

Instituto de Investigaciones Gino Germani

VI Jornadas de Jóvenes Investigadores 10, 11 y 12 de noviembre de 2011

CINGOLANI, Josefina

FAHCE-UNLP / NES-FTS-UNLP

cingolanijosefina@gmail.com

Eje 4. Producciones y consumos culturales. Arte. Estética. Nuevas tecnologías

“Representaciones y prácticas del rock post Cromañón. Preguntas sobre la festividad, la metamorfosis de la contraescena y los sobrevivientes indirectos.”

La presente ponencia es parte de la tesis de licenciatura *“Una aproximación a las representaciones y prácticas de la escena del rock post Cromañón”*. Nos proponemos concretamente dar lugar a la pregunta por las modificaciones en las prácticas de los recitales post Cromañón. Al mismo tiempo, la intención es abrir nuevos interrogantes en torno a las consecuencias que dicho acontecimiento generó para las pequeñas bandas de rock. Para ello, nos basaremos en los testimonios de diversos actores¹, que fueron recogidos mediante entrevistas en profundidad semiestructuradas realizadas durante el período mayo-septiembre 2010.

En primer lugar, para ubicarnos en los recitales de rock y dar tratamiento a sus prácticas, realizaremos una caracterización del rock chabón contraponiéndolo al rock nacional “clásico”. Luego abordaremos las modificaciones ocurridas en las prácticas de los recitales Post Cromañón. Por último, platearemos algunas preguntas acerca de las consecuencias de las políticas de control sobre las pequeñas bandas de rock, al mismo tiempo que presentaremos algunas conclusiones provisionales.

1. Rock Nacional “Clásico” y Rock Chabón

Hasta los años noventa, el rock nacional en nuestro país presentaba un conjunto de rasgos que definían su especificidad. Sin embargo, en ésta misma década sufre grandes cambios que transforman radicalmente su estructura, dando origen al rock chabón, fenómeno en el cual hace base la presente investigación.

¹ Tomamos la diferenciación entre afectados directos e indirectos de la perspectiva de las psicoanalistas coordinadoras del dispositivo grupal de atención a sobrevivientes del Hospital de niños Ricardo Gutiérrez. Con la categoría afectados directos nos referiremos a los familiares de las víctimas y a los sobrevivientes de esa noche. Mientras que, con la noción de afectados indirectos haremos referencia al resto de la sociedad.

Abordar las diferencias entre el rock nacional y el rock chabón, implica en primer lugar tomar como eje la composición social del movimiento. En este sentido, Semán (2006a:204) sostiene que el desarrollo del rock en Argentina se centraba fundamentalmente en las clases medias, estrato que más nutrió al movimiento de los músicos, los compositores y al público. A esta línea de corte social, el mismo autor le agrega una de corte geográfico. Mientras que hasta avanzados los años ochenta el rock nacional influía en y desde la Capital Federal y algunas cabeceras del primer cordón industrial, desde los años noventa tiene bases sólidas en el segundo y tercer cordón del Gran Buenos Aires (Semán: 2006a).

Semán (2006a) agrega que, así como aparecieron bandas nuevas que eran ubicadas bajo la categoría de rock chabón, otros conjuntos preexistentes eran resignificados en torno a esta categoría. Así, cita como ejemplo el caso de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota, a quienes a fines de los años ochenta comenzó a visitarlos otro público; transformándose así, en emblema del rock chabón en una curiosa y radical operación de transformación de una banda por su público.

El mismo autor afirma que las barras que con trapos y banderas acompañaban al grupo musical aguantando la parada, eran parte de la viabilidad moral y económica del proyecto del grupo. Sostiene así que,

“excluidos del gran consumo por razones en las que se mezclaban sus preferencias y sus posibilidades, armaron un circuito musical del que participaban los jóvenes del Gran Buenos Aires y los barrios pobres de la Capital. A él se agregaron luego los jóvenes de las clases medias. Para ese sector de jóvenes que comenzaba a cultivar aires de resistencia poco podían atraer los músicos de rock ya establecidos que oscilaban entre el divismo, los gestos de superación, las ironías y la sofisticación que, por valiosos que fueran, no llegaban a las víctimas de la recesión (...) (Semán, 2006a:215)

Semán y Vila (1999) sostienen que los cronistas comenzaron a percibir que ésta era la emergencia de un rock callejero, chabón, futbolero, nacional y popular, “y al que nosotros denominaremos como rock argentinista, suburbano y neo-contestatario (aunque usaremos a través del texto el rótulo de “rock chabón” como su sinónimo).” (1999:225).

En relación al origen del rock chabón, Semán y Vila (2008) sostienen que es necesario tener presentes las condiciones técnicas y económicas de la heterogeneización y dispersión del gusto musical de los jóvenes; así como también el beneficio que significó la tecnología para las nuevas bandas. En este sentido, afirman que se han ampliado enormemente las facilidades para grabar

música en CD, en MP3 y para obtenerla de modo gratuito a través de internet; lo que llevó a que la unidad de consumo de música no sea necesariamente el disco o la obra de un autor sino la canción misma y muchas veces, sólo una parte de la canción.

Según su perspectiva, el chabón, es el rock de los que han visto heridas gravemente sus perspectivas de integración social en virtud de un proceso socioeconómico que, al mismo tiempo que liquida el empleo, rebaja la figura culturalmente consagrada del trabajador. Señalan al mismo tiempo que el mismo se constituye en la música de los desahuciados, los desesperados, de los hijos de los que fueron peronistas y de los que se hicieron trabajadores con expectativas de ascenso social, justicia distributiva y consumo, expectativas que el populismo había ayudado a fundar.

Otro aspecto señalado por Semán (2006b:67) es que el rock chabón toma como epicentro de sus sentimientos y su ethos al barrio, la patria pequeña de la infancia y la juventud y su paisaje transformado por la pobreza, la desocupación, la delincuencia, el tráfico de drogas.

El mismo autor sostiene que el rock chabón se identifica con los marginales reclamando un lugar para ellos, lamenta el fin del mundo del trabajo y protesta más que por el exceso de integración (que angustiaba a las primeras generaciones del rock nacional, tanto como a los hippies) por el déficit de la misma, por la fractura social que había en el neoliberalismo. En este sentido, continúa el mismo autor, el rock chabón es contestatario de una forma diferente a la que lo había sido el rock en los años setenta. De esta manera sostiene que, en vez de asumir una postura anticapitalista, da cuenta de la nostalgia por una fase en la que los más pobres, al menos, tenían trabajo y patrones. En este sentido, Semán y Vila (1999), sostienen que, el rock de los setenta desarrolló una vertiente de canción de protesta que contestaba al tipo de integración social de la que participaba su circuito de oyentes y productores, de ahí que sus temas preferidos fueran la crítica a la ciudad, el trabajo, la rutina. Así, según su punto de vista, el rock chabón es neo-contestatario, se opone a lo que percibe como disgregación del mundo que los anteriores rockeros rechazaban y redefine su propio lugar invocando figuras del pasado. Otra de las características que estos autores mencionan en su trabajo conjunto, y que definen al rock chabón como neo-contestatario, es que este rock que por un lado se identifica con lugares comunes populistas, por otro lado no habla para nada del mundo del trabajo. (Semán y Vila, 1999)

Los autores afirman que el rock chabón puede concebirse como un modo de habitar una tensión que existiría entre un mundo del que no se termina de salir y otro al que no termina de entrar.

Los mismos autores sostienen también que el rock chabón, a diferencia del rock nacional clásico, es un rock divertido, que se deja acompañar por el baile, que concibe a sus recitales como fiestas, y que celebra un uso, al mismo tiempo, descontraído y euforizante de la marihuana. En este sentido, afirman Semán y Vila (1999:256), se ve la incorporación de los ritmos afro, la inclusión de ciertos rasgos del reggae y la acentuación de la iconografía Guevara - Marley. “La festividad en sí misma se procesa en clave específicamente contestataria” (Semán y Vila, 1999:256). Semán (2006a) sostiene que en el rock chabón el baile es parte del recital y de la idea de música, y que la música de este rock puede bailarse; pero a diferencia de lo que sucede en una discoteca, el baile y sobre todo el pogo son parte de la narrativa de intimidad y coconsagración de la banda y su público. Agrega también que las formaciones del rock chabón han privilegiado la identificación con el sonido y la performance Stone.

Otra de las características del rock chabón enunciadas por Semán (2006b), es el carácter nacionalista. Así, el sostiene que si bien el rock nacional era rock en castellano, sus letras o acentuaban el lado cosmopolita dirigiéndose a un joven universal o eran cautas al separar su dimensión de música de protesta de cualquier identificación patriótica; protestaba en nombre de todas las categorías de oprimidos, personificadas en trabajadores rutinizados y explotados, en diferentes estigmatizados, pero pocas veces en la nación como colectivo a partir del cual se afirman derechos y potencias. En contraposición, el rock chabón produjo un rock que se identificaba con la nación y llegó a plantear temas totalmente ajenos a la tradición anterior del género, hasta el punto de postular una sanción moral al que deja la patria (Semán, 2006b:69). Semán y Vila (1999:243-244) sostienen así, que lo que caracteriza a ésta vertiente del rock es la apropiación/positivización de las ideas de nación y Argentina, y junto a ello, la promoción explícita de signos que forman parte de las tradiciones políticas y culturales ligadas al nacionalismo histórico argentino.

Otro de los rasgos que completan la especificidad del rock chabón, y lo distancian del rock nacional “clásico” es, según Semán (2006b), su relación con el fútbol. Sostiene así que, para el rock nacional de los años setenta, el fútbol era su antípoda normativa y estética. “El fútbol era popular y el rock era de clase media, el fútbol era mercado y el rock era vocación, el fútbol era disciplina y el rock era libertad” (2006b:70). En la década del noventa las cosas cambiaron. Así, futbolistas y rockeros ya no se encontraban tan distanciados. Semán (2006b) sostiene que la comunicación entre estos dos campos (fútbol-rock chabón), es intensa debido a que, para el rock

chabón, el fútbol es una práctica en que se despliega un valor homólogo al de la disputa social que protagonizaba el rock: la lucha contra la policía, la práctica del valor del aguante. “Se aguanta en el fútbol acompañando al equipo aunque no tenga posibilidades de ganar, aunque haya que viajar, que enfrentar a la policía o a grupos de simpatizantes del otro equipo.” (2006b:71)

Otra de las cuestiones marcadas por el mismo autor es la relación de fuerzas entre la banda y su público; así sostiene que la actividad del público en el rock chabón es tanto o más importante que la que ofrecen las bandas. De esta manera, afirma que el protagonismo es dividido y desplazado por aparición de un nuevo actor en el espectáculo: los grupos de seguidores que practican el “aguante” de la misma manera en que lo hacen las hinchadas de fútbol en relación con su equipo, siguen a las bandas en sus viajes y en los festivales locales, presentando banderas, bengalas, vestimentas y coros en una contra escena que crea un piso mínimo de público y fervor para la actuación de la banda que está en el escenario. Como sostiene Aliano (2009), Semán utiliza la noción de *contraescena activa* para dar cuenta de una nueva relación entre emisor y receptor, en la que el público gana centralidad.

Otro elemento de los recitales señalado por Semán, es que estos comienzan con cantos del público dedicados a la policía, quién condensa y evoca a todos los enemigos en su conjunto, sean estos el sistema social y sus imperativos de dinero, el control de la vida cotidiana, etc.

Con respecto a las bengalas, otro componente de los recitales, Sergio Marchi (2005:105) afirma que fueron transmutando de ser un toque de color en un recital a principios de los noventa, a tener una presencia masiva a finales de esa misma década.

Si bien hemos tomado los aportes de Semán y Vila principalmente, distintos autores (Salerno y Silva (s/f); Molinari, 2003; Marchi, 2005, etc.) han realizado tipologías de los recitales de rock chabón pre Cromañón. Sin embargo, ninguno de los trabajos realizados con posterioridad al acontecimiento Cromañón (Sergio Marchi, 2005; Pablo Semán, 2006b; Pablo Alabarces, 2008b; Luciana Fiorda, 2008; Pablo Plotkin, 2008; Esteban Rodríguez, 2009) abordan la exploración de los recitales posteriores a dicho acontecimiento en busca de reconfiguraciones. En lo que sigue abordaremos ésta cuestión vacante.

2. La festividad como categoría en definición

En primer lugar, tomaremos la afirmación que sostiene que el rock chabón concibe a sus recitales como fiestas. En relación a esto, nos preguntamos si nuestros entrevistados lo reconocen como un rasgo de los recitales a los que concurrían antes de los acontecimientos de Cromañón, tal cómo es

enunciado por los teóricos de la cuestión. En este sentido, tanto los sobrevivientes de la noche del 30 de diciembre, como una seguidora de Callejeros, destacan el carácter festivo de tales recitales. De este modo, Juan sostiene

“Eran, como se describen, como se describían a los recitales en esa época, como una fiesta, en el sentido de que el público participaba mucho (...)” (*Juan, 29 años, sobreviviente de Cromañón*)

Luciana afirma

“(...) uno también lo vivía como una fiesta... el tema del pogo... siempre fue como una característica, fue parte del show.” (*Luciana, 30 años, sobreviviente de Cromañón*)

Los relatos coinciden en destacar el carácter festivo de los recitales previos a Cromañón. En el caso de Luciana y Juan, explicitan la causa de ese sentimiento festivo: ambos hacen alusión al comportamiento del público. Mientras que Melina, seguidora de Callejeros, relaciona dicho sentimiento con la utilización de bengalas. De esta manera sostiene,

“Pero la bengala siempre fue sinónimo de fiesta, todavía hoy en día lo sigo considerando igual. Sólo que ahora te fijas el techo, te fijas las puertas, te fijas un montón de cosas, más cuando alguien prende una bengala (...)” (*Melina, 23 años, seguidora de Callejeros*)

Ante estos relatos, nos preguntamos si el *carácter festivo* sigue siendo un rasgo que caracteriza a los recitales post Cromañón. En primer lugar, los sobrevivientes no alegan el carácter festivo como un rasgo de los mismos. Sin embargo, de la integridad de sus relatos se desprende que la ausencia de dicho sentimiento va en relación directa a su experiencia como sobrevivientes. Su percepción está totalmente atravesada por lo vivido esa noche.

En el caso de Melina, afectada indirecta, ella reconoce el carácter festivo como un rasgo de los recitales post Cromañón. En la entrevista realizada, ella deja ver que la pérdida y posterior recuperación del sentimiento de festividad de los recitales, tienen que ver con las consecuencias de las políticas de habilitación y control, que generó el cierre de muchos lugares de carácter local (a donde ella concurría con sus amigos) y la desaparición de las bandas chicas. Sin embargo, al

mismo tiempo, relaciona el carácter festivo de los recitales previos a Cromañón con la utilización de bengalas.

También hemos recogido los testimonios de algunas bandas de rock platense. Ellas destacan el carácter festivo de los recitales post Cromañón, sin embargo, no utilizan el término *fiesta* para dar cuenta de dicho sentimiento.

En este sentido, Luis, sostiene

“Se sigue... yo creo que se sigue disfrutando con la misma intensidad pero sin, sin hacer cosas que molesten por demás, por ahí en ese sentido sí disminuyó mucho, (...)” (*Luis, integrante de banda de rock platense*)

Hoy, en el caso de algunos entrevistados, los recitales siguen siendo vividos como una fiesta, se siguen disfrutando “con la misma intensidad” como sostiene Luis. Esta posición es sostenida principalmente por los músicos.

En el caso de los sobrevivientes, como ya hemos afirmado, su percepción está totalmente atravesada por lo vivido esa noche. Ellos comparten la caracterización de los recitales previos a Cromañón como fiestas. Juan es quien más deja ver que para él los recitales ya no son los mismos; que Cromañón fue para él un antes y un después en todos los sentidos. Menciona que el cambio fue tal, que directamente dejó de ubicarse cerca del escenario, para acercarse a alguna puerta o salida de emergencia. En sus propias palabras

“(...) cuando voy a un recital ahora no me voy ni adelante ni al costado, siempre estoy al lado de una puerta de emergencia, siempre veo el recital desde ahí, ya me acostumbré a eso... ir a escuchar un recital, el lugar sea abierto, cerrado, lo que sea... siempre estoy al lado de una puerta, por lo tanto para mí es diferente. (*Juan, 29 años, sobreviviente de Cromañón*)

Se puede sostener que los recitales post Cromañón, según la perspectiva de nuestros entrevistados, excluyendo a los sobrevivientes, se siguen disfrutando con la misma intensidad. Sin embargo, no hacen referencia explícita a la noción de *fiesta*. Melina, sí menciona este término, y asegura que la fiesta “está volviendo”.

El carácter festivo de los recitales previos a Cromañón no está en duda. Sin embargo, en el contexto posterior a dichos acontecimientos, se puede observar una dificultad para enunciar el término *fiesta*. En tanto a su contenido, se puede afirmar que no está aún definido con claridad.

2. La metamorfosis de la contraescena

Las bengalas, eran uno de los elementos pirotécnicos más utilizados hasta la noche del 30 diciembre de 2004. Luego de los acontecimientos de Cromañón, se prohibió su uso en espacios cerrados.

Melina relaciona el carácter festivo de los recitales con la utilización de bengalas, llevando esta comparación hasta tal punto que plantea a las bengalas y a la fiesta como sinónimos. Sin embargo, sostiene que los recitales en la actualidad han ido recuperando su carácter festivo, más allá de la ausencia de bengalas. Ella relaciona la festividad actual de los recitales no con elementos concretos, como la utilización de bengalas, sino con sentimientos como la alegría a causa de la recuperación de los recitales.

Nos preguntamos entonces, si la ausencia de bengalas generó, según la perspectiva de nuestros entrevistados, alguna modificación en la configuración de los recitales.

En este sentido, Alejandro, integrante de una banda de rock platense, sostiene

“Y... es como que perdió un poquito de color, ¿viste? del color de lo que era la gente, como que empezó a tener más preponderancia lo que era la banda por ahí y no tanto la gente (...)” (*Alejandro, integrante de Encías Sangrantes*)

Y más adelante agrega

“No sé, por ahí a ese tipo de shows si, les pudo haber sacado un poquito de color; pero también es como que concientizó para mí, no es que... es un poco y un poco digamos, es como que también hay un temor muy grande, uno prendía una bengala y ya era la muerte de 200 personas” (*Alejandro, integrante de Encías Sangrantes*)

Mientras tanto, Ramiro, integrante de otra banda de rock platense afirma

“Creo que todo el mundo se dio cuenta de lo que es o mejor dicho de lo que puede ocasionar la pirotecnia, el protagonismo no es de ellos, me parece que se han encontrado escuchando a la banda, o al cantante, que es lo que se tiene que hacer... ¿no? ¿De dónde salió esa idea de que el público tiene que demostrar

aguante a la banda, el agite, no?” (Ramiro, 29 años, integrante de Miro y su Fabulosa Orquesta de Juguete)

Bricio, voz de “La Valvular”, sostiene

“Creo que uno aprende, que uno tiene más conciencia... el público está concientizado... cómo no vamos a aprender después de que se mueren doscientos pibes, ¿no?” (Bricio, integrante de La Valvular)

Los integrantes de las bandas de rock platense establecen dos relaciones. Por un lado, entre la prohibición del uso de bengalas y una *toma de conciencia*. Y por el otro, entre el primer elemento y la *relación de fuerzas* al interior del recital.

Con respecto al primer punto, lo que la fiesta parece haber perdido, es relativizado por las bandas de rock al pensar en términos de concientización. En la integridad de las entrevistas realizadas a los miembros de las bandas de rock se percibe que, pensar en la utilización de bengalas es pensar en la noche del incendio y por tanto en los doscientos (200) muertos.

En relación a esta misma cuestión, tanto los sobrevivientes de Cromañón, como los dueños de “El Ayuntamiento” y “El Viejo Varieté (locales donde se realizan distintos recitales de rock) no comparten la idea de la *toma de conciencia* posterior a Cromañón, enunciada por los músicos.

Así, Juan sostiene

“(...) siento que la gente no cambió mucho que digamos, sigue haciendo las mismas cosas que hacía antes salvo no tirar más pirotecnia y bengalas, pero después siguen haciendo las mismas cosas que por ahí... el amontonamiento, esas cosas como que siguen habiendo (...)” (Juan, 29 años, sobreviviente de Cromañón)

En referencia a las prácticas y al recital en general, los sobrevivientes entrevistados marcan la *falta de conciencia* que aún hoy caracteriza al público. Más aún, sugieren que Cromañón no significó un cambio real de su conducta, y que aunque determinadas prácticas estén prohibidas, siguen teniendo actitudes descontroladas en otros aspectos.

Al respecto, los dueños de los locales entrevistados, sostienen algo similar. Ellos creen que el público no utiliza bengalas porque fueron prohibidas, pero no porque se haya percatado de lo que pueden ocasionar. Así, Diego, dueño del local “El Ayuntamiento”, asegura que hoy, hay otras prácticas que están reemplazando a la pirotecnia, y que son tan peligrosas como éstas. Señala de

esta manera, el surgimiento de un *nuevo modo de hacer pogo*, que se caracterizaría por ser altamente violento y peligroso. Relatando la experiencia vivida con una banda en donde los integrantes de la misma se tiraban desde arriba del escenario, al igual que el público, Diego afirma

“Esto es lo que se viene ahora, el próximo peligro ya no pasa por la bengala, por los cohetes, pasa por este tipo de shows que se están dando, que se están masificando, los pibes no entienden el peligro que corren cuando van al show, no lo entienden.” (Diego, dueño de “El Ayuntamiento”)

Nancy, dueña del local “El Viejo Varieté” tiene una postura ambigua respecto al relato de Diego. En algunos momentos señala que el público modificó sus conductas y en otros no. En lo que refiere a la no utilización de pirotecnia y a las nuevas conductas señala

“(…) no... no noté un cambio, es hasta que pase otra cosa con otra cosa, la verdad... yo a veces miro como hacen pogo, y no pueden hacer pogo de esa manera, hasta que un día uno se cae de cabeza y se desnude, ¿entendes? (...)” (Nancy, dueña de “El Viejo Varieté”)

Para abordar el segundo punto, a saber, la relación que establecen las bandas de rock entre la ausencia de bengalas y la modificación en la relación de fuerzas al interior del recital, utilizaremos el concepto de *contraescena* (Semán, 2006b). Esta categoría es utilizada por el autor, como ya hemos desarrollado, para dar cuenta del protagonismo que adquiere el público en los recitales de rock chabón. Así, sostiene que en dichos ámbitos, las bandas pasan a ocupar un rol secundario, con respecto al público, en materia de relación de fuerzas entre ambas partes. Semán (2006b:71) afirma que el protagonismo es dividido y desplazado por aparición de un nuevo actor en el espectáculo: los grupos de seguidores que practican el aguante.

Este rasgo es reconocido como propio de los recitales pre Cromañón por parte de los sobrevivientes de la noche del 30 de diciembre.

De esta manera, Juan, refiriéndose a los recitales en general y a los de Callejeros en particular, afirma

“Eran, como se describen, como se describían a los recitales en esa época, como una fiesta, en el sentido de que el público participaba mucho, la gente por ahí nueva que iba a ver o que iba a un recital de Callejeros, salía impresionada por el público en sí, o sea, el público era muy... este... hasta el punto que le

quitaba protagonismo a la banda, eran muy eufóricos, eran de llevar banderas, todo ese circo que se arma previos a los recitales. Creo es lo que más, si me preguntas que es lo que más me acuerdo de los recitales, era eso, la gente, el público agitando, antes de que comience el recital o durante el recital cantando todos los temas, eso era lo más característico.” *(Juan, sobreviviente de Cromañón)*

Marcelo, estableciendo una relación entre las bengalas y el protagonismo del público, sostiene

“(…) para mí es lo que se estuvo hablando mucho después en la tele, las hinchadas y la gente que van a ver rock pretenden tener un mayor protagonismo que la banda, o el mismo protagonismo que la banda.” *(Marcelo, sobreviviente de Cromañón)*

En lo que respecta a la relación de fuerzas entre el público y las bandas, los músicos entrevistados, sostienen que después de Cromañón, los recitales pasaron a estar más protagonizados por las bandas y no tanto por el público; adquiriendo las primeras mayor visibilidad. Parece ser que la relación de fuerzas entre estos dos actores se ha modificado luego de la noche del 30 de diciembre.

Así, Luis, sostiene

“no creo que haya dejado de ir a un recital porque no se prenden bengalas, al contrario, creo que debe disfrutar más la música.” *(Luis, integrante de banda de rock platense)*

De este modo, él establece una relación directa entre una práctica determinada y su correlato al interior del recital. Según su perspectiva, la ausencia de bengalas desplazaría el eje de atención desde el público hacia las bandas. Como ya hemos visto a través del fragmento citado de Ramiro, él también establece una relación directa entre la utilización de pirotecnia y el protagonismo del público.

Bricio, integrante de otra de las bandas de rock platense entrevistadas, también establece la relación ya mencionada. Así, sostiene

“Sí... las bengalas joden a cualquiera... uno va a un recital a ver tocar me parece, nada más... a escuchar canciones, a bailar con nosotros... (…)” *(Bricio, integrante de La Valvular)*

Los fragmentos citados dan cuenta de que las bandas de rock platense perciben una modificación de la *contraescena activa*. Dicha modificación estaría relacionada, según su perspectiva, con la ausencia de pirotecnia.

Se podría pensar que Cromañón generó un desplazamiento en tanto al rol protagónico. Así, ante la prohibición de ciertos elementos, como por ejemplo la pirotecnia, las bandas perciben que fueron devueltas a su lugar de centralidad. Como podemos ver a través de los relatos citados, ellas protestan acerca del rol secundario que poseían antes de los acontecimientos de Cromañón; remarcando así, que el show, se encuentra arriba del escenario.

Pensamos la relación entre las bandas y el público en los recitales post Cromañón, parafraseando a Semán, en términos de *escena activa*², para dar cuenta de un desplazamiento del centro de atención desde el público hacia las bandas. No sería correcto hablar de *contraescena pasiva*, debido a que la pasividad no es un rasgo asumido por el público en los recitales post Cromañón; pero si en cambio en términos de una *escena activa*, para referirnos al rol protagónico que asumen las bandas de rock frente a un público que pierde centralidad, al mismo tiempo que ve reducidas las posibilidades de realizar sus antiguas prácticas.

3. Consecuencias de las políticas de control: los sobrevivientes indirectos

Otro aspecto que nos interesa comenzar a plantear son las consecuencias de las políticas de control, puestas en práctica luego de los acontecimientos de Cromañón, sobre las pequeñas bandas de rock, y en particular sobre el circuito platense.

Ésta dimensión ha sido mencionada por uno de los autores que teorizaron acerca del rock post Cromañón. En este sentido, Sergio Marchi (2005) sostiene que en el caso de la ciudad de Buenos Aires, el gobierno exigió una serie de condiciones que excedían lo necesario para que un lugar pueda funcionar; aniquilando todo un circuito de lugares chicos, en donde frecuentaban las bandas más nuevas. Ésta serie de requerimientos, según el mismo autor, obligó a los lugares a cerrar o a cambiar de rubro.

En relación al *circuito de rock platense* previo a Cromañón, se puede sostener que, la mayoría de las bandas entrevistadas señalan a los clubes barriales y centros culturales como los principales lugares en donde realizaban sus shows en distintas oportunidades. La organización estaba a cargo de las bandas; ellas administraban tanto la venta de entradas, como la barra. De esta forma, los

² Semán utiliza la categoría *contraescena activa* para dar cuenta de una situación en la que el público, es decir, la *contraescena*, asumía el rol protagónico. Nosotros utilizamos la noción de *escena activa*, para señalar que el rol protagónico, es asumido luego de Cromañón, por la *escena*, es decir, por las bandas de rock.

grupos de rock podían recaudar algo de dinero. En este sentido, Bricio, líder de “La Valvular” afirma

“(…) antes tocábamos mucho en clubes, como Reconquista... o cualquier otro, clubes sociales de barrio ¿viste? organizábamos todo nosotros, contratábamos el sonido, vendíamos las preventas o entradas en puerta y administrábamos la barra... entonces algo nos quedaba, o sea, podíamos pagar el sonido y nos quedábamos con algún resto.” (*Bricio, integrante de “La Valvular”*)

Como sostiene Marchi (2005) Cromañón perjudicó a las bandas de rock más pequeñas. Las bandas entrevistadas para ésta ocasión dan cuenta de dos situaciones. Por un lado, el circuito del rock se vio claramente reducido por la política de inspecciones. Por otro, los lugares que permanecieron abiertos o reabrieron sus puertas luego de realizar reformas, no se convirtieron en una alternativa viable para las bandas de menor magnitud, debido a los altos costos económicos que deberían enfrentar si deseaban acceder a ellos.

Tanto afectados directos como indirectos sostienen que Cromañón perjudicó a las bandas de rock más pequeñas. En algunos casos presentando importantes obstáculos, y en otros, favoreciendo a su desaparición.

Así, Alejandro, integrante de “Encías Sangrantes”, sostiene

“Y a nivel banda repercutió en un montón de cosas, en cuanto a lo que fue el post cromañón con los lugares y todo eso fue un quilombo (...) no había lugares para tocar, no se podía tocar, te pedían mil requisitos, abusaban de esos lugares que podías tocar, como eran pocos, este abusaban de ese poder que tenían (...)” (*Alejandro, integrante de Encías Sangrante*)

Mientras tanto, Melina, seguidora de Callejeros, afirma

“(…) la apreciación es que hay mucha necesidad tocar, las bandas tienen mucha necesidad de tocar, hoy las condiciones... yo por amigos y cercanía que tengo con amigos de bandas, las condiciones son desastrosas, hoy en día la mayoría de bandas de La Plata tienen que pagar para tocar, desde lo que es tocar en una plaza, moviendo todo lo que es el sonido y demás, hasta lo que es tocar en un bar en donde tenés que pagar, principalmente es eso.” (*Melina, 23 años, seguidora de Callejeros*)

Nilda, afectada directa, ante la pregunta por los cambios que produjo Cromañón en términos culturales responde lo siguiente

“En términos culturales, la destrucción de las bandas pequeñas, la posibilidad que estas tenían de abrirse camino, ¿no? Yo creo que cercó un poco más para los que ya estaban, enriqueciéndose con el haber llegado a un lugar importante y, como que cercó eso y a bajo quedaron ellas solas, indiscutibles, indiscutibles; y el resto no tiene la posibilidad de acceder; pero de eso la culpa la tiene también el gobierno, ¿por qué? Porque no hay lugar preparado para que la gente toque; ese es el reclamo que se tendría que hacer, (...) porque no hay lugares para que los jóvenes toquen (...)” (*Nilda Gómez, afectada directa de Cromañón e integrante de la ONG “Familias por la Vida”*)

El reclamo frente al Estado es el punto común en el que convergen las ideas de los entrevistados. La política de controles, inspecciones, habilitaciones y clausuras emprendida luego del acontecimiento Cromañón dio por resultado el cierre de numerosos lugares que no poseían habilitación o que no cumplían con determinados requisitos. Dicha política se propuso combatir lugares ilegales y ciertas prácticas irreglamentarias. Sin embargo, tal determinación no vino acompañada de un plan de oportunidades y posibilidades para quiénes se verían afectados por la clausura de locales/boliches/clubes.

Los entrevistados aseguran que en las políticas estatales sigue estando ausente la cuestión de la cultura juvenil; así afirman que el Estado no pudo ni puede garantizarle a la juventud el acceso a la recreación, al entretenimiento y al consumo de distintos bienes culturales. Como pudimos observar en la entrevista realizada a Melina, la juventud³ principalmente de los barrios más alejados de Capital Federal, se encontró aislada; los lugares a los que antes acudían habían sido clausurados y el Estado no realizó, según su perspectiva, ningún tipo de acción para ayudar a reabrirlos. Para disfrutar de un recital por mucho tiempo la única opción fue trasladarse a la Capital, pero para este grupo de jóvenes era difícil hacerlo; tanto por el costo del traslado como por el precio de las entradas que habían comenzado a aumentar⁴.

En lo que respecta a los lugares para realizar shows, éstos tuvieron que iniciar ciertos trámites y reformas para poder ser reabiertos. Frente a esto, se puede pensar que los bares más pequeños, los centros culturales y los clubes barriales se vieron en condiciones desfavorables; quedando algunos lugares más grandes, en términos económicos, en mejores condiciones para enfrentar las modificaciones y consolidarse como los únicos disponibles.

³ Melina cuenta la experiencia de su grupo de amigos, todos ellos jóvenes de Florencia Varela.

⁴ Puede entenderse que el precio de las entradas de los recitales comienzan a aumentar luego de los acontecimientos de Cromañón como consecuencia de los nuevos costos que tuvieron que enfrentar tanto los locales/bares/clubes como las bandas.

Así, las bandas de rock platense entrevistadas señalan que luego del operativo de inspección los lugares disponibles para tocar eran muy pocos. Poder realizar un show comenzó a presentar serias dificultades. Pocos lugares y grandes costos.

Las bandas de rock platense entrevistadas en esta ocasión han podido sobrevivir a Cromañón pese a las dificultades que han tenido que atravesar. Por lo tanto, nos referimos a ellas bajo la denominación de *sobrevivientes indirectos*, para dar cuenta de un conjunto de grupos de rock que luego de las políticas de control pudieron seguir realizando su trabajo de músicos a pesar de los grandes obstáculos que presentaba el camino. Cromañón no solo generó sobrevivientes directos, es decir, los que vivenciaron la noche del 30 de diciembre de 2004, sino también los indirectos, quienes sin *estar allí*, también debieron realizar grandes esfuerzos para sobrevivir.

4. Algunas afirmaciones y nuevos interrogantes

Se puede sostener que el acontecimiento Cromañón generó una *reconfiguración* de los recitales de rock. Según nuestros entrevistados, presentan una serie de características que los diferencian de los anteriores a Cromañón.

Uno de los primeros rasgos en torno a las cuales exploramos la reconfiguración de los recitales posteriores a Cromañón es la *festividad*. Señalamos que en el caso de los sobrevivientes, ellos no reconocen el carácter festivo de dichos recitales debido a su presencia la noche del 30 de diciembre de 2004. Los integrantes de distintas bandas de rock platense, sí destacan el disfrute de los recitales post Cromañón, sin embargo, no utilizan la categoría *fiesta* para dar cuenta de ello. Al mismo tiempo hemos señalado que el contenido de la categoría *fiesta* no está aún definido.

Luego, reflexionamos acerca del uso de bengalas. En este sentido, los integrantes de las bandas de rock platense relacionan la prohibición del uso las mismas con una *toma de conciencia* por un lado, y con la *relación de fuerzas* al interior del recital, por otro. Así, hemos sostenido que ellos, aseguran que Cromañón generó una *toma de conciencia*. Sin embargo, esto no es visto así por gerenciadorees y sobrevivientes. En relación al segundo punto, hemos utilizado la noción de *escena activa*, para dar cuenta del pasaje del protagonismo del público hacia las bandas. Hemos señalado así, que la metamorfosis de la *contraescena activa* (Semán, 2006b) en *escena activa* viene de la mano, según los músicos entrevistados, de la ausencia de bengalas.

La relación entre bandas de rock y público es medida en términos de relación de fuerzas y de conflicto. Por lo tanto, las posiciones que ambas ocupan en la actualidad no son estáticas, sino en disputa y movimiento.

En el último eje se analizaron las consecuencias de las políticas de control sobre las pequeñas bandas de rock platense. Hemos afirmado que las mismas generaron el cierre de numerosos espacios pequeños y la consolidación de otros, de mayor magnitud. Así, varias bandas locales se vieron desfavorecidas al no poder acceder a ellos por los costos económicos que esto significaba. En los relatos de los entrevistados encontramos el reclamo hacia el Estado por no promover espacios de carácter público, en donde las bandas puedan realizar sus shows y la juventud acceder al bien cultural en cuestión. Se desprende de estas circunstancias el interrogante acerca de los sobrevivientes indirectos; aquellos que sin *estar allí* esa noche, también debieron sobrevivir.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALABARCES, P. (2008b). “Cromañón, juventud y Rocanrol”. En Diego Rozengardt, *Pensar Cromañón*. Buenos Aires: Edición Hernán López Echagüe.
- ALIANO, N. (2009); “Culturas populares: orientaciones y perspectivas a partir del análisis de un campo de estudios”. *Revista Sociohistórica* n°26.
- FIORDA, Luciana (2008). “Cromañón, juventud y roncarol”. En *Pensar Cromañón*, Diego Rozengardt, compilador. Buenos Aires, Edición Hernán López Echagüe.
- MARCHI, S. (2005). *El rock perdido: de los hippies a la cultura chabona*. Buenos Aires: Le Monde diplomatique.
- MOLINARI, V. (2003). Una mirada sobre el rock nacional de fin de siglo...cuerpos, música y discursos. En Wortman, A., *Pensar las clases medias, consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- PLOTKIN, Pablo (2008). “Cromañón, juventud y roncarol”. En Diego Rozengardt, *Pensar Cromañón*. Buenos Aires: Edición Hernán López Echagüe.
- RODRÍGUEZ, Esteban (2009). *Por los caminos del rock*. Mar del Plata: Azulpluma.
- SALERNO, Daniel y SILBA, Malvina (s/f). “Guitarras, pogo y banderas: el aguante en el rock”. Instituto de investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- SEMÁN, Pablo (2006a). “El pentecostalismo y el Rock Chabón en la transformación de la cultura popular”. En Semán Pablo y Míguez Daniel (eds) *Entre santos, cumbias y piquetes: Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.

- ----- (2006b). *Bajo Continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires: Gorla.
- -----; VILA, Pablo (1999). “Rock Chabón e identidad juvenil en la Argentina Neo-liberal” .En Daniel Filmus (comp.), *Los noventa: Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba.
- -----; VILA, P (2008). “La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las tribus”. *Trans. Revista Transcultural de Música n°12*.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALABARCES, P. (1993). *Entre gatos y Violadores*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- ----- (2008a). “Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”. *Trans, Revista Transcultural de Música n°12*.
- CALVO, Adriana (2008). “Cromañón y los derechos humanos”. En Diego Rozengardt, *Pensar Cromañón*. Buenos Aires: Edición Hernán López Echagüe.
- CAMBRA, Laura (2008). *Callejeros en primera persona*. Buenos Aires: Planeta.
- CARABAJAL, Gustavo (2008) “Cromañón y el problema de las responsabilidades”. En Diego Rozengardt, *Pensar Cromañón*. Buenos Aires: Edición Hernán López Echagüe.
- CARNICER, Lucio (2000). “Rock en Argentina 1970-1980: “del mimetismo al estilo propio”” .*Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá*. Consultado en www.uc.cl/historia/iaspm/pdf/Carnicer.pdf
- CONDE, Mariana (2005) “Cromagnón: las lógicas de los cuerpos y los discursos”. *Argumentos*
- CORREA, Gabriel (2002). *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, N°2, ISSN N°1666-8197.
- DE CERTEAU, Michel (1999). *La invención de lo cotidiano*. Tomo 2. México: Ediciones Gallimard.
- DÍAZ, Claudio Fernando (2000). “Cuerpo, ritual y sentido en el rock argentino: un abordaje sociosemiótico”. En Díaz, Claudio Fernando, *Libro de viajes y extravíos*. - FIORDA, Luciana (2008). “Cromañón, juventud y roncarol”. En Diego Rozengardt, *Pensar Cromañón*. Buenos Aires: Edición Hernán López Echagüe.
- GARAVENTA, Jorge (2008). “Cromañón y después”. En Diego Rozengardt, *Pensar Cromañón*. Buenos Aires: Edición Hernán López Echagüe.

- GARRIGA ZUCAL, José (2008). “Ni “chetos” ni “negros: roqueros”. En *Trans, Revista Transcultural de Música*, N° 12.
- GINSBERG, Laura (2008). “Cromañón y los derechos humanos”. En Diego Rozengardt, *Pensar Cromañón*. Buenos Aires: Edición Hernán López Echagüe.
- GRANDE, Alfredo (2008). “Cromañón y los derechos humanos. En Diego Rozengardt, *Pensar Cromañón*. Buenos Aires: Edición Hernán López Echagüe.
- MAFFÍA, Diana (2008). “Cromañón y el problema de las responsabilidades”. En Diego Rozengardt, *Pensar Cromañón*. Buenos Aires: Edición Hernán López Echagüe.
- ----- (2008). *No digas nada. Una vida de Charly García*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- MURILLO, Susana (2008). Argentina es Cromañón. En Murillo Susana, *Colonizar el dolor. La interpelación ideológica del Banco Mundial en América Latina*. Buenos Aires: Clacso
- RATTI, Ezequiel y TOSATO, Franca (2006). *Cromañón. La tragedia contada por 19 sobrevivientes*. Buenos Aires: Planeta.
- RODRÍGUEZ, Esteban (2006). “Rock y Nación: La Argentina vista desde el barrio”. 3° *Jornadas de Pensamiento argentino. Biblioteca Nacional*. 11 y 12 de septiembre de 2006. Consultado en www.rodriguezesteban.blogspot.com
- ----- (2006). “Encuentros con el diablo. Rock y Estado.” Consultado en www.rodriguezesteban.blogspot.com
- SANZ CERBINO, Gonzalo (2010). *Culpable. República Cromañón. 30 de diciembre de 2004*. Buenos Aires: Editorial Razón y Revolución.
- SCHMIDT, Esteban (2008). “Cromañón y después”. En Diego Rozengardt, *Pensar Cromañón*. Buenos Aires: Edición Hernán López Echagüe.
- SVAMPA, Maristella (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- ----- (2008). “Cromañón y después... reacciones en la sociedad civil y en el Estado”. En Diego Rozengardt, *Pensar Cromañón*. Buenos Aires: Edición Hernán López Echagüe.
- VALICENTI, Carla (2009). “Reflexiones iniciales sobre el rock en las políticas culturales. Ciudad de Buenos Aires y Morón transitando el postcromañón.” Consultado en www.recursoesculturales.com.ar/documentos/publicaciones

- VOLNOVICH, Juan C. (2008). “Cromañón y el problema de las responsabilidades”. En Diego Rozengardt, *Pensar Cromañón*. Buenos Aires: Edición Hernán López Echagüe.
- WORTMAN, Ana. (2005). “Una tragedia argentina más, ahora los jóvenes y niños de la República de Cromagnón”. *Argumentos*