

Definiciones en torno a lo legítimo, el rock después de Cromañón

María Celeste Aichino

El 30 de diciembre de 2004, cuando la banda Callejeros hacía un recital en la discoteca República Cromañón, se generó un incendio que produjo la muerte de 194 personas. La posterior investigación determinó que la noche del acontecimiento hubo una sobreventa de entradas, que las condiciones del lugar no eran las adecuadas (el incendio se generó a partir de la incineración de una media sombra de material tóxico que estaba colgada en el techo a los fines de mejorar la acústica del lugar), que las salidas de emergencia estaban cerradas, que el incendio había sido producido por una bengala encendida por alguien del público¹.

Las responsabilidades fueron cayendo alternativamente sobre el dueño de la discoteca, la banda (que habría estado a cargo de la seguridad del recital esa noche), los funcionarios públicos encargados de supervisar las condiciones de los espacios destinados a espectáculos, el individuo del público que encendió la bengala, la sociedad argentina en general. Son estas distintas acusaciones las que consideraré en este trabajo. Me limitaré a analizar los enunciados producidos por músicos (no tomaré entonces el discurso periodístico, especializado o no; el proferido por organismos oficiales, por el poder judicial, por el poder político, ni tampoco las respuestas que brindaron agentes que podríamos considerar público seguidor de rock). Para este análisis me valdré de algunos conceptos de la teoría de Pierre Bourdieu que nos ayudarán a entender estos enunciados como tomas de posición condicionadas por características específicas del campo en cuestión, de los agentes involucrados y de la estructura social en que se insertan.

Considero que un hecho como el de Cromañón es particularmente importante porque genera una visibilización del funcionamiento del campo en el espacio social. Se trata de una coyuntura especialmente propicia para la discusión y para una posibilidad de redistribución del capital simbólico que favorece la eficacia de ciertas tomas de posición.

Es dentro del campo, de acuerdo con adhesión a tradiciones o a rupturas con ellas, que se establecen definiciones legítimas o se deslegitiman otras. En nuestro caso, se trata de definiciones del rock que se ponen en discusión y se refuerzan con cada enunciación.

¹ Los detalles sobre esa noche fueron investigados por María de los Ángeles Montes en su tesina de grado (Montes: 2006).

Para ello, es necesario describir ahora, brevemente, las posiciones distinguibles en el campo del rock argentino, teniendo en cuenta no sólo el capital en juego sino las reglas propias del campo, reglas que responden a una tradición pero que son cuestionadas y eventualmente redefinidas.

Un elemento a tener en cuenta corresponde a cambios económicos y políticos que afectan al funcionamiento del campo. Para entender el rock en 2004, año en el que ocurrió el acontecimiento de Cromañón, debemos entender el progresivo empobrecimiento de la clase media, el aumento del desempleo y la pobreza, la constitución de un cada vez mayor grupo de jóvenes que, al decir de Semán y Vila, serían supernumerarios desde el punto de vista mercantil, esto es: jóvenes que no participan del proceso productivo desde el trabajo pero que tampoco gozan de la prórroga social de los estudiantes (en Filmus: 1999). Este proceso económico estuvo acompañado por una promesa de bienestar social y de crecimiento económico, real para las clases sociales que se vieron favorecidas por la creciente polarización social y la convertibilidad del peso-dólar.

Durante la década de los noventa vimos surgir numerosas bandas (que poco a poco fueron consolidándose y se volvieron masivas, como Los Piojos, La Renga, la Bersuit Vergarabat) que toman a las clases populares como inspiración. Se produjo lo que Sergio Pujol denomina una “proletarización de la cultura del rock”: “con posiciones que nada tienen que ver con posturas exquisitas y búsquedas refinadas, se ha formado una escena del rock chabón. Acá valen las letras de inspiración barrial, con giros del habla popular y un discurso musical de rango más bien limitado” (Pujol: 2007, 177). Esta nueva manifestación del rock surgió en oposición a otra tradición rockera que concebía al rock como “un programa de vida alternativo” y que estaba dirigido fundamentalmente a jóvenes de la clase media. Los representantes de esta otra tradición estaban aún vivos, seguían produciendo, eran considerados los próceres del rock nacional, pero su convocatoria en términos de cantidad de público se veía amenazada por esas propuestas musicales más acordes a los nuevos sectores populares.

A estas especificidades del campo del rock argentino (y de la cultura en general), habría que agregar una tendencia mundial. Se trata de la caída en las ventas de discos², lo que desplaza las

² Según el análisis realizado por el Observatorio de Industrias Culturales (dependiente de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires) la notable reducción del mercado discográfico en Latinoamérica se explica por “Las devaluaciones que casi todos los territorios latinoamericanos experimentaron en los últimos años, la piratería a gran escala (...), la inestabilidad económica global y la popularización de nuevas tecnologías de grabación hogareñas”. A esta particularidad del mercado discográfico habría que agregar la dificultad que implica para las bandas editar discos a través de una corporación discográfica, ya que existe

fuentes de ingresos económicos de los productores musicales desde la venta de discos a las presentaciones en vivo. Las nuevas producciones se convierten en una mera excusa para renovar las giras. En Argentina, la cantidad de recitales se multiplicaron y surgieron festivales (en su mayoría auspiciados por grandes empresas) que ofrecían una propuesta musical variada y movilizaban grandes cantidades de capital económico, a la vez que concentraciones de público.

Por otra parte, el fin de la convertibilidad tuvo consecuencias específicas en el campo del rock argentino. El alto costo para traer bandas internacionales al país tornó menos frecuente estos recitales y favoreció el desarrollo de una oferta rockera fundamentalmente nacional: surgieron así medios, productoras, espacios nuevos (que se sumaron a los ya existentes) para cubrir el vacío dejado por las bandas internacionales. Estos espacios propiciaron el nacimiento y la difusión de bandas asociadas a un público barrial, de las esquinas de las zonas pobres. Se trataba de bandas que no sólo se dirigían a estos públicos, sino que muchos de los músicos surgían a su vez de esos sectores, lo que favoreció una relación horizontal entre público y músicos, que generó vínculos estrechos de seguimiento (el “aguante” descrito por Alabarces; Alabarces, Rodríguez: 2008). La fidelidad comenzó a ser incentivada por las bandas, pasó a ser un indicador de su “fuerza”. Así, se festejaban desde el escenario a las distintas barras provenientes de diversos lugares (el célebre ritual de Los Piojos de saludar a cada uno de los grupos que se presentaban desde banderas en el público o en las paredes de los estadios), se incentivaba al pogo, se celebraban las bengalas y hasta constituía objeto de orgullo para Callejeros (antes de Cromañón) el proclamarse la banda en cuyos recitales más bengalas se encendían. El uso de bengalas debe entonces ser entendido como una práctica ritual (entre otras) asociada a un tipo de rock y a la relación que se establecía entre ciertas bandas de esta tradición y su público.

Otro elemento que debemos considerar es el del circuito de presentaciones en vivo de estas bandas. A diferencia de los consagrados del campo (Luis Alberto Spinetta, Charly García, Fito Páez) o, en otra vertiente, Miguel Botafogo, quienes tocaban en un circuito de espacios “civilizados”,

una concentración de la actividad en unas pocas grandes discográficas que, en aras de aumentar sus ganancias, apuestan a lo seguro y dejan a los pequeños sellos (que tienen a su vez poca capacidad de distribuir sus productos) el rol de descubridores de nuevos talentos y el riesgo de producirlos y promocionarlos. Según el mismo informe, habría que agregar un tercer factor perjudicial para los músicos latinoamericanos en este funcionamiento actual del mercado discográfico. Se trata de la manipulación que las discográficas realizan sobre los números de ventas para evitar el pago de regalías a los autores por cantidad de discos vendidos, con el fin de aumentar sus ganancias ya de por sí desproporcionadas (AA.VV.: 2005, 200).

controlados y con entrada restringida; las bandas que emergieron en este momento se valieron de espacios donde la falta de control les permitía cierta independencia. Cromañón pertenecía a este circuito *under* porteño, y su dueño, Omar Chabán, fue un empresario ligado desde tiempos inmemoriales al rock no comercial, no exitoso, o al menos aún no exitoso. Su perfil correspondía al del promotor cultural que corría riesgos económicos para brindar la posibilidad de crecimiento a las bandas nuevas.

Un elemento a tener en cuenta entonces, es la dificultad que representa para una banda nueva hacerse conocer sin un contrato discográfico de por medio. De hecho, esta dificultad será invertida y considerada un valor: ser independiente, no rendir cuentas a ninguna discográfica, permite a los músicos mantener una autonomía artística de la que no gozan las bandas “comerciales” que se vendieron al sistema. Es importante tener en cuenta, de todas formas, que en el momento en que se produce el “suceso Cromañón”, Callejeros y otras bandas estilísticamente afines habían conseguido cierto reconocimiento en un circuito ampliado: los temas de Intoxicados, la 25, Callejeros, Pier, Jóvenes Pordioseros sonaban en las radios masivas y ya no sólo ofrecían recitales en los barrios para ese público en particular sino que tenían una creciente convocatoria y fechas en locales de mayor capacidad. En un período de alternancia entre lugares para convocatoria masiva y otros de menor capacidad se produjo la fecha de Callejeros en República Cromañón.

Algunas tomas de posición:

Una vez realizadas estas consideraciones, podemos abocarnos al análisis de los enunciados producidos por algunos agentes (algunos músicos) del campo del rock.

El primer grupo de enunciados está constituido por aquéllos generados por tres agentes que podemos ubicar en el grupo de los consagrados del rock, de los próceres que cuentan con una trayectoria importante pero que defienden una tradición del rock asociada con ese “programa de vida alternativo” de clase media de la que hablé anteriormente. La propuesta artística de estos agentes está relacionada con la experimentación, el virtuosismo instrumental y las letras refinadas (uso de recursos poéticos elaborados y palabras que no son de uso habitual). Estos tres agentes que abordaremos son Luis Alberto Spinetta, Miguel Botafogo y Gustavo Cerati.

En una entrevista concedida a Sergio Marchi, Spinetta habla de la baja calidad del rock chabón, lo contrapone a una oferta musical que ayuda a crecer, que alimenta el alma. Cuando se le pregunta específicamente sobre Cromañón, hace recaer toda la culpa sobre quien encendió la bengala,

sobre los padres jóvenes que habían llevado a sus bebés al recital en vez de dejarlos en una guardería, y describe a este público con las siguientes palabras: “Hay algo de cerebro infraalimentado, con padres torturados, al que ni sus abuelos ni sus tíos tuvieron tiempo para criarlo y darle polenta y fe después de esas pérdidas. Entonces, entre los desfasajes que podría tener, uno podría ser que piense que está bien tirar una bengala en un lugar cerrado (...) Hay algo de cerebro infraalimentado, cultural y proteínicamente, en gente que como no tiene dónde dejar a los pendejos los deja en una guardería donde toca una banda de rock. Porque hay mil formas para que un pibe sea rockero, pero de esa manera lo van a odiar al rock. Porque se van a acordar de que se querían dormir y tenía un gasesito el bebé; y en vez de que la mamá lo escuchara, escuchaba el bajo. Eso es inconcebible. La gente que perdió bebés ahí no tiene que hacer causa criminal a nadie, al contrario: el Estado les tendría que hacer una causa. Por abandono de la criatura, como cuando alguien no alimenta a su hijo y lo meten preso”.

Lo que está en juego en realidad es el rechazo de un tipo de música (el rock chabón) y de un tipo de público (el público que escucha esa música), por el contrario, el público rescatable es aquél “que me va a ver a mí[, que] me ama. Me ama ahora y me ama antes porque es lo mismo”. La oposición se establece entre “los pibes más pobres [que] van a ir a escuchar cumbia o música media reventada y otros [que] van a ir a escuchar algo más fino”. Finalmente, confiesa: “me parece que la gente no sabe respetar a sus dioses”, entendiendo por dioses a los genios, a quienes saben hacer bien lo que hacen (hace referencia a Maradona en el fútbol, pero puede extenderse a los músicos que saben hacer música, a quienes “conquistaban poéticamente”, a quienes se oponen a lo comercial y no “tiran patriqui” sino que abren la cabeza del público, lo alimentan) (todas las citas tomadas de Marchi: 2005).

En el caso de Miguel Botafogo, en una carta publicada en referencia a Cromañón, exalta el papel que cabe cumplir a los músicos, quienes en tanto líderes deben convertirse en ejemplos a seguir y hacer trascender “la cultura de la paz, de la honestidad, del amor”, de otra manera se convertirán “en cómplices de los empresarios inescrupulosos, de los funcionarios “coimeros”, y de algunos inadaptados que vienen a nuestros recitales a descargar su agresión con pirotecnias”. En una carta abierta puesta en circulación algunos años después (a raíz de un recital de Viejas Locas en el que se produjeron algunos episodios de violencia), Botafogo se muestra bastante menos tolerante y declara “responsables y culpables de la muerte de ciento noventa y ocho personas en Cromagnon [sic] y del cráneo destrozado de Rubén en Vélez, a las empresas discográficas, medios gráficos, radiales y televisivos, managers y representantes, que dieron difusión a grupos de mierda

integrados por pseudo músicos horribles e hijos de puta que desde sus canciones y sus escenarios hablan de que está todo bien con el descontrol, la autodestrucción con la “merca”, el “paco”, el alcohol, los psicofármacos...”.

Se construye en tanto que músico, de la siguiente manera: “Yo en mis temas hablo del amor, de los sueños, de las estrellas, de los vínculos, de la introspección, de los átomos, de la magia y el misterio de la vida, de volar con la mente, de imaginar un mundo mejor... y me veo obligado a andar mendigando un poquito de difusión...”. Continúa: “Yo pertenezco a la generación de pibes influenciados por Almendra, Manal, Pappo’s Blues, Pescado Rabioso, Invisible, Aquelarre, Arco Iris, Vox Dei, Los Gatos, La pesada del Rock and Roll, etc., etc., etc., que me dieron ganas de ser músico y de cambiar el rumbo de mi vida hacia algo mejor que la mediocridad de aquellos días”. Digamos que ahora hay una distanciación no sólo de cierta tradición musical más nueva y la correspondiente incorporación a la tradición consagrada, sino también la crítica a otros agentes del campo que no son músicos, pero que tienen un peso importante a la hora de definir qué es lo que se consume: los medios y las discográficas, a quienes acusa de enriquecerse “gracias a ese rock argentino que puso la piedra basal de este negocio”.

Estos enunciados pueden entenderse como tomas de posición de un músico que defendía una línea tradicional que si bien gozó de cierto prestigio a nivel de reconocimiento musical, se vio perjudicado por estas redefiniciones en la distribución del capital simbólico en el campo, al no gozar de los favores de este nuevo público y de los beneficios económicos que éstos conllevaron.

Para ello arremetió contra otros agentes del rock que ocupan una posición privilegiada a la hora de continuar o desplazar esta nueva línea estética del rock chabón. Deslegitima por otra parte a distintos músicos y bandas que podrían asociarse al rock chabón, animalizándolos (Pity Álvarez no canta, “grazna”), y calificando su producción como “esa mierda que ni siquiera puede ser considerada música mala”. Vemos que finalmente lo que está en juego es el poder de definir qué es y que no es rock, o música, y la posibilidad de reposicionarse mediante la reversión de las reglas en juego en un campo en un momento determinado.

Hay un último elemento que me gustaría destacar de este enunciado de Botafogo y es el que hace a una desmitificación de la horizontalidad, de la simetría entre los músicos del rock chabón y de su público. Se trata de la inclusión de estos músicos en el sistema económico (“cobran dinero de SADAIC, regalías de la venta de sus discos, dinero fresco en sus shows”) y de la impunidad de que gozan en tanto que celebridades (“pueden robar un remís en Rosario y entrar por una puerta de la

comisaría, firmar un autógrafo al comisario y salir por la puerta de atrás como si nada grave hubiera sucedido”³).

Sin llegar a cuestionar la estética del rock chabón ni al público que lo sigue, Gustavo Cerati destacó en su momento justamente esta ilusión de complicidad entre los músicos y el público, situando la responsabilidad del lado de los primeros: “se creó la ilusión de que no hay diferencia entre el público y el escenario. Y hay una diferencia: estás arriba y tenés responsabilidad. No podés permitir que el público sea el dueño del espectáculo”. Mariano del Mazo, quien lo entrevista para diario Clarín, le recuerda que en un espectáculo de Soda Stereo “te rozó la tragedia”, frente a lo cual Cerati rememora el momento y se desliga de responsabilidades al establecer una clara diferencia entre lo que es un “imponderable” (“de lo que estoy seguro y tranquilo es que yo jamás incentivé nada”) frente a lo que describe como “el fin de una escalada de un tipo de concepción de rock”. Según el entrevistador la mención de Cromañón sume al músico en el silencio y en un estado de crispación del cual escapa diciendo que “este es un momento jodido para el rock. Por eso definiendo mi disco. Mi único mensaje es: vamos a hacer música”. Se puede considerar esta posición como afín a las tomadas por Spinetta y Botafogo: hay una autoinclusión en una línea estética anti-barrial, una crítica a cierta relación con el público y se atribuye al músico una función y una responsabilidad bastante específica.

La segunda línea de tomas de posición en la que me detendré ahora es la de las bandas que podrían agruparse del lado de Callejeros, tanto respecto de una línea estética como de un modo de funcionamiento y de relación con el público. Se trata de bandas que gozan de cierta difusión y del seguimiento de un público de sectores populares, pero que no había llegado al momento de Cromañón a tener el éxito de Callejeros (mucho menos el de otras bandas como Los Piojos, La Renga, etc.). Tomaré el enunciado de Eli Suarez, líder de Gardelitos, quien en una entrevista a la revista Rolling Stone decía: “Antes de matar a estos pibes les robaron la ilusión. Esos pibes buscaban el futuro en la luz de las bengalas. Pero, paradójicamente, murieron asfixiados en la oscuridad. Yo los veo cuando prenden bengalas en los shows de los Gardelitos y, te digo, sus ojos buscan la fe ahí. Esos pibes saben que no tienen futuro. No les importa si se mueren todos, hoy, mañana o ayer. Por eso, esta catástrofe es generacional”. Vemos que hay una caracterización muy

³ Botafogo hace referencia a un hecho policial en el que se vio involucrado el cantante de Viejas Locas e Intoxicados (Cristian “Pity” Álvarez) en el año 2006. En realidad, tal episodio no ocurrió en Rosario sino en Federación, Entre Ríos.

específica del público barrial y que se define una función bastante puntual del rock. “Los pibes” no tienen futuro, no tienen esperanza (no está dicho, pero podemos suponer que quienes debían dar esperanzas y un lugar en la sociedad son los políticos, el Estado). Lo que el rock ofrece a estos jóvenes sin fe es justamente eso: una luz de esperanza. Y esto ocurriría no sólo a través de la música y de las letras, sino a través de los rituales en juego (la luz de las bengalas).

Otro enunciado que podría situarse en esta línea es la de Jóvenes Pordioseros. En una entrevista realizada a Toty (voz y guitarra), a Chori (batería) y a Gabo (saxo), los músicos se quejan porque “Dicen que nosotros somos la incultura del rock, que le estamos dando una información incorrecta a los pibes, que no somos músicos”. Critica un morbo desde los medios de comunicación, quienes piden entrevistas a la banda no para hablar de lo musical sino para destacar una y otra vez el origen pobre del rock chabón. Ante esto, se defienden construyéndose como músicos con una gran amplitud de conocimientos, pero citan un tipo muy particular de conocimiento: no se trata de establecer una enumeración de eminencias musicales, de reforzar la consagración de ciertas líneas estéticas, sino de otorgar valor a la amplitud estética. “Nosotros tenemos una amplitud de música que es demasiado grossa, por suerte. Se escucha de todo en la banda: cumbia, Soda, Beatles, música electrónica, cuarteto. Y eso está bueno”. Esto puede considerarse una estrategia de inclusión en el rock de tradiciones y géneros tradicionalmente excluidos e ignorados⁴. Reivindican por otra parte al público, de quien algunos músicos ya citados o los propios medios habían acusado de estúpidos. “Tiraron un cohete en Obras y dijimos: muchachos, cohetes no. Los pibes saben, entienden, a ellos no hay que explicarles nada. Los que no entendían la movida son algunos periodistas, en especial los de la tele. Los pibes que están en el palo saben, que son la mayoría de los que iban a ver a Callejeros”. Hay por lo tanto “alianzas” que la banda establece desde lo discursivo: una complicidad con el público (enmarcable dentro de la tradición adherida) y un alejamiento de los medios especializados (quienes se han encargado de deslegitimarlos musicalmente).

Hay una tercera toma de posición que cabría abordar. Se trata de los enunciados de dos bandas y un músico solista generalmente asociados a la protesta política. En el caso de las dos bandas, se puede decir que la propuesta política se enlaza con una estética fiesterera, la diferencia entre una y

⁴ Para la cuestión de la valoración de la amplitud musical relacionada con el rock, ver también el capítulo incluido en este libro: “Mecanismos de distinción en los consumidores de rock de la ciudad de Córdoba”, de Nicolás E. Albrieu, María Carla Rossi y María Celeste Aichino.

otra banda estaría en la masividad alcanzada por una de ellas y el público más restringido de la otra. Se trata de la Bersuit Vergarabat (la banda exitosa y masiva, líder del ranking de ventas en el año 2004 con su disco "La Argentinidad al palo") y, por otro lado, Las Manos de Filippi (banda asociada al Partido Obrero, su cantante se ha postulado incluso como diputado hace un par de años).

Las dos bandas mencionadas toman posiciones similares: unos días luego de Cromañón, Gustavo Cordera (cantante de la Bersuit) acusa al gobierno porteño de estar realizando una "caza de brujas" contra los músicos de rock y, por su parte, el grupo Las Manos de Filippi compuso un tema llamado justamente "Cromañón", en el que se construyen en tanto que trabajadores y proponen la unión de los músicos, la organización en contra de un sistema que (siguiendo con una definición política ya tradicional en sus discos) "es cruel", "mata gente", es "asesino consciente". Para el ámbito específico del rock, lo que este sistema hace es privatizar, vender todo; persigue al *under* y favorece a las grandes discográficas. Se trata de defender el trabajo, de no permitir que metan mano "basándose sólo en cuestiones del mercado". La responsabilización por lo de Cromañón no recae esta vez sobre el público, tampoco sobre Chabán y los músicos de Callejeros, quienes son de alguna forma víctimas de un sistema perverso (pero no por ello menos funcionales a ese mismo sistema). El hecho Cromañón debe servir para la concientización no sólo de los músicos sino de la sociedad en general, hay que evitar que nos "laburen la moral", que cierren los espacios para tocar, los músicos deben dejar de lado las divisiones entre géneros musicales y unirse porque "bandas que no pueden tocar hay muchas". Se trata de una lectura marxista de la realidad, en donde los músicos son trabajadores, son explotados por igual (sin distinción por cuestiones estéticas), y deben tomar conciencia para oponerse todos juntos a la patronal (sea el Estado, sean las discográficas). Esta toma de posición puede ser interpretada como una defensa de la autonomía del campo, sólo los músicos entienden cómo hacer su trabajo, nadie debe venir a meter mano y mucho menos deben cerrarse los espacios *under* porque esto sólo favorece a los grandes empresarios (quienes responden a una lógica económica y no artística).

El músico solista a quien nos referimos es uno cuyo capital simbólico es mayor y su trayectoria también. Se trata de León Gieco, quien tiene una trayectoria asociada no sólo al rock sino también al folklore argentino. Frente a los acontecimientos de Cromañón, Gieco defiende a los músicos de Callejeros con el argumento de que a cualquier músico le podría haber pasado lo mismo, ya que siempre se trabaja en "situaciones límites". Habla de una tragedia y no de un asesinato, señala como causa de aquélla una pérdida de valores que es a su vez consecuencia de políticas estatales:

“debido a la poca inversión en cultura y educación y a las cosas que nos han pasado: dictadura militar, época del menemismo, AMIA, el avión de LAPA... Cromañón es la gota que rebalsó todo ese vaso”. En esta lectura, proveniente de un músico que ha forjado su propia tradición de reflexión sobre numerosas cuestiones sociales y la correspondiente denuncia de dichas situaciones, se busca una causa más “profunda”, se vincula un hecho particular que podría reducirse a una cuestión del propio campo (como en algunas posturas arriba descriptas) a una situación social más general. No se trata entonces de condenar a ciertos músicos o al público que los sigue sino entender lo que une a los productores musicales más allá de las diferencias estéticas (lo mismo que promueve las Manos de Filippi), que sería ciertas condiciones de producción y de difusión extremas, donde se ponen en riesgos las propias vidas; al mismo tiempo se busca entender mediante una lectura política la responsabilidad de quien encendió la bengala (se atenúa de esta manera la misma idea de responsabilidad, ya que previas a dicha acción hay acciones irresponsables por parte de un Estado ausente).

Conclusiones:

Sin agotar todas las enunciaciones que se han generado en torno de lo ocurrido en Cromañón en diciembre de 2004, he intentado dar cuenta de algunas de ellas considerando el lugar desde donde fueron producidas. Mi objetivo fue ilustrar tensiones en el campo del rock que se visibilizan a partir de acontecimientos como el mencionado y cómo ciertos agentes toman posiciones que pueden explicarse como reafirmaciones o reposicionamientos en un campo siempre en lucha. Estas tomas de posición están dirigidas a su vez a definir desde el mismo campo qué es legítimamente rock y qué no lo es, y estrechamente relacionado con esta definición, quién debe ser reconocido y quién ignorado.

Los enunciados abordados pueden reducirse a cuatro posiciones: una zona de producción restringida dentro de la industria cultural pero con un fuerte capital simbólico en el campo y un amplio público (relacionado con una gran trayectoria y un temprano protagonismo en el campo del rock argentino); una zona de producción restringida propiamente dicha, con un reconocimiento reducido a un público específico constituido principalmente por iniciados en un género (el blues) y por otros productores musicales; una zona de producción ampliada relacionado

con una corriente estética más reciente en la historia del campo; una zona de producción que cuestiona la lógica del campo y la supuesta autonomía que conlleva⁵.

En la primera zona se puede ubicar a Luis Alberto Spinetta, Gustavo Cerati y a Fito Paez, quienes cuentan con un público seguidor proveniente principalmente de las clases medias. Estos músicos apuestan a una estética valorada socialmente como compleja, que requiere la posesión de un capital cultural “elevado” por parte de los consumidores.

En la segunda zona se ubicaría Miguel Botafogo, quien defiende no sólo la autonomía del campo sino que se arroga la capacidad para determinar qué es buena música y qué no lo es, y juzgar a partir de dichos parámetros la exclusión de ciertos músicos de la escena musical, restringiendo el acceso de dichos productores al circuito de lugares para tocar, de las discográficas, de los medios.

En la tercera posición podríamos clasificar a artistas afines estéticamente a la banda imputada por el acontecimiento Cromañón. Se trata de músicos que no sólo pertenecen a una misma tradición (bastante nueva) del rock nacional sino que comparten además un público proveniente de sectores populares, producto de las políticas neoliberales impulsadas por los gobiernos nacionales desde la dictadura hasta principios de nuestro siglo. En sus canciones y en los enunciados producidos para los medios de comunicación suelen denunciar esta situación política, económica y social por la cual su público inmediato se encuentra sumido en la pobreza. Los músicos de estas bandas surgen en general de los mismos barrios pobres que sus seguidores, lo que ha permitido hablar de cierta horizontalidad entre quienes están en el escenario y quienes se encuentran en el lugar del público.

Estos músicos son juzgados desde los dos primeros sectores mencionados como legitimados por el mercado, en una clara defensa de un criterio interno del campo según la cual la calidad musical no puede ser jamás determinada por el éxito de ventas, sino que incluso dicha legitimación deslegitima desde el argumento de exquisitez musical que sólo puede ser alcanzada por unos pocos. En esta lógica se esconde no sólo un rechazo a lo masivo sino también cierto rechazo a lo popular en tanto que asociado a sujetos provenientes de los sectores pobres. Se conjugaría

⁵ Tomamos los conceptos de zonas de producción restringida y ampliada de la teoría de Pierre Bourdieu, donde el primer término hace referencia a un espacio en el que el criterio de valoración es exclusivamente estético, mientras que en el segundo el criterio sería económico (Bourdieu: 2010). Cabe destacar que dichos conceptos son formulados para dar cuenta de ciertas disputas específicas relacionadas con la vanguardia artística, pero de todas maneras su actualización nos resulta particularmente útil para el asunto que ahora analizamos.

entonces cierto rechazo de clase⁶ con la defensa de la autonomía del campo, la cual no es sino la lucha por el control y el mantenimiento de aquellos criterios por los cuales han sido legitimados en el campo. Botafogo profundiza y magnifica estos argumentos buscando poner en evidencia su legitimidad simbólica que le sería negada por otros agentes del campo. Rechaza la lógica del mercado contraargumentando, de manera implícita, que si él no tiene un público propio o un público amplio no se debe a que su oferta musical no encuentre un nicho de mercado (ley de la oferta y la demanda propia del pensamiento economicista), sino que habría un parámetro objetivo para medir la calidad musical e imponerlo mediante políticas públicas a todos los sectores, por lo cual los músicos (y él mismo a la cabeza) tienen la responsabilidad de educar a su público e inculcar ciertos valores que estarían muy por encima de los propiciados por el rock chabón.

El cuarto sector es el ocupado por León Gieco, las Manos de Filippi y Bersuit Vergarabat, cuyas trayectorias y estéticas se han caracterizado por una lectura explícitamente política de la realidad. Dicen correrse entonces de la lucha por un posicionamiento en el campo, de saltar las competencias entre músicos para propiciar una fuerza conjunta que permita a los músicos unirse frente a un poder político y económico avasallador. Esto implica poner en perspectiva la autonomía del campo y reconocer la dependencia que los músicos tienen no sólo respecto de otros agentes del campo (público, discográficas, medios especializados) sino también respecto del campo del poder, a quien se le critica una acción represiva (persecución, cierre de lugares para tocar). Esta defensa de la autonomía del campo se diferencia de la lectura de Botafogo en un punto fundamental: no se trata de establecer un criterio estético “objetivo” que ayude a discriminar los músicos de aquellos que no lo son, sino que la inclusión dentro del sector se asocia con una actividad realizada, apunta a una materialidad propia del trabajo del músico, fundamentalmente de aquellos que ocupan un lugar marginal (el *under*) y sufre por ello aun mayores desventajas que los músicos insertos en el *mainstream*. Cabe destacar que este corrimiento respecto de una lógica estrictamente musical no deja de ser por ello una posición clara dentro del campo, que se asocia a su vez con una larga tradición en el arte (el arte social, patente en el caso de León Gieco) pero también implica una defensa de cierta manera de producción independiente.

⁶ Pablo Semán insiste justamente en las luchas de clases implicadas en la oposición entre los “rockers de clase media” y el rock chabón que habría desafiado su hegemonía. Habla entonces de Cromañón como la oportunidad de un “involuntario ajuste de cuentas ansiado desde hace tiempo”, de “la oportunidad de una venganza de clase” (Semán: 2005, 255).

Bibliografía:

- AA.VV. (2005) *La industria del disco. Economía de las PyMEs de la industria discográfica en la Ciudad de Buenos Aires*, Investigaciones OiC, Observatorio de Industrias Culturales, Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.
- Alabarces, Pablo; Rodríguez, María Graciela (compiladores) (2008). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Paidós, Buenos Aires.
- Bersuit Vergarabat (2005): "Construyendo castillos en la arena", Revista *Rolling Stone*, febrero, Buenos Aires.
- Botafogo, Miguel (2005). "Carta abierta", 4 de enero. Disponible en:
<http://www.paginadigital.com.ar/ARTICULOS/2004/2004quint/teatro/botafogo-4105.asp>.
Última consulta: agosto de 2013.
- (2009) "Carta abierta", 17 de noviembre. Disponible en:
<http://blogs.lavozdelinterior.net/fo...=2538&WbId=147>. Última consulta: agosto de 2013.
- Bourdieu, Pierre; (2010). "El mercado de los bienes simbólicos" en *El sentido social del gusto*; Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Del Mazo, Mariano (2009). "Entrevista a Gustavo Cerati: 'Olvídense de Soda Stereo'", 28 de agosto, diario *Clarín*. Disponible en: <http://www.clarin.com/diario/2009/08/30/um/m-01987750.htm>. Última consulta: agosto de 2013.
- Las Manos de Filippi: "Cromañón", *Control Obrero*. Editado en 2007.
- Marchi, Sergio (2005). Entrevista a Luis Alberto Spinetta: "Rock, pan y circo", *Revista Radar*, 11 de septiembre. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2497-2005-09-11.html>. Última consulta: agosto de 2013.
- Montes, María de los Ángeles (2006). "La democracia posible y su construcción en el discurso de la prensa nacional o las formas legítimas de participación en el caso de la destitución de Ibarra según *Clarín* y *La Nación*", trabajo final de la licenciatura en Ciencias de la Información, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba.
- Pujol, Sergio (2007). *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Homo Sapiens ediciones, Rosario.
- S/d (2005). "Los Gardelitos: 'Informe especial: 30/12/04. La peor tragedia de nuestra generación'". *Revista Rolling Stone*, febrero, Buenos Aires.

S/d (s/f) "Jóvenes Pordioseros: 'Dicen que somos la incultura del rock'". Disponible en:
<http://www.10musica.com/notas/16565-JOVENES-PORDIOSEROS:->. Última consulta:
agosto de 2013.

Semán, Pablo; Vila, Pablo (1999). "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal", en
Filmus, Daniel (comp.), *Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y
Argentina de fin de siglo*, FLACSO, Buenos Aires.

Semán, Pablo (2005). "Vida, apogeo y tormentos del "rock chabón"", en *Revista Versión, Música,
cultura y política*, Nº 16, diciembre 2005, universidad Autónoma Metropolitana.

Disponible en

http://version.xoc.uam.mx/MostrarPDF.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=1749&archivo=7-125-1749mbm.pdf&titulo=Vida,%20apogeo%20y%20tormentos%20del. Última
consulta: agosto de 2013.

Svampa, Maristella (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*.
Editorial Taurus, Buenos Aires.