIERRE.**

*Sociología y cultura*, Grijalbo, México, 1990.

**CORTI, BERENICE.**

“Identidad. Jazz argentino y nuevos lenguajes”, Ponencia en las Segundas Jornadas de Investigación de Arte y Disciplinas Proyectuales de la Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2006.

**FERNÁNDEZ BITAR, MARCELO.**

*Historia del rock en Argentina*, Distal, Buenos Aires, 1997.

**GRINBERG, MIGUEL.**

*La música progresiva argentina. (Cómo vino la mano)*, Editorial Covergencia, Buenos Aires, 1977.

**KREIMER, JUAN C. Y POLIMENI, CARLOS.**

*Ayer nomás. 40 años de rock en la Argentina*, Musimundo, Buenos Aires, 2006.

**OCHOA, ANA MARÍA.**

*Músicas locales en tiempos de globalización*, Norma, Buenos Aires, 2003.

**REGUILLO CRUZ, ROSSANA.**

*Emergencias de culturales juveniles. Estrategias del desencanto*, Norma, Buenos Aires, 2000.

**VILA, PABLO.**

“Rock nacional, Crónicas de la resistencia juvenil”. Elizabeth Jelin: *Los nuevos movimientos sociales*, CEAL, Buenos Aires, 1985.

