

Estudio descriptivo de las bandas locales del ambiente *under* Posadeño desde la visión de sus músicos

Autor: Martínez, Stefany Alejandra

Institución: Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.

Carrera: Licenciatura en Antropología Social

Correo electrónico: stefy2230@gmail.com

RESUMEN:

En este trabajo se propone, por un lado, reconstruir la historia del ambiente del rock de la ciudad de Posadas, observar y describir la situación en la que se encuentran los músicos de dicho estilo y qué significa ser «Rockero» y tener una banda en la ciudad de Posadas (gestión-producción); por otro lado, se pone en debate la categoría *under*, buscando entender qué significa para los agentes la misma y a su vez tratar de develar si la misma es tomada como algo representativo para hacer referencia al grupo general.

La estrategia metodológica elegida para esta propuesta de trabajo que comenzó en el año 2012 y sigue en curso, es de carácter cualitativo (observación y entrevistas), ya que permite recuperar la intencionalidad de los actores, reconocer el contexto en el cual se desarrollan las interacciones y sus diversas actividades. También se están tomando fotografías y videos cortos para un mejor registro y observación analítica de sus prácticas performativas.

Se tomó como área de estudio a un conjunto de bares representativos de la ciudad de Posadas: “La Bionda Pub”, “La Mexicana Bar”, etc. Los casos a tener en cuenta para este trabajo, son músicos de bandas locales de rock con edades que van desde los 14 a los 48 años.

INTRODUCCION:

Este trabajo resulta del recorte de una investigación mayor que se encuentra en curso acerca de las representaciones, actividades, prácticas y características de los músicos de bandas locales de rock del ambiente¹ *under* de la ciudad de Posadas.

El interés por este tema en particular surge de dos vertientes: en primer lugar de los limitados trabajos que se encuentran acerca del tema en la región y, por otro lado de la importancia de plasmar las experiencias desde los propios actores, entendiendo que estos subgrupos culturales hacen a la historia regional y a la conformación de una cultura local particular.

EL UNDER

Es importante aclarar que como «Cultura Underground» podemos entender que es un término de origen inglés, que significa "subterráneo", haciendo referencia a todo lo que está debajo de la tierra u oculto de las miradas "oficiales", con el que se designa a los movimientos contraculturales que se consideran alternativos, paralelos, contrarios o ajenos a la cultura oficial.. Se decide acudir a este término ya que *“el rock acá, fue siempre no popular, tenés que hablar de un ghetto. Siempre fue así.”*(Jaime); este fue lo menos masivo, lo menos aglutinante con respecto a otras propuestas: *“ir al boliche no es ser under...no es under el boliche...No!, no eso es lo que hace la masa. Hablando en términos populares.”* (Jaime). Encontramos/observamos siempre la constante búsqueda de ir a contramano de propuestas masivas, comerciales y mercantilistas.

El uso de «underground» como un adjetivo aplicado a una subcultura se utiliza por primera vez en 1953, para mencionar a grupos de resistencia en contra de la Segunda Guerra Mundial. Desde los años 60, el término se ha utilizado para designar varias subculturas como la generación Beat, la cultura hippie, el movimiento punk, el movimiento hip hop, el hacking, el movimiento grunge, el hardcore, la cultura metalera, etc.

La palabra se utilizó por primera vez haciendo referencia a algo que se desarrolla al margen de la actividad pública cultural para referirse a movimientos de resistencia contra regímenes represivos. Ahora bien, sería oportuno preguntarse ¿existe “algo” que este por

1 Para el desarrollo de este trabajo decidimos tomar la palabra *ambiente* como término que designa no solo espacios físicos sino también códigos y características construidas socialmente tanto por los músicos como por sus seguidores. De aquí en adelante siempre utilizaremos el término *ambiente*, entendiendo con éste a todo lo que él hace referencia.

“debajo”? ¿Está mal denominado el movimiento under? ¿Tiene el mismo significado en todos lados?: “yo creo de que muchas veces la palabra está mal vista, nada más (...), el problema está en que...la realidad es que no somos personas que estamos saliendo de abajo...de cómo realmente significa la palabra under...no estamos saliendo de abajo de la mesa, estamos como que...en una parte del mundo que nadie la conoce y que a nadie le importa pareciera...” (Paul 29 años). Podemos observar que el contexto socio-temporal y geográfico hace a la construcción de la perspectiva y las características del término: “pasa que se entiende un poco al under como...como lo que no tiene un éxito masivo ¿no?, y me parece que es distinto a la lectura que se tiene en otras partes del mundo del under. Acá seríamos todos under...no hay nadie que haya superado el under pero el under bien entendido es...es la gente que tiene una búsqueda musical, que no es el rating, que no es lo comercial y que bueno, son siempre nuevas propuestas artísticas y revolucionaras y reveladoras y no transitadas o poco transitadas, escapando al negocio de la música digamos, yendo a contra mano de ese negocio que es un poco lo que se entiende por under. Pero acá se lo entiende de otra manera.” (Osvaldo). Podemos tomar al under como una especie de vanguardia.

El término fue cambiando y adaptándose a diferentes contextos y épocas, lo que a su vez lleva, muchas veces, a malas interpretaciones o quizás, para ser más exactos, lleva o genera confusiones con respecto a su significado y aplicación; es por ello que existe una disputa acerca de la caracterización y la utilización del término: “No sé, la palabra under tiene un montón de tabúes también viste, no sé, depende de quien también, quien dice eso.” (Jaime), con lo cual esto puede tener un rótulo despectivo o negativo dependiendo desde donde se entone y quien la utilice. Esta lucha, donde se disputa un cierto capital simbólico, no solamente se visualiza con el/los «otros» contrarios, sino también dentro del mismo grupos de músicos o artistas. “No es fácil clasificar a los músicos de rock como under o no under, y hasta hay algunos que niegan significación a esta distinción.” (Noble, Iván en Marguilis Mario 1994:82) Termina siendo un vocablo difícil de definir, heterogéneo, de características variables, muchas veces ambiguo con fronteras poco claras y definidas.

“Diremos, entonces, que un grupo o solista se encuentra en una situación de underground cuando no está ligado contractualmente a las diversas formas de industrialización y comercialización de su producto.”(Noble, Iván en Marguilis Mario 1994:82). Es decir entonces, que el término como adjetivo suele aplicarse a artistas que no están auspiciados comercialmente por las empresas que explotan el arte, y generalmente no quieren estarlo. “ Para mí, under es autogestión, desinterés por si vas a pegar o no, que se

yo; o que van a ir a verte mil personas, o sea no pasa por ese lado, pasa por hacer las cosas y que bueno, darte el gusto de hacer las cosas que a vos te gusta hacer. Autogestión y pasión; pasión por lo que te gusta hacer.” (Jaime).

En este trabajo, en particular, se empleará el término cultura o movimiento «under» para hablar del conjunto de músicos de bandas de la ciudad de Posadas que interpretan diferentes estilos o géneros musicales. Como ser: rock, hip hop, punk, hardcore, heavy, grunge, reggae y algún otro estilo cercano al rock. Como sostiene Di Marco:

“El rock es mucho más que un género musical. El panorama actual del rock y sobre todo su historia, lo recortan como fenómeno social y universo simbólico. Por su naturaleza que trasciende lo musical para enraizarse en la sociedad en que surgió, la historia del rock no puede dejar de ser social: el rock es música pero también es fenómeno social; es baile pero también es postura antes la sociedad; es estética y al mismo tiempo es ideología en un sentido amplio.” (Di Marco en Margulis 1994: 31).

Ahora cabe preguntarnos ¿por qué músicos de rock o estilos cercanos al mismo? ¿Es un determinante el género o estilo musical para pertenecer a este sector? “Y... podríamos tocar cumbia pero no nos gusta. O sea, yo creo que terminas ahí, me entendés (...) Te lo digo porque eso se mueve, dentro de otro ambiente. Te dije cumbia porque es re distinto al rock, porque se mueven por boliches o cosas, que no andamos nosotros. Cosas que tal vez, no sea lo más escuchado o lo más popular, por eso creo que viene el término under. Porque es algo de un sector más chico de gente.” (Gastón). ¿Podríamos hablar entonces de una elección de pertenecer a este circuito? “Si, si se elige. Yo elegí. Y cuando iba al secundario, iban todos al boliche y yo iba a ver los recitales ¿entendés? Elegí ese camino, elegía vestirme así como me vestía, marcaba la diferencia, elegía hacerme una cresta², como que uno elige eso, uno adopta un estilo de vida, eh... siendo consciente de ello, escucho esta música y esta música... los vagos se visten así, que se yo, como que uno es pendejo y va marcando, va creando su estilo también. Escucho Punk, y bueno los punks se visten así.” (Jaime) Ahora bien ¿es esta una verdadera elección o es una imposición solapada? “Yo digo que se puede elegir y si en cierta manera sí, porque vos podés estar en el under y elegir no estar (...) lo que pasa es que justamente por esta dicotomía que hay entre lo under y lo que no es under, digamos que si algo te acerca más a uno de los dos lados, ya tenés que estar ahí, o sea es difícil comunicarte con el otro lado, entonces yo creo que terminas eligiendo, un poco forzado, pero elegís.

2 Peinado típico de los seguidores de la música punk.

¿Forzado en qué sentido? bueno si quiero tocar me tengo que relacionar con lo más cercano a este estilo digamos, entonces elijo estar en el under (...) es como una fuerza que va de abajo hacia arriba digamos, el problema es que si ese arriba lo aplasta todo el tiempo, entonces no va para abajo pero queda muy estático, entonces al darse esa situación donde no hay una relación dialéctica digamos, entre lo de arriba entre comillas y el under, es como que de alguna manera tenés que terminar eligiendo para dónde vas, o sea es difícil estar en el under y a su vez eh...participar activamente de lo que no es under, me parece; pero no es por culpa de la gente que integra ese grupo(...), es un condicionamiento social como te digo. (Emilio). Es pertinente aquí preguntarnos ¿Quién o quienes los condicionan? ¿Ese condicionamiento es ejercido solamente desde afuera? ¿Qué rol cumple el Estado en esta situación? “ (...) esta movida muy restringida que hay por parte del Estado digamos o de lo que se ve, hace que el under sea cada vez mas under digamos, entonces yo por ejemplo que no estoy, no soy ni del under ni de lo superfluo digamos, pero no puedo enterarme. Porque el under también se empiezan como auto alienar digamos, no? O sea el under se hace poco fuerte con los que comparten eso y se discriminan en el buen sentido del resto. Ahora o estás en el under o no; (...) pero yo creo que no es culpa de la gente que está en el under, yo creo que es culpa del resto; o sea que de alguna manera le fue prestando poca atención, lo fue de alguna manera empujando hacia un costado, entonces ellos se hicieron fuertes. Fuertes vamos a decir en el sentido de que se abrazaron entre los pocos que estaban en el under y bueno dijeron: "nuestro espacio es este, entonces vamos a manejarnos acá". (Emilio) Más allá de las restricciones que padecen y los inconvenientes el pertenecer a este ambiente posibilita una especial cercanía entre músicos y seguidores, tanto en los recitales como en otros circuitos de sociabilidad compartidos como fiestas y cumpleaños. (Citro 2008)

Estos estilos a los que se hace referencia, y particularmente las bandas con las que se trabaja, están por fuera del circuito comercial de la música. Después del trabajo de campo elaborado y analizando las entrevistas realizadas a las bandas notamos que los recitales son organizados de manera independiente por ellos mismos, generalmente no reciben rédito económico por ello y, a su vez, la producción musical o audiovisual también se realiza de forma independiente; en algunos casos, a través de pequeñas productoras locales que suelen ser montadas en las casas de algunos músicos. Lo expuesto anteriormente es obtenido de los relatos de los propios actores: *“la época de la estación y eso, (...) ahí éramos under, eso era under boluda! ¿entendés? Hacer un evento sin avisar a nadie, que la gente caiga porque*

sabía que algo iba a haber. La época del Mix de Rivadavia, ahí se juntaba toda la masa³(...) y ahí te enterabas que pasaba, ¿entendés? –“che y hoy ¿quien toca en La Estación?”- "toca Neto!" " buenos vamos!", tomabas una cheva⁴ y te ibas hasta La Estación y ahí te comías el recital, o tocaba Ediktos o no sé, Ruedas, todas unas bandas así de esa época, eso era under boluda! entendés? No había medios de comunicación, no había nada, había unos afichitos yare⁵ por ahí por la calle, en alguna parada ¿entendés? Y el público que te iba a ver era underde enserio.(...) La mayoría de los músicos de acá que yo conozco, es todo autogestión y auto bancarse los gastos, de comprarse un instrumento. Vos sabes desde un principio que cuando compras algo para la música es invertir y que de eso va a ser devuelto en alegría, en momentos, en buenos ratos (...) el mercado acá no está armado de esa manera, no existe prácticamente.” (Jaime). La estética de estos grupos, tanto musical como corporal, rompe muchas veces con los parámetros de la mayor parte de la música comercial; así como también su forma de comunicación y difusión de su trabajo.

La propuesta musical que ofrecen las bandas analizadas muchas veces pareciera no estar enfocada a un público particular: “No sé, hoy under seria Ojos Sobre el Mar entendés? que también hace una música que te vuela el coco⁶ pero no es una música convencional entendés? No hay un público específico al que se dirigen.” (Jaime); lo cierto es que el público esta, y es under. Los miembros de esta banda que se pone como ejemplo, como de las otras; deciden compartir no solo estilos o géneros musicales, estética y códigos sino una identidad: la identidad under. Es propicio remitirnos a las palabras de Margulis:

“Somos poseedores de signos, y estos – elaborados a lo largo del tiempo y en el interior de una cultura – nos orientan. Los signos implican una construcción del mundo, una clasificación; agrupan y catalogan la inmensa diversidad que nos presenta el mundo. Objetos, sensibilidad imaginarios, afectos y percepciones, cobran cuerpo en la cultura por medio de signos.” (Margulis 1994: 13)

3 Grupo de gente.

4 Cerveza.

5 Algo simple o improvisado.

6 Cabeza, mente.

La condición que caracteriza y diferencia a estos grupos, es que la producción y creación musical surge o fluye no en base a necesidades o gustos de los consumidores, sino en base a gustos de los propios artistas, sin importar quizás que esto agrade. No se piensa en un producto que pueda ser mercancía en sí. No se busca una comercialización del producto y a su vez esto lleva a sus actores a enfrentar ciertas dificultades: *“ojo pertenecer al under es complicado en el sentido de que muchas cosas se hacen a pulmón, que se hacen sin tener los medios económicos ni el apoyo necesario y se hace por mucha voluntad de querer hacerlo me entendés? (...) daba igual porque no lo ven como un negocio.”* (Emilio). El factor económico no es el único condicionamiento sino que también lo son los espacios y la posibilidad de acceder a ellos: *“Hay mucha gente que le gusta el rock acá, y siempre tenemos que ser los under...siempre tenemos que ir a lugares donde no sabemos ni cómo llegar, o sea, te tengo que llamar a vos para decirte: “che como llego ahí?” “viste el pasillo ese...bueno”* (Emilio). Más adelante abordaremos con detenimiento el tema acerca de los espacios y las condiciones en que el grupo desarrollan su actividad.

Este «mundillo» se fue consolidando con una dinámica propia y muy particular, en la cual sus miembros o participantes buscaron siempre hacerse más fuertes, consolidar este ambiente y al grupo en sí. Se fueron creando «reglas» más que explícitas, implícitas pero que todos los miembros del grupo comparten/conocen, códigos propios para identificarse y poder así contraponerse a los «otros». *“Es que el under tiene sus propias...no reglas, sino sus propias características, o sea...eh...no creo que exista un manual under, pero digo, de alguna manera todos sabemos más o menos como se manejan. (...) No es lo que más se ve a simple vista pero vos sabes que está, ¿entendés?(...)Si no estás en el under no entendés”.* (Emilio) No es fácil comprender los códigos que manejan, ya que ellos mismos pareciera que viven en una constante contradicción; en una puja de poderes con el Estado, con lo comercial, con las empresas que comercializan la música, con la sociedad. Son rebeldes pero buscan o esperan un reconocimiento. Tienen, como mencionamos anteriormente, sus propias reglas y se valen de ellas dentro de un sistema que va a contra mano. Están en un constante cambio, en una búsqueda permanente y en una pelea eterna. *“Y el under es como una fuerza que...no termina de consolidarse nunca, pero que nunca desaparece, o sea, yo creo que eso también responde un poco a esa necesidad de manifestarse y es propia del arte. El arte siempre encuentra...eh...quien de alguna manera la reproduzca, entonces el arte no puede existir...no hay una civilización postmoderna digamos donde no esté el arte de alguna manera, alguna expresión artística, entonces el arte esta y los artistas están.”* (Emilio).

Resulta evidente la dificultad que se enfrenta en el momento que se pretende delimitar, definir y caracterizar el campo de análisis que nos proponemos exponer. Teniendo en cuenta las entrevistas realizadas son manifiestos los obstáculos que pueden disuadir la mirada ya que nos enfrentamos a un terreno plagado de signos divergentes, como nos hace notar Di Marco:

“En la actualidad, el rock como universo simbólico tiene una conformación que no se muestra con claridad a la observación. Su estructura es multiforme y, si bien es estructurante en los términos de Bourdieu, el rock no aparece conformado con nitidez como otros fenómenos culturales.” (Di Marco en Margulis 1994: 47)

ORIGENES/HISTORIA

Los comienzos del ambiente *under* en la ciudad de Posadas datan de principios de los años 1976-77 con la formación de diferentes bandas de «rock» de la mano de una banda llamada *Papuzá*, así como también otros grupos que empezaron a sonar en esos años: *Siembra*, *Clave de hoy*, que surgieron como alternativa a los shows bailables de música convencional que se realizaban en diferentes clubes de los barrios. El circuito giraba en torno a pequeños recitales que se llevaban a cabo en pubs, boliches y algunos bares, donde los seguidores decidían juntarse. La difusión de estos encuentros se realizaba principalmente de boca en boca o a través de la pegatina de afiches. Esto se mantuvo prácticamente con la misma dinámica hasta fines de los 80' con relativos picos de mayor o menos efervescencia.

A principios de los años 90' se produce un *boom del rock alternativo* y esto ocasionó, como menciona un informante, *“algo así como si todos los chicos adolescentes de la ciudad quisieran tener una banda de rock”* (Osvaldo). Se produjo el florecimiento de lo que podríamos llamar un rock nacional redefinido. Las distancias se acortaron gracias a la difusión masiva, sumada a la llegada del cable y la Mtv brasilera que constantemente pasaba videos de las últimas bandas internacionales. Esto generó inquietud en los jóvenes locales, los cuales fueron incorporando y re-significando los géneros musicales de esas bandas, logrando así un estilo local regional particular.

Así como en la Argentina hubo un *boom del rock* en los 90', no fue diferente el caso de Posadas: *“entonces en los 90' llego el under propiamente dicho, con fuerza digamos. Si bien hubieron(sic.) esos tibios...embriones, cuando llega los 90' con Los Pie y el ciclo de recitales...Melete Suela, y cosas...empezábamos a gestionar (...)”* (Osvaldo). En aquellos años

el ambiente *under* local encontraría un espacio para confluir en sus diferentes expresiones, *La Estación de Trenes* (estacion⁷), como escenario principal y algunos lugares más: *El Almacén*, *Pica Pau*, *El Desván Teatro*, *El Lugar*, *Los Galpones del Puerto*. Lugares que en la actualidad no están funcionando y, de hecho ya no existen como resultado de la crisis económica y diferentes restricciones locales (Código de Nocturnidad regente desde el año 2004), muchas de las cuales fueron consecuencia de la tragedia de *Cromañón*⁸, así como también del cambio urbanístico que se produjo en la ciudad. Todo esto va producir una fractura y una brecha entre edades que antes no existía y que va a debilitar y hasta casi imposibilitar la transmisión de saberes y el compartir con los pares, lo cual hacía posible la formación de los propios músicos y la continuidad asegurada del ambiente local.

En el año 2000 la mayoría de los locales donde se realizaban recitales ya estaban cerrados, y esto se profundiza en el 2001 con la crisis financiera y con las diferentes leyes que fueron sacando de escena estos espacios. *“Ahora es mucho más difícil, porque la municipalidad te pone tantos requisitos, entre permisos, los lugares salen una fortuna, si o si tenés que tranzar con algún productor o tranzar entre varias bandas para hacer un evento, porque si no, no te da... una banda sola no puede hacer un evento, es mucha guita. ¿Hace cuánto no hay eso? de una banda sola haciendo, no sé, un Huracán.”* (Jaime). Las respuestas desde el Estado, ante el cierre masivo de dichos espacios, fue la negativa de brindar escenarios públicos para realizar eventos, salvo cuando sea el gobierno provincial o municipal el organizador. El alto costo de los alquileres por parte de los clubes privados no es una opción posible para resolver el conflicto, ya que las bandas no cuentan con el capital económico para solventar los elevados presupuestos de organización de un evento de semejante característica. *“La autogestión. Te puede salir bien, como te puede salir mal, pero la onda es hacer algo, me entendés? Te rompes el culo ensayando y querés ir a mostrar lo que estás haciendo, me entendés? y por más que te salga mal, la satisfacción pasa por otro lado, es todo el tiempo invertir. Hay que pagar la sala de ensayo para ensayar ponele, hay que comprar las cuerdas para que el bajo suene lindo el día del recital, hay que pagar la*

7 Término utilizado y adoptado por los lugareños para designar a la Estaciones de Trenes.

8 Tragedia del boliche “Ciudad de Cromañón” el 30 de Diciembre del 2004 en Capital Federal. Este era un lugar característico donde se realizaban recitales de rock.

nafta de la moto para ir a ensayar, hay que pagar los pasajes para ir a ensayar, hay que después pagar un flete para ir a llevar las cosas al lugar, y eso todo es plata.”(Jaime)

En la actualidad la ciudad cuenta con pocos espacios, como ser pubs o boliches donde estos músicos puedan expresar/presentar/compartir lo que hacen, de hecho, tampoco se cuenta con muchos lugares característicos donde puedan juntarse o encontrarse, solamente quedaron algunos bares. Únicamente en dos o tres de ellos – y durante el fin de semana- podemos observar a los artistas de dicho ambiente. Con todo lo expuesto se puede observar como se los ha desplazado de la escena y como se los quiere seguir desplazando, por ello podemos tomar el concepto de cultura de clases subalternas que hace referencia a esta puja de poderes y dominaciones. Estas masas del *under* como lo sostiene Lombardi Satriani:

“...generalmente solo han sufrido una política que no hicieron, que no fue elaborada para ellas (sino para mejor dominarlas), de la que por consiguiente, en su aspecto operativo, han sido siempre excluidas. El único camino en el fondo que se les permitió fue el de la protesta y la rebelión...” (Lombardi Satriani; 1978:48)

La rebeldía característica que les permite la diferenciación está ligada a una política subordinante. Pertinente aquí son las palabras del crítico Di Marco:

“La práctica rockera se concibe a si misma apartada de los partidos políticos aunque no de la política, alejada de la religión aunque constituya casi una religión. El rock siempre estuvo diferenciado pero nunca aislado del conjunto de la sociedad.” (Di Marco en Margulis 1994: 40)

La importancia de referir a la génesis del rock local, además de brindarnos una contextualización histórica y de mostrar la estigmatización a la que fue sometido desde sus orígenes.

DÍA/NOCHE

También tomaremos en cuenta los usos del día y la noche como cuestión distintiva para diferentes aspectos relacionados con los actores. Los horarios de actuación /acción, es decir, cuando se da la instancia de recital, se suscitan mayoritariamente por la noche y a altas horas. Podemos considerar que esto se sucede de esta manera porque *“la ciudad es de los jóvenes mientras los adultos duermen; es otra ciudad. Hay un empleo del tiempo para conquistar el espacio. Al refugiarse en la noche, se resignifica la ciudad y parece alejarse el*

poder.” (Margulis; 1994:12). Es por ello que también hay que tener en cuenta que los recitales o los horarios para juntarse suele suceder a altas horas ya que *“la noche aparece para los jóvenes como ilusión liberadora. La noche comienza cada vez más tarde.”* (Margulis; 1994:15). Es en esos momentos donde el ambiente de estas bandas consideradas *undersurge* con mayor fuerza y donde adquiere mayor presencia, donde sus actores además pueden alejarse de responsabilidades, donde tiene un tiempo de ocio. Es en la noche entonces donde encuentran refugio y poder real lejos de las autoridades y de sus padres. *“La noche urbana presenta una ciudad diferente, menos iluminada, acaso ofreciendo por ello mismo mayor privacidad, espacios protegidos de las miradas”* (Margulis; 1994:15). La noche posadeña se presenta de forma heterogénea como un conjunto de experiencias culturales, formas de sociabilidad y alternativas limitadas de consumo.

Es en la noche donde estos personajes pueden ser protagonistas fieles de sus gustos y hábitos que para la vida diurna no están legitimados, ni aceptados como una buena conducta social. Mientras eso *otros* que ejercen la ley y promueven las reglas duermen bajo la penumbra que brinda la nocturnidad los jóvenes se regocijan en un clima festivo donde pueden legitimar su territorio. En palabras de Margulis:

“Situarse en las antípodas del tiempo diurno, del tiempo cotidiano, donde dominan los adultos; situarse en la noche avanzada, cuando los demás duermen, favorece el clima necesario para la fiesta. La noche constituye el territorio de los jóvenes, una isla juvenil en la ciudad dormida, un territorio que han ido ocupando, (...) una de cuyas claves es esta hegemonía generacional, (...) en la que están ausentes los otros, los que tiene el poder, los que duermen.”(Margulis;1994:13).

La noche que se devela como el momento de fiesta, de dispersión, de ser ellos mismos sin ser juzgados por el mundo adulto -al que muchos también pertenecen- es el momento de encuentro, del compartir con sus pares de igual a igual sin barreras etarias; *“(…) en la noche se crea el espacio imaginario de un poder joven que pareciera poder construir sus propias reglas. Sin embargo, (...) la cultura de la noche tiende a reproducir, a develar y aún exacerbar los sistemas de dominación y de legitimación vigentes en la sociedad.”* (Margulis 1994: 18). Claramente esto responde a lo que mencionábamos en el apartado anterior acerca de la contradicción de los propios autores; el rock, el *under*, la noche, generan en ellos una idea de rebeldía, de autonomía pero todo esto es ficticio, ya que el aparato opresivo y regulador del Estado sigue estando presente en todo momento y las reglas del sistema no desaparecen nunca y son reproducidas de forma mecánica.

“Es simulacro de fiesta y es relativa la liberación: los poderes están presentes de modo notorio y opresivo. Los jóvenes no offician su propia fiesta, no crean sus reglas, no regulan su espacio; son actores en un teatro ajeno, consumidores dentro de un género que les ofrece alguna posibilidad de elección, pero siempre aceptando reglas que no han creado, rígidas formas de exclusión o admisión, códigos a los que hay que someterse, adaptarse, mimetizarse, para ser elegible, “tener éxito”, ser miembro.”
(Margulis 1994: 16-17)

Es importante por todo lo expuesto, marcar la diferencia entre el día y la noche, debido a que las actividades llevadas a cabo por los músicos varían entre estos dos momentos. En el caso de los ensayos de las bandas, mayormente se realizan durante el día, bastante entrada la tarde, mientras que los encuentros en bares o shows son siempre por la noche.

“Una de las oposiciones que permite aproximarse a la significación del espacio urbano es la del día-noche, la oposición entre luz y oscuridad, o el tiempo procesado socialmente que regula los horarios de trabajo y de descanso. Las normas que regulan la vida urbana varían del día a la noche. Las actividades de los pobladores están regidas por marcos institucionales que establecen los usos posibles de los lugares en distintas horas, la institucionalización espacial y temporal de las prácticas sociales.” (Margulis;1994:12)

Podemos también establecer una distinción de los días concretos de la semana que utilizan para desarrollar sus actividades y de los horarios, como mencionábamos anteriormente *“(…) existe una vida nocturna, intensamente poblada por jóvenes, sobre todo los fines de semana (…). La actividad juvenil alcanza en las calles de la ciudad su mayor visibilidad en horas avanzadas(…)”*(Margulis;1994:12).

Es importante además, mencionar estas diferencias, debido al tiempo que los miembros de las bandas disponen para realizar este tipo de actividades, ya que la mayoría de ellos deben cumplir con otras obligaciones, como ser cursar sus estudios o trabajar, ya que no pueden solventar los gastos de subsistencia con el rédito económico obtenido de sus prácticas musicales. Más allá de esto, el problema del músico es más profundo que los inconvenientes de disponibilidad horaria o rédito económico, tiene que ver con la falta de reconocimiento social y laboral acerca de sus actividades. No son considerados trabajadores. Hacer música está visto como un hobby, como una satisfacción personal.

El recorte temporal de la noche nos lleva también a evaluar lo propiamente espacial donde ésta transcurre *“ya que la “cultura de la noche” se manifiesta en territorios específicos*

del espacio urbano, elige lugares y propone itinerarios que se relacionan con aspectos históricos y simbólicos de la ciudad y con la compleja trama de la diferenciación social y cultural.” (Margulis; 1994: 7). Tanto el tiempo como el espacio son categorías importantes en la construcción y desarrollo de este territorio juvenil y musical. Estas categorías determinan y delimitan el sitio donde emergerán las características q definen a este grupo. *“Sobre este adormecimiento se erige un imaginario libertador y el comienzo de la irrealidad que requiere la fiesta (...) El clima festivo, el imaginario de la fiesta, necesita de un tiempo y un espacio propios, en ruptura con el tiempo y el espacio habitual”* (Margulis 1994: 16) En el próximo apartado veremos como los espacios y las diferentes modificaciones de la ciudad juegan un papel importante a la hora de analizar esta temática.

ESPACIOS/CIRCUITO

Nos resulta significativo para el presente abordar lo urbano desde una perspectiva espacio-temporal. *“Toda la historia del rock será también urbana, porque el rock lo ha sido y lo es. Como universo simbólico, como expresión artística, el rock ha nacido en la ciudad, y su lenguaje y su simbología solo tienen sentido dentro de ella.”* (Di Marco en Margulis 1994: 31)

El rock en la ciudad de Posadas, al igual que en otros centros urbanos, se desarrolla de manera itinerante, generando un circuito de diferentes focos, con características particulares; *“(...) el rock no abunda en localizaciones fijas ni se puede apreciar un significado específico en su distribución espacial.”* (Margulis 1994: 20) La ciudad de Posadas fue cambiando. Comenzaron a operar transformaciones en las prácticas y los usos del espacio. *“La ciudad construye y también revela continuamente el sentido de sus signos. Como escenario complejo, se ofrece a la lectura de sus códigos culturales. Para que estos puedan ser apreciados, descriptos e interpretados es necesario considerar los procesos sociales significativos que en ella transcurren.”* (Margulis; 1994:11) En paralelo a la crisis del 2001, sobrevino un proceso de remodelación de la ciudad, sobre todo en las zonas del centro y de la costa del río Paraná. Se fue haciendo cada vez más notable la presencia del “fantasma de Yacyreta”. La EBY (Entidad Binacional Yacyreta) ha sido determinante en la gestión y administración de la ciudad, hasta el punto tal que muchas decisiones no han sido tomadas en el municipio sino más bien por parte de la EBY y el gobierno provincial. Se podría afirmar la existencia de una suerte de paralelismo entre la intervención de Yacyreta y las luchas por el

espacio y sus usos, como la costanera y las plazas. Yacyreta tuvo y tiene incidencia tanto sobre la configuración física y territorial, la organización funcional, la estructura socioeconómica de la localidad, como sobre el desplazamiento de habitantes y actividades, y la redefinición del ambiente urbano. Estos cambios en la ciudad han generado el cierre de muchos espacios que eran ocupados por los músicos.

En el año 2000 muchos de los locales habilitados para recitales ya estaban abandonados. A la crisis financiera del año 2001 se le sumó un endurecimiento de las leyes que tiene su origen en el fallecimiento del joven Pincha Centeno que fue agredido a la salida de un boliche en 2002. Este fue uno de los antecedentes para la implementación de la Ley Galeano, posterior Código de Nocturnidad. El Código de Nocturnidad (reformulación de la Ley Galeano del 2002) entro en vigencia el 1 de junio de 2006 y establece la prohibición de la venta de alcohol y tabaco a los menores de 18 años en toda la provincia, aunque éstos estuvieran acompañados de un mayor. *“El código de nocturnidad creó un miedo a los dueños de los lugares que te dan el espacio. Ahora no quieren saber nada de realizar un recital por el solo hecho de que pueden multarlo o clausurarlo”*. (Orson) . Otro hecho relevante a nivel nacional producido el 30 de diciembre de 2004 fue el incendio del boliche conocido como *República de Cromañón*. Esta tragedia causó importantes cambios culturales en relación a la habilitación de lugares y el estado general de boliches y pubs donde se llevan a cabo actividades artísticas. *“Desde el post Cromañón cambió la cosa y se puso todo más duro. El código de nocturnidad te corta el mambo. En vez de hacer música te tenés que poner a hacer gestión o a conseguir como poder cumplimentar ciertas reglas”*. (Flai) Es en este contexto donde el músico debe aprender a desarrollarse en otras tareas para lograr de alguna manera seguir existiendo y poder expresar su obra; así como también debe reinventarse y encontrar nuevos lugares. *“El rock es itinerante, produce de manera nómada su territorio en el sitio en que se encuentre, no se caracteriza por localizaciones fijas en el mapa urbano. (...) El rock se instala en territorios ajenos y transforma el espacio en lugar a partir de sus actores, música y gestos, sus prácticas y sus rituales.”* (Margulis 1994: 23)

Con todo lo mencionado podemos sostener / expresar que esto lleva a un vaciamiento cultural junto con la aniquilación de muchas alternativas de la noche posadeña que anteriormente era ofrecida a los jóvenes como espacios rituales de socialización, donde ellos manifestaban y fortalecían su identidad. Ahora bien *“un territorio es casi siempre necesario para la identidad de un grupo. El territorio es, también, señal de identidad. Para constituir una identidad compartida, un grupo opta por un territorio (...) y deposita en el aspectos*

*simbólicos constituyentes de su identidad.” (Margulis 1994:23) Al ir desapareciendo estos espacios, resulta muy difícil para el movimiento *under* seguir existiendo, lo que va generando un resentimiento y un recelo aún mayor en los artistas. “Para realizar una fecha laburas dos meses, salís a pegar afiches, juntas 150-200 personas a las que les gusta tu música, de repente viene un operativo que controla al local comercial y por eso clausuran el recital. Te cortan todo tu laburo y le cortan el mambo a un montón de gente que pagó el derecho a espectáculo. Eso te da una sensación de impotencia muy fea. Los que detonan la violencia son ellos con un acto violento”. (Flai)*

Debería existir una espontaneidad en las prácticas mismas de una sociedad determinada, ya que no están al mismo nivel del espacio urbano como tal para ser planificadas con rigidez. En este contexto nos parece propicio tomar las palabras de Delgado: *“la idiosincrasia funcional y sociológica del espacio urbano no está, no puede estar preestablecida en el plan, no puede responder mecánicamente a las direccionalidades y los puntos de atracción prefigurados por los diseñadores (...) El espacio urbano no es el resultado de una determinada morfología predispuesta por el proyecto urbanístico, sino de una dialéctica ininterrumpidamente renovada autoadministrada de miradas y exposiciones. (Delgado; 2007)*

En ocasiones, las actividades culturales se reinscriben dentro de un espacio privado tratando de enfrentar y encausar, de esa manera, las divergentes formas de discriminación o exclusión que la sociedad pueda ejercer sobre los artistas. *“Históricamente pinta un lugar, viene alguien y lo clausuran, bueno listo todos dispersos, la movida dispersa; pinta otro lugar, viene alguien lo clausura...hace diez años vienen barriéndonos de los lugares...no podemos ser como banda o como grupo tan indefensos ante un poder o ante una ley que dice acá no se puede tocar, habría que reformular las leyes de cultura y darle muchísima más atención a lo que está pasando que es bastante groso”. (Negro Caneva)* Como alternativa suelen realizarse fiestas o recitales en casas particulares, pero esto se produce de manera esporádica ya que no son un lugar propicio para la realización de los eventos debido a que las instalaciones y las dimensiones no son óptimas para que las bandas puedan brindar un show con todo lo que ello implica; a su vez, al ser lugares no habilitados la difusión se dificulta y debe ser muy controlada para evitar la clausura.

Existen lugares en los cuales el Estado propicia eventos. Pero aquí el Estado funciona como reproductor de un sistema de dominación ya que decide de forma arbitraria y

excluyente la participación de las bandas. La organización de estos eventos o recitales, que son vistos de manera despectiva por muchos artistas locales del ambiente *under*, está en manos de personas ajenas al ámbito de la música o del arte –pero sí ocupan cargos administrativos en el municipio o en la provincia- y este desconocimiento acerca del *ambiente* los lleva a seleccionar algunas bandas en detrimento de otras.

DECISIONES METODOLOGICAS:

La estrategia metodológica que se propuso para realizar esta propuesta de trabajo es de carácter cualitativo, ya que permite recuperar la intencionalidad de los actores, reconocer el contexto en el cual se desarrollan las interacciones y sus diversas actividades.

Se privilegiaron las técnicas de observación y entrevistas: se plantearon observaciones sistemáticas en diferentes horarios y ámbitos, como ser recitales y se realizaron entrevistas individuales a los integrantes de diferentes bandas locales seleccionadas para este trabajo.

Se participó en actividades como ser ensayos y recitales de las bandas locales, para la realización de la técnica de observación. Las entrevistas con los informantes fueron pautadas en dichos recitales o a través de las redes sociales.

Se tomó como área de estudio las salas o casas donde ensayan las bandas, así como también los bares, pubs o clubes donde se desarrollan los recitales y los diferentes lugares de encuentro que proponían los informantes para realizar las entrevistas, todo esto en los límites de la ciudad de Posadas. El registro de los datos se realizó a través de grabaciones de las entrevistas, así como la redacción de informes por cada encuentro, anotaciones de campo, informes de observación y fotografías.

Al formar parte de este grupo (asistencia habitual a los recitales, preferencia por dichos estilos musicales y bandas locales, trabajo de representante de algunas bandas y organización de festivales) y tener una afinidad con los actores, el acceso a campo no fue dificultoso, así como también pautar las charlas. Mi presencia en campo, no despertó asombro alguno y el pedido de entrevistas fue muy bien recepcionado por los actores, los cuales estaban ansiosos y expectantes por contar sus historias y experiencias. Con respecto al uso del grabador, no se presentaron dificultades, salvo en momentos en los que en la charla se hablaba

de “cuestiones prohibidas” como ser el uso de drogas. La toma de fotografías fue otro recurso muy utilizado, el cual tampoco presentó inconvenientes, ya que es algo habitual en los momentos de recitales. Cabe destacar que la mayor dificultad que se encontró hasta el momento y la cual sigue siendo un obstáculo a ser superado, es la cuestión de la objetividad y el distanciamiento del objeto de estudio para su mejor descripción, lo cual por momentos resulta complicado al formar parte del grupo y conocer en profundidad sus códigos y características.

Respecto a esto se puede concluir que esta pertenencia y cercanía al grupo puede favorecer al mismo tiempo que desfavorecer la tarea del investigador. Puede resultar desfavorable en la cuestión de la objetividad en el análisis como se hace mención anteriormente; y, por otro lado, puede resultar favorable en tanto que ello permite un mayor acceso y penetración en el ambiente y sobre todo una percepción diferente de los actores en cuestión. Esta dualidad que emerge pudiera inclusive ser tenido en cuenta para otra investigación o trabajo futuro, tanto como temática o problema a resolver.

Una posible solución a esta dificultad podría encontrarse al entender que la ferviente búsqueda de objetividad en las investigaciones no tiene por qué ser algo tajante, sino más bien puede ser combinada con nuevas o novedosas estrategias metodológicas, como la que plantea Csordas (1993) al hablar de *modos de atención somáticos*, los cuales hacen referencia a modos culturalmente elaborados de prestar atención a, y con, el propio cuerpo, en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros. La implicancia directa que me vincula con el objeto, no necesariamente debe ser un problema; es la propia experiencia corporizada, puesta en escena, la cual en interacción con los otros cuerpos lleva a la construcción de esos objetos. En esa posibilidad de interacción intersubjetiva de los cuerpos y del prestar atención y dar lugar a nuevas experiencias y sensaciones, al poner el propio cuerpo en escena, es donde se observa una mayor facilidad a la hora de comprender determinados fenómenos.

REFLEXIONES PRELIMINARES Y PERSPECTIVAS A SEGUIR

Como se ha mencionado antes, esta investigación se encuentra en una etapa inicial y es importante mencionar que posee muchas aristas o caminos a seguir indagando, sobre todo en la construcción de esa identidad a través del cuerpo y cómo influyen las cuestiones performativas a este desarrollo.

Hasta el momento podemos decir que el *under* es comprendido por los actores como *ambiente* o *circuito* en el que conviven y comparten experiencias determinados músicos de bandas de rock locales que no están dentro del circuito comercial de la música, tal como lo conocemos; es decir que no reciben rédito económico por las actividades que realizan. Los gastos que esta profesión acarrea y sus actividades, están solventados por ellos mismos, de forma individual o como banda. La autogestión es la forma que tienen para desarrollar su trabajo, lo cual a su vez les permite libertad a la hora de crear melodías, letras, estética de la banda, etc.; no están condicionados por una empresa o por una persona. El trabajo que realizan es complicado y complejo ya que el apoyo del Estado es nulo o inexistente, pero la satisfacción personal y la pasión por lo que hacen es lo que los mueve desde hace tantos años a continuar con la tarea. En su gran mayoría, estos actores anhelan que en algún momento el Estado tome en cuenta su situación y realice cambios para regular esta actividad, que se encuentra muy desvalorizada.

En el desarrollo del trabajo se decide utilizar el término “juventud” para caracterizar a los actores y se lo entiende como una construcción social, ya que las edades de los informantes varían de un extremo al otro (de 19 a 48 años aproximadamente). Estas diferencias etarias son muy llamativas, pero no se hacen presentes a la hora de la interacción dentro del ambiente *under*. Lo que para muchos serían barreras, para ellos funcionan como lazos. Son pares iguales que interactúan con total naturalidad, más allá de los rangos de edad biológica que posean. Estas diferencias solo son tomadas de forma positiva por los músicos de menor edad ya que se sirven de la experiencia de los mayores. Se transmiten conocimientos sobre la profesión y muchas veces los de mayor edad funcionan como guías o ejemplos a seguir.

Podemos mencionar que no existe una sola característica que diferencie a los músicos de bandas de rock del ambiente *under* en contraposición con otros ambientes; las características o formas de diferenciación son muchas.

El *under* dentro del rock, entendido en este caso como grupo mayor o general que nuclea a sub grupos diferenciados por los estilos musicales como ser: punk, heavy, hip hop, etc. Las características generales que comparten en su gran mayoría son: modificaciones corporales (tatuajes-piercings-aros), utilización de ropa informal y remeras con nombres o logos de bandas “famosas” o locales. En el caso de los sub grupos diferenciados por los estilos musicales que practican y escuchan es diferente: los *punk*'s utilizan ropas a rayas o con

motivo escoces (camisas-remeras), muñequeras de tela, símbolos de calaveras o de anarquía aplicados con parches en la ropa o en prendedores llamados “pins”, zapatillas de lona, pantalones ceñidos estilo chupín, cabellos teñidos de colores o con peinados tipo crestas, los colores que predominan en sus atuendos son el negro y el rojo; los *heavy's* se caracterizan porque en sus vestimentas el color predominante es el negro, la utilización del cuero en pantalones o camperas, las cadenas que cuelgan de la cintura, los borcegos o botas, muñequeras-pulseras-collares de cuero y tachas, los cabellos muy largos; los *raperos* utilizan vestimenta de colores diversos, de varios talles más grandes que el suyo, la ropa deportiva es un emblema, zapatillas clásicas para la práctica de deportes extremos (skate- bike), gorras con visera. Existen similitudes en cuestión de la importancia estética como afirmación y diferenciación de grupo que ayuda a reafirmar la identidad y pertenencia de los miembros.

Es importante mencionar sobre algunas cuestiones que aún no se han indagado pero resultan importantes. En principio indagar sobre las categorías de género, ya que hasta el momento algo muy característico es que la mayoría de los músicos de las bandas locales son varones. La participación de mujeres se ha ido acrecentando con los años, pero los hombres siguen siendo mayoría.

BIBLIOGRAFIA

Appadurai, Arjun. (1991). *“La vida social de las cosas”*. México. Editorial Los Noventa

Bajtín, Mijail (1987) *“La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento”* Buenos Aires. Editorial Alianza.

Bourdieu, Pierre (1980) *“Sociología y cultura”*. Barcelona. Ediciones Grijalbo.

Bourdieu, Pierre (1986) “Notas Provisionales sobre la percepción social del cuerpo” En Varela Álvarez (Compiladores) *Materiales de Sociología Crítica*. Madrid. Ediciones de La Piqueta.

Bourdieu, Pierre.(2010). *“La dominación masculina y otros ensayos”*.Argentina. Editorial Anagrama.

Castiglioni, Guillermo.(2002). “*Un análisis de la música tropical, sus espacios y sus agentes. Su impacto y las representaciones que tal fenómeno tiene en el campo musical local*”. Proyecto de investigación para becas de doctorado.

Centurión, Celso; Gerrard, Cecilia.(2010). “*Diagnostico Aplicada*”. Para la cátedra Antropología Aplicada.

Citro, Silvia.(2008). “*El rock como ritual adolescente. Transgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit*”. Revista transcultural de música. ON LINE: <http://www.sibetrans.com/trans/a88/el-rock-como-un-ritual-adolescente-trasgresio>

Citro, Silvia.(2011). “*Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*”. Buenos Aires. Editorial Biblos.

Delgado, Manuel. (2007) “*Sociedades movedizas*” Barcelona. Editorial Anagrama

Douglas, Mary; Isherwood, Baron.(1990). “*El mundo de los bienes*”. México. Editorial Los noventa.

Le Breton, David (1995) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Le Breton, David.(2002). “*La sociología del cuerpo*”. Buenos Aires. Editorial Claves Dominios.

Margulis, Mario.(1994). “*La cultura de la noche*”. Buenos Aires. Editorial Espasa hoy.

Margulis, Mario; Urresti, Marcelo.(1996). “*La juventud es más que una palabra*”. Buenos Aires. Editorial Biblos.

Satriani, Lombardi.(1978). “*Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*”. México. Editorial Nueva imagen.

Semán Pablo y Vila Pablo (2008) “*La música y los jóvenes de los sectores populares*” Revista transcultural de música. ON LINE:<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/85/la-musica-y-los-jovenes-de-los-sectores-populares>

Vigliotta, Marisa.(2011). “*Representaciones acerca de la corporalidad en el rock barrial*”. Trabajo expuesto en el Congreso Argentino de Antropología Social.