

Músicas y formas de clasificación social entre jóvenes universitarios durante la década de 1980 en Córdoba

Gustavo Blázquez* y María Sol Bruno*

RESUMEN: Este trabajo describe un conjunto de categorías utilizadas por jóvenes universitarios para diferenciarse unos de otros en relación a sus gustos musicales y consumos culturales nocturnos en Córdoba (Argentina) durante la década de 1980. Las categorías (in)habilitaban diferentes “modos de estar en la noche” que el artículo describe a partir de las formas de performar las sonoridades y habitar las distintas escenas. El análisis de esos términos, capaces de realizar performativamente ciertas identificaciones etarias, políticas, sexuales y de clase, permite explorar las poéticas y políticas de las performances donde se (re)producían determinadas subjetividades juveniles durante el periodo estudiado.

Palabras claves: subjetividad, juventud, noche

ABSTRACT: This paper describes some categories utilized by young university students to differentiate from each other linked with their musical tastes and night cultural consumptions in the city of Cordoba, Argentina, during the 1980's. This paper describes different "ways of being" that include various forms of performing the sounds, living the scenes and (un)doing class, gender and political identifications. The analyses of those terms allow us to explore the poetics and politics of nightlife performances which performatively produced specifics young subjetivities.

1. Noches ochentosas

En este trabajo nos asomamos a los procesos de formación de “la noche”, entendida como una espacialidad dinámica, “un entramado complejo de circuitos diferenciales y preestablecidos de circulación de personas, mercancías y deseos que demarcaban lugares (...) en la trama urbana” (Blázquez, 2012: 292) en la ciudad de Córdoba (Argentina) durante los primeros años de la década de 1980.

Esos tiempos plantean una particular complejidad histórica. El régimen dictatorial, que se inició en 1976, atravesaba sus fases de descomposición y agotamiento, y luego de la derrota en la guerra de Malvinas de 1982 comenzó la transición democrática (Quiroga, 2004). En octubre del siguiente año se realizaron elecciones libres y en un contexto de gran movilización política resultó ganador el candidato de la Unión Cívica Radical (UCR): Raúl Alfonsín. En la provincia de Córdoba y en su capital también triunfó la UCR. El discurso del nuevo gobierno se erigió como una ruptura con el pasado reciente ligado al autoritarismo, la violencia y la muerte para postular un futuro inmediato de democracia, paz y defensa de las garantías individuales. Aunque el flamante presidente se puso como objetivos inmediatos la subordinación de las fuerzas armadas al poder civil de la constitución nacional y el juicio a militares genocidas, varios reveses y derrotas complicaron su realización (González, 2015). La política represiva de la última dictadura hizo de los jóvenes uno de los principales blancos de exterminio y sospecha, pero también objeto de tecnologías de gobierno específicas que, durante aquellos años, incluido luego el gobierno democrático, adquirieron especial visibilidad y (re)significación (González 2012). En nuestra investigación miramos esos años sin una delimitación específica señalada por acontecimientos puntuales, sino como el momento durante el cual ciertos sujetos se “hicieron jóvenes” (Feixa 1999; Levi y Smith 1996).

A partir de entrevistas e historias de vida, reconstruimos circuitos de divertimento juveniles y analizamos consumos culturales ligados a la producción de ciertas sonoridades que organizaban “la noche”.¹

¹ A partir de una red de conocidos se contactó a los primeros entrevistados a quienes se les solicitó que indicaran otros posibles interesados en compartir sus experiencias en la noche. Por medio de la técnica de “bola de nieve” se construyó un conjunto de entrevistados formado por sujetos de camadas medias, en su mayoría varones heterosexuales, que transitaban su

Particularmente, nos ocupamos de las performances corporales que se desarrollaban en locaciones nocturnas donde actuaban diferentes conjuntos musicales y a los cuales asistía un público juvenil específico: los y las “jóvenes de los ‘80” Las sonoridades de las que nos ocupamos tenían, durante el período estudiado, diferentes nominaciones. Aparecían agrupadas como música *contemporánea, progresiva, latinoamericana o de fusión* e incluían un amplio abanico estilístico que iba desde el rock al folklore, pasando por el jazz o el punk.² Varios de los y las entrevistadas eran sujetos que, cuando jóvenes, se autodefinían como *rockeros, jipis, psicobolches, panks, anarquistas*. Otros podrían haber sido considerado como tales y algunos autoadscribieron a esas categorías desde el presente de la entrevista. Aunque diversos, los informantes no eran ni fueron, o al menos eso decían, *chetos* y buscaban separarse de los consumos musicales de las elites.³

Cada una de las categorías clasificatorias, utilizadas por esos jóvenes, objetivaba una determinada experiencia de “la noche” y remitía a una cierta “escena” (Bennet y Peterson, 2004) que implicaba ciertos consumos, músicas, formas de presentación personal, usos del cuerpo y “modos de estar” (Blázquez, 2002). El artículo indaga esas categorías y las formas de hacerse joven en la ciudad de Córdoba durante la década de 1980 según el punto de vista de estudiantes universitarios de la época, de camadas medias, heterosexuales, que tenían algún tipo de participación o simpatía política por los movimientos de izquierdas. ¿Qué formas de diferenciación social (des)hacían esos jóvenes en la noche?

década de veinte años en el período que estudiamos. En esos momentos cursaban alguna carrera universitaria que no siempre concluyeron; eran solteros y vivían con sus padres o con amigos. Algunos fueron, y en algunos casos continuaban siendo, artistas, personal de apoyo, dueños de locales nocturnos. Otros devinieron profesionales independientes, comerciantes, periodistas, docentes universitarios o de educación media. Muchos de ellos se casaron y fueron padres. Varios continuaban asistiendo a recitales u otros eventos nocturnos donde se escuchaban las canciones que cantaron en su juventud. Es importante señalar cómo el cambio en las políticas de ingreso universitario produjo en la ciudad de Córdoba un notable y rápido incremento de esos jóvenes. Mientras que durante los años de la dictadura el ingreso a la Universidad era restricto y mediado por exámenes, a partir de 1984 se levantó el cupo y la matrícula universitaria se incrementó de manera notable en los años siguientes (Abratte y Moyano 2013). No incorporamos el análisis de fuentes documentales en este artículo por cuestiones de extensión.

² A lo largo del artículo utilizamos *itálica* para referirnos a términos y categorías que emergen de las entrevistas. Las comillas las reservamos para relativizar algunos términos, para conceptos y citas bibliográficas.

³ También buscaban diferenciarse de *los negros* de los sectores populares que consumían cuarteto, un género musicalailable cuya producción se concentra en la ciudad de Córdoba desde sus comienzos a mediados de la década de 1940 (Blázquez, 2008b).

2. *Rockeros, jipis, psicobolches*

A inicios de la década de 1980, esas categorías describían a jóvenes seguidores del aun no bautizado “rock nacional”, por entonces llamado *música progresiva, contemporánea*, o simplemente *rock en castellano* producido por artistas locales (Alabarces, 1993, 2007, 2008; Díaz, 2009; Manzano, 2012; Pujol, 2003, 2005, 2015). Los jóvenes *rockeros/psicobolches/jipis* oían asiduamente a artistas de alcance nacional como Charly García, León Gieco, Luis Alberto Spinetta, Serú Girán y también a sus homólogos cordobeses (Posdata, Los Músicos del Centro, Tamboor, Años Luz, Quetral, entre otros), con quienes en algunos casos llegaban a tener relaciones afectivas y personales. Esa escucha podía combinarse con los Beatles y canciones de Joan Manuel Serrat y Silvio Rodríguez. También con grandes artistas de jazz a nivel internacional como Miles Davis o Chick Corea. El “folklore tradicional”, que para algunos se asociaba con la “música de la dictadura” no formaba parte de aquel universo de escucha, aunque algunos de ellos prestaron oído a lo que se denominó como “Nuevo Cancionero”.⁴ Tampoco formaban parte del universo de consumos musicales de esos jóvenes la música disco, el cuarteto, la llamada “música tropical” y cantantes como Palito Ortega, Sandro o Julio Iglesias.⁵

Si bien los términos *rockero, jipi* y *psicobolche* eran usados muchas veces de manera indistinta, cabe señalar algunas variaciones entre ellos. *Rockero* no sólo aludía al gusto por un género musical y sus varias diferenciaciones internas (pop-rock, jazz-rock, rock-punk, rock-folk). El término reunía a quienes cultivaban una particular forma de presentación personal, estética corporal y se encontraban en performances artísticas como los recitales (Bruno, 2015a).

Antes que apelar a un género musical, el término *psicobolche* refería más a una identidad política relacionada con la militancia de izquierdas y la vida universitaria en tanto que *jipi* se asociaba con performances e ideales vinculadas al movimiento contracultural hippie norteamericano de los años 1960 (Hall y Jefferson, 2010). Entre las prácticas *jipis* se incluía el uso de marihuana, ciertos arreglos corporales, formas de divertimento fuera de la ciudad, especialmente en las sierras cordobesas, que incluían fogones, comidas comunitarias, interpretación de músicas propias y ajenas.

⁴ El “movimiento de la Nueva Canción” nació en Mendoza en 1963 con la publicación de un manifiesto que proponía la renovación de la música folclórica. Aglutinó a una serie de artistas (músicos y poetas) enmarcados en una corriente de pensamiento crítica a la tradición liberal y que se conoció como “izquierda nacional” (Díaz 2009, Lucero, 2009).

⁵ Con la etiqueta de “música tropical” se designa en Argentina a un conjunto de sonoridades caribeñas, en particular cumbia, producida por conjuntos locales (Semán y Vila, 2011).

Aunque aparentemente capaces de designar distintos referentes, el significado de los términos era siempre contextual. El contenido de las categorías clasificatorias citadas por los entrevistados se realizaba en los usos, de modo tal que de acuerdo a sus interlocutores un mismo individuo podía (a)parecer como *rockero*, *psicobolche* o *jipi*.

Esos jóvenes solían reunirse algunas noches en espacios específicos de carácter comercial donde podían escuchar “en vivo” a artistas locales y, en algunos casos, de Buenos Aires. En la ciudad de Córdoba existía un circuito de peñas, como se denominaba a esos bares, donde se presentaban músicos de folklore y de rock. Una de las peñas consideradas emblemáticas, “Tonos y Toneles”, incluía en su programación a artistas como Víctor Heredia, Los Trovadores o Antonio Tarragorrós, ligados al folklore latinoamericano y propuestas musicales como Litto Nebbia o María Rosa Yorio, vinculados al rock nacional.⁶ Por aquellos escenarios también tenían lugar ciclos de jazz, de tango y de espectáculos poético-musicales de artistas locales.

En esos espacios comerciales se disponían sillas y mesas donde las personas se sentaban y consumían principalmente bebidas alcohólicas, en general vino de damajuana o cerveza, y en algunos casos empanadas u otros alimentos. En un rincón se ubicaban los músicos, en un escenario que podía o no diferenciarse de la altura del piso, pero se encontraba marcado por la presencia de instrumentos musicales y equipos de sonido. En general no había una planta de luces más allá de una luz focal dirigida hacia el escenario.

Las peñas contaban con una decoración escueta donde predominaba la madera, los tonos terrosos y escasa iluminación ambiente. Las instalaciones tenían un aire un tanto precario y no faltaban problemas técnicos como el fallo de las luces por algún cable que se quemaba en el mismo transcurso de la noche. A esos locales acudían artistas que residían en la ciudad: músicos, escritores, poetas, actores, dibujantes y artistas plásticos. También lo frecuentaban estudiantes universitarios y jóvenes militantes que participaban en partidos políticos y agrupaciones estudiantiles. El ingreso a las peñas estaba mediado por una entrada, los días que había presentación de espectáculos. A los músicos les pagaban los dueños un porcentaje de las entradas. Había acontecimientos especiales para los cuales no se cobraba un ingreso como los aniversarios del local o días sin un espectáculo programado.

⁶ “Tonos y Toneles” era una peña que se ubicaba en un barrio estudiantil y juvenil de la ciudad de Córdoba (barrio Alberdi) y funcionó durante los años 1976 y 1993. Para más datos de esta locación consultar Bruno, 2015b. Otras peñas destacadas por los entrevistados fueron “El Carrillón” y “La Nueva Trova”, locales comerciales ubicados a pocas cuadras de distancia entre sí en el mismo barrio.

Las personas asistían con sus amigos o con sus parejas. Una vez allí, ocupaban una mesa y compartían charlas con las personas cercanas. Se escuchaba al artista programado y no se bailaba: *nosotros éramos de la peña bucólica, de escuchar, silencio, nadie hablaba. (...) Ahora en las peñas se baila, antes bailar para nosotros hasta parecía una actitud burguesa* (Mario. Dueño de peña. 64 años. 2013).⁷

Algunas noches, había aquello que sus cultores denominaban *peña libre*. En esos casos, el local comercial ponía a disposición una guitarra, y en ocasiones un bombo, que circulaban entre los asistentes; de mano en mano se negociaban los turnos de los cantores. Aquellas guitarreadas también se repetían en casas particulares y, como señala Pujol (2011) para el caso de Buenos Aires, constituyeron una práctica que se remontaba a la década de 1960 con el furor del folklore y quizá, para el caso de Córdoba, a una tradición más antigua que se conecta con la vida universitaria de jóvenes de provincias del norte argentino y la bohemia local.

Otro espacio donde esos jóvenes *rockeros, jipis, psicobolches* podían encontrarse eran los recitales de conjuntos reconocidos a nivel nacional, y en algunos casos internacionales que comenzaron a organizarse en la ciudad y la región serrana.⁸ Según recuerdos de los entrevistados, en los recitales, a diferencia de las peñas, no se consumían bebidas o alimentos. El ingreso era relativamente rápido, dado que no se conformaban filas considerables, y la entrada se compraba momentos antes del inicio del show. Una vez dentro del espacio, las personas, en su mayoría jóvenes, se acomodaban en sus sillas a escuchar el espectáculo. En los recitales los sujetos no permanecían parados ni tampoco acusaban demasiados movimientos que pudieran llamar la atención:

Era todo más formal si se quiere. No se bailaba. Era muy raro algún otro que se copaba, se podía parar en una silla y empezar a moverse que todos te miraban, todos lo mirábamos medio así porque, no era lo que se estilaba. (Paula. Estudiante universitaria. 55 años. 2013)

⁷ Los nombres que utilizamos son seudónimos para preservar la identidad de las personas con quienes trabajamos. Se indica ocupación del entrevistado durante la década de 1980, edad en el momento de la entrevista y año de realización. Todas las entrevistas fueron realizadas por la coautora de este artículo.

⁸ Por región serrana nos referimos principalmente al “Festival Argentino de Música Contemporánea de La Falda”, evento que se inició en la localidad de La Falda en el verano de 1980 y continuó sin interrupciones hasta 1987.

3. Hacer la noche

Si tomamos el modelo que Schechner (2000) nos propone para analizar las performances, podemos describir en las salidas nocturnas de esos jóvenes un primer momento de “reunión” que se realizaba en algún punto de encuentro previo como una casa particular, o una referencia céntrica o, a partir de la presidencia de Alfonsín, en un local partidario donde alguno de esos jóvenes militaba. Desde allí, mediando las nueve de la noche, se dirigían hacia el local comercial o el recital donde se daba la “representación”, es decir la performance musical propiamente dicha. No existía, como en las salidas nocturnas juveniles contemporáneas, una “previa” o momento de reunión de varias horas de duración que incluyera el consumo de alcohol o sustancias psicoactivas, conversaciones, cambios de ropa.

La salida nocturna de esos jóvenes era generalmente una actividad realizada en grupos heterogéneos que luego de finalizado el evento se dispersaban rápidamente. En general los sujetos no iban a algún otro espacio a comentar los resultados de aquella performance. Sin embargo, podía suceder que la salida del recital se retrasara o alguien organizara una reunión en una casa particular:

A lo mejor nos quedábamos ahí espionando. Viendo cómo se desarmaba o cómo terminaba todo, pero no más. Si te digo Spinetta, porque después de uno de los recitales alguien llega a Spinetta y lo invita a su casa en Barrio Juniors, y fue. O sea, algo así que vos decís “no, no”. Y estuvo Spinetta ahí en la calle Uruguay que después quedó todo como “aaaaah estuvo Spinetta”, qué se yo. (Mariela. Estudiante universitaria. 55 años. 2013)

Según puede observarse, la salida nocturna transcurría muy poco tiempo en la calle. Rápidamente los jóvenes pasaban de un lugar cerrado a otro: de la casa a la peña o el recital y de nuevo a la casa. Para principios de la década, la calle como espacio público estaba vacía/vaciada. Permanecer en las plazas o pasear por el centro de la ciudad constituía todo un riesgo dado que la policía detenía con frecuencia a los caminantes nocturnos. Esa situación se transformó con ritmos muy diferentes, de acuerdo a los sujetos de que se tratara, a lo largo de la década. Un hito destacado por los y las entrevistados/as fue el Festival Latinoamericano de Teatro que se realizó en la ciudad durante octubre de 1984. Éste buscó situarse en sintonía con el nuevo clima democrático que se vivía a nivel nacional, resaltando por contraste las experiencias de carencia de libertad

que tuvieron lugar durante el último gobierno militar. Así, se realizó una marcada ocupación del espacio público, en el Centro y en barrios marginales, con el montaje de obras de contenido político explícito. Esos aspectos y una gran participación de públicos volcados a la calle y salas, llevaron a caracterizar ese evento como sintomático de aquella nueva atmósfera festiva y participativa (Heredia, 2013).

En los modos de consumir música en vivo que practicaban esos jóvenes puede reconocerse un uso del espacio y un comportamiento corporal recurrente: “sentarse a escuchar”. Existía una cara y una línea, en términos de Goffman (1970), una imagen de la persona compuesta de atributos sociales aprobados que, como público, debían mantenerse en los espectáculos musicales que consumían. Bailar, pararse y/o hacer movimientos que pudieran llamar la atención equivalía a salirse de esa línea y estar en una cara equivocada.

La dinámica aceptable en los recitales y peñas era una “audición cerebral”. El sujeto debía permanecer en una silla, sentado, mirando el espectáculo, sin efectuar grandes movimientos corporales, concentrado en la música, y atento al contenido de las letras. Esa forma de incorporar los sonidos colocaba a esos jóvenes en una sintonía particular con una “cultura rock” que reivindicaba una actividad mental/intelectual/espiritual en desmedro de la corporalidad, el baile y el movimiento.

Si bien el rock fue parte de las contraculturas juveniles que se gestaron en Europa y Estados Unidos, y junto al movimiento hippie plantearon otra concepción del cuerpo disciplinado por el capitalismo y la racionalidad moderna (Citro, 2011), en la Córdoba de la década de 1980 la situación se presentaba un tanto diferente. Las actitudes de disconformidad, protesta y rebeldía juvenil que nutrieron al rock en el contexto de su aparición internacional adquirieron en el contexto local características propias.

Las sonoridades de la escena de *rockeros/jipis/psicobolches* de los primeros años de la década de 1980 se oponían a los valores de la sociedad adulta, a la violencia, la represión, el autoritarismo al mismo tiempo que reforzaba el dualismo cuerpo/mente donde el primer término ocupaba una posición subordinada. De manera insidiosa, la construcción epistemológica que entiende al cuerpo separado de la razón, se reactualizaba de un modo notable en esos jóvenes cordobeses que despreciaban la actividad corporal del baile en oposición a una escucha atenta que privilegiaba la reflexión y el pensamiento. La quietud y la decodificación del mensaje antes que la incorporación de la música a través de la danza y el privilegio de las dimensiones rítmicas se convirtieron en símbolo de una “resistencia juvenil”.

4. Música de *calidad*

Para esos jóvenes los límites de lo escuchable no se definían meramente por una cuestión estilística, de modo tal que dentro de sus consumos detectamos una amplia gama de géneros. Lo distintivo estaría dado más bien por la *calidad*, es decir que, la música era valorada de acuerdo a sus juicios estéticos que, al mismo tiempo, los hacía partícipes de un lugar dentro del mundo social al cual pertenecían (Frith, 2014). Con el término *calidad* calificaban a ciertas sonoridades que incluían armonías y arreglos musicales complejos que demandaban cierta maestría en la ejecución de los instrumentos musicales, letras de contenido social y político de tono crítico, el cultivo de una poética que excluía la rima consonante, las metáforas previsibles y las referencias picarescas.

La *calidad* muchas veces se asociaba con la falta de éxito comercial. Esa relación inversa se explicaba a partir del “mal gusto”, plebeyo, de la cultura masiva (Alabarces, 2011). Los productos de moda eran considerados *comerciales* por su alta difusión y carentes de *calidad*. Quienes osaban consumirlos eran considerados *chetos* o sujetos que no tenían *compromiso* ni *pensaban* y *discutían* como ellos, que preferían sonoridades que *no transaban* con el sistema.

Esas representaciones reactualizaban el mito romántico del artista incomprendido y fracasado que se negaba a *transar* o *zafar*, es decir, incorporarse al sistema económico a partir de la producción de música de consumo masivo o *pasatista*. En sintonía con esas representaciones, una de las aspiraciones de los artistas de esa “cultura rock” era la eliminación de intermediarios en la distribución de sus obras (Vila, 1987).⁹

En esa dinámica que diferenciaba una vanguardia artística políticamente *comprometida* de una masa consumista, la cuestión de la lengua nacional ocupó un lugar importante. Los *rockeros/jipis/psicobolches* privilegiaban las canciones en castellano que, al poder ser comprendidas, podían actuar como formas más o menos veladas para hablar de la dictadura, los desaparecidos, los derechos humanos, sembrar la esperanza, transformarse en manifiestos. Las excepciones a esta regla estaban dadas por la *calidad* del músico extranjero, como por ejemplo Pink Floyd, o por su *compromiso*, como en el caso del Movimiento Tropicalista brasileño o *Tropicália*.

⁹ Cabe señalar que artistas de ese mundo del rock y las peñas grabaron sus discos en los mismos sellos discográficos que los artistas que consideraban *comerciales*. También se organizaron algunas experiencias de autogestión para la grabación y edición de discos como MIA (Músicos Independientes Asociados) que resultaron minoritarias.

No puede dejar de señalarse la paradójica situación que produjo en esa dinámica la política radiofónica de la última dictadura durante la Guerra de Malvinas que, al limitar la emisión de canciones en inglés, permitió la reproducción de artistas locales. La derrota bélica, los acontecimientos siguientes y el retorno de los y las exiliadas constituyeron una excelente oportunidad para que unos músicos se (re)encontraran con su público. En ese contexto aparecieron nuevas formaciones y se ensayaron formas experimentales de fusionar la música y la poesía. Un ejemplo emblemático lo constituyó el espectáculo “Córdoba va”, que se mantuvo en cartel entre 1982 y 1984 en diferentes peñas de la ciudad (Bruno, 2012). Esa performance artística fue significada fuertemente como un espacio de encuentro y *resistencia* por esos jóvenes *rockeros/jipis/psicobolches* (Bruno, 2014).

5. Chetos

Junto con las peñas, durante esos años, existió en la ciudad de Córdoba un circuito de pubs. Algunos de los locales que mencionaron los entrevistados fueron “Vangelis” y “Ojalá”, ambos ubicados en la zona céntrica de la ciudad y a pocas cuadras de distancia entre sí.¹⁰ Esos lugares contaban con un mayor diseño arquitectónico, eran más coloridos y estaban equipados con una planta de luces destinada al escenario. En los pubs no se estilaba el consumo de alimentos, aunque sí de bebidas alcohólicas. Muchas veces actuaban conjuntos musicales, más allá del folklore asociado con los lugares de *rockeros/jipis/psicobolches*, que ejecutaban sus propias composiciones. El público, como el de las peñas, era juvenil y universitario, pero no estaba necesariamente ligado a la militancia político-partidaria. Desde la perspectiva de los interlocutores los pubs se representaban como *abiertos a otros géneros musicales* y tenían una *onda más cheta* mientras que las peñas eran para los *psicobolches*:

Porque lo psicobolche yo creo que era más predeterminado, un poco, muy previsible, toda esta cosa así... no sé, es toda una cuestión cultural ¿no? Y esto otro [los pubs] era más variado y despojado de la cuestión

¹⁰ “Vangelis” hace referencia al tecladista y compositor artista griego Evangelos Odysseas Papathanassiou conocido como Vangelis. Entre sus obras, enmarcadas en géneros como música electrónica, ambient, new age y rock progresivo, se destacan las partituras originales de las películas “Carrozas de fuego” (1981) y “Blade Runner” (1982). Por otro lado “Ojalá” remitía a la canción homónima de Silvio Rodríguez publicada en 1978, en Cuba.

política básicamente. (Martín. Estudiante universitario. 51 años. 2013).

[Los pubs eran, durante los primeros años alfonsinistas] *un poquito más sofisticado. Un poquito... tampoco es que...* (Fernando. Estudiante universitario y dueño de discotecas. 50 años, 2013)

Más allá del circuito de pubs, el lugar por excelencia propio de los *chetos* eran los boliches o discotecas bailables. En la ciudad de Córdoba había discotecas en el centro o en lugares alejados, ya sea en localidades cercanas o a las afueras de la ciudad. Para el caso de estas últimas se volvía casi fundamental contar con movilidad propia. Dentro de las discotecas la iluminación era escenográfica, con efectos especiales como bola de espejos, luces estroboscópicas, humo. El disc jockey acompañaba toda esta ingeniería visual con efectos sonoros. El volumen de la música era alto, había sillones para sentarse y se tomaban cocteles o *tragos* elaborados con bebidas destiladas y frutas como *destornillador* o *primavera con alcohol*. No se bebía vino ni se consumían alimentos. Rodeando a la pista de baile delimitada por elementos arquitectónicos y lumínicos, los *chetos* podían sentarse, compartir charlas y consumir tragos.

En la pista, las personas bailaban “sueatas” guiadas por coreografías menos estructuradas que las danzas de pareja como el tango y el folklore. Los sujetos danzaban unos con otros y, en general, con el mismo grupo de amistades. Aunque más “espontáneo”, el baile suponía el dominio de determinados “pasos” o articulaciones precisas entre los movimientos rítmicos de los miembros superiores e inferiores. Hacia el final de la noche, la música disminuía su tempo que se tornaba un tanto más melifluo, las luces estroboscópicas dejaban de funcionar y se iniciaban los “lentos”, momento en que los bailarines comenzaban a danzar en pareja, siempre heterogénica, con movimientos bamboleantes.

Para el universo de entrevistados, la técnica corporal del baile se asociaba con un mundo de la noche caratulado de *burgués, paquete, comercial, complaciente*. Para ellos, en tanto *rockeros*, esos espacios *chetos*, se asociaban a la industria del entretenimiento y calificaban a esas sonoridades como *música comercial* que se oponía a la moral del rock nacional. Para los *rockeros* ir a un boliche era un *pecado mortal*.

El *cheto* era considerado un sujeto preocupado por su imagen personal. Según Ernesto (Estudiante universitario. 51 años. 2013) ser *cheto* implicaba:

mucha peluquería, mucha producción, mucha moda, mucho bronceado en el verano. El término se aplicaba también a los y las jóvenes provenientes de familias con altos ingresos económicos que habitaban elegantes barrios residenciales y quienes, muchas veces, disponían de un automóvil propio y viajaban a Europa o Estados Unidos.

Si bien para *rockeros/psicobolches* la asistencia a lugares *chetos* estaba vedada, durante las entrevistas aparecieron diversos tránsitos entre esos mundos de la noche en uno y otro sentido. Jóvenes varones, asiduos asistentes a peñas, podían destinar alguna noche al baile y se trasladaban hacia los *boliches del Cerro* (zona norte de la ciudad) o Carlos Paz (localidad serrana a 40 km de la ciudad). También, según un entrevistado, algunas *chetas*: *iban a Tonos [una peña] como una cosa exótica. Ir a comer empanadas que se le chorreaba ahí sentada en los toneles totalmente incómodas. Para muchas chicas era una aventura* (Jorge. Público y locutor radial. 59 años. 2014).

Esos cambios de circuitos podían darse a lo largo de una temporada, pero también podían corresponder a períodos diferentes de la trayectoria biográfica de los entrevistados. Según recordaba Fernando: *Como que al rock lo viví más joven, después fue una onda folklore y después me metí en boliches. Era como que iba cambiando de actividad.*

Esos cruces de mundos y participación en diversas escenas también llamaron la atención de investigadores como Pujol (2011), para quien los jóvenes que transitaban los mundos de la noche circulaba la información que en las discos podían oírse músicas de *calidad* y que había más oportunidades de “levante” (conquista erótica) heterosexual. Además de esos saberes, en el caso de la ciudad de Córdoba encontramos también que muchas veces el personal técnico operaba en los dos mundos (discotecas y recitales de rock) lo cual tendían puentes tanto profesionales como personales. Esa situación estimulaba que esos varones heterosexuales *rockeros/psicobolches* se sintieran atraídos por los boliches y decidieran incursionar en esos lugares buscando nuevas experiencias eróticas y estéticas. Al mismo tiempo, esa trama de discursos y prácticas hacía posible que esos sujetos percibieran que ir a las peñas fuera una *aventura* para mujeres. Cabe señalar que esta división sexual de los tránsitos realizaba formas de clasificación en términos de clase. Los varones *rockeros* se reservaban el derecho de incursionar en el territorio de los grupos hegemónicos mientras que veían la presencia de mujeres *chetas* como parte de una excursión humorística por el mundo subalterno.

Para quienes frecuentaban y se hacían jóvenes en las peñas, los *chetos* representaban un otro al que reconocían una superioridad en términos de clase

y que combatían mediante su degradación política y estética.¹¹ Los *chetos* serían conservadores, reaccionarios, frívolos, consumistas, *comerciales*. Por el contrario, ellos serían progresistas, revolucionarios, *comprometidos*, con gustos selectivos y refinados, de *calidad*, que se alejaban de las modas y las imposiciones de las industrias culturales. Mientras los *chetos* orientaban sus consumos culturales hacia productos euro-norteamericanos, los *rockeros/jipis/psicobolches* lo hacían hacia bienes nacionales o latinoamericanos y sólo transgredían esas fronteras en nombre del *compromiso* político y la *calidad* estética. Unos privilegiaban el baile y los otros la escucha.

6. Renovación y cambio

Durante la exploración de los mundos musicales de la década de 1980 que frecuentaban jóvenes de camadas medias, generalmente estudiantes universitarios, nos encontramos con otros sujetos, aproximadamente cinco años menores, período equivalente a la duración de la educación media en la época, que los *rockeros/jipis/psicobolches*. Al recuperar la experiencia de esos “nuevos” jóvenes buscamos atender a los procesos de diferenciación generacional, entre sujetos que compartían un vívido interés por distanciarse de los *chetos*, durante los primeros años alfonsinistas.¹² Esos jóvenes participaban en un circuito festivo en expansión, al ritmo de los aires democráticos que incluía peñas, pubs, bares, alguna noche de discoteca y recitales. Si bien podían autodefinirse como *rockeros*, sus gustos musicales los alejaban de la generación anterior y entraban en conflicto, especialmente, durante los recitales y festivales de rock.

Según el relato de los entrevistados, las performances de artistas como Virus, Los Twist, Sueter, Punch, que ofrecían una versión másailable del rock, daban lugar a distintas reacciones del público. Mientras algunos disfrutaban de esas innovaciones otros mostraban su desagrado con abucheos, insultos, escupidas, arrojando objetos comestibles o poniéndose de espalda frente a los artistas. Ante esos comportamientos los músicos se retiraban del escenario antes de lo previsto, se dirigían de modo violento hacia el público, pronunciaban expresiones de agravio como *jipis de mierda* para referirse a los espectadores descontentos.

¹¹ Actualmente estamos investigando cómo esa degradación se realizaba también en términos sexuales.

¹² “Renovación y cambio” era el nombre de una línea interna de la Unión Cívica radical liderada por Raúl Alfonsín.

En el análisis de esos desencuentros, que podían incluir la violencia física, se debe considerar cómo, con la Guerra de Malvinas, el llamado “rock nacional” pasó a ser una música de consumo masivo. Con la reinstitucionalización de la democracia, artistas que anteriormente censuró la dictadura militar pasaron a tener una gran difusión nacional. Cantantes de la “Nueva Trova” (Silvio Rodríguez y Pablo Milanés), el “Nuevo Cancionero” (Mercedes Sosa) o del emergente rock nacional ya consolidado (Charly García, León Gieco), tenían una audiencia masiva y se los reivindicaba como artistas *comprometidos* por su participación política.

Sin embargo, y dado que la “cultura rock” tenía como una de sus premisas “no transar con el sistema” y por tanto ser contestaria a la cultura dominante, algunos de los artistas que mencionamos, ahora exitosos, fueron considerados un tanto *reaccionarios* o *vendidos* frente a los *verdaderos rockeros*. Como parte de este proceso, varios artistas y sus públicos, a diferencia de los consagrados, no demostraban explícitamente un interés por la militancia política y el *compromiso*. Por el contrario, muchos de ellos criticaban cierta posición melancólica considerada propia de los *psicobolches*. Para esos nuevos jóvenes como Alejandro:

La escena nocturna de Córdoba era muy de cafetería, de baja luz, de volumen bajo y mucho, que nosotros le decíamos el psicobolche. Mucho cantautor como Milanés, (...) Silvio Rodríguez. O sea, se escuchaba toda esa camada pos Malvinas y mucha música en castellano. Y la situación de la gente era un poco como sumisa digamos. (...) No te digo deprimida, pero no había una gran alegría (Alejandro, dueño de pub, 52 años, 2015)

Si bien con el inicio de la década la práctica de bailar estaba asociada con la escena *cheta*, esta situación se transformó con el transcurrir de los años. Alimentado por la institucionalización de la democracia y el desmantelamiento de la censura, el “rock nacional” incorporó a su programa estético la posibilidad del baile. Los recitales dejaron de tener sillas y se abrió paso a otros posibles “modos de estar”. El baile también apareció entre otras ofertas de ocio y tiempo libre como reuniones en casas particulares y fiestas organizadas por grupos de amigos. Según recuerda Ernesto:

La onda era: ‘che loco basta de pálidas’. Y para eso estaba Virus, estaba Soda Stereo, los Abuelos (de la Nada). (...) Y después estaban los psicobolches-psicobolches que eran Silvio Rodríguez, de la guitarra viste... (...) Y yo no sabía dónde ponerme. Porque me tiraba lo de la

guitarreada pero también me tiraba lo del baile, porque yo también estaba en la onda rockera esa. Todos nos empezamos a cortar el pelo, a sacarnos las barbas, qué se yo, había como un choque cultural ahí.
(Ernesto, estudiante universitario, 51 años, 2013)

En este análisis de la diferenciación entre los *rockeros/jipis/psicobolches* debe considerarse la fuerte desconexión del país, durante la última dictadura militar, de las producciones contraculturales y vanguardistas internacionales.¹³ La avalancha de información que ingresó con la recuperación democrática señaló, según un entrevistado, ese *atraso* e hizo que ellos se sintieran *desfasados* o *fuera del planeta* de sus contemporáneos jóvenes en otros lugares del mundo, principalmente en lo que refiere a las producciones culturales de Europa y EEUU:

Acá había estado absolutamente cerrado, no había entrado nada de eso o sea nos habíamos comido 7 años de cultura universal. El punk no existió. El punk empezó en el 81 con los Violadores. En el 81 en Inglaterra ya no quedaban punks (Daniel, periodista gráfico, 52 años, 2014)¹⁴

Durante esos años regresaron del exilio algunos artistas que incorporaron, a partir de su experiencia europea, otras sonoridades y estéticas como el new wave y el pop. Esas innovaciones no fueron bien recibidas por aquellos *rockeros* más acérrimos que *querían rock and roll* y exigían la reproducción de una estética similar a la de los años anteriores que no planteara innovaciones estilísticas notables.

Para finales de la primera mitad de la década, una nueva generación de sujetos de camadas medias, estudiantes universitarios, devenía joven en una compleja trama que incluía: el cuestionamiento de la forma concierto y del privilegio de la escucha, una profusa renovación sonora y la emergencia del “rock nacional”, la incorporación de la danza como forma de consumo musical legítimo, la crítica de las industrias culturales y la discusión de cierta afectividad política.

¹³ Esa falta de sintonía fue resuelta acelerando el tiempo, como ocurría en los ciclos de cine que organizaban los cines clubs donde en una semana se proyectaban todas las producciones de directores como Fellini, Bergman, y otros censurados por la dictadura.

¹⁴ Por fuera de los sujetos entrevistados se organizaba una escena punk (quienes fueron denominados como los “punk-punk”, desde el punto de vista de nuestros informantes) que retomaba propuestas políticas y estéticas del movimiento británico.

7. Panks/Anarquistas

Algunos de esos jóvenes varones heterosexuales que se distanciaban y criticaban las formas políticas y poéticas de los *rockeros/jipis/psicobolches* se decían *panks/anarquistas*. Esos sujetos compartían tanto como cuestionaban algunos de los gustos musicales de la generación inmediatamente anterior. Por ejemplo, afirmaban que no frecuentaban peñas dado que, *por definición*, las detestaban, aunque, según sus propios relatos, asistían a esos lugares para escuchar conjuntos de rock que eran de su agrado.¹⁵ De manera semejante, esos *rockeros* autodefinidos *panks* también decían no ir a *boliches* bailables porque para ellos esa práctica era propia de *chetos*. No obstante, los entrevistados mencionaron que acudieron en reiteradas ocasiones a esos locales porque allí se presentaban grupos musicales que les gustaban.¹⁶

Un modo a través del cual esos sujetos buscaban posicionarse como los nuevos jóvenes que decían ser, era producir *quilombo* o *bardear* y se (re)presentaban en los mundos de la noche a partir de prácticas que buscaban ser disruptivas. Por ejemplo, acudían a las peñas con vestimentas y peinados que no correspondían al estilo *jipi/psicobolche* y que, incluso, podían remitir a una estética militar (borceguíes y nucas rapadas). Según Daniel: *caíamos vestidos con pilotos viste así con cuello levantado. Cortándonos el pelo de una manera rara, caíamos a provocar. (...) O sea nos cagábamos de risa porque decíamos esto es toda histeria política.*

Además de esos arreglos corporales raros, otra forma de irrumpir en la escena de las peñas era comprar algún bien que no fuera de consumo habitual como champagne, una bebida considerada propia de los *chetos*. Según los entrevistados, la intención era señalarles a quienes estaban en las peñas que eran *aburridos* y, a través de la producción de un shock, tratar de desmontar la impostura de las posiciones estéticas y políticas *militantes, psicobolches* o *comprometidas*.

En lo que atañe a su participación política algunos de esos jóvenes *panks* se autodefinían como *anarquistas* y propugnaban prácticas de disenso que no tenían necesariamente un ordenamiento teórico sistemático o ideológico. Los

¹⁵ Un ejemplo lo constituyó las reiteradas presentaciones de Litto Nebbia en la peña Tonos y Toneles.

¹⁶ Algunos entrevistados recordaron la presentación del grupo Virus en la discoteca "Cuore" ubicada en la zona norte de la ciudad y alejada del centro. Por otro lado, en la ciudad de Córdoba, particularmente en la zona céntrica, se habilitaron una serie de discotecas que, durante la semana, cuando no funcionaban como tales, se presentaban espectáculos en vivo de bandas de rock local.

fines eran generar *escándalo* y *provocar*. Daniel trataba de explicarnos enfáticamente: *nosotros estábamos participando, desde el boicot, desde... Nosotros íbamos a votar, poníamos una feta de queso, ¡pero íbamos a votar!*

A pesar de sus diferencias, estos *anarquistas/punks* coincidían con los *psicobolches/jipis* en su común rechazo a la danza como forma de apropiación musical. Tanto para unos como para otros, bailar era una práctica de *alienados* asociada con los sectores populares y el cuarteto o las elites y la música disco. Sin embargo, aunque no bailaran durante las presentaciones de música en vivo, y a diferencia de los *psicobolches* para quienes *el rock era algo serio*, los *punks* se permitían gritar y cantar las canciones. Ellos cultivaron técnicas corporales más osadas para la época como mover las cabezas de arriba hacia abajo y simular tocar con una guitarra imaginaria para fundirse en la mimesis con el artista que estaba en el escenario. Hacia finales de la década incorporaron el *pogo* dentro de las rutinas que formaban parte de los modos de estar en los recitales y de experimentar la música. El *pogo* era un tipo de danza que incluía empujones y saltos entre los asistentes que se reunían en un espacio próximo. Así, los *punks* se distanciaron cada vez más de la generación anterior de *rockeros* que insistía en la escucha contemplativa como forma de recepción.

Esos jóvenes varones buscaban, a través de sus consumos musicales y de sus performances estéticas y políticas, salirse de las técnicas de disciplinamiento que referían a una forma *jipi* de experimentar la música y a una forma “tradicional”, *psicobolche*, de pensar la política (Citro, 2008). Sus actividades revoltosas y pendencieras, *bardear*, producir escándalo, pueden pensarse como “dispositivos de astucia” (Soich, 2011) que les permitían, a través de un conjunto de tácticas no verbales, accionar en los intersticios de los sistemas de dominación. Por medio de sus performances, esos sujetos resistían a las formas autoritarias relacionadas con la última dictadura y también a las formas de disciplinamiento que las generaciones mayores de *rockeros* buscaban imponerles. Al mismo tiempo, y en tanto esas tácticas se reservaban con exclusividad para varones heterosexuales y constituían una forma de acceso a la masculinidad hegemónica, sus acciones actualizaban y reproducían el binarismo sexo-genérico y la “dominación masculina” (Bourdieu 2003; De Nora 2012).

8. Y la noche sigue

A lo largo de este trabajo presentamos algunas categorías clasificatorias que aparecieron en nuestra investigación sobre los mundos de la noche en la

ciudad de Córdoba durante la década de 1980. A través de su análisis buscamos dar cuenta de cómo unos sujetos jóvenes, generalmente varones heterosexuales de camadas medias, se reapropiaban a través de sus consumos musicales de ciertas categorías identitarias para, de modo provisorio, devenir para sí y para otros un cierto tipo de individuo.

A través de procesos continuos de (re)negociación y lucha, como los que se daban en los recitales, los sujetos se diferenciaban de unos e identificaban con otros. Esos devenires extremadamente dinámicos resultan difíciles de ser fijados por la escritura en tanto los sujetos podían ser portadores, al mismo tiempo, de más de un calificativo y la pertenencia a uno u otro mundo de la noche se hacía en el relato de sus años de juventud que cada uno de los entrevistados (re)construía durante nuestras conversaciones. Como ya nos enseñó Leach con las sociedades de la Alta Birmania durante los años 1940, las personas cambian de una categoría a otra, y su identificación no “(...) es necesariamente determinable en el reino de los hechos empíricos, sino que responde a actitudes e ideas de individuos concretos en un momento concreto” (1976: 308).¹⁷

En tal sentido resulta imprescindible para entender esos mundos de la noche, las derivas identitarias que allí ocurrían y las subjetividades que se montaban, postular un entramado clasificatorio, siempre móvil, provisorio y poroso, pero sobre todo relacional, que integraba a los diferentes sujetos. De aquí que nuestra tarea no consiste en un refinamiento categorial o perfeccionamiento de tipologías a la manera de los naturalistas del siglo XVII. No nos resulta de interés establecer las propiedades de cada grupo social y trazar las fronteras que separarían las diferentes subjetividades como si fueran unidades estancas, sino que buscamos explorar los procesos que generaban ciertos agrupamientos (Barth, 1976) y establecían determinados clivajes.

Según pudimos observar, a pesar del dinamismo de las categorías, algunas cuestiones tendían a repetirse como, por ejemplo, la distribución de ciertas técnicas corporales para apropiarse de la música. Tanto los *rockeros/jipis/psicobolches* de la primera mitad de la década como los *anarquistas/panks* de los años siguientes adscribían a la tendencia intelectualista de considerar la praxis corporal secundaria de la verbal (Jackson, 2011). Quienes

¹⁷ Asimismo, si bien no fue foco de este artículo, podrían considerarse en próximas reconstrucciones analíticas las diferentes apropiaciones de las geografías urbanas/serranas. Tanto las derivas de los sujetos a partir de sus trayectorias y biografías, como los usos y valoración de los espacios de la ciudad/sierras, permitirían un análisis más profundo de aquellas noches ochentosas cordobesas. Agradecemos esta observación a los evaluadores de la revista.

“escuchaban” privilegiaban la contemplación silenciosa de la música, la *calidad* de la ejecución en vivo, el *compromiso* político de las letras, la quietud frente al hecho estético, las producciones culturales nacionales y latinoamericanas, aunque también incluían artistas internacionales como Beatles, Pink Floyd o The Police.

A esos gustos y performances de *calidad* se asociaban determinados valores que, desde la posición de los entrevistados, los distinguía como políticamente *comprometidos* y participantes del proceso democrático. Mientras tanto, el baile y en especial el boliche fueron considerados prácticas y espacios banales incapaces de generar alguna productividad política. De acuerdo con la perspectiva de los entrevistados quienes bailaban, los y las *chetos*, eran conformistas con el “sistema”, *consumistas*, y por tanto incapaces de generar disrupciones.¹⁸

Esa diferenciación de las técnicas corporales en relación al modo de consumir la música y su asociación con valores estéticos, prácticas políticas y subjetividades específicas reproducía ciertos sentidos comunes que se derivaban de una división cartesiana entre el alma y el cuerpo, pero también de una separación en base al género y la sexualidad. A modo de ejemplo cabe señalar que la rigidez de la escucha se asociaba con la masculinidad, mientras que la danza, con sus movimientos y contactos corporales aleatorios, lo hacía con la feminidad.

En el mundo de los sujetos que “escuchaban”, tanto entre *rockeros/jipis/psicobólches* como *panks/anarquistas*, las mujeres ocupaban una posición subalterna. Ellas raramente llegaban a ser artistas o aparecían invisibilizadas en caso de lograrlo.¹⁹ Las mujeres no eran dueñas de peñas ni participaban en la producción musical como técnicas de sonido y grabación. Esa misma situación se daba entre los *panks* que se organizaban principalmente en forma de grupos de varones heterosexuales que cultivaban los rituales de la camaradería y las amistades masculinas.

Las diferentes categorías clasificatorias y los “modos de estar” en la noche que reconstruimos a partir de las entrevistas, permiten observar cómo se

¹⁸ Como nuestra investigación no se focalizó en los sujetos que fueron caratulados como *chetos*, invitamos a futuras pesquisas a saldar esta vacancia, aquellos mundos de la noche de la ciudad de Córdoba han sido poco explorados por investigaciones locales.

¹⁹ Por ejemplo, una actriz reemplazó a uno de los actores durante gran parte del período de puesta en escena de un espectáculo poético musical. Sin embargo, esa participación fue escasamente recuperada por varios artistas entrevistados quienes complementariamente insistían en la fuerte camaradería masculina que los unía. También cabe señalar como las parejas femeninas de algunos artistas funcionaban muchas veces como personal de apoyo sin ningún tipo de reconocimiento monetario o social.

montaban performativamente ciertas subjetividades etarias, políticas, sexo-genéricas y, fundamentalmente, de clase. Al participar en determinadas “escenas”, los entrevistados se (re)producían como jóvenes, generalmente estudiantes universitarios, varones y mujeres públicamente heterosexuales, *comprometidos* con pensamientos de izquierdas. Por medio de sus prácticas, discursos y performances, esos jóvenes de la década de 1980 que entrevistamos treinta años después, construían una subjetividad estético-político vanguardista que (re)afirmaba su posición de clase a través de gustos orientados por el *compromiso* (político), la *calidad* (estética) y la exclusión de la danza como forma de apropiación legítima de la música.

Esos jóvenes construyeron la “noche” como un territorio propio de *resistencia* al fascismo y el *autoritarismo* de la última dictadura. Pero también, “casi sin querer” según el título de una canción de la época, ellos y ellas reforzaban dualismos modernos, el binarismo sexo-genérico, la heteronormatividad y su posición de clase. El cuestionamiento de esas formas de diferenciación social no se produjo en ese mundo de la noche juvenil, universitario, *comprometido*, de *calidad* y vanguardista. Pero otros mundos comenzaban a formarse en la ciudad. En los últimos meses de 1983, a escasos metros de la peña emblemática de *rockeros/jipis/psicobolches*, abrió sus puertas “Piaf”, un bar y local bailable en torno al cual se organizó la noche “gay” en la ciudad de Córdoba. En ese lugar, y en otros que comenzaron a surgir en la época hasta configurar a finales de la década una escena *underground*, se produjo la (re)valorización de la experiencia corporal del baile y una vez más se discutieron relaciones de clase, género, raza y edad (Reches, 2014; Blázquez y Lugones, 2014).

Recibido 19 de septiembre de 2020. Aceptado 30 de octubre de 2020

* *Gustavo Blázquez*. Doctor en Antropología, investigador Independiente de CONICET y docente de la FFyH- UNC. Coordinador del Programa “Subjetividades y sujeciones contemporáneas” (CIFYH-UNC). Sus trabajos están centrados en la producción de sentimientos y subjetividades a partir del análisis de performances, especialmente en relación con culturas juveniles urbanas, consumos culturales en la noche y sexualidades. Correo: gustavoblazquez3@hotmail.com

** *María Sol Bruno*. Doctora en Ciencias Antropológicas (FFyH-UNC), Licenciada y Profesora en Historia (FFyH-UNC). Miembro del Programa “Subjetividades y Sujeciones Contemporáneas” radicado en el CIFYH-UNC. Sus temas de investigación versan sobre subjetividades juveniles, producciones y consumos culturales, centrados particularmente en la música. Correo: mariasolbruno@yahoo.com.ar

Bibliografía

- Abratte, J. P y Moyano, J. (2013). “La universidad Nacional de Córdoba y el retorno de la democracia”. En Saur, D. y Serveto, A. (comps.), *Universidad Nacional de Córdoba. Cuatrocientos años de Historia*. Tomo II. Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Alabarces, P. (1993), *Entre Gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Colihue, Buenos Aires.
- Alabarces, P. (2007), 10 apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina, *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, VI, 35-43.
- Alabarces, P. (2008), Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia), *Revista Transcultural de Música*, 12.
- Alabarces, P. (2011), *Peronistas, populistas y plebeyos. Crónica de cultura y política*, Prometeo, Buenos Aires.
- Barth, F. (1976), *Los Grupos Étnicos y sus Fronteras: la Organización Social de las Diferencias Culturales*, FCE, México.
- Bennett, A. y Peterson, R. (2004), *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press, Nashville.
- Bourdieu, P. (2003), *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona.
- Blázquez, G. (2002), El uso del espacio: Los modos de estar en el baile de cuartetos. *Actas III Jornadas de encuentro interdisciplinario y de actualización teórico-metodológica*, Universidad Nacional de Córdoba.
- Blázquez, G. (2008a), *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos en Córdoba*, Recovecos, Córdoba.
- Blázquez, G. (2008b), Negros de alma. Raza y procesos de subjetivación juveniles en torno a los Bailes de Cuarteto (Córdoba. Argentina), *Estudios en Antropología Social*, 1(1), 6-34.
- Blázquez, G. (2012), I feel love. Performance y performatividad en la pista de baile. En Citro, S. y Aschieri, P. (coords.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, Biblós, Buenos Aires.
- Blázquez, G. y Lugones, María G. (2014), Cositas fuera de lugar: Miradas oblicuas en y sobre una noche cordobesa de inicios de los 80. En Barrancos, D., Guy, D. y Valobra, A. (eds.), *Moralidades y comportamientos sexuales. Argentina 1880-2011*, 123-156, Biblós, Buenos Aires.
- Bruno, M. S. (2012), *Córdoba va: Análisis de un mundo de música popular urbana en Córdoba durante la década de 1980*. Trabajo Final de Licenciatura en Historia. Universidad Nacional de Córdoba.
- Bruno, M. S (2014), Córdoba va: palabras y sonidos para resistir. En González, A. y Basile, V. (coords.), *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas. Fragmentos históricos sobre la década de 1980*, 25-45, Alción, Córdoba.
- Bruno, M. S (2015a), *Querían rock and roll*. Apuntes sobre experiencias musicales en Córdoba durante la década de 1980. *II Congreso Internacional de*

- Estudos do Rock*, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil.
- Bruno, M. S. (2015b), *Un faro en la tormenta*. Apuntes de un local de divertimento juvenil, *Avá. Revista de Antropología*, 26, 199-223.
- Citro, S. (2008), El rock como ritual adolescente. Tránsito y realismo grotesco en los recitales de Bersuit, *TRANS (Revista Transcultural de Música/Transcultural MusicReview)*, 12, 1-32.
- Citro, S. (2011), La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in)disciplinar. En Citro, S. (coord.), *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, 17-58, Biblós, Buenos Aires.
- De Nora, T. (2012), La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810. En Benzecry, C. (comp.), *Hacia una sociología cultural*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.
- Díaz, C. (2005), *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino, 1965-1985*, Narvaja, Córdoba.
- Díaz, C. (2009), *Variaciones sobre el "ser nacional": una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*, Recovecos, Córdoba.
- Jackson, M. (2011), Conocimiento del cuerpo. En Citro, S. (coord.), *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, 59-82, Biblós, Buenos Aires.
- Feixa, C. (1999), *De Jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*, Ariel, Barcelona.
- Frith, S. (2014), *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*, Planeta, Buenos Aires.
- Goffman, E. (1970), *Ritual de la interacción*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- González, A. S. (2012), *Juventudes (in)visibilizadas en la última dictadura. Estetización de la política y politización de la estética en performances oficiales de Córdoba (1980-1983)* (Tesis de Doctorado en Historia). Universidad Nacional de Córdoba.
- González, A. S. (2018), Fragmentos de Historia Cultural: Artes y Juventudes de la década de 1980. Entre lo local y lo Latinoamericano, *A Praxis dos Intelectuais*, 280-304, LabHistoria, Curitiba.
- Hall, S. y Jefferson, T. (2010), *Resistencia a través de rituales. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra*, Observatorio de Jóvenes, Comunicación y Medios, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de la Plata.
- Heredia, V. (2013), Los festivales latinoamericanos de teatro en Córdoba: escenarios de la democracia. XIV *Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Leach, E. (1976 [1964]), *Sistemas Políticos de la Alta Birmania*, Anagrama, Barcelona.
- Levi, G. y Smith, J. C. (1996), *Historia de los jóvenes. De la Antigüedad a la Edad Moderna*, Taurus, Madrid.
- Lucero, P. (2009), *Memorias de una ausencia. Armando Tejada Gómez y el Movimiento de la Nueva Canción* (Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura contemporánea), Universidad Nacional de Córdoba.
- Manzano, V. (2012), Rock nacional, Revolutionary Politics, and the Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966- 1976, *The Americas: An Interamerican Quarterly of Cultural History*, 70, 393-427.
- Pujol, S. (2003), Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes. En James, D. (coord.), *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Pujol, S. (2005), *Rock y dictadura: crónica de una generación*, Emecé, Buenos Aires.
- Pujol, S. (2011), *Historia del baile. De la milonga a la disco*, Gourmet musical, Buenos Aires.
- Pujol, S. (2015), Escúchame, alúmbrame. Apuntes sobre el canon de la "música joven" argentina entre 1966-1973. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 25, 11-25.
- Quiroga, H. (2004), *El tiempo del "proceso"*, Ross, Rosario.

Reches, A. L. (2014), *Prácticas recreativas y redes de sociabilidad entre jóvenes homosexuales durante la década de 1980 en Córdoba* (Tesis de Licenciatura en Historia), Universidad Nacional de Córdoba.

Schechner, R. (2000), *Performance teoría y prácticas interculturales*, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Semán, P. y Vila, P. (2011), *Cumbia: Etnia Nación y género en América Latina*, Gorla, Buenos Aires.

Soich, D. (2011), *Guaridas, bombas caseras, autolesiones y engaños diversos: Antidisciplina obrera y resistencia corporal en una industria automotriz transnacional*. En Citro, S. (coord.), *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, 203-218, Biblós, Buenos Aires.

Vila, P. (1987). *Rock nacional and dictatorship in Argentine*, *Popular Music*, 6(2), 129-148.