

## Introducción

En este trabajo presentaremos algunos lineamientos de análisis que estamos realizando y que se inscriben en un estudio que tiene como base los vínculos entre *lo popular* y los fenómenos masivos, y las articulaciones entre oralidad y escritura, teniendo en cuenta relaciones de poder, modos de legitimación y condiciones de subalternidad. De esta forma trabajaremos sobre el análisis de las formas de representación en las prácticas orales –la representación en sentido de puesta en escena- y su relación con las formas de representación (referentes, procedimientos constructivos, poéticas resultantes, léxicos) a partir de un acercamiento sobre el denominado rock *barrial* (Semán y Vila; 1998) en torno a las representaciones de lo nacional.

Se intentará entonces un acercamiento a los modos de representación en un enfoque semiótico y las letras de las canciones teniendo en cuenta los aportes de la teoría literaria y la lingüística, a fin de señalar y sistematizar los rasgos propios del subgénero sobre esta temática. Así, se busca destacar las diferencias discursivas entre bandas y examinar las diferentes oralidades y los vínculos que establecen con las letras, lo que a su vez implica definir los estilos en tanto fuerzas actuantes hegemónicas o contrahegemónicas, de prevalencia o subsidiariedad, en un campo de tensiones de fuerzas.

## Acerca de las nociones trabajadas

Hay diversos abordajes acerca de *lo popular*. Para Bourdieu (1985), hay una lengua norma y una lengua popular, que se distingue de la anterior por ausencia. Sólo algunos llegan a poseer ese “capital simbólico” central y el resto aparece como oralidades ilegítimas. Las prácticas de los hablantes son prácticas que se ubican en una estructura dada (campo) donde se disputan relaciones de fuerza en el interior del mismo. Así Bourdieu (1988) sostiene que *lo popular* no existe sino como una apuesta de lucha entre los intelectuales y que la fuerza de su argumento es mayor cuando es menor la autonomía del campo. Por su parte, Michael De Certeau (1999) afirma que la cultura popular infiere una “violencia simbólica” que no se confiesa, ligada al poder que lo autoriza, que es “inventado” en el gesto letrado de designar la inferioridad. Para Hall (1984) lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que la definen en tensión continua con la cultura dominante y que la lucha cultural adopta diferentes formas. En relación a *lo masivo*, Martín Barbero (1987) sostiene que a la cultura de masas hay que entenderla desde la cultura popular porque esto permite relacionarla con el conflicto y propone tres vías metodológicas, que están unidas y se complementan. Ellas irían de lo popular a lo masivo, de lo masivo a lo popular y los usos populares de lo masivo. De esta manera sería imposible escapar de la dominación y esa es la paradoja del dominado. Estas mismas desigualdades relacionales se plantean en la escritura ya que la elaboración de instrumentos de producción da a quien lo ejerce un poder sobre la lengua y a la vez sobre su propio capital simbólico.

---

<sup>1</sup> UBA-CCC

Correo: marisavigliotta@yahoo.com.ar

## El género y subgénero

En cuanto al rock, consideramos que es necesario realizar un recorrido, por un lado, por la manera en que académicamente el tema ha sido trabajado y, al mismo tiempo, del modo en que se ha conformado y afianzado el campo rockero en nuestro país. Esto nos permitirá pensar acerca de algunas líneas de continuidad y de ruptura entre los primeros años del movimiento rockero, su subsiguiente consolidación en los años 1970 hasta llegar a la aparición del rock *barrial* en los '90. Este recorrido permite comprender ciertos atributos, prácticas y valores propios de este subgénero y su entrecruzamiento con otras prácticas propias de los sectores subalternos.

Al indagar sobre la historia del rock and roll en nuestro país hay algunos autores que han trabajado acerca del tema desde la academia. Pujol (2005, 2007) realiza una revisión histórica del rock nacional e internacional mientras que Alabarces lo analiza no solo desde su contexto sociohistórico sino que va retomando cuestiones ligadas a la conformación del movimiento (1993) y a sus interrelaciones con la conformación de identidades juveniles populares (1996). Además, están los aportes del sociólogo Pablo Vila quien en su artículo "Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil" (1985) trabaja sobre la conformación del movimiento y su situación durante la dictadura militar de 1976 a 1983. Este mismo autor, posteriormente, también trabajó en otras publicaciones acerca de la identidad narrativa musical y la construcción de identidades juveniles en nuestro país.

Otro de los trabajos fundamentales en esta temática es el de Semán y Vila (1999) ya que fue la primera publicación que propuso abordar lo que ellos llaman "rock chabón" desde una mirada sociológica. Para los autores, este subgénero se transformó en una narrativa vital para los jóvenes ya que "es una práctica musical que ayuda a la construcción de una identidad, anclada en el cuerpo, de joven marginado de sectores populares" (1999: 233 y 234).

Por su parte, en su análisis acerca de la constitución del rock en nuestro país Alabarces (1993) retoma brevemente los orígenes del rock and roll en los Estados Unidos en la década de 1950 observando que es un cruce "generado al interior de las prácticas de consumo de las clases medias norteamericanas" que "representa los incesantes intentos que la cultura estadounidense viene produciendo para tratar de limar el conflicto racial" (1993: 32). Una de las características inherentes a este género será entonces la hibridación, el cruce, que aparece en esta especie de intercambio "asimétrico" entre negros y blancos en relación no solo a la música sino también al cuerpo y al baile ligado, especialmente, al erotismo.

Alabarces (1993) sostiene que el rock ejecutado en nuestro país tuvo dos fundaciones: la primera, en 1962, con el *Club del Clan*<sup>2</sup> que ponía en escena jóvenes de clase media y la segunda, unos años después (entre 1965 y 1967) enfrentada a la primera y en la que se cuestionaba al mundo adulto asociado a la política y a la rutina entre otras cuestiones. Este movimiento, objetaba al llamado rock *complaciente* porque sostenían que aquellos "fabricaban" música en serie la cual era promovida por el mercado discográfico mientras que el "verdadero" rock representaba una alternativa de vida distinta dentro de la sociedad industrial. Al mismo tiempo, los "verdaderos" rockeros estaban en contra de la mercantilización de la música lo cual generó una contradicción propia de la historia del rock nacional ya que "el movimiento anticomercial por excelencia es leído como

---

<sup>2</sup> Programa televisivo emitido por Canal 13 de Buenos Aires, Argentina, en el que cantaban artistas de la denominada *nueva ola* en el que iniciaron sus carreras musicales, entre otros, Palito Ortega y Leo Dan.

fundado por las ventas de *La balsa*, el primer fenómeno comercial rockero” (Alabarces, 1993: 34).

En nuestro país, al menos para la segunda fundación en términos de Alabarces, la aparición del rock no va a estar ligada a conflictos raciales sino generacionales y lo que persistirá como marca de origen y como línea de continuidad será “la visión del fenómeno como una identidad que articula a la diferencia generacional como conflicto central” (Alabarces, 1993: 35). De esta manera se transformó en el detonante de la tensión generacional que se estaba produciendo entre la nueva juventud y los viejos valores de una sociedad en la que “la actitud contestataria del rock se establece frente a un sistema social caracterizado como hipócrita, represivo, violento, materialista, individualista, rutinario, alienado, superfluo y autoritario” (Vila; 1999: 124). Contra estos valores se posiciona el rock y ésta será otra de las líneas de continuidad posibles de trazar a lo largo de su historia.

A partir de la propia constitución del campo rockero, ese primer enemigo (el rock “comercial”) será su “eterno” enemigo (Vila, 1999) ya que se instituye dentro del imaginario del “rock nacional” la idea de dos tipos de rock contrapuestos. Esto implica una forma de exclusión que estará históricamente presente aunque reactualizándose bajo diferentes formas. Algunos años más tarde, hacia fines de los sesenta y principio de los setenta, esta división, aunque no bajo el par rock/no rock, se dará también dentro del campo cuando se vean enfrentados dos estilos de rock contrapuestos: los “duros” y “blandos”, encarnados por Manal y Almendra.

El papel jugado por el rock durante la última dictadura militar en nuestro país ha sido analizado desde diferentes autores con opiniones diversas al respecto. Es por estos años cuando, según Vila (1985), se empieza a hablar del rock nacional como movimiento: “Mientras el movimiento estudiantil y las juventudes políticas poco a poco desaparecen como marco de referencia y sustento de identidades colectivas, el movimiento de rock nacional se afianza como ámbito de constitución del nosotros” (1985: 85). En este sentido, el rock se vuelve a esta altura un “fenómeno de masas” (Alabarces, 1993:70) y la convocatoria de público a los recitales así como el circuito comercial y artístico al que estaba vinculado dan cuenta de un movimiento en constante expansión.

Para Pujol (2005), la postura del movimiento rockero en los momentos más violentos de la dictadura fue constituirse como un refugio pero no como un espacio de resistencia ya que si bien había una demanda real de libertad, ésta se manifestaba pero dentro de los límites impuestos por la dictadura y se vivía, por ejemplo, en los recitales donde se marcaba dialécticamente un adentro y un afuera, tanto real como simbólico. Para Vila (1985), en cambio, el rock fue la única instancia que permitió a los jóvenes construir un nosotros y afirmar su identidad. “En los recitales el movimiento se festeja a sí mismo, y corrobora la presencia del actor colectivo cuya identidad ha sido cuestionada por el régimen militar” y así el movimiento rockero se convirtió en una de las formas claves de resistencia juvenil (Vila, 1985:256).

Dentro de este contexto es cuando comienza a emerger el imaginario del rock como “comprometido” o “contestatario”. Para Vila, antes de la guerra de “Malvinas el rock nacional ya está cumpliendo a pleno su papel de movimiento contestatario de amplios sectores de la juventud” (1999:103). Entonces deja de ser solo un ideal de rebeldía frente al mundo adulto para pasar a ser, al menos en el imaginario juvenil, un movimiento que puede ocupar el lugar de representación que antes ocupaban otras agrupaciones. Al perdurar en el imaginario la imagen del rock como lugar de resistencia, ese mito se volverá sumamente operativo en la constitución de lo que en los '90 se llamará rock *barrial* (Semán y Vila, 1999) aunque los “enemigos” sean otros.

Durante la dictadura militar las discrepancias hacia el interior del campo se veían desdibujadas ya que el movimiento rockero se había conformado en un frente común en contra de un enemigo; si bien no hubo una abolición de las disputas fue una negociación forzada frente al gobierno militar conformándose un imaginario de unidad o de “bloque homogéneo” (Alabarces, 1993: 80). Con la caída del régimen y la vuelta a la democracia, las diferencias entre los estilos rockeros se veían acentuadas y el nosotros/otros volvió a ser interno.

La escena de principios de la década de 1980 irá cambiando paulatinamente ya que “por primera vez en su historia, el movimiento de rock nacional puede desarrollar plenamente uno de los rasgos característicos del movimiento mundial de rock: el énfasis en el cuerpo, el placer y la diversión, como marcas propias de la identidad juvenil” (Semán y Vila, 1999: 239). Estos cambios implicarán una cierta pérdida del carácter revulsivo ya que “el pop moderno se esforzaba en desmarcarse de la función socializante y opositora que había cumplido el rock durante la dictadura” (Berti, 1989: 24).

En este escenario, aparece una corriente caracterizada por una cierta alternatividad en su estética y con una circulación por medios diferentes de los tradicionales. Entre estas bandas se encuentran Sumo y Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (Los Redondos) y se puede decir que la primera combinó ciertas corrientes musicales propias de los '70 como el punk y el reggae. La muerte del cantante de Sumo, Luca Prodan, en 1987 elevó su figura al lugar de mito rockero pasando a formar parte del campo semántico propio de un subgénero que surgirá en los '90.

El rock estaba sustentado en un imaginario de “coherencia” por lo que comienza a ganar espacio en la constitución de identidades juveniles frente a instituciones cada vez más carentes de legitimidad. En este sentido, Los Redondos encarnan en el imaginario juvenil valores como la independencia, la autenticidad y la coherencia, en parte, por la línea ideológica de la banda a lo largo de su carrera caracterizada por grabar sus discos, editarlos y promocionarlos de manera particular. Esta banda se caracterizó por no participar en los medios masivos<sup>3</sup> y estas acciones los transformaron en un referente acerca de lo auténtico y legítimo en el rock, del ser o no ser.

A comienzos de los '90, el contexto sociopolítico caracterizado por las políticas neoliberales y el, trivial y corrupto, gobierno de Carlos Menem no hacen más que reafirmar a Los Redondos como uno de los principales referentes de la escena rockera. Lo novedoso estará en el cruce que se dará entre la banda y el público, en su mayoría perteneciente a sectores populares con códigos extrapolados del fútbol.

A partir de esta década aparecen aún más estilos y las discrepancias hacia el interior del campo se tornan más fuertes. Allí es donde surge un nuevo subgénero que la prensa especializada y sus detractores llamaron *rock chabón*<sup>4</sup> -para luego convertirse en *rock barrial*- que se caracteriza por estar vinculado a una zona geográfica - en general del conurbano bonaerense- y por tener difusión entre sectores de la clase media empobrecida (Semán y Vila, 1999). Tanto la nombre de *barrial* como “chabón” tienen su origen en la prensa especializada sobre rock y parte de ella utilizó estos términos para marcar que este subgénero carecería de elegancia y virtuosismo (Salerno, 2008). Semán y Vila (1998) caracterizan a este estilo como neocontestario, argentinista y suburbial y en su descripción hacen hincapié en los modos novedosos con los que el

---

<sup>3</sup> Para Polimeni esta estrategia “es la publicidad de la no publicidad” (2001:119) y es otra forma diferente de marketing.

<sup>4</sup> Algunas de estas bandas son La Renga, Los Piojos, Caballeros de la Quema, Viejas locas, La Bersuit Vergarabat, La 25 y La Mancha de Rolando entre otras.

rock *barrial* interpela identitariamente a su público. Este nuevo subgénero se caracterizará por ser callejero, antipolicial y futbolero.

El rock *barrial* pasará a ser uno de los soportes cruciales de la cultura del *aguante* ya que “es una práctica musical que ayuda a la construcción de una identidad, anclada en el cuerpo, del joven marginado de sectores populares” (Semán y Vila, 1999:234). Es importante señalar que hay variables que permitirían distinguirlo como un subgénero dentro del género “rock nacional”: por un lado, el desarrollo de los recitales donde los asistentes adquieren un tipo de protagonismo particular ya que se entablaban prácticas de aclamaciones recíprocas entre músicos y espectadores con ciertos rasgos propios del fútbol, como la presencia de banderas como señal de identificación, una gran cantidad y variedad en los cánticos entonados por el público y también el uso de pirotecnia.<sup>5</sup> Por otro lado, una de sus características es que en el rock *barrial* el cuerpo y el baile aparecen con una dimensión lúdica durante los recitales ya que, anteriormente, no era bien visto el baile dentro de los conciertos.

El rock *barrial* aparece en la década de 1990 y se transforma en la música preferida de muchos jóvenes de sectores populares que sienten representada su visión del mundo, a partir de los conflictos y las alteridades planteadas (lo auténtico/ lo comercial; los pibes/ los chetos; nosotros / la policía) y es donde estos términos (“suburbano”, “callejero” “barrial”, “chabón”) establecen un campo semántico común que tiene que ver con códigos que remiten a un sentido de “pertenencia”, al hecho de no traicionar los orígenes, no cambiar las costumbres, ser “los mismos de siempre”, ser transparentes y auténticos ya que un verdadero rockero es aquel que no “transa” ni se “vende”.

Salerno y Silba (2005) sostienen que la expresión rock ‘chabón’ se basa en la reproducción de un estigma proveniente de la crítica especializada (inestable y mayormente asistemática) por lo que retomar esas nociones implica someter a análisis riguroso la falta de especificidad. Semán (2006) definió al rock ‘chabón’ como el efecto de la incorporación de los sectores populares al campo del rock. Toscano y Warley (2004) señalan que en las letras de los temas musicales se realizan elecciones estéticas. Cabe señalar como gesto significativo que el recurso a la oralidad tiene el sentido de una polémica estética acerca del lenguaje de esa música en tanto representativa de un universo juvenil.

Por otra parte, consideramos que es fundamental indagar acerca de la configuración de este imaginario específico (rock *barrial*) unido a la noción de experiencia. En este sentido, y desde una perspectiva transdisciplinaria, es pertinente trabajar en el contrapunto entre orden y excepción (el fenómeno rockero vinculado con el mercado y como gesto de oposición y rebeldía, y su ubicación entre la cultura popular y la cultura de masa), en un estudio de la representación en sus distintas modalidades (como representación en el escenario, ligada a lo teatral) y como modos de representación (procedimientos) en las letras, lo que se vincula con el realismo en la vinculación con un referente (social) y discursivo (letras), así como en la relación representación/ representatividad.

## Las relaciones y tensiones presentes en el campo

En la misma línea de trabajo creemos que es relevante indagar acerca de los modos en que los rockeros de los subgéneros antes mencionados –el “Rock Barrial” en particular– se posicionan en el interior del campo cultural específico y qué relación e incidencia

---

<sup>5</sup> El uso de pirotecnia fue prohibido tras el incendio del local República de Cromagñon en 2004.

tiene en este aspecto la oralidad desplegada en las representaciones y en las letras de las canciones (señalando asimismo sus diversas relaciones).

De esta forma entendemos que es central estudiar las relaciones entre un lo *popular* y lo *masivo* para comprender las diferentes dimensiones de este género popular que es, a su vez, un fenómeno masivo así como analizar la relación entre prácticas orales (*performances* en el doble sentido de emisiones y representaciones semióticas) y las representaciones que surgen a partir de procedimientos ligados a la escritura, en las letras de las canciones de los rockeros.

Al mismo tiempo, al trabajar el problema de la representación en relación con la representatividad, teniendo en cuenta la configuración de un *nosotros* como rasgo de identificación, se puede explorar la relación entre discursividad y conformación de identidades a partir del estudio crítico del corpus señalado.

Sin duda, comprender el surgimiento del fenómeno del rock barrial implica trabajar a partir de diferentes ejes como la relación entre la banda y sus seguidores (comunidad semiótica y lenguaje común), el uso del cuerpo en la configuración identitaria (sistemas de identificación y configuraciones de representaciones así como los referentes y los procedimientos de figuración específicos).

Consideramos que la oralidad de los cantantes de “Rock barrial” es una oralidad popular que se afirma en tanto el rock en general y este subgénero en particular pertenecen al género popular pero que es, a su vez, un fenómeno masivo. Esto nos lleva a la pregunta acerca de lo popular entendido como la dimensión de lo subalterno en la economía simbólica (Hall; 1984) y su compleja relación con lo masivo. En este mismo sentido es necesario aquí plantear la necesidad de repensar el análisis de este subgénero popular en la distribución compleja y estratificada de los bienes culturales (Alabarces; 2005) y su ubicación subordinada dentro de un género subalterno y su relación con los mecanismos hegemónicos, masificadores y despolitizados de la industria cultural. Si retomamos la noción de Bourdieu, acerca de la lengua norma y la lengua popular, se plantea la pregunta acerca de si debe ser entendida como resistencia ó como sumisión, lo que aparece es una contradicción insoluble inserta en la dominación simbólica. Por otra parte, la retórica de la oralidad de los músicos, particularmente los cantantes, no es uniforme y los clivajes entre sus modos discursivos están en relación al espacio que ocupan en el interior del campo y respecto de las diferentes “rockeritudes” que encarnan.

Al mismo tiempo, si los que hablan son los cantantes, se atribuyen a sí mismos el ser portavoces de las bandas y esto es una posición de poder en el campo rockero. Estos intercambios lingüísticos entre el “líder” de la banda y el público, son asimismo relaciones de poder simbólico donde asientan las relaciones de fuerza (Bourdieu; 1985). En este mismo sentido, es necesario indagar acerca de la legitimidad (ó no) de las prácticas orales de los músicos de cada banda dentro de un género ligado a una oralidad subordinada y en relación así con una escritura (letras) específica. Por tanto, cabe preguntarse acerca de la posible correlación entre la letra de las canciones y las oralidades de cada músico en cuanto al reforzamiento del lugar ocupado por los cantantes dentro de las bandas y por cada grupo dentro del campo rockero.

En relación a la metodología

Para analizar nuestro objeto de estudio es necesario retomar sus diferentes dimensiones. Es imposible analizar un fenómeno como la música popular por fuera de una mirada de totalidad (Alabarces; 2005). El análisis cultural debe tratar de reconstruir el mapa de lo

cultural para recolocararlo en el territorio complejo de la lucha por la hegemonía y la posesión de capital simbólico (Bourdieu; 1995).

Por tanto, sostenemos que es necesario un abordaje completo y complejo del rock, como música popular, que considere dinámicamente la riqueza de esos discursos –las canciones (letras), los conciertos, la oralidad de los músicos, las representaciones mediáticas, los variados atributos corporales, las marcas identitarias y otras cualidades que completan el objeto elegido – y sus relaciones en la lucha por el capital simbólico. Además es imprescindible tener en cuenta las diversas variables propias de la industria cultural: las representaciones, los discursos hegemónicos que se reproducen sobre este género y en particular sobre el subgénero “Rock Barrial”, el registro de los conciertos en medios audiovisuales y en otros soportes (radiales, gráficos y televisivos), las letras de las canciones (uso de procedimientos escriturarios y apelaciones a referentes diversos), así como otros aspectos que ponen a la música en el lugar de una mercancía, en contraposición con el rasgo de oposición o manifiestación de rebeldía ante tales condiciones.

Por lo tanto, consideramos que el análisis discursivo del corpus debe ser minucioso, atendiendo a los varios niveles en que éste se construye: texto, imagen, sonido, así como a su articulación compleja en la construcción del sentido.

También es pertinente generar un mapa teórico que pueda alimentar estas discusiones (sobre la oralidad, la escritura, el rock, el subgénero rock barrial, la cultura popular y la cultura de masas), así como proponer un abordaje metodológico. La complejidad de los géneros populares hace necesario tener en cuenta los varios elementos intervinientes en el entramado de este fenómeno. Asimismo, en su particular relación con *lo masivo* en el contexto de una cultura hegemónica, los sectores populares se sirven de los productos de los que ésta provee para producir, a su vez, sus propios sentidos, que son invisibles, diseminados, siempre desviados (De Certeau; 1996). En esta línea, Martín Barbero (1987) señala que el funcionamiento de la hegemonía en la industria cultural se articula sobre un doble movimiento que implica, por un lado, la captura y puesta en escena de la cultura popular (objetos, prácticas, valores, creencias), y por otro la identificación/reconocimiento que posibilita en sus consumidores. En esta línea, el estudio de las textualidades mediáticas (el lenguaje) resulta de interés para intentar entender cómo, en última instancia, éste despliega un campo de posibilidades tanto en el reconocimiento (procesos de recepción; y la praxis) como en la reproducción de sentido y en las relaciones históricas de poder entre oralidad y escritura.

## Bibliografía

- Alabarces, P. (1993): *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Colihue, Colección Signos y cultura.
- Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (1996): *Cuestión de pelotas. Fútbol, deporte, sociedad, cultura*. Buenos Aires, Atuel.
- Alabarces, P. et al. (2007): “Música Popular y Resistencia (Cultural) en la Argentina: una discusión en torno de los significados del rock y la cumbia”, en Alabarces, P. y Rodríguez, M.G. (comps.): *Resistencias. La cultura popular en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Prometeo, en prensa.
- Berti, E. (1994): *Rockología. Documentos de los '80*, Buenos Aires, Beas Ediciones.
- Bourdieu, P (1985): *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal.
- Bourdieu, P. et al (1995): *Respuestas. Para una antropología reflexiva*, México, Grijalbo.

- De Certeau, M. (1996): *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Díaz, C. (2005): Libro de viajes y extravíos: Un recorrido por el rock argentino (1965-1985), Unquillo, Narvaja editor.
- Frith, Simon (2003): “Música e identidad”, en Hall, S, (2003): *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Garriga, José y Salerno, Daniel (2007): “Estadios, hinchas y rockeros: variaciones en torno al *aguante*” en Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (orgs.): *Resistencias, sumisiones, mediaciones. La cultura popular en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Hall, S. (1984): “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona.
- Margulis, (1996): *La juventud es más que una palabra*, Buenos Aires, Biblos.
- Martín Barbero, J. (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gili, Barcelona
- Polimeni, Carlos (2001): *Bailando entre los escombros*, Buenos Aires, Biblos.
- Pujol, Sergio (2005): *Rock y dictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- Pujol, Sergio (2007): *Las ideas del rock*, Rosario, Homosapiens.
- Salerno, Daniel: “Corbata con saco gris: Subcultura y comunidad en el rock” en *Emergencias I: música, ciudad y hegemonía*, Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini”, 2007 (en prensa).
- Salerno y Silba, Malvina (2005): “Guitarras, pogos y banderas: el ‘aguante’ en el rock”, ponencia presentada en VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-LA “Música popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina”, Buenos Aires.
- Salerno y Silba, Malvina (2006): “Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas” en revista Question Nro 10. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.
- Semán, P. y Vila, P. (1999): “Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal”, en Filmus, Daniel (comp.): *Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, Buenos Aires, FLACSO.
- Thompson, E. (1980): “Prefacio” a *La formación de la clase obrera*, Londres, Penguin.
- Toscano, G. y Warley, J. (2004): *El rock argentino en cien canciones*, Buenos Aires, Colihue.
- Urresti, M. (2002): “Culturas populares” en *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.
- Vigliotta, M. y Provitilo, P. (2009): "Culturas juveniles: Esquinas contra el desencanto". La revista del CCC [en línea]. Enero / Abril 2011, n° 11. [citado 2011-03-05]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/208/>. ISSN 1851-3263.
- Vila, P. (1985): “Rock Nacional: Crónicas de la resistencia juvenil”, en Jelin, E. (comp.): *Los nuevos movimientos sociales/1*, Buenos Aires, CEAL.
- Vila, P. (1995): “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, en Revista Sibertrans. Revista Transcultural de Música.

