

IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

UNA APROXIMACIÓN AL IMAGINARIO DEL ROCK POST CROMAÑÓN EN AFECTADOS DIRECTOS.

Cingolani, Josefina.

Cita:

Cingolani, Josefina (2011). *UNA APROXIMACIÓN AL IMAGINARIO DEL ROCK POST CROMAÑÓN EN AFECTADOS DIRECTOS*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/255>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

UNA APROXIMACIÓN AL IMAGINARIO DEL ROCK POST CROMAÑÓN EN AFECTADOS DIRECTOS.

Josefina Cingolani. Licenciada en sociología.

Universidad Nacional de La Plata

cingolanijosefina@gmail.com

Ésta ponencia tiene como propósito analizar las representaciones del rock que poseen algunos afectados directos del acontecimiento sucedido en el boliche República de Cromañón, el 30 de diciembre de 2004, mientras una banda de rock barrial realizaba un recital. La misma, es parte de la tesis *“Una aproximación a las representaciones y prácticas de la escena del rock post Cromañón”*

El referente analítico está compuesto por entrevistas semiestructuradas, realizadas a ocho (8) afectados directos, durante el período mayo-septiembre 2010, que fueron analizadas con herramientas de análisis del discurso.

Como resultado hemos podido observar que efectivamente algunos cambios parecen estar produciéndose en el imaginario sobre el rock. En este sentido, se observa el pasaje de un imaginario pre Cromañón a uno posterior definido por rasgos específicos. En primer lugar, damos cuenta de la urgencia de los afectados directos por poder definir al rock desde algún concepto preciso, por otro lado, se describe el sesgo capitalista que asume la nueva caracterización del rock, así como su carácter de reclamo y decepción, en comparación con las representaciones previas. Sobre este último rasgo, a modo de cierre, nos preguntamos si Cromañón actuó para los afectados directos como un *desenmascarador* del rock.

PALABRAS CLAVE: rock nacional - Cromañón - representaciones - rock barrial - afectados directos

UNA APROXIMACIÓN AL IMAGINARIO DEL ROCK POST CROMAÑÓN EN AFECTADOS DIRECTOS.

INTRODUCCIÓN

La intención de la presente ponencia es analizar las representaciones que el rock asume, en afectados directosⁱ, luego de los acontecimientos de Cromañón. Se pretende dar cuenta, al mismo tiempo, del imaginario sobre el rock que dichos actores poseían antes de la noche en cuestión. En primer lugar, realizaremos un recorrido por la definición de rock nacional y dejaremos explícita la postura asumida a la hora de analizar el imaginario sobre el rock pre Cromañón. En un segundo momento, nos abocaremos al análisis de ambos imaginarios (pre y post Cromañón), utilizando fragmentos de los discursos de los entrevistados. Por último, explicitaremos algunas conclusiones y preguntas para futuros emprendimientos.

UN ACERCAMIENTO A LA NOCIÓN DE ROCK NACIONAL

Definición, estilo y género del rock argentino

Una de las primeras cuestiones que nos interesa rastrear y reconstruir es la pregunta por el rock nacional. Específicamente nos interesa saber a qué hacemos alusión cuando mencionamos dicho término, como así también su alcance y sus limitaciones. Para ello nos sumergiremos en diferentes puntos de vista.

Al preguntarse acerca de la definición del rock nacional, Camila Juárez (Juárez, Camila, 2007:13) afirma que en la mayoría de la bibliografía especializada sobre el tema, los aspectos intrínsecamente musicales son muy pocas veces tomados en cuenta. Por lo tanto a continuación sostiene que la característica más relevante que detentaría el rock como género musical estaría conferida básicamente por aspectos de orden lingüístico, social, político y económico, más que por sus rasgos musicales. La misma autora agrega que tradicionalmente se ha comprendido al rock como un fenómeno amplio que excede los límites planteados por un género musical, al ser entendido, fundamentalmente, en términos identitarios o en relación a coyunturas político-sociales.

En la búsqueda por demostrar que la mayoría de los autores que se proponen definir al rock nacional desde una abordaje técnico- instrumental, terminan haciéndolo desde variables políticas, económicas y sociales, Juárez (2007) ofrece una interesante definición de Pablo Vila; a saber, que el rock es un fenómeno de fusión, constituido por distintos géneros claramente delimitados y que se construye a partir de la diferencia entre la emisión y la recepción.

Hablando en términos estrictamente musicales, sostiene Vila (Vila, Pablo, 1987:24), el rock nacional es música de fusión; y en este sentido no se diferencia ni del tango ni del folklore. Define al tango como música de origen hispano-cubano que encumbra como instrumento típico al bandoneón, de origen alemán, y que a partir de la década del cincuenta se relaciona estrechamente, por lo menos en sus expresiones de vanguardia, con el jazz y la música clásica. Por otro lado, el folklore también caracterizado por Pablo Vila como música de fusión, al menos en sus cultores más difundidos -los conjuntos vocales-, ya que tales arreglos y formaciones típicos son inhallables en la música nativa, donde solo existen dúos, y sí en cambio en los conjuntos vocales de jazz americano de los cincuenta, y en la tradición de la música coral.

“Lo que obviamente diferencia al rock del tango y del folklore es el contenido de la “mezcla”. A través de su historia, el movimiento del rock nacional se ha relacionado (de manera variable según las épocas y los cultores) con el rock and roll de la década del 50, el blues, el pop, el rock sinfónico, el punk, el jazz, el jazz-rock, en new wave, el reggae, el ska, el rockabilly, la música clásica, el folk norteamericano, el heavy metal, la canción de protesta, la bossa nova... el tango y el folklore.” (Vila, 1987:24)

Pese a albergar semejante variedad de estilos, alega el mismo autor, tanto desde la emisión como desde la recepción, se decodifica a todo esto como “rock nacional”. Vila (1987:24) sostiene que estamos en presencia de un claro ejemplo de transformación de lo que surge desde los emisores, por parte de los receptores. Al preguntarse por qué sucede ésto, él afirma que la definición de un tema (sea el estilo musical que represente) como perteneciente al rock nacional no se hace en función de la música ni de la letra, sino de la adscripción del intérprete (veraz o fantaseada) a un compromiso con las claves ideológicas (ciertamente de límites no claros) ligadas al movimiento de rock nacional. De esta manera, afirma Vila (1987:24), la variada emisión musical es resignificada como rock por la audiencia de jóvenes en función de los valores que el movimiento comparte o cree compartir con los músicos. El mismo autor agrega que, durante la larga etapa en que el rock se mantuvo fuera de los mecanismos de la difusión musical masiva (aquella que tiene su origen en el disco y no en una relación directa intérprete-músico en un ámbito compartido), es decir, con anterioridad al año 1982, el lugar de convalidación tanto de la ideología compartida como de la propuesta musical de fusión concebida por el músico fue el recital.

“La estrecha relación entre artista y público fue el punto nodal de todo el fenómeno que se conoce bajo el nombre de rock nacional. Y el recital fue el lugar físico de su plasmación. En dicho ámbito puede triunfar la propuesta novedosa de grupos debutantes como fracasar la de intérpretes consagrados, en una suerte de plebiscito cotidiano que exige la reafirmación del compromiso del músico con la realidad de su público en cada encuentro.” (Vila, 1987:24)

Podría decirse, sostiene Vila (1987:24), que el rock nacional se había abierto a otros ritmos musicales en el pasado, y que algunas de sus vertientes, ensayaron la fusión desde los orígenes del movimiento, sobre todo con elementos del tango y el folklore. Sin embargo, afirma, lo que ha cambiado es lo que se mezcla con el rock; la lógica de las fusiones cambia desde fines de los ochenta. A modo de ejemplo comenta el caso de Los Auténticos Decadentes que graban con Alberto Castillo, un cantante de tango que desarrolló aspectos divertidos, clásicos y menos intelectualizados del tango y en el otro extremo, el caso de Andrés Calamaro grabando con Soledad, una cantante folklórica que para la mayoría de los críticos representaba la versión más pop y comercial de ese género.

El mismo autor sostiene que el rock nacional se define a sí mismo como un movimiento, en el cual el factor aglutinante de sus miembros es una cultura compartida, una ideología de vida que tiene la particularidad de poner en juego a la personalidad en su conjunto, tanto lo racional y social, como lo afectivo. (Vila, 1985:132)

A través de los testimonios citados en su trabajo “*Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil*” Vila sostiene que el rock nacional es una cultura contestataria que no abarca solamente los órdenes político, económico o social, sino que pone en tela de juicio una forma de concebir el mundo.

Al mismo tiempo sostiene que, como cultura alternativa, muchos de sus valores son los mismos que el sistema pregona y no cumple, y otros son creaciones propias o la revalorización de ideales y formas de vida de civilizaciones antiguas, como cristianismo primitivo, hinduismo, etc.

“El rock como forma de vida (vivir en rock), como lo cotidiano, como ideología, como ámbito de lo propio, como interlocutor válido, cómo práctica de la libertad, así como otras apelaciones similares están muy presentes en el discurso de los integrantes del movimiento, mostrando la función resocializadora que cumplió en la Argentina contemporánea, caracterizada por la imposición de una cultura del silencio y la autocensura en el ámbito familiar.” (Vila, 1985:133)

Esta cultura propia, agrega el mismo autor, si bien tiene múltiples manifestaciones, es decir, un lenguaje particular, determinado tipo de vestimenta, entre otras cosas, se centra fundamentalmente en la música, pasando a constituirse los intérpretes en los conductores del movimiento. Así, Vila (1985), introduce una variable importante que debemos tener en cuenta: la relación entre el artista y el público. En este sentido, él sostiene que dicha relación es prácticamente simbiótica: uno no existe sin el otro. Agrega a continuación que esto va mucho más allá del mero problema económico de un público sosteniendo con su asistencia a recitales o compra de discos a un músico. El mismo autor ubica como razón de este tipo de relación la exigencia, por parte del público al músico, de seguir expresando las vivencias cotidianas, los anhelos y valores de los jóvenes que hacen de él su líder. Y de esta manera, el fenómeno resultante es compartido, dado que no le pertenece en exclusividad al músico, sino que éste sólo retransmite en un producto artístico, aquello que su gente depositó previamente en él. (Vila, 1985:134)

Por lo tanto él sostiene que, la estrecha relación entre artista y público es el punto nodal de todo el fenómeno que se conoce bajo el nombre de rock nacional; y el recital es el ámbito físico de su plasmación. Así, agrega el mismo autor, ésta característica del movimiento trae aparejada la idea de igualdad, el no divismo; el músico es el representante de las vivencias de sus seguidores, y para continuar en ese sitio, debe compartirlas con éstos.

El recital, afirma Vila (1985:135), como principal forma participativa, queda así conformado como ámbito de re-uniión de los jóvenes con sus propias vivencias; y en él se reactualiza la ideología, se convalidan o no las propuestas de los líderes y se muestra hacia el exterior el peso numérico del movimiento. Según él, es vivido como un ritual de recreación, regeneración y reafirmación del “nosotros”, de la identidad colectiva.

En definitiva, concluye el mismo autor, el rock nacional es un movimiento que crea líderes pero no ídolos, que exige la reafirmación del compromiso del músico con la realidad de su público en cada encuentro, a modo de un plebiscito cotidiano que es el punto nodal de su pervivencia como movimiento contestatario juvenil.

Ricardo Saltón, según Juárez (2007:16), explicita que el concepto de rock nacional sirve en Argentina para denominar un movimiento que excede lo estrictamente sonoro. Así, desde esta perspectiva, afirma la misma autora, el rock es pensado como algo más que un género musical.

Igualmente, en el mismo trabajo, Juárez explica que Ricardo Saltón, junto a Lisa Di Cione (Di Cione, Lisa, 2007:19) afirma que, según el ya nombrado Ricardo Saltón, el rock nacional, a diferencia de otros géneros musicales, no tiene especificaciones técnicas diferenciables; sin embargo el autor identifica la recurrencia general de cierta estructura formal vinculada con la de la canción, la utilización de instrumentos eléctricos y electrónicos y un ritmo fundamentalmente binario. Otro de los rasgos que agrega Saltón, según la misma autora, es una posible ordenación periódica de los cambios sufridos por el género.

Juárez (2007) sostiene que Vila tiene constantemente presente el carácter social identitario del rock. De esta manera ella enfatiza el lugar que él le otorga a la dictadura militar dentro de la formación del rock; afirmando que dicha coyuntura favoreció a fines de la década del setenta la constitución de una fuerte identidad juvenil. La conclusión de Vila, afirma Juárez (2007), es que la construcción del rock en la Argentina se produjo sobre la base de la lucha por el sentido de ser joven.

Desde la perspectiva sociológica de Vila, asevera Juárez (2007:16), el rock es pensado como algo más que un género musical, es considerado también y sobre todo, como un fenómeno social que confiere sentido de pertenencias a distintos actores sociales, en general aglutinados bajo la noción amplia de juventud.

“Así, Pablo Vila agrega que los discursos sobre la autenticidad y los aspectos ideológicos-identitarios “son la base para la definición del género y nos permite entender, en general, porqué una canción es definida como rock nacional” (1989:8-9).” (Juárez, 2007: 16)

La autora recién nombrada sostiene que Diego Madoery es uno de los pocos autores actuales que pone en juego el análisis musical a la hora de analizar la complejidad del objeto de estudio. Así, según su punto de vista, Madoery a la hora de indagar el fenómeno del rock considera tanto las condiciones culturales de referencia como los procedimientos técnico-musicales empleados.

Camila Juárez (2007) finaliza su ponencia aseverando que se puede constatar que la línea de pensamiento centrada en la especificidad del rock se halla aglutinada en enfoques básicamente sociológicos, históricos o lingüísticos que revelan rasgos identitarios o expresan cronológicamente su historia.

“Es decir que el rock, en su corta historia de vida académica, ha sido tratado, casi exclusivamente, desde un enfoque sociológico, en detrimento de su singularidad musical. De hecho, el análisis musical permitiría adentrarse en la constitución interna de la música, lo que no puede ser realizado por otras herramientas de las ciencias

sociales. Algunas variables para tomar en consideración para el análisis serían, entre otras, el registro del fenómeno sonoro o de multimedia, la interpretación, los parámetros como el del timbre o la variación del tiempo, el estudio del espacio acústico, los avances tecnológicos-informáticos, etc.” (Juárez Camila, 2007:17)

Por otro lado, según Di Cione (2007:18), esto revela una falta de integración aún vigente entre factores textuales y contextuales, a pesar de ser ambos igualmente importantes en la creación de significados. Si bien ella afirma que su propósito no es debatir acerca de las causas de este déficit de integración, sostiene que se puede sugerir que éstas posiblemente se encuentren en la reticencia prolongada hacia el estudio sistemático de la música popular que manifestó, al menos hasta casi treinta años atrás, la musicología histórica.

Acercándonos a nuestra pregunta inicial, Carlos Polimeni (Polimeni, Carlos, 2001) sostiene que debajo de la palabra rock se albergan hoy una multiplicidad de géneros, desde hip hop, reggae, tecno, hasta música melódica. Por tanto, el autor asevera que el rock no habla de un género, ni de un ritmo, ni de un estilo, “sino de un sistema de cosas un poco más profundo” (Polimeni, 2001). El rock, agrega, es una imposibilidad de definición. La palabra rock, sostiene el mismo autor, es un apócope de la expresión “rock and roll”, palabra inventada por Alan Freed, disc jockey norteamericano, que en los años ‘50 trabajaba cobrándoles a las discográficas por pasar discos en la radio (tenía un programa en la radio que escuchaban los jóvenes blancos), y organizando bailes. Cuando programaba a los artistas de éxito en la zona, que casi todos eran negros, ellos tocaban “Rhythm and blues”, que a su vez era la mezcla de sucesivos géneros: el blues, la música country estadounidense y la música rítmica estadounidense. Por lo tanto, sostiene Polimeni (2001), a los bailes que Freed organizaba, los padres de hijos blancos no les permitían a éstos concurrir, ya que allí se escuchaba o bailaba música de negros. Fue así que Alan Freed decide cambiarle el nombre al “Rhythm and blues” y llamarlo “Rock and Roll”; rebautizando el género, limpiándolo y cambiándole el sentido, haciendo que la gente crea que era otra cosa, cuando en realidad era un truco. “Entonces cuando decimos “Rock” o “Rock and Roll” damos un parámetro, con el que el hombre blanco bautizó una música que estaba expropiando, o “blanqueando”, trayéndola para su propio terreno” (Polimeni, 2001)

Pablo Semán y Pablo Vila (Semán, Pablo y Vila, Pablo, 2008), aportando a la conceptualización del término género, sostienen que lo que se llama de ese modo no es lo mismo desde el punto de vista de los oyentes, que desde el punto de vista de los grupos musicales, del mercado, de la crítica musical y aún de los investigadores.

Los autores recién nombrados desarrollan dos percepciones relativas al gusto musical de los jóvenes en la Argentina; por un lado, que existe un “más allá” de las comunidades interpretativas fijas y homogéneas que no sólo revela más riqueza, sino también, otras bases para la relación con los géneros de acuerdo a la definición que de ellos proponen los músicos, los agentes del mercado musical, y muchos analistas. En relación a la segunda percepción sostienen que “por otro

lado nosotros mismos también comenzamos a observar más allá de cada género a través de ellos y a descubrir otras regularidades en cuanto a temas, sujetos y actividades que implica cada “género” musical.” (Semán y Vila, 2008)

Los mismos autores afirman que tras las hipotéticas comunidades interpretativas de un género o un grupo musical se encuentra un universo complejo y difícil de ser captado en la univocidad y totalidad de su adhesión a un género, a un conjunto o a una trayectoria musical. Semán y Vila (2008), aportan algo muy interesante cuando alegan que la adhesión a géneros musicales no implica, más que como un modo posible entre varios, la existencia de “tribus”. En relación a esto último, los mismos autores sostienen que uno de los supuestos que parece guiar muchos estudios sobre el consumo musical es presuponer que los escuchas asocian sus gustos por afinidades de manera tal que habría una relación de empatía favorable con un grupo x y con el tipo de grupos que tocan la misma música que ese grupo, e incluso con las personas que gustan de los grupos que participan de ese conjunto. De este supuesto, agregan, deriva toda una tendencia a suponer que una comunidad interpretativa constituye una tribu urbana más o menos homogénea y separada de otras, identificadas con los valores de esa comunidad concebidas de forma bastante unívoca. Los mismos autores, afirman que esta hipótesis de las tribus urbanas (Maffesoli), que ha guiado la percepción que tienen algunos estudiosos de las relaciones entre públicos y músicas, representa, desde el punto de vista lógico e histórico un verdadero obstáculo epistemológico. La postura de Maffesoli, sostienen los mismos, capta la adhesión a un grupo y a un género musical, como un caso de neo tribalismo, en el que la pasión comunitaria y la alegría de la vida primitiva vitalizan con la presencia de lo arcaico la posmodernidad concebida como frialdad, individualismo y racionalización. Ellos afirman que sus análisis chocan contra esta hipótesis en varios sentidos. En primer lugar, sostienen que el efecto sorpresa del uso del sustantivo tribu no va más allá del contraste y se revela inoperante ya que el contenido analítico del término tribu no se corresponde con ninguna elaboración contemporánea de la etnología y revela, más bien, su apoyo en referentes modernocéntricos de la antigüedad. En segundo lugar establecen un problema derivado de su uso; es decir, al no extraer más denominador común que la propia voluntad de agregación, aún concebida en su carácter precario (generador de colectividades inestables) esta hipótesis se priva de establecer otras “comunidades”: las que atraviesan a las supuestas tribus y refieren a contenidos culturales significativos en una época y son recurrentes en las “tribus”. Una cuestión diferente es la que han planteado autores como Bennet, Kahn-Harris, Carrington, Wilson, Weinzier, y Muggleton, “que apuntan como nosotros, a la heterogeneidad interna de las comunidades -en nuestro caso apuntamos también a esto como elemento de su desestabilización y fragilidad”. (Semán y Vila, 2008)

Los mismos autores agregan que, el sistema de opciones y las elecciones registradas van en el sentido de destruir la simplicidad que tiene la identificación con un “género”. “Y si bien distinguen las oportunidades y usos de la música en la definición de sus preferencias de forma tal que los géneros parecerían

corresponderse con esas oportunidades y usos, lo cierto es que los usos son más amplios que los géneros.” (Semán y Vila, 2008)

Definir al rock solo desde términos estrictamente musicales (aunque igualmente no existan grandes producciones en este sentido) u omitir la afirmación anterior que sostiene que los usos son más amplios que los géneros (Semán, y Vila, 2008), nos impediría dar tratamiento a otras variables. Tal vez sea pertinente preguntarse ¿en qué no cavilamos si pensamos el rock en términos estrictamente musicales? Creo que Semán y Vila nos aportan algunos (entre otros tantos) disparadores para comenzar a pensar en torno a ésta cuestión. Retomando lo anterior, en esta misma línea los autores recién nombrados agregan que una sensibilidad se establece transversalmente a los géneros que reconocen los músicos, los oyentes, o los agentes que intervienen en la producción en el mercado. Y continúan afirmando que, más que de géneros, de combinaciones recurrentes de adhesiones musicales, de combinaciones de temas y actividades que atraviesan las definiciones de género, podemos hablar de tendencias de apropiación, consumo o escucha. “A través de los géneros existen pautas comunes de apropiación o conflictos que implican un trama común superior a las identificaciones en términos de géneros musicales contrapuestos.” (Vila y Semán, 2008)

Los mismos autores definen al rock nacional como rock en español hecho por conjuntos argentinos; y afirman que es en la actualidad el que más transversalidad social ostenta.

Así como los autores mencionan un cambio en la lógica de las fusiones, como hemos desarrollado páginas antes, lo hacen también para el caso de los oyentes. Así afirman que, como sucede desde el punto de vista de la emisión de la música, algo similar se puede sostener desde el punto de vista de lo que hacen los oyentes con sus gustos musicales y las “mezclas”.

En este sentido, Pablo Alabarces (Alabarces, Pablo, 1993:33) sostiene que lo que caracteriza al rock es su hibridez constitutiva, fenómeno típico de las culturas modernas; y que es el cruce lo que constituye el género, no su pureza.

Al mismo tiempo afirma que prefiere usar el término híbrido, antes que fusión, porque este último remite a formas musicales más o menos estandarizadas, como la fusión folklórica o tanguera, antes que a procesos más complejos “donde los ingredientes intervinientes son múltiples y no solamente dobles.” (Alabarces, 1993:33)

Entendemos por lo tanto, para los fines de ésta investigación, al rock nacional en consonancia con los aportes de Pablo Vila y Pablo Semán. Pensar el rock nacional invita a utilizar expresiones como las de movimiento o fenómeno social; haciendo alusión a algo más que un género musical. Desbordando el aspecto estrictamente musical, el rock nacional hace referencia a múltiples variables, que van desde la existencia de una cultura compartida a una “ideología de vida que

tiene la particularidad de poner en juego a la personalidad en su conjunto, tanto lo racional y social, como lo afectivo. (Vila, 1985:132)

REPRESENTACIONES SOBRE EL ROCK PRE Y POST CROMAÑÓN

“Yo soy lo que hago y son las mismas canciones las que te arrastran a esos estados emocionales jodidos para el que no puede bancarse un estado emocional así. Entonces, la gente jode y pretende que vayas al banco a las nueve de la mañana después de haber grabado toda la noche, y una serie de pelotudeces así”. Charly Garcíaⁱⁱ

Para pensar las representaciones del rock que poseen los afectados directos es fundamental tener presente que la categoría *rock* alude mucho más que a un género musical. A la pregunta por su significación, los entrevistados hacen referencia a cuestiones sociales, políticas y económicas, antes que a componentes musicales. De este modo, el rock es pensado más allá de su precisión sonora.

En este sentido, como ya hemos desarrollado, pensamos junto a Vila (1985), al rock nacional como un movimiento, en el cual sus miembros están unidos por medio de una cultura compartida. Dicha cultura, según el mismo autor, abarca los órdenes político, económico, social, y al mismo tiempo pone en tela de juicio una forma de concebir el mundo. Así, es definida por él como una *cultura contestataria*. Al formular el interrogante acerca de las representaciones sobre el rock que los afectados directos poseen en el presente, aparecen de modo subyacente las que tenían antes de los acontecimientos de Cromañón.

Podemos decir que las representaciones conforman dos imaginarios diferenciados. Por un lado, las que poseían determinados actores, previo a la noche del 30 de diciembre; y por el otro, las que poseen en la actualidad. Lo que comparten estos dos imaginarios, como veremos en el siguiente desarrollo, es la caracterización del rock nacional desde una perspectiva política, social y económica. Así, el rock es pensado por parte de los entrevistados en una clave específicamente social, dejando por fuera los elementos musicales.

Podemos sostener entonces, que el cambio que describiremos a continuación es uno que pone en juego el contenido, pero no así la forma. El rock, sigue siendo hoy interpretado desde una perspectiva que resalta componentes sociales, políticos, ideológicos, culturales, económicos, pero, el contenido, ya no es el mismo. Desarrollaremos las representaciones que contienen ambos imaginarios en los afectados directos.

El imaginario anterior a la noche ya mencionada, parece estar compuesto por las siguientes representaciones. En primer lugar, algunos padres de víctimas

conceptualizan al rock como un factor de lucha, destacando su rol contra la última dictadura cívico militar.

En este sentido, José Iglesias, padre de Pedro Iglesias, fallecido en Cromañón sostiene

“Eh... el rock (...) en Estados Unidos tuvo un destacado rol en la lucha contra la guerra de Vietnam, y en la Argentina también, en la lucha contra la dictadura, a su manera.” (*José Iglesias, afectado directo de Cromañón e integrante de la Organización “Que No Se Repita”*)

En segundo lugar, los afectados directos reconocen en el rock un componente opositivo al sistema, alternativo, y hasta en algunos casos contrahegemónico. A modo ilustrativo reproducimos los siguientes testimonios.

“(...) alguna vez tuvieron buenas ideas, pensaron en cantarle al sistema, en enojarse con el sistema” (*Nilda Gómez, afectada directa de Cromañón e integrante de la ONG “Familias por la Vida”*)

“Eh... el rock cumplió históricamente una función de rebeldía fuerte, de mensaje anti-sistema (...)” (*José Iglesias, afectado directo de Cromañón e integrante de la Organización “Que No Se Repita”*)

En tercer lugar, las representaciones sobre el rock en algunos afectados directos giran alrededor de conceptos como *rebeldía*, *reclamo*, *protesta*, entre otros. En este sentido, Luciana, sobreviviente de Cromañón, relata lo siguiente.

“(...) el rock en algún punto cumplieron ese rol de espacio de sentirte parte, del lugar del reclamo. Para muchos pibes de barrio, el tema musical, el estar en un recital era como un espacio de protesta, de reclamo, de sentido de pertenencia, digo, que era el único espacio que podía llegar a tener, digo, en esto de que nos han vaciado de espacio de participación.” (*Luciana, 30 años, sobreviviente de Cromañón*)

En cuarto lugar, Juan, sobreviviente de Cromañón, afirma que el rock anterior a Cromañón, le permitió “ver el mundo de otra forma”. Esto se relaciona directamente con los aportes de Pablo Vila (1985), quién sostiene que la cultura compartida por el rock, considerado éste como movimiento, pone en tela juicio, entre otras cosas, una forma de concebir al mundo. En este sentido, Juan sostiene

“(...) empecé a escuchar el rock de Los Redondos en la década del '90, en mi adolescencia, (...); escuchar a Los Redondos no me hizo construir nada, pero sí me hizo ver de otra forma; la letra o la música de Los Redondos, en esa época me hizo ver el mundo de otra forma, no me hizo cambiar el mundo, pero me hizo ver el mundo de otra forma.” (*Juan, 29 años, sobreviviente de Cromañón*)

Las representaciones de los afectados directos sobre el rock se ensamblan perfectamente con la caracterización que distintos autores realizan sobre el rock nacional.

De este modo, podemos ver que muchos de los componentes que los afectados directos mencionan y que forman parte de sus representaciones sobre el rock, dan cuenta, como sostiene Vila (1985), de una *cultura compartida*, pero sobre todo de una cultura *contestataria*. Es así, como señalan el carácter rebelde, opositor y crítico del rock.

En los relatos de los sobrevivientes, principalmente en el de Luciana, se observa un acento en la función socializadora del rock, caracterizándolo especialmente como un factor de pertenencia. Luciana resalta de este modo el carácter comunitario e identitario del rock, que permitiría pensarlo como *movimiento*, tal como es conceptualizado por Pablo Vila. En este sentido, es pertinente tener en cuenta el aporte de Molinari (2003), quién señala en el rock, especialmente en sus recitales, una *comunidad imaginada*, en donde sus integrantes se reconocen como partícipes de aquello que los convoca con suficiente poder emocional como para generar un sentimiento de comunidad. Este sentimiento será puesto en cuestionamiento por parte de Luciana, al referirse al rock post Cromañón. Ella refiere a una “falsa participación”, y a un “falso protagonismo”, contraponiendo al rock con la murga de sobrevivientes en la que ella participa.

Por otro lado, agrupamos a las representaciones de los afectados directos sobre el rock posteriores a Cromañón. Ellas permiten caracterizar un imaginario diferente que presenta diversas características.

Así, como en el imaginario pre Cromañón el rock era definido en clave de una *cultura contestataria*, las representaciones post Cromañón dan cuenta de una definición bien distinta. De esta manera, algunos padres de víctimas, definen al rock como una *empresa* y una *corporación*. En este sentido, Nila Gómez sostiene

“Lo veo como un bloque corporativo, como el político, como el judicial, que entre ellos se cubren, se entrelazan entre sí, y no puedes entrar para ver que hay ahí adentro (...)” (Nilda Gómez, *afectada directa de Cromañón e integrante de la ONG “Familias por la vida”*)

José Iglesias, también utiliza una noción que da cuenta del carácter colectivo y corporativo del rock. Pero además, la categoría por él elegida hace referencia al aspecto económico financiero, convirtiéndose éste en el segundo rasgo del imaginario post Cromañón. De este modo afirma

“(…) al mentir con eso de “nosotros somos músicos”, son empresarios, estos chicos cobran, hacen merchandising, hacen publicidad, registran su marca, editan discos, cobran derechos, tienen un manager, en definitiva son una empresa.” (José Iglesias, *afectado directo de Cromañón e integrante de la Organización “Que No Se Repita”*)

El carácter económico del rock, que ocupa un lugar primordial en las representaciones del rock post Cromañón, asume específicamente el contenido de una economía capitalista. Así, no solo los padres de los fallecidos, sino también los sobrevivientes, destacan en el rock, distintos elementos en clave de un lenguaje propio de una economía capitalista.

En este sentido, Luciana, refiriéndose a las bandas de rock, realiza un aporte muy explícito cuando sostiene

“yo para el otro soy una mercancía, represento ganancia, y eso es muy jodido, porque te rompe todo una idea que uno tiene digo..., que cree tener (...)” (*Luciana, 30 años, sobreviviente de Cromañón*)

Y da un paso más cuando habla de negocios en términos de comercialización en el circuito del rock; hace explícito algo que estuvo omnipresente en muchas de las entrevistas, el cuestionamiento hacia las discográficas, hacia una falsa independencia. Ella alega

“los condiciona en el mismo circuito comercial, musical, en el que son parte (...) y en algunos casos están hasta prisioneros de eso, porque necesitan vender un disco, editar, y no sé qué otras cosas más, y muchos yo creo que se llamaron a silencio porque... incluso sabiendo que Cromañón... la consecuencia que es, prefirieron llamarse a silencio... porque ellos son parte de eso. Es el dragón que los devora a ellos mismo también.” (*Luciana, 30 años, sobreviviente de Cromañón*)

Refiriéndose también a las bandas de rock, Nila Gómez, sostiene

“es lindo ser líder, es muy lindo... pero... es lo que pasa... si creen más en lo que ellos dicen, en la letra de sus canciones, que son lindas, que son realmente algunas novedosas, pero que son canciones para ganar un dinero, no son sentimientos reales, ¿no? (...), creo que para ellos es solo dinero, dinero y fama, (...)” (*Nilda Gómez, afectada directa de Cromañón e integrante la ONG “Familias por la Vida”*)

En este mismo sentido Miriam alega

“entonces como que vos te das cuenta que después de lo de Cromañón el rock sigue estando en complicidad con el Estado, (...), coimeando para tener un mango más en el bolsillo por cuatro personas que pudieron ingresar sin entrada (...)” (*Miriam, 40 años, integrante de la organización “A.P.H.A.C.”*)

Juan, sobreviviente de Cromañón, al referirse al rock desde la actualidad, también resalta el aspecto económico capitalista. Así, afirma

“(...) no se podían hacer cargo, les cagaba el negocio... les cagó el negocio a algunas bandas y como que en un momento me alejé bastante del rock y todo eso por eso, no les creía, ya no les creía nada, me parecían todos unos hipócritas, pero bueno, que se yo, sigo pensando que algunos son unos hipócritas, y sigo bandas que más o menos conozco y tengo algún contacto con esas bandas y sé cómo piensan y en ellos sí creo, en otras bandas ¿no?” (*Juan, 29 años, sobreviviente de Cromañón*)

El final del relato de Juan, da cuenta de otro elemento importante que caracteriza las representaciones del rock luego de Cromañón y que se convierte en el tercer rasgo del imaginario post Cromañón. El sentimiento de *decepción*, reclamo y crítica tiñe de esta manera la percepción de los afectados directos sobre el rock.

El sentimiento de *decepción* nos permitiría otorgarle un carácter idílico al imaginario sobre el rock anterior a la noche del 30 de diciembre de 2004. Las representaciones previas a esta misma noche llevan una gran carga valorativa en términos ideales. Las nociones que los afectados directos utilizan para referirse al rock pre Cromañón permiten conformar un tipo ideal, tal como el que han desarrollado distintos autores que han teorizado sobre la cuestión. También se puede sostener, que más allá de la referencia explícita a la dictadura cívico-militar que realiza uno de los afectados directos, no se utilizan elementos concretos, ni datos referenciales para dar cuenta de dicha concepción.

Así, en oposición a la caracterización del rock pre Cromañón, las representaciones posteriores a Cromañón dan cuenta de una carga empírica, de elementos más concretos, y no así, abstractos e ideales. Dichas representaciones se formulan de éste modo, en términos más reales y situaciones más concretas. Esto se ve claramente en la necesidad de definir al rock. Al referirse al rock previo a Cromañón, los afectados directos no utilizan ninguna categoría para definirlo. Sin embargo, queda en evidencia la necesidad de utilizar categorías concretas para referirse al rock post Cromañón. En este sentido, se apropian de términos como empresa y corporación, como ya hemos desarrollado anteriormente.

Junto a éste cambio de concepción, y al sentimiento de decepción aparece un *reclamo* colectivo por parte de los afectados directos hacia el rock. Específicamente se acusa al rock de “no haber digerido Cromañón”, “no haberse hecho cargo” o “no estar a la altura de las circunstancias”.

La acusación hacia al rock de haber abandonado ciertos valores, ciertos ideales o de no haberse comportado en la práctica de manera consecuente con lo que sostenían en sus discursos, constituye el contenido del *reclamo* que algunos entrevistados le realizan al rock. En este sentido, Luciana, refiriéndose a Callejeros especialmente sostiene,

“(..) después... no pudieron poner en hechos lo que ellos mismos ponían en palabras (...)” (*Luciana, 30 años, sobreviviente de Cromañón*)

En un terreno más específico acusan a las bandas de rock de no acompañar a los familiares y sobrevivientes en su lucha por el pedido de justicia, así como por no dar un mensaje claro sobre lo sucedido. En palabras de un afectado directo

“Nosotros hemos tenido ciertos problemas con la gente del rock, porque siempre quisimos que nos acompañaran, que llevaran un mensaje, nunca lo hemos logrado porque ellos no... porque el rock argentino no digirió Cromañón, lo ignora (...)” (*José Iglesias, integrante de la organización “Que No Se Repita”*)

Por su parte Juan sostiene,

“(…) Callejeros no es para nada culpable, judicialmente no tienen porque ir presos ni nada, pero tienen, tuvieron una responsabilidad que no la supieron asumir ni ese momento ni después; creo que dieron cátedra de cómo hacerse los boludos... y eso no se puede perdonar. No se puede perdonar más allá de todo lo que sea, no les puedo perdonar que ellos no hayan estado nunca en una marcha, pidiendo justicia, ellos, toda la banda tendrían que haber sido los primeros en agarrar la bandera de justicia, la bandera de los pibes y no lo hicieron.” *(Juan, 29 años, sobreviviente de Cromañón)*

Mientras que Marcelo, sobreviviente de Cromañón, sostiene

“(…) le dieron otra mirada entendés de lo que pasó, una mirada, para mí, a mi gusto, una mirada mucho más liviana. Prefirieron pensar que bueno, la Argentina es así entendés, esto pasa, no es culpa de la banda, no es culpa de la gente, es culpa de la historia, que se yo...una mirada muy liviana (…)” *(Marcelo, 31 años, sobreviviente de Cromañón)*

Él agrega que al rock le faltó trabajo, organización y coordinación; de ésta manera hubiese podido transformar la lucha de Cromañón en el puntapié para convertirlo en un verdadero espacio de militancia, en donde las proclamas tengan su correlato en la acción y no sean sólo consignas.

Vila (1985) sostiene que la estrecha relación entre artista y público trae aparejada la idea de igualdad y el no divismo; y que de ésta manera el músico es el representante de las vivencias de sus seguidores, y para continuar en ese sitio, debe compartirlas con éstos. Este aporte es un punto importante para entender la ruptura entre las representaciones pre y post Cromañón específicamente en los sobrevivientes. Ellos le reclaman al rock participación, presencia, acompañamiento, en síntesis, le demandan su intervención más allá de lo discursivo. Podría afirmarse entonces que, para los sobrevivientes, el rock, o ciertas bandas de rock, ya no son sus “*representantes*” en términos de Vila (1985); el rock ya no representa sus vivencias (marchas, pedido de justicia, entre otras) ni tampoco las comparte con sus seguidores.

Así, Marcelo, sobreviviente de Cromañón, refiriéndose a Callejeros y al rock en general sostiene

“(…) impulsaron el rock como un medio, en lugar de que el rock sea la forma de canalizar las problemáticas, no sé, yo no creo que... que es un mero entretenimiento y que hay que tomarlo así para que sea menos peligroso, o sea, me gustaría que sea peligroso, pero desde el punto de vista de un Estado Capitalista; que el rock sea peligroso para abrir cabezas, para que la gente aprenda a pensar, ¿entendés? no para que aprenda, para que ayude, para que guíe, no está mal, pero para eso ellos tienen que estar en otro nivel, que hoy no están, son un reflejo de la sociedad (…)” *(Marcelo, 31 años, sobreviviente de Cromañón)*

Luciana es, de los tres sobrevivientes entrevistados, quién matiza el comportamientos de las bandas, marcando igualmente una diferencia entre las que “se hacen cargo de lo sucedido” y las que no. En este sentido sostiene

“Creo que interpeló a todos, a todos y a cada uno, y en particular a las bandas de rock también. Hay algunas que se hicieron cargo de la interpelación y otros no, pero las interpeló.” (*Luciana, 30 años, sobreviviente de Cromañón*)

Este *reclamo* que acusa a los músicos de no haber intervenido luego de los acontecimientos de Cromañón es sostenido también por los padres de los fallecidos. De este modo Nilda Gómez sostiene

“(…) Se suben a una moto, se suben a un pedestal y se olvidan de todo y se creen semi dioses, ¿no? Eso, con respecto al rock yo veo eso. Este, ninguno dijo nada, ninguno hizo nada, (…)” (*Nilda Gómez, afectada directa de Cromañón e integrante de la ONG “Familias por la vida”*)

Así mismo, José Iglesias, refiriéndose a las bandas de rock, afirma

“(…) como le han tocado algún supuesto líder con historia del rock, Chabán por ejemplo, ninguno dice que es asesino, pero tampoco ninguno se enfrenta, ¿no? Entonces salvo raras excepciones como Los Piojos, Catupecu Machu, y excepciones que no pasan de una adhesión, ahora por ahí decir algo... hemos tratado de hacer un recital... así que ahí tenemos un gran... un gran fastidio porque los chicos que murieron eran público del rock, un gran fastidio. Público del rock, y no digo por Callejeros, porque Callejeros es lo peor... no digo por eso...digo por el resto, ¿no? Por lo menos podrían distinguirse de sabandijas como Callejeros.” (*José Iglesias, afectado directo de Cromañón e integrante de la Organización “Que No Se Repita”*)

Miriam, otra de las madres entrevistadas, también expresa algo muy similar al resto de los padres cuando sostiene

“(…) no solo mi hijo, todos estos chicos de Cromañón, iban a ver a todas las bandas, yo tengo todas las fotos de las chicos y tienen la remera de Los Piojos, otros tienen la remera de La Renga, y que de repente se llamen al silencio, no digo que todos los recitales digan algo por los chicos de Cromañón, pero por lo menos si los solicitamos, como hacen con otros casos, y decir “bueno, si acá el rock está presente, porque también ellos en algún momento habrán pagado una entrada para venir a vernos a nosotros” algo... algo, nosotros fuimos a ver a La Renga a Tandil, me acuerdo que hicimos hacer un pasacalles, creo que fue a los dos años, y ellos lo único que hicieron en silencio fue abrir la bandera que decía justicia por los ciento noventa y cuatro ángeles caídos en Cromañón, y nada más... pero lo hicieron porque fuimos nosotros todo el tiempo diciéndoles, rogándoles, algo que tendría que ser natural.” (*Miriam, afectada directa de Cromañón, e integrante de la Asociación de Padres de Hijos Asesinados en Cromañón-APHAC*)

Una de las cuestiones fundamentales que hay que tener en cuenta es que para los familiares y sobrevivientes Cromañón mostró cómo era realmente el rock y el

modo en que funcionaba. Es decir, ellos tenían del rock cierta concepción, le otorgaban cierto significado. Sin embargo, luego se verá en sus relatos que esta idea no se correspondía con la realidad. En este sentido es que se entiende el sentimiento de *decepción*. Ellos esperaban “otra cosa” del rock. De esta manera se puede ver, como ya hemos mencionado, la carga ideal que tenían las representaciones del rock previas a Cromañón en los afectados directos. Sin embargo, ellos, no sostienen que las bandas *cambiaron* a partir de Cromañón, olvidando sus valores, sus principios, sus ideales. Sino que ponen en tela de juicio la veracidad de sus discursos y prácticas anteriores. Ésto queda claro en el discurso de Juan, que hemos citado con anterioridad, cuando llama hipócritas a las bandas de rock, o en un caso más extremo, Nilda Gómez, que se refiere a Callejeros de la siguiente manera:

“(…) dejamos a nuestros hijos a merced de estos encantadores de serpientes, que con una musiquita hacen que los chicos los sigan y después los termina arrojando al vacío, ese sonido encantador (…)” (Nilda Gómez, *afectada directa de Cromañón e integrante de la ONG “Familias por la vida”*)

Por lo tanto, éstas premisas invitan a dejar planteados varios interrogantes. Por un lado, nos preguntamos si Cromañón actúa para los afectados directos como un *desenmascarador* del rock. Los fragmentos citados con anterioridad permiten ver ciertos elementos, principalmente en los relatos de Juan y Nilda, para acercarnos a esta idea.

Por otro lado, en vista a dejar planteadas también otras líneas de continuidad, nos preguntamos ¿Qué es lo que le piden los afectados directos al rock? ¿A caso se le exige que satisfaga las expectativas ideales depositadas en él? Puede verse en los relatos que, por momentos, los afectados directos, no sólo le exigen a las bandas de rock que sigan enunciando desde sus narrativas los valores y principios que dan cuenta de la *cultura contestataria del movimiento* (Vila, 1985), sino que se les pide que trasladen la poesía a la acción. Esta idea tal vez invite a reflexionar acerca de las diferencias entre la manifestación de elementos alternativos o contrahegemónicos desde las narrativas y desde la acción; como así también pensar cuál es el campo de acción específico de las bandas de rock.

En conclusión, podemos sostener que Cromañón generó modificaciones en las representaciones del rock en el escenario post Cromañón. Consideramos que muchos de los nuevos rasgos están aún hoy en proceso de definición. Por lo tanto, nos referimos a ellos de manera provisoria y no definitiva.

Así mismo, el análisis de las representaciones post Cromañón nos permite también acercarnos a reflexionar acerca de las anteriores. De este modo, se abren un conjunto de interrogantes sobre las representaciones previas a la noche del 30 de diciembre.

Consideramos éstas conclusiones como el punto de partida de nuevas indagaciones, en la medida que los datos analizados arrojan interesantes indicios

sobre procesos de reconfiguración de la actual escena del rock que aún resta investigar.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALABARCES, P. (1993). *Entre gatos y Violadores*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- DI CIONE, L. (2007). El análisis musical en los estudios acerca del rock en Argentina. *Primer Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Abordaje de la Música Popular en el ámbito académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros*. Villa María, Córdoba.
- JUÁREZ, C. (2007). La pregunta acerca de la definición del rock nacional. *Primer Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, expectativas, logros*. Villa María, Córdoba.
- 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.
- POLIMENI, C. (2001). Testimonios de la Mesa N°3 de las Jornadas de Reflexión sobre el Rock Nacional. <http://www.lahistoriadelerock.com.ar/esp/jornadas3-1.html>.
- VILA, P. (1985). Rock Nacional. Crónicas de la resistencia juvenil. En E. Jelin, *Los Nuevos Movimientos Sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- ----- (1987). El rock. Música argentina contemporánea. *Punto de Vista n°30*, 23-29.
- ----- y SEMÁN, 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, Pablo (2008). "Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)". *Trans, Revista Transcultural de Música*, N° 12.
- ----- (2008). "Cromañón, juventud y Rocanrol". En Diego Rozengardt, *Pensar Cromañón*. Buenos Aires: Edición Hernán López Echagüe.
- 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*, Nº2, ISSN Nº1666-8197.
- 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*, Nº 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.
- MARCHI, Sergio (2005). *El rock perdido: de los hippies a la cultura chabona*. Buenos Aires: Ediciones Le Monde diplomatique El Dipló/Capital intelectual.
- ----- (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
- PLOTKIN, Pablo (2008). "Cromañón, juventud y roncarol". En Diego Rozengardt, *Pensar Cromañón*. Buenos Aires: Edición Hernán López Echagüe.
- 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". *3º Jornadas de Pensamiento argentino. Biblioteca Nacional*. 11 y 12 de septiembre de 2006. Consultado en www.rodriquezesteban.blogspot.com
- ----- (2006). "Encuentros con el diablo. Rock y Estado." Consultado en www.rodriquezesteban.blogspot.com
- ----- (2009). *Por los caminos del rock*. Mar del Plata: Azulpluma.
- SANZ CERBINO, Gonzalo (2010). *Culpable. República Cromañón. 30 de diciembre de 2004*. Buenos Aires: Editorial Razón y Revolución.
- 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.
- SCHMIDT, Esteban (2008). "Cromañón y después". En Diego Rozengardt, *Pensar Cromañón*. Buenos Aires: Edición Hernán López Echagüe.
- SEMÁN, Pablo (2006). "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.

- ----- (2006). *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, Flacso.

- 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.recursosculturales.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.*

Notas

ⁱⁱ 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.

ⁱⁱ Charly García en declaraciones a la revista Rolling Stone.