

ARTÍCULO

«Yo puedo compaginar»: análisis de la producción audiovisual realizada por Serú Girán en Argentina 78 Televisora

FRANCISCO GASTALDI | Universidad Nacional del Litoral. Argentina
franciscogastaldi6@gmail.com | ORCID: 0009-0008-7235-2589

| 1

Recepción: 30/7/2024. Aceptación: 27/9/2024. Publicación: 7/11/2024.

Resumen

Este trabajo se propone investigar el modelo cultural que representaba la televisión a color en Argentina a finales de la década de 1970 e interpretar las ventajas que este medio de comunicación le proporcionaba a un grupo de rock. En virtud de ello, se analizarán las mediaciones entre Serú Girán y la televisión pública argentina, sosteniendo como hipótesis que la nueva banda creada por Charly García habría apelado a un público masivo que le permitiese ampliar la base social de su audiencia. A través de la mediación artística, Serú Girán intentó compaginar su expresión musical proveniente de la cultura rock con la heterogeneidad de los públicos que propiciaba la televisión argentina en tanto medio masivo de comunicación.

La performance televisiva de Serú Girán opera como principio de comprensión en el presente trabajo, permitiendo así problematizar la especificidad del rock argentino dentro de la cultura de masas. Por tanto, el análisis se enfoca en la grabación de los primeros videoclips a color de Serú Girán, producidos en los estudios de *Argentina 78 Televisora*. Una de las particularidades que exhibe dicho metraje es la aparición del color en la realización audiovisual, considerada una innovación tecnológica en el campo de los medios de comunicación argentinos de la época.

Serú Girán capitalizó artísticamente las posibilidades que ofrecía la irrupción de la televisión a color en Argentina e intentó ampliar la circulación de su música. Asimismo, la vinculación con este determinado dispositivo de producción y difusión de contenidos audiovisuales supuso un escenario propicio para que Serú Girán amplifique su imagen mediática y se diversifique, convirtiéndose en una experiencia de alta rotación para la industria cultural.

Palabras clave: Serú Girán, mediaciones, televisión

Para citación de este artículo: Gastaldi, F. (2024). «Yo puedo compaginar»: Análisis de la producción audiovisual realizada por Serú Girán en Argentina 78 Televisora. *del prudente Saber y el máximo posible de Sabor*, (20), 1-21. DOI: 10.33255/26184141/2066e0041



"I can combine": Analysis of the Audiovisual Production Carried Out by Serú Girán in the Studios of *Argentina 78 TV*

Abstract

This work aims to investigate the cultural model represented by color television in Argentina at the end of the 1970s and interpret the advantages this medium provided to a rock group. Consequently, the mediations between Serú Girán and Argentine public television will be analyzed, with the hypothesis that the new band created by Charly García aimed to appeal to a broad audience, thereby expanding their social base. Through artistic mediation, Serú Girán sought to harmonize their musical expression rooted in rock culture with the diverse audiences facilitated by Argentine television as a mass communication medium. The televised performance of Serú Girán serves as a principle of understanding in this study, allowing for the problematization of the specificity of Argentine rock within mass culture. Therefore, the analysis focuses on the recording of Serú Girán's first color music videos, produced in the studios of *Argentina 78 TV*. One notable feature of this footage is the introduction of color in audiovisual production, considered a technological innovation in the Argentine media landscape of the time.

Serú Girán artistically capitalized on the opportunities presented by the advent of color television in Argentina and sought to expand the circulation of their music. Additionally, the connection with this particular device for producing and disseminating audiovisual content provided a conducive environment for Serú Girán to amplify their media image and diversify, becoming a high-rotation experience within the cultural industry.

Keywords: Serú Girán, mediations, television

El presente trabajo analiza el modelo cultural que representaba la televisión a color en Argentina a finales de la década de 1970 e intenta dilucidar cuáles fueron las ventajas que la vinculación con este medio masivo de comunicación le proporcionó a una determinada banda de rock. En aquel tiempo, «aparece como pionera la experiencia de Serú Girán» (Rosales, 2019, p. 8) que realiza una producción audiovisual en los estudios de *Argentina 78 Televisora*. Se trató de una innovación desde el punto de vista artístico para la época: «fueron cuatro temas del primer disco, utilizando un desembozado *playback*: "Autos, jets, aviones, barcos", "Seminare", "Voy a mil" y "El mendigo en el andén"» (Del Mazo, 2019, p. 75). Por consiguiente, el enfoque analítico se establecerá sobre la particularidad inscrita en la televisión a color, entendida como un preponderante adelanto en los medios de comunicación argentinos en 1978, del cual Serú Girán se vio beneficiado al momento de proyectar su imagen audiovisual a los distintos públicos.

Considerando estas referencias, conviene introducir un aspecto relativo a la consolidación de la banda en la escena del rock argentino, el cual está intrínsecamente vinculado con su experiencia de alta rotación. En este último sentido, la grabación en formato audiovisual de canciones que se convirtieron en clásicos populares de la banda y propiciaron la creación de un repertorio influyente para el género rock es tenido en cuenta aquí como un acontecimiento relevante en términos de circulación masiva. Más aún si se contempla que las canciones incluidas en el metraje y devenidas en clásicos también ocuparon lugares privilegiados en las decisiones artísticas y comerciales de la banda. Un par de ellas como es el caso de «Seminare» y «Voy a mil» consideradas para el lanzamiento del primer simple con tapa de 45 RPM, previo al *long play* titulado *Serú Girán* (Di Pietro, 2017, p. 185). Cabe señalar que tanto el simple como el *long play* se editaron bajo el sello discográfico Sazam Records, que estaba vinculado con la prestigiosa compañía Music Hall y que tenía como productores a Oscar López y Billy Bond, actores relevantes en las relaciones de campo de la industria musical y el proceso de producción artística de Serú Girán, principalmente en sus primeros pasos como grupo entre 1978 y 1979. Asimismo, los innumerables repertorios en vivo de la banda durante fines de los setenta y principios de la década del ochenta contaron con la presencia de algunas de las canciones de ese primer álbum, entre las que sobresalen «Seminare», «Eiti Leda», «El mendigo en el andén», «Autos, jets, aviones, barcos» y «Voy a mil» (Di Pietro, 2017, p. 188-285).

La centralidad de la música popular radica en la performance y eso conlleva una complejidad epistemológica respecto a qué es lo que convierte una determinada acción o acontecimiento en una performance dentro del campo de la cultura rock (Frith, 2014). Aquí es oportuno reflexionar acerca de la relevancia que adquiere la expresión corporal y su capacidad de significación, entendiendo al cuerpo humano como medio de comunicación, así como también examinar el *fenómeno mediático* producido por los músicos en una determinada escena

y su vinculación con el dispositivo de la televisión (Verón, 2015). En efecto, se podría argumentar en este caso que la figura de un músico popular lograría alcanzar múltiples sentidos artísticos y comunicacionales, yendo más allá de un sentido musical *per se*, el cual estaría relacionado con el espectáculo que proporciona la mediatización televisiva. Dicho de otro modo, en el momento que el músico es capturado en escena por las cámaras de televisión, lo que se produce es un fenómeno mediático, una actuación propiciada por la articulación entre la competencia interpretativa en términos artísticos y una serie de tecnologías de comunicación, que materializan un determinado acontecimiento audiovisual (Verón, 2015). Por lo expuesto, el objetivo de este trabajo es examinar la instancia primigenia de Serú Girán en la cultura audiovisual argentina y cómo la experiencia de socialización comunicativa con la televisión le permitió al grupo legitimarse dentro del movimiento sociocultural del rock. Del mismo modo, se intentará dar cuenta de la manera en que Serú Girán contribuyó a la presencia del rock en la escena mediática, ampliando la llegada del género musical a distintos públicos gracias a las ventajas de difusión y masificación propiciadas por la televisión.

Problematizar las intersecciones entre el rock de los setenta, considerado una expresión contracultural (Frith, 1978), y los medios masivos de comunicación en la Argentina exige la elaboración de una lectura compleja, «lo cual implica que lo que pasa en los medios no puede ser comprendido por fuera de su relación con las mediaciones sociales» (Barbero, 1987, p. 59). Partiendo de este supuesto, resulta importante considerar la mediación artística y el conjunto de experiencias de sociabilidad (Frith, 2014, p. 358) que Serú Girán desempeñó al interior de la cultura popular urbana y los medios de comunicación. La banda creada por Charly García en 1978 junto a David Lebón, Pedro Aznar y Oscar Moro tenía a García como el principal protagonista en la mediación con los medios. En ese sentido, es conveniente destacar este antecedente debido a la trascendencia mediática y el espesor cultural de la figura de Charly, el cual llegó a consolidar su imagen como uno de los principales ídolos del rock y el pop argentino.

En cuanto al archivo audiovisual que se procede a analizar, es adecuado resaltar que fue recuperado de YouTube para este trabajo con la tentativa de interpretar la cultura de masa a través de la experiencia artística de Serú Girán, así como también indagar en lo que es considerada una de las primeras intervenciones del grupo en televisión. El metraje se encuentra bajo el título de *Serú Girán en los estudios de A78TV - Parte 1 (1978)* y fue publicado el 5 de enero de 2017 en el canal de YouTube del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken¹. La recuperación de esta fuente audiovisual es considerada un acontecimiento televisivo y cultural relevante que contribuye a seguir interrogando el fenómeno Serú Girán y las nuevas lógicas que la banda habría introducido en el movimiento sociocultural del rock argentino (Del Mazo, 2019). Para

reflexionar sobre este fenómeno, es apropiado indagar en las mediaciones existentes entre Serú Girán (pensada como una de las bandas que hegemonizó la escena del rock vernáculo entre 1978 y 1982) y los medios masivos de comunicación, en especial la televisión. Atendiendo dicho estado de la cuestión, cabe preguntarse qué ocurrió en relación a Serú Girán y la música popular urbana argentina, que coincidentemente alcanzó un alto grado de masificación con la profesional experiencia artística de la banda. A propósito, es conveniente señalar que «la importancia que la eleva por sobre el resto de las bandas se apoya en la ecuación calidad más masividad» (Del Mazo, 2019, p. 16). En resumen, ¿se podría hablar de un punto de inflexión en el movimiento del rock argentino dada la capacidad de innovación y profesionalismo que simbolizó Serú Girán a finales de la década del setenta?

Examinando la puesta en circulación del rock argentino y entendiendo a este género musical como elemento constitutivo de la cultura de masas, no se debe pasar por alto el lugar fundamental que ocupa la mediación televisiva, es decir la comunicación de masas y sus lógicas. En el terreno de la industria cultural y sus eslabones, Serú Girán supo vincularse creativamente con la televisión por medio de su profesionalismo. En efecto, se podría sostener que la banda sacó provecho de las innovaciones tecnológicas junto con las alternativas culturales y comerciales ofrecidas por la televisión a color. Asimismo, el conocimiento musical con el que se distinguía Charly García resulta insoslayable al momento de pensar tanto su rol como creador de la banda así como también su preponderancia compositiva, a partir de la cual se pueden interpretar los diversos usos sociales que supuso la experticia musical y el «diferencial sociocultural» que caracterizaron a García, aspectos interrelacionados con el paradigma del capital simbólico que le valieron para legitimarse como artista popular en el contexto setentista del rock argentino (Pujol, 2021). Entender la trama de este proceso comunicativo-cultural supone entonces considerar la televisión como el medio de comunicación de masas más importante de la Argentina en aquellos años, así como también uno de los principales dispositivos de la industria cultural encargados de la ampliación de los públicos y las audiencias a través de sus particulares procesos de producción de sentido y circulación de contenidos audiovisuales (Alabarces, 2021).

En este pasaje se hace imprescindible retomar la idea contenida en el título del presente trabajo y mencionar dos aspectos concernientes a él: por un lado la cita «yo puedo compaginar» corresponde a un fragmento de la canción «Cinema verité» compuesta por Charly García para el disco *Peperina* (1981) de Serú Girán². Por otra parte, otro dato significativo es que el término «compaginar» descrito por la Real Academia Española supone poner en buen orden cosas que tienen alguna conexión o relación mutua, al mismo tiempo que sugiere la intención de hacer compatibles dos o más cosas. En este sentido, se puede abordar de manera crítica la forma en que Serú Girán, en tanto

expresión contracultural y marginal de la música argentina, logra compaginar su experiencia artística con la industria televisiva y la cultura de masa. Creativamente la banda liderada por Charly García habría logrado compatibilizar una serie de elementos del campo cultural hasta ese momento antagónicos entre sí, tal es el caso del rock setentista y los medios masivos de comunicación.

«TV A COLORES SÍNDROME DE MIAMI³»: SERÚ GIRÁN GRABA VIDEOCLIPS A COLOR EN LOS ESTUDIOS DE ARGENTINA 78 TELEVISORA

Durante 1978 y en el marco de la realización del Mundial de Fútbol que se desarrolló en la Argentina se produjeron de manera simultánea significativos avances afines al desarrollo del paradigma vinculado con las tecnologías de la información y la comunicación. Razón por la cual se llevó adelante una inversión económica por parte del Estado nacional centrada particularmente en una productora de televisión a color, que estaría destinada a la cobertura y transmisión del gran evento deportivo de aquel año. La institución televisiva a la que se hace referencia es *Argentina 78 Televisora* (en adelante, *A78TV*), creada en el país con estos fines durante el mes de agosto de 1976 y que se mantuvo bajo estricto dominio del gobierno de facto que dirigió la Argentina entre 1976 y 1983 (Sticotti, 2021). En ese sentido, la productora estatal comenzó siendo una sociedad anónima en la que el directorio estaba conformado por miembros de las Fuerzas Armadas, representadas en la presidencia de la usina televisiva por el coronel retirado Eduardo J. Barbieri. El accionista mayoritario de la empresa fue la Secretaría de Información y Prensa de la Nación, así como también figuraba en este esquema tripartito la participación de un representante de la Secretaría de Comunicaciones (Sticotti, 2021, p. 228). La proyección a mediano plazo con la creación de este organismo televisivo estatal era transmitir a la región latinoamericana el acontecimiento futbolístico más importante a nivel mundial, causa por la que la premisa desde el comienzo fue llevar a cabo distintos avances en materia tecnológica relacionados con la modernización de la infraestructura televisiva de Argentina, bajo el imperativo de publicitar y transmitir la Copa Mundial de Fútbol en 1978.

Según los datos aportados por el Museo del Cine⁴, más allá de que la instalación física y geográfica de la central de televisión estuvo en territorio argentino, la transmisión a todo color del campeonato mundial de fútbol fue emitida exclusivamente para un restringido número de países del Cono Sur en el que paradójicamente la Argentina no estuvo contemplada. En efecto, la audiencia nacional tuvo que esperar hasta el año 1980 para ver de forma masiva la televisión a color. No obstante y amén de la expectativa social generada por el marco mundialista del fútbol, la primera transmisión a color destinada al mercado internacional fue el Gran Premio de Fórmula Uno de la Argentina, en enero de 1978. Conviene visualizar esta coincidencia al tratarse de dos espectáculos

deportivos televisados, en donde llamativamente el automovilismo se anticipa al fútbol, siendo este último deporte el protagonista nacional en 1978 dentro del marco de la realización de la Copa Mundial, considerado como un evento masivo y de profundas implicancias culturales e ideológicas, que se difunde por aquellos años ante millones de personas en un mercado trasnacional donde la televisión a color redefine el esquema y las lógicas dentro del paradigma de las tecnologías de comunicación e información, al tiempo que se resignifica el espectáculo mediático argentino (Sticotti, 2021). Analíticamente se podría coincidir con Raymond Williams (2011, p. 92), quien al hablar de los deportes como una de las formas de la televisión afirma que «en todas estas tendencias y en sus efectos esencialmente variados, la televisión ha sido, más que un elemento distintivamente formativo, un poderoso agente de ciertas orientaciones que ya estaban activas en la sociedad», agregando que «al mismo tiempo, algunas de las mejores coberturas deportivas de la televisión, con sus primerísimos planos y sus diversas perspectivas, nos dan un nuevo entusiasmo y una sensación de inmediatez e incluso una nueva experiencia visual de una índole particular» (Williams, 2022, pp. 92-93).

| 7

En este dinámico proceso de rediseño y refuncionalización televisiva implementada por parte del gobierno militar, la banda Serú Girán se vio favorecida gracias a uno de los objetivos de la productora A78TV, que apelaba a «constituirse en una referencia en la producción nacional de programación. Controlar la producción de programas resulta históricamente un modo de controlar el negocio de la televisión» (Sticotti, 2021, p. 230). En efecto, la pretensión en aquel entonces por parte del aparato comunicacional y propagandístico del Estado era «incidir en el mercado local de programación produciendo programas» (Sticotti, 2021, p. 229), así como también elaborar contenidos artísticos y culturales que puedan ser puestos en circulación a través de otros organismos de radiodifusión que estuvieran intervenidos por las Fuerzas Armadas (Sticotti, 2021, p. 230). Problematizar este complejo proceso cultural supone reconocer el conflicto y poner en tensión los distintos intereses en juego por parte de los actores del campo político, comunicacional y artístico. A propósito de esto, cabe interrogarse acerca de cómo se relacionó Serú Girán con la dinámica y la estructura productiva de A78TV al momento de grabar sus primeros videoclips a color para el rock argentino. Roque Di Pietro en el prólogo al libro *Charly Queer* de Facu Soto se pregunta «¿qué hace o qué hacía Charly García en esos ámbitos tan ajenos a su obra? Respuesta: su trabajo; desparramar su mensaje tratando de que llegara a la mayor cantidad de gente posible» (Soto, 2022, p. 6).

García en su papel de creador de Serú Girán supo moverse estratégicamente con la premisa de que las músicas de su nueva banda se masifiquen y popularicen entre la audiencia. Se deslizó por distintos escenarios del campo cultural de manera performática y no menos ambigua. Es por ello que recuperar la experiencia de Charly en Serú Girán permite leer una escena cultural y comunicativa

de la que se desprenden una serie de tensiones simbólicas y algunas afirmaciones. En este último punto se puede acordar con Di Pietro en que «la centralidad de Charly García en la vida cotidiana de las argentinas y los argentinos [...] es probable que sea el resultado de un plan estratégicamente diseñado: copar los medios, filtrarse y traficar ideología en territorio enemigo» (Soto, 2022, p. 5).

Otro aspecto significativo a considerar junto con el contexto sociopolítico y cultural antes descrito es el que subyace al análisis de la televisión como nueva tecnología destinada a la comunicación de masas y su profunda imbricación con otros medios manifiestamente consolidados en las sociedades urbanizadas, tal es el caso de la prensa, la radio o el cine (Williams, 2011). Haciendo una lectura totalizadora de los elementos que conforman la compleja trama de este cuadro de situación, es preciso realizar entonces una interpretación crítica que conciba criterios de análisis eminentemente culturales y sociológicos. Razón por la cual resultan adecuados los aportes provenientes de los estudios culturales para pensar la forma innovadora en que irrumpe la televisión a color en el ecosistema de medios de comunicación masivos de la Argentina. Frente al estado de la cuestión repasado previamente, cabe mantener abierto el interrogante acerca de cuáles fueron las relaciones de campo que vincularon a la televisión con los actores de la música popular y las implicancias que esta vinculación supuso, tratando de dilucidar los posibles usos sociales, artísticos y culturales de la televisión.

Es imprescindible mencionar que al momento de formular la hipótesis para este trabajo se enfatizó en un dato particular enmarcado en el proceso cultural que se viene examinando, junto con la perspectiva en términos generales referida al corolario de anécdotas y efemérides socializadas por los agentes del Museo del Cine. En tal sentido resulta sugestivo mencionar que una vez concluido el Mundial 78, la productora nacional A78TV queda ociosa durante un tiempo para luego pasar a enfocarse en la producción audiovisual destinada a proporcionar contenido de esta índole a otros canales de televisión, entre los que aparece Canal 11, medio de comunicación que también estaba intervenido por las Fuerzas Armadas y que tenía al teniente coronel Adolfo Pietronave como su representante (Sticotti, 2021, p. 227). Reflexionando acerca de todos los aspectos recientemente aludidos, se puede corroborar que «la televisión es esencialmente la combinación y el desarrollo de formas anteriores» (Williams, 2011, p. 63); más aún explorando el caso específico de Serú Girán y las peculiaridades de su actividad artística, concebida como un paso previo a la estrategia que lo vincularía directamente con el mercado televisivo. De acuerdo con lo mencionado hasta este punto, el carácter innovador de la televisión como medio masivo consistió precisamente en el diálogo y la interacción con formas culturales heredadas (Williams, 2011), verificable a partir de la performance y la experiencia de Serú Girán que graba los primeros videoclips a color para el género rock en los estudios de A78TV, período en el que la banda

estuvo abocada a su presentación en recitales en vivo junto con la difusión de las canciones de su primera placa discográfica.

En referencia a las cintas de video que contienen la presentación televisiva de Serú Girán, conviene agregar que las mismas fueron halladas por miembros del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken en 2015, lo que motivó a posteriori un proceso de socialización comunicativa de un fragmento de 15 minutos del texto televisivo en cuestión. En función de ello, los integrantes de la Asociación Amigos del Museo del Cine comparten y debaten colectivamente acerca del contenido audiovisual y deciden ampliar el marco interpretativo acerca del archivo, abocándose a recoger información fidedigna y declaraciones testimoniales de los usuarios que les permitiese dotar de valor simbólico y espesor cultural a dicho acontecimiento, para concretar finalmente en 2017 la publicación del videoclip en el canal de YouTube del Museo del Cine. A través del abordaje crítico de estas estrategias comunicativas se pueden vislumbrar algunas de las mediaciones culturales, ampliamente relevantes en términos epistemológicos para este trabajo. En efecto, al examinar y visibilizar la forma en la que los miembros del museo buscaron desde un primer momento propiciar la producción de sentido en términos colectivos, se pueden reconocer las mediaciones que estos agentes establecieron con los diferentes públicos vinculados al movimiento sociocultural del rock argentino. De esta manera, es posible pensar que apelaron a crear alianzas afectivas y empatizar con los públicos a través del reconocimiento que supone la memoria narrativa, que en este caso estaría íntimamente relacionada con el impacto emocional y simbólico que representó el «hallazgo» del «eslabón perdido de Serú Girán». Es en ese sentido que se puede acordar con Pablo Alabarces, quien afirma que «la cultura de masas —y la música popular con especial delectación— trabaja sobre esas subjetividades: sobre su educación sentimental, sus experiencias, sus fantasías, sus deseos» (2021, p. 94).

En síntesis, el material disponible en YouTube ofrece su acceso de manera libre a los usuarios que quieran ver la presentación de Serú Girán en los estudios de A78TV, el cual se ostenta con gran calidad y resolución en la imagen junto con una significativa nitidez en el sonido. Es por ello que esta investigación considera que la recuperación y el abordaje del archivo audiovisual representan un significativo aporte a la política de archivo del país, debido al valor patrimonial y simbólico del material hallado. Valor en relación a la economía simbólica, favorable tanto para la banda como así también para el campo cultural argentino, al interior del cual se produce la sinergia entre rock, televisión y públicos masivos. Gracias a todo el proceso de socialización del contenido previo y una vez disponible el material en la web, éste cobró una rápida viralización entre los usuarios, lo que permitió recopilar una importante cantidad de datos relevantes que daban cuenta de lo acontecido en 1978 con Serú Girán y la televisión. Esto posibilita actualmente que se pueda caracterizar de forma más eficaz

aquel trascendental acontecimiento televisivo y cultural para la música popular argentina. Asimismo y según afirman los agentes del Museo del Cine, la grabación de Serú Girán en los estudios de A78TV representa uno de los cruces fundamentales entre un grupo de rock argentino y la televisión pública, pasible de ser pensado como elemento axial para que el género musical expanda sus fronteras de lo estético y se convierta en un fenómeno de masas.

Como se subrayó al principio de este artículo, Canal 11 fue otro de los canales intervenidos por las Fuerzas Armadas y a la vez uno de los favorecidos por la producción audiovisual de A78TV. El medio en cuestión se promocionaba ante la audiencia como «el canal de la familia» (Varela, 2005) y supo dotarse de una serie de contenidos artísticos y culturales proveídos por A78TV para su distribución al gran público (Sticotti, 2021). En ese contexto, cobran relevancia los videoclips grabados por Serú Girán en los estudios de la productora nacional. La comunidad del Museo del Cine asegura que los videoclips se grabaron a color en A78TV pero que fueron puestos en circulación para los distintos públicos por Canal 11, que los transmitió hacia todo el país en blanco y negro, a través de un programa llamado *Sábados Circulares*. Este programa apareció en la grilla televisiva en el año 1968 y se extendió hasta 1984 bajo la conducción de José Nicolás «Pipo» Mancera, una especie de *star system* (Sticotti, 2021, p. 224) popularmente conocido en la escena mediática como el *Señor Televisión*. El programa fue emblemático para un amplio público y se caracterizó en aquel entonces por su formato *ómnibus* (llamado así por la extensión en la franja horaria de la programación). Se emitía los días sábados para todo el país y contaba con una duración de seis horas en las que el eje temático hacía converger la música, segmentos de entretenimiento, humor, entrevistas y comedia.

El formato y el estilo de un programa como *Sábados Circulares* contribuyó en términos artísticos y culturales para que el movimiento de rock argentino se consolidara como fenómeno de masas en la década del ochenta. Esto se debe en gran medida a los avances en la producción audiovisual que permitía amplificar con alta calidad las imágenes de un grupo como Serú Girán que buscaba difundir su música de forma innovadora, lo que supuso que los integrantes de la banda desarrollen cierta capacidad de agencia como mediadores artísticos en el marco de un proceso cultural dinámico y profundamente imbricado con las lógicas de la producción y de los usos de la televisión. En tal sentido, se podría sumar una *coordinada* que establece cierta convergencia entre Serú Girán, la tecnología de la televisión y la forma cultural de otro significativo programa de los setenta. Para reflexionar sobre esta conexión, resulta pertinente volver sobre la canción «Cinema verité» compuesta por García y recuperar un fragmento que vale como contraseña. Canta Charly: «Y yo estoy con la máquina de mirar/justo en el Paraíso para filmar». De acuerdo con Oscar Conde,

La «máquina de mirar» es el modo en el que un programa de televisión de la época (*Videoshow*), conducido por Cacho Fontana, se promocionaba. La novedad estaba en las videofilmadoras con sistema VHS, gracias a las cuales distintos periodistas recorrían el mundo y enviaban sus testimonios en un casete por avión, cuyo contenido se emitía dos o tres días más tarde de haberse filmado. (Conde, 2020, p. 66)

Es en el año 1977 que se crea *Videoshow, la máquina de mirar*, incorporando a su estructura productiva los avances tecnológicos en materia audiovisual de los que sacará ventaja para dinamizar las lógicas de producción y alcanzar así mayor competitividad industrial en el esquema de radiodifusión argentino. Resulta sugestivo considerar entonces que Serú Girán intuyó en aquel período cuáles podían llegar a ser los otros *escenarios* posibles para ampliar las fronteras del lenguaje musical. En función de ello, la banda habría intentado desplegarse más allá de los escenarios relacionados con los recitales en vivo, que hasta ese momento habían sido «un espacio privilegiado de participación y construcción identitaria» (Delgado, 2015, p. 24) para la cultura rock por su capacidad para convocar y seducir a distintos públicos haciendo de la reunión un acto performativo en sí mismo, debido a su implicancia colectiva y artística. Por ende, los videoclips de Serú Girán grabados en los estudios de A78TV que luego se promocionaron y difundieron por Canal 11 podrían ser apreciados como el intento por parte de la banda de ampliar las fronteras estéticas del género rock. Tomando en consideración lo expresado previamente, se abre un nuevo abanico de interrogantes en referencia a una probable intuición artística y comercial de Serú Girán que habría detectado con astucia que ya no bastaba solamente con los escenarios dispuestos para los recitales en vivo, sino que ahora aparecían disponibles algunos de los escenarios de los estudios de televisión, con sus montajes, sus cámaras y sus luces. A partir de la producción audiovisual posibilitada por la institución A78TV, los músicos de rock advirtieron estratégicamente que estaba a disposición la tecnología comunicacional de esta usina mediática estatal con sus respectivos programadores, quienes tuvieron a cargo la creación de programas especiales destinados a la nueva música joven y sus audiencias ampliadas por la mediatización televisiva.

Una de las instancias metodológicas propicias para comprender este proceso comunicativo-cultural es concebir su matriz dialógica, que en el caso de la experiencia de mediatización de Serú Girán está atravesada por condiciones y dinámicas específicas de producción, relacionadas con los dispositivos provenientes de los medios masivos de comunicación. A propósito de las lógicas de producción televisiva y el análisis de las mismas, Martín Barbero sugiere contemplar en la investigación a «las ideologías profesionales», consideradas

componentes y campo de tensión entre las exigencias del sistema productivo, las reglas del género, las demandas sociales y la iniciativa y creatividad —Las formas de resistencia— de los productores: directores, actores, escenógrafos, operadores, etcétera. Las rutinas productivas o la serialidad mirada desde los hábitos de trabajo que ella requiere, tanto en las exigencias de la rentabilidad sobre el tiempo de la producción y las formas de actuación, como en los esguinces por donde el «estilo» se incorpora a las prácticas de trabajo. (Barbero, 2010, p. 258)

| 12

Así como la televisión se establecía como dispositivo de mediatización que articulaba a un público heterogéneo y ampliado, también se abría un sugestivo horizonte de acción y disputa simbólica para los actores populares del campo musical y juvenil argentino. Con su apuesta por integrarse al formato televisivo de entretenimiento y espectáculo, Serú Girán dialogaba con los distintos agentes del campo de los medios de comunicación tratando de aprehender los componentes hegemónicos vinculados a las lógicas de producción y los usos de la televisión, así como también intentaba vislumbrar los elementos relacionados con el paradigma del consumo de bienes culturales que el modelo cultural de la televisión ofrecía a los distintos públicos.

En tal sentido, el abordaje crítico de las mediaciones que se dan al interior del campo comunicacional revela que «entre la tecnología de la televisión y las formas heredadas de otros tipos de actividad social y cultural se da una complicada interacción» (Williams, 2011, p. 63), lo que supone problematizar en el caso específico de Serú Girán su capacidad de agencia en el escenario de la televisión y la manera en que la banda habría utilizado a su favor las herramientas que ofrecía este medio para la difusión y promoción de su música. Gracias a las mediaciones culturales, Serú Girán visualizó desde el inicio de su experiencia artística la preponderancia de los medios de comunicación, en especial la televisión, para lograr una mayor expansión y proyección a futuro de su imagen audiovisual junto con su repertorio musical. Es plausible que la banda liderada por Charly García haya establecido como estrategia de socialización el diálogo y la mediación con los diferentes canales que proporcionaba la industria cultural, en donde la televisión figura como uno de sus principales dispositivos. Sería a través de este medio en particular que Serú Girán lograría alcanzar a una mayor cantidad de público, el cual se encontraba inmerso en un proceso de transformación sociocultural como consecuencia de un contexto cada vez más complejizado por los cambios en las tecnologías de la información y la comunicación.

Se podría argüir que la participación de Serú Girán en la televisión argentina resulta pertinente para interpretar las articulaciones y las lógicas que se generan en el marco de estos espacios de mediatización. Lo relevante para este trabajo, como se sostuvo previamente, radica en que Serú Girán permite leer

un proceso cultural y al recuperar el conflicto, se puede demostrar la contribución de la banda para transformar al rock, que hasta ese entonces era considerado una expresión vernácula de la música popular urbana. La experiencia profesional del grupo lo llevó a ocupar un lugar hegemónico en el panorama rockero, convirtiéndose en un fenómeno clave desde el cual investigar la cultura de masas argentina en el decenio de 1980. Reponer las peripecias de la cultura rock de aquella época y reinterpretarla, permite volver a trazar el campo e identificar la impronta de socialización comunicativa que habilitó la expansión del lenguaje artístico de Serú Girán en su recorrido profesional. En efecto, si se piensa el proyecto de la banda en términos vastamente culturales y comunicacionales, cabe sugerir que el programa de difusión diseñado por sus agentes habría considerado a la televisión como un dispositivo axial para la mediatización y el diálogo con los distintos públicos.

Este espacio simbólico terminaría por erigirse como el «terreno donde se articulan las interpelaciones desde las que se constituyen los sujetos, las identidades colectivas» (Barbero, 2010, p. 243). Por tanto, la praxis de naturaleza comunicativa y la significación artística producida por Serú Girán invita a «pensar los procesos de comunicación desde ahí, desde la cultura» (Barbero, 2010, p. 243). Al mismo tiempo, esta situación trae aparejada un desafío epistemológico al restablecer la dimensión simbólica del estado del arte, a partir de la cual es posible reconocer que los sujetos identificados con el movimiento sociocultural del rock disputan el sentido de la hegemonía produciendo significados a través de las subjetivaciones juveniles. Dentro del campo de la música popular argentina y en la cosmovisión de la cultura rock y sus actores sociales, Serú Girán logró consagrarse como fenómeno a comienzos de la década de 1980 y convertirse en una de las bandas más emblemáticas de la historia argentina contemporánea gracias a que desarrolló «una práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad» (González, 2021, p. 84).

«PORQUE EN TIERRA NADIE QUEDA, LA VERDAD ES QUE SE ESTÁ YENDO TODO EL MUNDO». AUTOS, JETS, AVIONES, BARCOS (CHARLY GARCÍA)

Como se consignó al principio de este trabajo, la canción «Autos, jets, aviones, barcos» fue una de las elegidas por Serú Girán para grabar en el metraje de A78TV y la que ofició como apertura de la producción audiovisual. Analizando la composición firmada por Charly García para el primer trabajo discográfico de la banda y su relación con el contexto sociopolítico, el historiador Sergio Pujol cuenta que

La canción arrancaba con un ritmo brasileño, para luego desembocar en un tema funky, todo en unos cuatro minutos. Su letra hablaba de

argentinos que viajaban, pero no como turistas, sino más bien como exiliados. Eran argentinos que seguirían sus vidas en otros países. Tal vez eran argentinos ya cansados de no poder hacer otra cosa que ver películas. O argentinos que se iban para salvar sus vidas. Se iban del país con fruición y apresuramiento, en distintos medios de transporte, después de vender o regalar lo poco que acá tenían. (Pujol, 2013, p. 102)

La interpretación de la canción en los estudios de televisión contiene un trabajo de edición por parte de los programadores del medio que muestra a los músicos cantando y tocando «Autos, jets, aviones, barcos» sobre las vías del tren. Esta atmósfera sugiere el viaje, el traslado de un lugar a otro a través de diferentes medios de transporte por parte de varias personas. De igual forma, es plausible coincidir con Pujol respecto a la idea de escape o huida; «porque en tierra nadie queda, la verdad es que se está yendo todo el mundo», advertían con sus voces Lebón, García y Aznar. Conviene enfocarse aquí en los posibles usos artísticos ofrecidos por la televisión a color en tanto nuevo medio de comunicación masiva y la mediación establecida por parte de Serú Girán. La producción audiovisual lo que hace es presentar la puesta en escena de los integrantes de la banda y su performance en función de una determinada narrativa audiovisual. En ese sentido, hay que recordar que Serú Girán lleva adelante un *playback* con el sonido alterado en relación a la secuencia de imágenes. Para Germán Monti, coordinador del Laboratorio de soporte magnético del Museo del Cine e integrante principal del equipo que descubrió el material de archivo, lo que ocurre es un «desfasaje entre dicción y audio», producto de un «efecto buscado: se ve claramente que no están tocando, son desfachatados, se cambian los instrumentos; se ríen de la situación. Hay partes en las que no tocan lo que se escucha, hacen cualquier cosa». Resulta sugerente observar la instancia de entretenimiento ofrecida por parte de los actores musicales; una grupalidad que se proyecta mediante la cámara con el intento de socializar el goce e incluso la burla y la ridiculización de la escena, con la que Serú Girán buscará seducir a la nueva audiencia.

La irrupción en el escenario televisivo por parte de Serú Girán es trascendental para pensar las mediaciones y los vínculos entre el rock argentino, la industria cultural y sus dispositivos de masificación. La banda le proporcionó al género musical en cuestión una mayor visibilidad y mediatización, que tal vez se deba a que «el fundamento subversivo y transgresor del rock está en el corazón de la seducción que ejerce» (Chastagner, 2012, p. 27). De esa manera se produciría una especie sinergia que articula una determinada expresión de la cultura juvenil urbana con la producción de un particular género televisivo dedicado a los programas con formato artístico y contenido musical. En esta instancia del análisis se trata de advertir la forma en que las actuaciones de Serú Girán en A78TV evolucionan por medio del diálogo con una

determinada estética de edición de imágenes y de vestuario en un contexto mediado por las lógicas de la televisión, lo que revela que

la cultura del rock se apoya en el *look* de sus protagonistas, en la *rebel attitude* difundida por las revistas, los pósters y los clips. Más que otras formas artísticas contemporáneas, el rock funciona por procesos de identificación. Juega con la apariencia, con las apariencias engañosas, la postura, se cuela en el intersticio que separa el arte de la vida, la ficción de la realidad. (Chastagner, 2012, p. 78)

| 15

En tal sentido, se pueden visualizar imágenes que van más allá de la mera figura de los músicos y sus performances, las cuales se sostienen en pantalla gracias al trabajo de producción de los agentes de A78TV. El acontecimiento musical ofrecido por medio de un *playback* al gran público de la televisión no solo expone a los músicos en escena, sino que además muestra de forma casi permanente la imagen de una puerta que indicaría el ingreso a un vagón del tren o la entrada a la estación ferrocarril. La puerta aparece por detrás de los integrantes de la banda y se consustancia artística e iconográficamente con la representación lírica de la canción y su metáfora de viaje (Favoretto, 2014). De igual modo, puede resultar insinuante el hecho de que la puerta se ubique al final de las vías; la secuencia de imágenes podría sugerir entonces la conclusión de un recorrido y el comienzo de otro. Resulta en este caso seductor estilísticamente la vinculación entre la letra de la canción y las imágenes dispuestas a partir de la posibilidad que ofrecían las herramientas de video y la forma en que esos avances tecnológicos permitieron la grabación y edición de este material audiovisual protagonizado por Serú Girán, posibilitando así un fortalecimiento narrativo para el grupo a la hora de producir y comunicar imágenes, las que aquí se desprenden directamente de la letra de «Autos, jets, aviones, barcos» y su performance.

Prosiguiendo con el análisis del metraje, se puede examinar la manera creativa en que los realizadores audiovisuales combinan de forma circular, hacia el fondo de la pantalla, animales exóticos y personajes creados por la ciencia ficción, con rostros variados y aspectos psicodélicos, en una incitante mixtura de llamativos colores. Asimismo durante gran parte de las canciones que conforman el videoclip, la actuación de los artistas es sostenida en pantalla por la imagen correspondiente a la portada del disco *Serú Girán* (1978). La imagen, al tratarse de la foto de un vagón de tren, le posibilita a los músicos simular que están tocando y cantando sobre las vías del tren, rodeados de naturaleza, generando un atrayente contraste de colores, debido a que la portada del disco y sus respectivas imágenes están editadas en blanco y negro, en tanto que los miembros de Serú Girán y sus instrumentos aparecen en el filme a todo color, pudiéndose apreciar también la vestimenta con sus distintas tonalidades,

que combinan un *look* entre informal y sobrio. Charly García, por su parte, aparece llamativamente de espaldas a cámara y hacia la derecha de la pantalla durante toda la primera parte de la performance, luciendo en su atuendo una formalidad en tanto economía de recursos y austeridad en los colores que componen su vestuario. Ese tono moderado del líder de la banda contrasta significativamente con su teclado sintetizador Minimoog pintado de color verde, blanco y amarillo, que es uno de sus tres instrumentos de teclas dispuestos para la ocasión sobre un gran piano clásico que los sostiene uno por encima del otro.

| 16

«YO SERÉ SIEMPRE EL MENDIGO EN EL ANDÉN, DE UN PUEBLO FANTASMA DONDE NUNCA PASA EL TREN». EL MENDIGO EN EL ANDÉN (DAVID LEBÓN-CHARLY GARCÍA)

Este fragmento citado a modo de subtítulo corresponde a la canción «El mendigo en el andén» compuesta por David Lebón y Charly García, también correspondiente al primer LP de Serú Girán. Es la segunda interpretación musical del grupo en las instalaciones de A78 TV, y en ella la iconografía de la portada del disco *Serú Girán* (1978) prosigue junto con la aparición de García, el cual emerge en solitario creando un clima intimista por medio de la ejecución de su piano al interior del tren, pudiéndoselo observar a través de la ventana del transporte. Esta narrativa audiovisual que incluye las imágenes del tren como en la primera canción filmada, da inicio a otra composición popular de Serú Girán como es «El mendigo en el andén». La escena ofrece la performance de Charly, siendo su figura capturada en reiteradas oportunidades y de manera exclusiva por las cámaras, especialmente en los momentos en que el *actor* despliega movimientos exagerados con las manos y los brazos por encima de sus instrumentos, al tiempo que se aleja de ellos para bailar con placer en los momentos de mayor entretenimiento del show musical.

El despliegue escénico por parte de Charly García se contrapone, por ejemplo, con la moderación de Pedro Aznar en su performance como bajista, que mediante movimientos sobrios y en sintonía con Oscar Moro, integran la base rítmica focalizados y con absoluta concentración en la ejecución de sus respectivos instrumentos. En tanto que David Lebón, con la guitarra y el uso de su voz como un instrumento más, canta y toca de frente a cámara, unos pasos más delante de los demás integrantes, sonriendo al cantar y propiciando miradas cómplices con sus compañeros, protagonizando frecuentes movimientos con su instrumento que lo acercan a los demás actores, dando así la espalda a cámara en los momentos donde cobra un mayor privilegio la musicalización instrumental.

En «Voy a mil» el acontecimiento audiovisual cambia radicalmente: por un lado la imagen de fondo se vuelve por completo de color violeta mientras que los

músicos intercambian los instrumentos. Es un momento trascendental ya que Charly García plasma la performance que lo caracterizará mediáticamente en su carrera: la parodia de la estrella de rock (Favoretto, 2014; Zariello, 2016). Como un *rocker* exhibe el pelo largo, campera de cuero y lentes de sol, dominando la guitarra eléctrica frente a cámara; Lebón seguidamente pasa al piano; Aznar, también con lentes de sol, toca la batería y Moro se hace cargo de su equivalente rítmico, el bajo. El resultado de estos préstamos es, desde el punto de vista musical, la interpretación del *rock and roll* que sobresale en el primer LP de la banda, y que desde lo audiovisual se encuentra concatenado con actuaciones, simulaciones y montajes por parte de los integrantes que le dan un aire desenfadado a la canción mediante la parodia contenida en el acto. Si de préstamos, apropiaciones y simulacros se trata, entonces el rock argentino puede ser asimilado como un movimiento cultural en el cual se articulan «reelaboraciones y montajes» (Barbero, 2010, p. 235). Paralelamente resulta significativo destacar que en una secuencia de la interpretación de «Voy a mil» se lo puede observar a David Lebón imitando el famoso paso de baile de Mick Jagger, cantante del grupo británico The Rolling Stones, quien supo popularizar una performance en los recitales en vivo que consistía y aún consiste en colocar sus muñecas sobre las caderas y balancear los brazos como alas. Chastagner es contundente con respecto a esto y asegura que «el mimetismo funciona en el rock a pleno rendimiento [...] Está en la función misma de la música, ritual por excelencia, favorecer las espirales miméticas, las posturas espectaculares donde cada uno se esfuerza por superar al otro en la desmesura» (Chastagner, 2012, p. 79).

Para Oscar Conde la letra de la canción «Voy a mil» es la «única referencia que podría considerarse política» (2020, p. 56) en todo el primer trabajo discográfico de Serú Girán. En el último verso de la canción, García y Lebón se preguntan cantando frente a frente: «¿Quién dijo que somos libres?» e introducen de manera sugerente «una falsa pregunta retórica [...] la que cobraba especial relevancia en aquel momento histórico caracterizado por toques de queda, operativos, persecuciones, secuestros y asesinatos» (Conde, 2020, p. 56). Los protagonistas se sientan a la par y cantan junto al piano, insertando políticamente la citada pregunta retórica y provocando con ella una inflexión en la narrativa audiovisual, ya que la ambientación de fondo con su color violeta empieza a desfigurarse hacia el tramo final en que cada uno de los músicos retoma el dominio de su instrumento original, posterior a que la intensidad del color violeta cubra por completo la pantalla y los actores aparezcan para ocupar la centralidad de la escena.

CONCLUSIONES PARCIALES

El caso de Serú Girán es explorado y analizado en este trabajo como un importante acontecimiento en el campo de la cultura y la comunicación de masas de la historia Argentina reciente. Desde este punto de vista, la contribución de Serú Girán a la cultura argentina en general y al rock en particular consistió en el desarrollo de una estrategia comunicativa con el afán de masificar a un género musical hasta ese momento marginal en la escena cultural argentina. La estrategia en cuestión residió en establecer un diálogo con los medios masivos de comunicación, en el que la televisión era su interlocutor predilecto.

| 18

La apuesta de Serú Girán desde los albores de su experiencia artística fue propiciar un método de comunicación en proceso con diversos interlocutores provenientes de la industria cultural. Esa actividad lo encontraba mediando con agentes del campo de la difusión, que le permitirían a la banda introducir nuevas lógicas en la escena del rock a través de una particular performance mediática. Para Serú Girán la vinculación y el diálogo con los medios masivos fue considerada desde el principio fundamental, debido a que percibían que en este terreno se hallaba una de las herramientas clave para convertir al rock argentino en una experiencia de alta rotación. Con la premisa de ampliar la base social de su audiencia y lograr mayor legitimidad musical y mediática en la escena cultural, la banda estableció una mediación artística con las «instituciones de la tecnología» (Williams, 2011) valiéndose de sus recursos técnicos y capitalizando las ventajas de la institución televisiva a color, obteniendo como beneficio la producción de un determinado material simbólico pasible de ser puesto en circulación masiva para el consumo por parte de los distintos públicos de la televisión.

Desde esa perspectiva, el análisis de la producción audiovisual realizada por Serú Girán en A78TV permite dilucidar que la televisión fue un medio de comunicación sumamente efectivo para los intereses masivos del grupo. La performance musical de Serú Girán en los estudios de la productora nacional allá por 1978 certifica el intento por seducir e interpelar a distintos públicos, mediando con ellos a través de la televisión. Interpretar adecuadamente el fenómeno Serú Girán supone problematizar las mediaciones de la banda con la industria cultural y los medios masivos de comunicación. El aporte de este trabajo se proyecta en esa dirección, al considerar fundamental la producción y circulación de la imagen audiovisual de Serú Girán, insoslayable al momento de pensar el lugar hegemónico que conquistó la banda junto con la masividad que adquirió el movimiento sociocultural del rock. En definitiva, se puede sostener que la experiencia profesional de Serú Girán consistió en establecer un programa de diálogo con los agentes de la televisión para que su original versión de la música popular urbana se masifique. Por esta razón es sugerente retomar el abordaje crítico de Jesús Martín Barbero (2010, p. 256), quien afirma que «en ningún otro lugar quizá como en la televisión el contradictorio significado de lo

masivo se hace tan explícito y desafiante», llevando al autor a concluir que en la televisión y su relación con los diferentes públicos se da «la juntura quizás inextricable de lo que en ello es desactivación de las diferencias sociales y, por tanto, integración ideológica, y lo que en lo masivo hay de presencia de una matriz cultural y de un *sensorium* que asquea a las élites».

Esta investigación afirma y demuestra que Serú Girán se interesó en formular un cambio de paradigma en la estructura y dinámica de relaciones entre las bandas de rock y la televisión argentina. Efectivamente, el grupo logró comprender con agudeza la modulación que se estaba produciendo al interior de la cultura rock oficiando como punto de inflexión, una especie de bisagra dentro el movimiento cultural juvenil. Así es que desempeñó una posición hegemónica estableciendo ciertas bases y condiciones de producción en un contexto de profesionalismo en el cual el rock empezaba a convertirse en una rentable empresa en épocas de «plata dulce». En conclusión, este trabajo permite explorar las significativas contribuciones de Serú Girán en las lógicas de producción de contenido artístico de la cultura popular, verificable en el establecimiento de pautas y criterios favorables a la hora de hacer circular su narrativa musical, que le permitió a la banda convertirse en un fenómeno masivo de alta rotación.

Notas

1. La fuente primaria audiovisual con la que se trabajará en este artículo se encuentra disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Q-TY9-5mni_Q
2. La canción «Cinema verité» corresponde al cuarto álbum de estudio de Serú Girán, grabado en 1981. Se la puede escuchar en el canal oficial de la banda, ingresando a YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=6Tojy7dDpqQ>
3. Esta cita que se usa como subtítulo del presente trabajo corresponde a un fragmento de la

canción «José Mercado», compuesta por Charly García e incluida en el disco *Peperina* de Serú Girán en el año 1981. La canción comienza narrando en la voz de David Lebón: «José Mercado compra todo importado / TV a colores síndrome de Miami». Se la puede escuchar en el canal oficial de YouTube de Serú Girán: <https://www.youtube.com/watch?v=Qp4Umjerz34>

4. Ver «Serú Girán: el eslabón perdido»: <https://buenosaires.gob.ar/noticias/seru-giran-el-eslabon-perdido>

Referencias bibliográficas

- Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores: El rock nacional en la cultura argentina*. Colihue.
- Alabarces, P., & Rodríguez, M. G. (Eds.). (2008). *Resistencias y mediaciones: Estudios sobre cultura popular*. Paidós.
- Alabarces, P. (2021). *Pospopulares: Las culturas populares después de la hibridación*. UNSAMEDITA.
- Chastagner, C. (2012). *De la cultura rock*. Paidós.
- Conde, O. (2020). *Charly García, 1983: Acerca de Clics Modernos*. UNIPE.
- Delgado, J. (2015). «No se banca más»: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina dictatorial. *Revista Afuera: Estudios de Crítica Cultural*, 15, 1-14.
- Del Mazo, M. (2019). *Entre lujurias y represión: Serú Girán, la banda que lo cambió todo*. Sudamericana.
- Dente, M. A. (2011). *Un dios aparte: Tras los pasos de Charly*. Ediciones Disconario.

- Di Pietro, R. (2017). *Esta noche toca Charly: Un viaje por los recitales de Charly García (1956-1993)*. Gourmet Musical Ediciones.
- Domínguez, W. (2018). *Serú Girán: La historia*. Planeta.
- Favoretto, M. (2014). *Charly en el país de las alegorías: Un viaje por las letras de Charly García*. Gourmet Musical Ediciones.
- Fischerman, D. (2011). *Después de la música: El siglo xx y más allá*. Eterna Cadencia.
- Frith, S. (1978). *Sociología del rock*. Ediciones Júcar.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular*. Paidós.
- González, J. P. (2021). *Pensar la música desde América Latina*. Gourmet Musical Ediciones.
- Madoery, D. (2017). *Charly García y la máquina de hacer música: El estilo musical en las canciones del período 1972-1996* [Tesis doctoral inédita]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Martín Barbero, J. (1987). «Memoria narrativa e industria cultural». En *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, pp. 15-30. Ediciones G. Gili.
- Martín Barbero, J. (2010). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Anthropos. Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. [n.d.]. *Serú Girán, el eslabón perdido*. <https://bueno-saires.gob.ar/noticias/se-giran-el-eslabon-peru>
- Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. (2017). *Serú Girán en los estudios de A78TV - Parte 1 (1978)* [video]. https://www.youtube.com/watch?v=QTYg-5mni_Q
- Provéndola, J. I. (2017). *Rockpolitik: 50 años del rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Editorial Eudeba.
- Pujol, S. (2013). *Rock y dictadura: Crónica de una generación (1976-1983)*. Booket.
- Rosales, M. (26-30 de agosto de 2019). *Las nuevas olas* [ponencia]. XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Serú Giran (1981). *Peperina*. SG Discos.
- Serú Giran (1978). *Serú Giran*. Sazam.
- Vila, P. (1995). El rock nacional: Género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina. En *Cultura y pospolítica: El debate sobre la modernidad en América Latina*, pp. 45-60. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Williams, R. (2011). *Televisión: Tecnología y forma cultural*. Paidós.