

# Vida, apogeo y tormentos del “rock chabón”

*Pablo Semán\**

EN LA ARGENTINA EL ROCK ha extendido su influencia y se ha heterogeneizado al punto de ser el vehículo de contraposiciones estéticas y sociales al interior de la juventud. En este trabajo expondremos la historia y los trazos característicos de una variedad anclada en los sectores populares: el “rock chabón”.<sup>1</sup> En esa historia destacaremos dos hechos cruciales y correlativos: mostraremos cómo el “rock chabon” desequilibró la trayectoria histórica del rock nacional y cómo, a causa de ello, activó una incipiente venganza de clase. En orden a ese objetivo nos referiremos a la historia y a las características del rock chapín, así como haremos una referencia sumaria al incidente que ha servido para la agudización de las contraposiciones sociales en torno de este género.

## Orígenes del “rock chabón”

Hasta los años noventa el desarrollo del rock en la Argentina se centraba, fundamentalmente, en las clases medias. Podrá decirse que esta regla ofrece notables excepciones, pero lo cierto es que ha sido la clase media el estrato que nutrió al movimiento de los músicos y compositores que más han influido en las formas musicales que se desarrollaron desde la mitad de los años sesenta hasta buena parte de los noventa. De esa fracción social provienen los “grandes

\* Investigador del CONICET/Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín.

<sup>1</sup> Chabón, es un argentinismo que, en el lenguaje coloquial, significa muchacho, chaval o pibe, asociando el término a algo que va más allá de la edad o la juventud y aludiendo al origen en el barrio o el arrabal.

nombres” del *rock nacional*,<sup>2</sup> las fuentes más potentes de influencia y legitimidad en cuanto a letras, música, estilos performativos y direcciones de innovación. Litto Nebbia (Los Gatos), Charlie Garcia (Sui Generis, La máquina de hacer pájaros, Serú Giran), Luis Alberto Spinetta (Almendra, Pescado Rabioso, Spinetta Jade), Gutavo Ceratti (Soda Stereo), el “Indio Solari” (Patricio Rey y los redonditos de ricota), Federico Moura (Virus) son algunas de las figuras-guías de la producción de rock en Argentina que pertenecen a diversas trayectorias típicas de las clases medias. Al mismo tiempo las clases medias han sido las que, históricamente, más público le aportaron a esos músicos y sus grupos desde los inicios del rock nacional hasta la actualidad. En los sectores populares, en la población de trabajadores manuales, y de empleos poco calificados como entre los desocupados la tradición roquera se hacía presente de forma infrecuente, formando ínsulas, sobre todo de oyentes de *heavy metal*, en un campo dominado por la música melódica, la cumbia, el chamamé y la música folklórica en general. Si a esta línea de corte social le fuera superpuesta una línea de corte geográfica se vería que hasta muy avanzados los años ochenta el *rock nacional* influía débilmente en las clases populares y que, pese a tener alguna presencia en el gran Buenos Aires, su base era la Capital Federal.

Pero a partir de los años noventa ese cuadro ha tenido puntos notables de reversión y redefinición. Desde los inicios de los ochenta el rock nacional expandió su radio de difusión a través de los medios de comunicación masiva. El gobierno militar desconfiaba de las tendencias y repercusiones culturales de ese género, pero debió promoverlo como un efecto no calculado de la guerra de Malvinas que, en 1982, había creado un estado de opinión contrario a la música en inglés. En este contexto de difusión y legitimidad se diversificaron y ampliaron las variantes musicales. Lo que muchos llamaron y siguen llamando “rock chabón” fue una de las formas en que sujetos de sectores populares oyeron primero y, luego, hicieron suyo el rock. Inicialmente el “rock chabón” se desarrolló como una sensibilidad presente en la interpretación efectuada por algunos públicos de algunas propuestas del rock nacional.

<sup>2</sup> Esta ha sido la forma bajo la que se han reconocido recíprocamente los músicos argentinos de rock que dieron vida a los más diversos estilos, la forma en que fueron reconocidos e instituidos por oyentes, compañías discográficas y críticos musicales.

### Trazos y vaivenes del "rock chabón"

Algunos escuchaban los que definiremos como los núcleos ideológicos y estéticos del "rock chabón" en agrupaciones musicales que nunca reivindicaron su pertenencia a esa categoría o son anteriores a su desarrollo. El "rock chabón" fue así, en buena parte, un invento de las escuchas y selecciones del público, casi a contrapelo de las intenciones de los músicos. Es por eso que el "rock chabón" no fue, inicialmente, un género del rock definido por una regla musical o letrística, y es por eso que la definición de la extensión del conjunto "rock chabón" arroja resultados disímiles según quién proponga esa definición y en qué momento. Fue más bien una sensibilidad referida a retóricas y estilos musicales que atravesaban los más diversos géneros de rock presentes en el panorama musical de la juventud.

Sin embargo no se trata de algo tan impreciso. Fue primero una lectura social del rock y luego la producción de grupos atravesados por una específica condición socio cultural. Esa sensibilidad resignificaba la obra y la presencia de conjuntos que pertenecían a corrientes preexistentes del rock y en torno a una serie de temas y valores claves. Veamos un ejemplo de esa escucha para luego aproximarnos a sus claves.

Conjuntos como "Patricio Rey y los Redonditos de Ricota", que se originaban en una tradición que mixturaba una serie de influencias fuertemente presentes en la cultura de las clases medias urbanas de los años sesenta y setenta fueron emblemas del "rock chabón" en una curiosa y radical operación de transformación de una banda por su público (Guerrero, 2005). "Patricio Rey y los Redonditos de Ricota" citaba cifradamente a los héroes del rock junto con los próceres del anarquismo. Su canción "Todo preso es político" afirmaba, en sintonía con Bakunin, un grito desgarrado: "*reos de la propiedad/todo preso es político*" e interpelaba el anarquismo juvenil de las clases medias mientras ocasionaba revuelo en la cultura de izquierda que no se mostraba muy afín a la posibilidad de poner en un mismo plano a las víctimas de la dictadura que a los delincuentes comunes. Pero hacia fin de los años ochenta otro público comenzó a dominar entre el de "Patricio Rey". Para este público esa canción era una reivindicación de la práctica de todo tipo de ilegalismos. En ese contexto varios observadores notaron que el público de "los redondos", como los llamaban sus nuevos fans, fue recomponiéndose y mientras las jóvenes vanguardistas de clase media de la Capital Federal dejaban su lugar en los

recitales que se organizaban en los teatros del centro, ganaba espacio el público del gran Buenos Aires que comenzaba a llenar canchas de fútbol en las que cultivaban el fervor por su grupo preferido. El público universitario mermaba y, en cambio, aumentaba el de los que habían tenido un pasaje propio o familiar por el mundo del delito y la penitenciaría. En ese contexto puede entenderse lo que hacían con otra canción de Patricio Rey los jóvenes de un barrio del gran Buenos Aires. La misma, que ironizaba sobre el *establishment* del rock y entre sus estrofas estaban las siguientes:

Voy a bailar el rock del rico Luna Park  
 que con mis alas la puta cae brillar  
 como mi héroe la gran bestia pop  
 A brillar mi amor  
 vamos a brillar mi amor  
 a brillar mi amor  
 vamos a brillar mi amor.

Podía ser decodificada como un aliento a las formas de vida y localización popular. Así, en vez de escuchar “a brillar mi amor” un grupo de jóvenes del gran Buenos Aires me manifestaba su convencimiento de que la letra de esa canción decía “vamos la villa amor” (algo así como “viva la vecindad”).

Luego surgieron grupos que enfatizaron los aspectos que esa escucha reclassificatoria ponía en juego. Estos desarrollos y aquella escucha tenían varias características fundamentales.

1. El “rock chabón” tomaba como epicentro de sus sentimientos y su *ethos* el barrio, la patria pequeña de la infancia y la juventud y su paisaje transformado por la pobreza, la desocupación, la delincuencia, el tráfico de drogas, en fin, las novedades de la década de los noventa. Podía cantar casi idílicamente al barrio como la siguiente canción:

Cervezas en la esquina / del barrio varón / rutina sin malicia / que guarda la razón / quien olvidó las horas de juventud / murmurando se queja / ante esa actitud / allí me esperan / mis amigos en reunión / mucho me alegra sentirme parte de vos / Conversando la rueda ya se formó / y las flores se queman buscando un sentido / mientras la noche muestra / la calle en quietud / la

intuición esquinera / encendió mi luz / tu risa alejó mi soledad / esos momentos que viví / no he de olvidar / se que muchos cavilan / buscando el por qué / preferimos la esquina y no mirar la tele / yo la creo vacía de realidad / la verdad en la esquina está latiendo / aunque me corran hoy / mañana volveré / y con cerveza festejaré / tu risa alejó mi soledad / esos momentos que viví / no los he de olvidar ["En la esquina", Hermética, 1990].

2. Pero el tono nostálgico de la composición que citamos se complementa con la siguiente, que ofrece una imagen un poco más apocalíptica, montándose en la misma trama de esquinas, gregarismos barriales y cerveza:

Estás en el kiosco, tomás una cerveza / corre el tiempo, seguís con la cerveza / a lo lejos se ve una patrulla / alguien grita: allá viene la yuta / Descarten los tubos / empiecen a correr / la yuta (la policía) está muy cerca / no da para correr [Dos minutos, "Demasiado tarde", Valentín Alsina, 1994].

Es que no era simplemente una crónica: el "rock chabón" construía con ladrones, armas y hechos delictivos una heroica en la que la represión policial era la necesaria contrafigura de un combate social en el que los nuevos rockers tomaban partido. Como ya lo sugería la interpretación "pro ladrones" de la canción "todo preso es político" el "rock chabón" se identificaba con los marginales reclamando un lugar para ellos, lamentaba el fin del mundo del trabajo y protestaba más que por el exceso de integración (que angustiaba a las primeras generaciones del rock nacional, tanto como a los *hippies*) por el déficit de la misma, por la fractura social que había traído lo que luego llamaríamos "el neoliberalismo". No era, en todos los casos, un rock de pretensiones políticas, al menos de pretensiones políticas conscientes y dirigidas de forma sistemática a objetivos políticos. Lo que sí hacía era reivindicar el mundo que quedaba atrás en el marco de una reestructuración social políticamente comandada y su apego a los "buenos viejos tiempos" tenía valor político de resistencia que, antes que declamarse o proyectarse como tal, se actualizaba en la veneración de un tiempo que el resto de la sociedad comenzaba a denostar. En ese contexto el "rock chabón" era "contestatario" de una forma diferente a la que lo había sido el rock en los años setenta. En vez de asumir una postura anticapitalista daba cuenta de la nostalgia por una fase en que los más pobres, al menos, tenían trabajo y patrones. Esto mismo hacía una diferencia con un planteo de

tipo revolucionario, como el que podría haberse escuchado en los años setenta en la tradición de la música de protesta. Una expresión del líder de una banda ya extinta esclarece este punto:

Nosotros somos tristes desocupados que usamos la música como medio para transmitir nuestras ideas. En temas como “Réquiem porteño” denunciarnos a los “conchetos disfrazados” o a “los chicos durmiendo bajo las autopistas” [...] nuestro planteo de lucha no tiene nada que ver con los planteos contestatarios de La Torre, hablando de las Madres de Plaza de Mayo [...] de los [músicos] de acá preferimos escuchar a Discépolo, que habla de cafetines y de Pompeya, que a las grandes bandas de rock aburguesadas [Reportaje al grupo subterráneo La Pandilla del Punto Muerto, 1987].

3. En contraposición con la historia del rock nacional, la del “rock chabón” era curiosa y contrastivamente nacionalista. El rock nacional era rock en castellano, pero sus letras o acentuaban el lado cosmopolita dirigiéndose a un joven universal, o eran cautas al separar su dimensión de música de protesta de cualquier identificación patriótica. El rock nacional, cuando lo hacía, protestaba en nombre de todas las categorías de oprimidos. El “rock chabón” produjo un rock que se identificaba con la nación y llegó a plantear temas totalmente ajenos a la tradición anterior como la sanción moral al que deja la patria aun cuando lo aqueja el apremio económico. En el rock nacional las clases medias habían combinado el espíritu liberal del rock con el progresismo argentino que se reconocía enfrentado al nacionalismo al que consideraba autoritario. El “rock chabón”, en cambio, reivindicaba los valores patrióticos mediante *performances* en que aparecían las banderas argentinas, en que se reivindicaban los de sujetos prototípicos de la nación y se recuperaban ritmos folklóricos nacionales como la zamba o la baguala. Un ejemplo sintético de esta actitud es la canción de Divididos que, en ritmo de Baguala, e identificando a los negros con el pueblo, plantea desde el rock el antagonismo pueblo y rock en un acto en que ese antagonismo pretende ser disuelto:

Nace un hijo negro / cachetazo al rock [Divididos, “Haciendo cola para nacer”, *Acariciando lo áspero*, 1991].

Un ejemplo casi calcado es el de una agrupación metalera que con ritmo de zamba le canta a los grupos históricamente marginados, enlazando a las víctimas del siglo XIX en el periodo de organización nacional con las del fin del siglo XX en el desmonte de la organización social de la época populista:

Desheredados, Gauchos, Indios, empobrecidos reencarnan [Almafuerte, "Zamba de la resurrección", 1995].

4. Desde el punto de vista musical el "rock chabón" ha sido variable históricamente. En los inicios reflejaba la sonoridad punk, la de los Rolling Stones o la de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota. Es decir: reflejaba muy pluralmente el mundo plural del rock nacional e internacional que le precedía históricamente. Con el correr de los años las formaciones de "rock chabón" han privilegiado la identificación con el sonido y la *performance* Stone de una forma particular. En primer lugar las formaciones actuales de "rock chabón" se identifican con el sonido Stone a través de una o dos generaciones que los han imitado en la Argentina. Los actuales grupos del "rock chabón" tienen a los Stones por abuelos venerables ya que también están influidos por aquellos grupos que imitaron su estilo en la Argentina y han constituido una especie de mediación. De esa forma el "rock chabón" puede concebirse como un sonido Stone de tercera o cuarta generación.
5. Esta cuestión remite a un trazo que se conecta: el rock chabón actualmente existente como un sinfín de bandas que se mimetizan con los Stones o con aquellos que en su momento han sido su encarnación argentina, también apela a una identidad local, particular, barrial. En la actualidad el rock chabón es casi una forma de sintetizar en un rótulo el hecho de que hay decenas de bandas que son los "Rolling Stones del barrio de cada uno". Riffs podridos en las composiciones musicales, dureza en el lenguaje de las letras, lenguas salientes en las banderas, las camperas y los bolsos son parte de una estética común a todos ellos.
6. Otros trazos completan la especificidad del rock chabón como tipo ideal y su distancia del tronco originario del rock nacional. Uno de ellos es su relación con el fútbol. Para el rock nacional de los años setenta el fútbol era su antípoda normativa y estética: la disciplina del deporte, y el espectáculo montado en su alrededor, parecían ser la antítesis de jóvenes de

ideales hippies y amantes de las vocaciones que no se pervertían en el mercado. El fútbol era popular y el rock de clase media, el fútbol era mercado y el rock era vocación, el fútbol era disciplina y el rock libertad. En los años noventa las cosas habían cambiado: los jugadores de fútbol podían compartir gustos con los rockeros y, los rockeros de origen popular, no se hubieran sentido cómodos satanizando al deporte nacional. Hubo compositores de rock nacional que se aproximaron al fútbol mediante la reivindicación de la figura iconoclasta y transgresora de Maradona. Hubo compositores de nuevas generaciones del Rock nacional que no hacían suyos los prejuicios de las generaciones anteriores. Y, finalmente, hubo músicos nacidos en los sectores que vieron que fútbol y rock no se contra-ponían desde el interior mismo de los hogares en que nacieron.

- 7) Pero más allá de esta situación la comunicación entre un campo y otro era más intensa debido a un hecho que constituye otra de las características centrales del “rock chabón”. Para este recorte del rock, el fútbol es una práctica en que se despliega un valor homólogo al de la disputa social que protagonizaba el rock: la lucha contra la policía, la práctica del valor del “aguante” que es una categoría física y, sobre todo moral, que da cuenta del valor de los hombres en su capacidad de resistir y/o atacar en relaciones de fuerzas desventajosas.<sup>3</sup> El valor del “aguante” que, como lo han mostrado varios autores, se encuentra presente en diversas expresiones populares, nordea y comunica éticamente a hinchadas de fútbol y grupos de fans de grupos musicales. Se aguanta en el fútbol acompañando al equipo aunque no tenga posibilidades de ganar, aunque haya que viajar, aunque haya que enfrentar a la policía o grupos de simpatizantes del otro equipo. Se “aguanta” en el rock apoyando a un grupo naciente que todavía no tiene fama, pero tiene actitud que el “aguante” homenajea y testimonia ante cualquier género de terceros (espectadores menos comprometidos, simpatizantes de otros grupos, gente friamente comprometida con la música, etcétera). Se aguanta en el rock cuando se plantea una oposición frente a la policía o el mercado y sus incitaciones perversas. Se aguanta en el rock cuando se dicen verdades sociales que el mundo careta de los adultos y las instituciones no puede aceptar.

<sup>3</sup> Gil (2004) y Garriga (2005) han desarrollado análisis etnográficos que permiten reconocer las ricas y variadas articulaciones de esta categoría.

8. Todavía es preciso destacar otro rasgo del "rock chabón" vinculado al anterior. Si el "rock chabón" se acerca al fútbol debido a las prácticas de sus seguidores, y si define sus temáticas a partir de la escucha selectiva de estos (como citamos en el caso Patricio Rey y los Redonditos de Ricota), es porque otra de las características del "rock chabón" es que la actividad del público es tan o más importante que la que ofrecen las bandas. El protagonismo es dividido y desplazado por aparición de un nuevo actor en el espectáculo: los grupos de seguidores practican el "aguante" de la misma manera en que lo hacen las hinchadas de fútbol en relación con su equipo. Siguen a las bandas en sus viajes y en los festivales locales, presentando banderas, bengalas, vestimentas y coros en una contra escena que crea un piso mínimo de público y fervor para la actuación de la banda que está en el escenario.

Análisis periodísticos y académicos han coincidido al señalar que en los orígenes del "rock chabón" opera una situación histórica y económica muy especial. En ella se combina la proyección que alcanzó por diversas vías el rock en el mundo popular con la facilitación del acceso a equipos de ejecución y producción musical. Es que en virtud del abaratamiento global del costo de estos productos (y de la intensificación de este efecto derivada del la sobrevaluación del peso argentino durante el periodo 1991-2001) la importación resultaba más que accesible.

Tal vez ha sido menos observada otra condición concomitante: la formación de poblaciones de origen provincial relativamente nuevas en el área metropolitana de Buenos Aires, en la que las generaciones más nuevas, los hijos de los migrantes, no necesariamente encontraban en la tradición musical de sus familias un medio de expresión. Esta situación no debe pensarse en términos de la ausencia de tradiciones o del abandono automático de las mismas sino, más bien, en la fuerte competencia entre la socialización primaria y la secundaria, entre el hogar y la esquina del barrio con su circuito de alcohol, drogas, narrativas, diversiones y exploraciones compartidas. En ese territorio competían por la adhesión y la preferencia, las tradiciones musicales de las generaciones anteriores (que declinaban), la música de cumbia y bailanta y el rock que a lo largo de treinta años fue estableciendo bases locales de reproducción. Todo sucede como si en cierto momento esas bases hubieran alcanzado una cantidad crítica que las convierte en un público interesante

para la escala de emprendimientos musicales de variados formatos y escalas dentro del rock. Un ejemplo de lo que sucedía en ese contexto es el surgimiento, precedido por encuestas, de una radio de rock nacional dedicada a los segmentos populares. La empresa que la constituyó quiso averiguar cuál era la radio que faltaba en la población de bajos ingresos y conoció la demanda de una radio de rock en español que, según el público encuestado, debería basar su programación en un repertorio de 200 canciones que pocas personas de la clase media hubieran identificado con el rock o con lo mejor del rock. Ellas eran el acervo del rock que se venía escuchando en los sectores populares. Esa radio llegaría a ser la expresión de los jóvenes del gran Buenos Aires mientras la emisora que hasta ese entonces fue insignia del rock nacional (Rock and Pop) vería recortado su imperio, antes incuestionable, a los jóvenes de la Capital Federal y los núcleos urbanos del interior. ¿Si tamaña empresa musical fue posible gracias a esa masa crítica que se había formado, como no lo iba a ser posible otra que es paralela como la del “rock chabón”? Es que paralelamente a la difusión mediática del rock, a la facilidad del acceso a equipos e instrumentos, los jóvenes del gran Buenos Aires, practicantes de un rock *futbolizado*, nostálgico, muchas veces elemental, comenzaron a formar sus bandas. El paraguas mediático era como la tormenta que favorece la reproducción de los hongos. Y estas bandas que surgieron junto a la lluvia mediática comenzaron a adquirir, también, habilidades administrativas. Formaron sus bandas y apoyados en la constancia y el “aguante” de sus grupos de seguidores lograban estabilizar circuitos de *shows* ante empresarios que exigían un mínimo de público que ellos cumplieran en presentar ya que tenían seguidores que les hacían el “aguante”. La ética del aguante también hacía parte del espíritu del negocio: inspirados en el ejemplo ofrecido por el éxito de las producciones independientes, que resistían a los pulpos del mercado, hicieron las suyas negociando fechas, condiciones, ingresos y escenarios con productores de espectáculos de locales de mediano y pequeño porte. Excluidos del gran consumo por razones en las que se mezclaban sus preferencias y sus posibilidades, armaron un circuito musical del que participaban los jóvenes del gran Buenos Aires y los barrios pobres de la capital y al que se agregaron, en los peores momentos de la crisis económica de fines de los noventa, los jóvenes de las clases medias. Éstos, víctimas de la recesión que comenzó en 1998 y se prolongó casi cuatro años, disponían de unas pocas monedas para

viajar, tomar cerveza y asistir a un show barato. Los hijos de padres de clases medias empobrecidas encontraron en este circuito un espacio ideal para sus posibilidades. Fue por esto, entre otras razones, que el "rock chabón" invirtió la secuencia de circulación cultural que hacía de la periferia urbana el polo pasivo del proceso. Con ellos, el rock fluyó de la periferia a la metrópoli. Si en el gran Buenos Aires se imitaba y se recibía a las bandas de la capital o hacían de la capital su epicentro, ahora las cosas han cambiado: algunos locales under de la Capital recibían alborozados la contundencia y el público del creciente rock plebeyo.

### **Venganza social: epílogo parcial del "rock chabón"**

Los jóvenes que hacían "rock chabón" llegaron a la Capital Federal coronando su aventura. Allí negociaron sus shows con empresarios de larga tradición en el circuito del rock. En ese contexto, y en el de una serie de omisiones criminales respecto de normativas de seguridad, sucedió un hecho trágico. El cultivo de una forma festiva inspirada en el punk y el fútbol (las banderas, los cohetes, el pogo) en un lugar cerrado, mal preparado para soportar igniciones y deficientemente dispuesto para la emergencia, provocó un incendio y la muerte de 194 jóvenes que habían asistido al recital que brindaba uno de los grupos que practicaba el género, el 30 de diciembre del 2004. El lugar se llamaba "República Cromañón" y la que fue una de las mayores catástrofes urbanas que haya vivido el país llevo su nombre. Las culpas son conflictivamente atribuidas a las autoridades, a los empresarios, a los músicos y, como veremos, al "rock chabón".

En ese contexto, y por parte de periodistas, críticos y músicos, arreciaron las críticas. Las mismas, y sus formulaciones típicas, son las que recibía una parte del rock antes de esa tragedia, pero adquirieron amplitud mediática y se tornaron abiertamente ofensivas. Una de las primeras reprensiones que recibió el "rock chabón" fue la que lo acusaba de no pertenecer propiamente al mundo del rock. En el año 2000, antes de la tragedia, Carlos Polimeni, periodista especializado de *Página/12*, sostenía que el rock que "en realidad responde a un patrón que entendemos aquellos que creemos que el 'Rock' es una verdad [...] es la música que a tu mamá le va a molestar" y que de esa

verdad no participaban ni el “rock chabón” ni los sectores populares que estarían volcados a formas folklóricas como la cumbia y el chamame. La percepción podía ser “científicamente” errada, pero cumplía, perfectamente, una función social estratégica en el discurso de las clases medias: excluir al “rock chabón” del universo del rock legítimo a partir de los parámetros de una legitimidad cuyo imperio crujía y debían afirmarse a fuerza de advertencias, reconvenciones y juicios discriminantes. Esta intención no era totalmente nueva. Mucho antes del incendio de “cromañon”, en 1995, cuando el fenómeno era emergente, y se confundía con otras expresiones del rock que coincidían en la explicitación de una crítica social desde las letras del rock, se ensayaban las tentativas de dar cuenta de la diferencia entre los practicantes de las estéticas legítimas y las ilegítimas. La líder de un conjunto de hip hop en ese momento en alza, me decía que el “rock chabón” era “falto de mensaje”, que no alcanzaba con oponerse a la policía para ser músico, que el “rock chabón” le parecía una excusa para “tomar cerveza y criar panza”. En esa misma línea de crítica a los aspectos creativos del “rock chabón” Charly García, uno de los músicos-guía de la historia del rock nacional, formuló una clasificación y una sanción al mismo tiempo: “muera el ‘rock chabón’, viva la sinfonía”. La invectiva es clara: si el roquero por excelencia debe optar entre la pobreza del “rock chabón” y la calidad de la sinfonía debe ponerse del lado de esta última aunque no sea rock, aunque *roll over beethoven*. Luego de la tragedia los roqueros que se distanciaron del “rock chabón” inscribieron la existencia del género en la historia general de la decadencia de la nación.

Analicemos detenidamente ese proceso en el que, en nuestra hipótesis se presenta el caso de una “venganza social”.

En el siguiente fragmento puede leerse la editorial de un programa emitido en la radio Rock and Pop. Su descripción “sociológica” del rock chabón explicita una síntesis del conjunto de críticas que recibió el género luego del episodio de “cromañon” por parte de periodistas de rock. Para los mismos, el rock chabón era un género que resultaba tan comercial como los otros, pero de valores estéticos nulos:

El rock chabón es un fenómeno social y comercial que carece de atributos positivos. Musicalmente es regresivo, poéticamente es nulo.

Y su popularidad no es más que la garantía de que su nocividad es socialmente eficaz. Al revés de lo que pretende ser el rock chabón es, a los ojos de sus críticos, parte del poder que somete:

Sus "atributos" son su representatividad (en el sentido de que mucha gente se siente representada por él, no de que efectivamente lo sea, o de que esta representatividad lleve a alguna mejora de sus vidas) y que —y esto tampoco es necesariamente una virtud— despierta un altísimo grado de compromiso entre sus fans (*el fan del rock chabón, sin plata y sin cultura, sólo puede ofrecer su cuerpo en el sacrificio de "dar todo" por la banda*). Y, por esto mismo, es especialmente dañino con la gente más vulnerable. *No es una forma de resistencia al deterioro, es parte de él.*

Y este carácter es opuesto al que tuvo el rock históricamente cuando fue el vehículo de expresión de una rebeldía juvenil legítima:

El rock de hace veinte o treinta años abría puertas. Si uno se sentía interpelado por una canción y era medianamente curioso, iba a terminar obteniendo de ella mucho más que un estribillo para tararear. "Callejeros", "La 25", etcétera, dicen exactamente lo contrario: "Conformate con lo que sos porque está bien, quedate donde estás porque ese es el lugar más auténtico". ¿Es posible implantar una idea más retrógrada en la próxima generación de clase media/baja?

Fito Paez (otra figura rectora del rock nacional) sintetiza este argumento en pocas palabras: el "rock chabón" es el resultado de la decadencia de la Argentina en el terreno cultural. Según Paez:

Para esa gente, si te ponés a estudiar música sos puto o jazzero y, entonces, no sos del palo. Un pueblo que se funda en la ignorancia genera tragedias, y esta cosa tribal argentina es terrible y es asesina porque te deja en la ignorancia.

No pretendemos realizar aquí un análisis musicológico o técnico de las críticas que llovieron sobre el rock de los sectores populares. Sólo pretendemos llamar la atención sobre las condiciones teóricas en que debe interpretarse el sentido de la crítica que efectúan músicos y periodistas a un género cuyos valores no comparten.

En “Gostos de Classe e Estilos de Vida”, Bourdieu (1983:106), afirmaba que aquellos que esperasen encontrar una cultura popular en la sociedad capitalista francesa sólo podrían encontrar formas mutiladas, disminuidas y empobrecidas de la cultura dominante, una ratificación de su dominación por la vía de su rechazo retórico. Las observaciones nativas de los que recriminan al rock chabón su carácter de expresión que traduce y reproduce la dominación calcan el argumento reproductor: le endilgan al dominado un compromiso absoluto e inescapable con su opresión. En ese mismo punto, Grignon y Passeron —ante la pretensión de describir el gusto dominado como derivación perfecta de su situación subalterna— contestaban:

Ni las clases dominantes son las únicas que poseen un modo de vida elaborado activa y creativamente (un “estilo de vida para sí”) ni las clases dominadas tienen un modo de vida que no sea derivado de constricciones y reconstituido por un observador externo (un “estilo de vida en sí”).

Mucho más radicalmente afirmaban que la confusión analítica entre la dominación de una cultura legítima y la toma de partido inconsciente por la misma en el análisis, se basaba en la construcción de una

oposición entre el estilo de vida en sí de las clases populares y el estilo de vida para sí de las dominantes (que en la inversión populista se convierte en la oposición entre lo “auténtico” y lo “artificial”) [que] se funda entonces en la tendencia etnocéntrica a no desterrar el sujeto mas que cuando se trata de las clases populares.

Puede entenderse que digamos entonces que los críticos del rock chabón alían las consideraciones estéticas y las históricas activando el legitimismo que Grignon denunciaba en Bourdieu. Lamentándose por los pobres no hacen más que redoblar el gesto del dominador que desde su posición afirma la pobreza de la cultura pobre. La dominación como función, no sólo se encarna en los agentes consagrados como legítimos, sino en los análisis y en los pseudo análisis que vienen a confirmar la inexorabilidad del dominio, aun con la mejor de las buenas voluntades y con la más apasionada intención de poner en cuestión la opresión.

Si nuestro análisis histórico es correcto, no es muy descabellado afirmar una hipótesis conclusiva. En la medida en que el “rock chabón” desafió la

hegemonía de los rockers de clase media y sus estéticas, los juicios musicológicos aliados a la consideración sociológica que lee lo emergente en clave de decadencia consuman un involuntario ajuste de cuentas ansiado desde hace tiempo. La reacción, por su cuño legitimista, presente más allá de sus intenciones, sirve para poner en caja lo que se había salido de ella. El incendio de "cromañón", además de revelar la muy problemática relación de los argentinos con las leyes, es la oportunidad de una venganza de clase. Es apenas un momento de esta historia: no es necesario que el rock chabón no pueda sobrevivir al cerco sanitario que siguió al incendio.

## Bibliografía

- Bourdieu, Pierre (1983), "Gostos de classe e estilos de vida", en Bourdieu, Pierre, *Coleção Sociologia*, Atica, São Paulo.
- Garriga, José (2005), "Haciendo amigos a las piñas: violencia y redes sociales de una hinchada de fútbol", tesis de Maestría en Antropología Social, IDÉS/IDAES, Universidad Nacional de San Martín.
- Gil, Gastón (2005), "Hinchas en tránsito: violencia, memoria e identidad en una hinchada de un club del interior", tesis de Doctorado, Programa de Postgraduación en Antropología Social, Universidad Nacional de Misiones.
- Grignon, C. (1992), *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en la sociología y en literatura*, Ediciones de la Piqueta, Madrid.
- Guerrero, Gloria (2005), "Indio Solari: el hombre ilustrado", Sudamericana, Buenos Aires.
- Semán, Pablo; Pablo Vila; Cecilia Benedetti (2004), "Neoliberalism and Rock in the Popular Sector of Contemporary Argentina", en *Rockin' Las Americas: The Global Politics of Rock in Latino America*, Deborah Pacini Hernandez, Héctor Fernández L'Hoeste y Eric Zolov (eds.), University of Pittsburgh Press, pp. 261-289.
- Vila, Pablo (1995) "El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina", en *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, Néstor García Canclini (ed.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp. 231-271.
- (1999) "A Social History of Thirty Years of Rock Nacional (1965-1995)", en *The Universe of Music: A History*, Malena Kuss (ed.), Schirmer Books/Macmillan, Nueva York.