

AL RITMO DE LA MÚSICA. DE NOCHE Y DE DÍA, TRAYECTORIAS Y DEVENIRES JUVENILES EN LA CÓRDOBA DE LOS OCHENTA

María Sol Bruno

Instituto de Humanidades,
Universidad Nacional de Córdoba / CONICET
(Argentina)

Resumen

En este escrito ensayamos la descripción de itinerarios que, al son de la música, ritmaron ciertos circuitos nocturnos de una porción de la población juvenil que habitaba la ciudad de Córdoba (Argentina) durante la década de 1980. Nos detenemos en cuatro trayectorias de jóvenes de aquel tiempo y nos concentramos en la relación que tenían con la escucha de ciertas sonoridades. Pensamos que en prácticas recreativas y lúdicas repetidas realizadas durante el tiempo libre podemos encontrar pistas sobre devenires juveniles. Nos preguntamos: ¿qué implicancias tenía aquella escucha? ¿Repercutía en formas de presentación personal? ¿Qué otros consumos se asociaban a estas sonoridades? ¿Se vinculaba con ciertos posicionamientos políticos? ¿Qué actividades se realizaban en aquellos lugares donde se asistía a la “escucha” de música en vivo?

Palabras clave: música, juventud, consumos culturales.

A simple vista puedes ver
como borrachos en la esquina de algún tango
a los jóvenes de ayer.
Empilchan bien, usan tupé,
se besan todo el tiempo y lloran el pasado
como vieja en matinée.
Míralos, míralos, están tramando algo.
Pícaros, pícaros, quizás pretenden el poder.
Cúdalos, cúdalos, son como inofensivos.
... son nuestros nuevos Dorian Grey.
En un remise en SADAIC con sus bronceados de domingos familiares
y sus caras de kermesse.
Grandes valores del ayer,
serán los jóvenes de siempre
los eternos
los que salen por TV.
“A los jóvenes de ayer”, Charly García.
Álbum *Bicicleta*, Serú Girán, 1980

En estas líneas ensayamos la descripción de itinerarios que, al son de la música, ritmaron ciertos circuitos de divertimento de una porción de la población juvenil que habitaba la ciudad de Córdoba durante la década de 1980. Nos concentramos en cuatro trayectorias biográficas, centrándonos en vivencias asociadas al

período etario de su juventud, contemporáneas y con algunos rasgos comunes. Como las juventudes son hechos sociales inestables vinculados a contextos históricos específicos (Feixa, 1999; Levi y Smith, 1996), proponemos abordar estos devenires a partir de la relación que estas personas tenían con sus consumos musicales. Nos detenemos en la premisa que asocia ese momento de la vida con un período de moratoria social en el que la actividad central de aquellos sujetos era el aprendizaje escolar y el ocio. Los jóvenes que investigamos eran estudiantes universitarios y pertenecían a las camadas medias. Algunos de ellos trabajaban, aunque era común que vivieran con sus padres o que estos los ayudaran en su manutención, pues habían llegado a la ciudad de Córdoba para estudiar.

La emergencia de la cultura juvenil sucedió pasada la segunda mitad del siglo xx e implicó una serie de transformaciones, entre las cuales se encontró la invención de las industrias culturales específicamente juveniles (Feixa, 1999). Se produjeron objetos para el consumo de los jóvenes a los que se accedía como mercancías. Otro factor de importancia fue la irrupción de los medios de comunicación, que facilitó conexiones entre la población juvenil de diferentes puntos del planeta. Así, discos musicales o productos cinematográficos podían ser consumidos por jóvenes de diferentes nacionalidades. En este marco también se sitúa la importancia de la radio. Este surgimiento de las industrias culturales específicamente juveniles se vio tensionado por lecturas políticas y militancias que propugnaban sueños revolucionarios (Pujol, 2007).

Parte de estas preocupaciones surgen de un camino en tránsito, nuestro proyecto de doctorado, en el cual nos abocamos al estudio de producciones artísticas, principalmente musicales, que tuvieron lugar en la ciudad de Córdoba durante la década de 1980. Nuestro interés se focaliza en explorar subjetividades juveniles y la potencialidad que presenta el abordaje de las prácticas festivas para pensar prácticas políticas en el marco del agotamiento y descomposición del régimen militar (Quiroga, 2004) y de los primeros años de institucionalización de la democracia. Aquellas sonoridades fueron clasificadas de diferente modo: música *contemporánea*, *progresiva*, *rock*, *latinoamericana*, *folklórica*, de *fusión*, *psicobolche*. Dada esta dificultad de nominación hemos tomado la opción de agruparlas dentro del calificativo provisorio de “canción urbana”, y de pensarlas en red bajo el concepto de mundo de arte (Becker, 2008). Así, este mundo de la “canción urbana” estaría conformado por redes de cooperación que hicieron posible un conjunto de sonoridades y producciones artísticas.

Trayectorias y devenires

Paula vivía en Altos de Villa Cabrera, un barrio relativamente nuevo y alejado (con relación a la residencia de sus pares) del centro de la ciudad, donde según su relato no habitaban personas de su misma edad. Ella hizo amigos en la secundaria, una de las cuales fue Mariela, quien tenía un grupo de amistades en su barrio (B° Juniors, cercano al centro de la ciudad). Durante los últimos años de sus estudios secundarios (de 1974 a 1976), con aquella *barrita del barrio* llevaron a cabo actividades ligadas al ocio y al tiempo libre, y algunas se relacionaban con la música. Frecuentaban lo que en ese momento se denominaron *asaltos*, una especie

de festividad realizada para personas de su edad que incluía el baile con un *disc-jockey* contratado para la ocasión (Pujol, 2011b). Se realizaban en clubes o en casas de familia cercanas a la residencia de Mariela. Otra posibilidad eran las fiestas organizadas por los últimos cursos de secundaria con la finalidad de recaudar fondos para el *viaje de estudio* (1). En ningún caso existió lo que contemporáneamente se denomina *previa*, un encuentro anterior a la salida que contempla el consumo de bebidas alcohólicas. Sin embargo, antes de asistir a la fiesta, Paula se trasladaba a la casa de Mariela y allí se preparaban juntas para la salida. En estas fiestas se consumían *panchos* y bebidas alcohólicas.

Otra alternativa era juntarse durante las tardes en la puerta de la casa de Mariela, en la vereda, en la verja de su jardín. Durante el transcurso de la tarde-noche arribaban los amigos del barrio o de lugares cercanos:

Pero era a la noche, más que nada, que se armaba el grupo, que iban llegando, todos. Qué sé yo, todos los amigos. Las chicas éramos dos vecinas de casas contiguas, Paula, que tenía que tomar colectivo, era muy raro toda esa movida. Porque todos éramos básicamente de ahí del barrio (Entrevista a Mariela, 55 años, 2013).

Durante aquellas reuniones compartían charlas y escuchaban música.

Terminados sus estudios secundarios tanto Paula como Mariela iniciaron inmediatamente, en 1977, una carrera universitaria en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Paula comenzó a estudiar Historia, y Mariela Ciencias de la Educación, ambas se recibieron en 1981 de profesoras y continuaron con el trayecto de licenciatura durante el año siguiente, pero ya sin cursar y, por tanto, sin transitar los espacios áulicos de la universidad. El grupo del barrio se mantuvo, y Mariela sumó algunas compañeras de su carrera.

Ernesto, como Mariela y Paula, estudió en la Facultad de Filosofía y Humanidades, aunque su adolescencia y estudios secundarios los vivió en la ciudad de Posadas. Arribó a Córdoba en 1981, a los 18 años, para comenzar la licenciatura en Letras. Lo que fue muy llamativo para él a su llegada fue la fuerte presencia de las fuerzas de seguridad, tanto policial como militar. Caratula esta situación como un *shock*, dado que en Misiones nunca había vivido ese tipo de controles. La elección de Córdoba se debió a la presencia de familiares en la ciudad, una de sus abuelas, con quien vivió durante un año. Luego se trasladó con un grupo de pares, amigos y estudiantes universitarios al barrio Iponá (cercano a la universidad poblado por jóvenes, estudiantes y artistas). A diferencia de las chicas, Ernesto comenzó a trabajar a partir del tercer año de su carrera, situación que también se repetía en sus allegados.

Martín, oriundo de la ciudad de Córdoba, egresó de la escuela secundaria el mismo año que Ernesto. Durante su adolescencia vivió con sus padres en General Paz, un barrio tradicional de la ciudad, cercano al centro. Asistió a una escuela confesional próxima a su domicilio que era exclusivamente de varones. Transitando sus últimos años, fue partícipe de una comisión de trabajo que impulsaba campeonatos

intercolegiales de deportes para recaudar fondos para el *viaje de estudio*. Dadas las condiciones de censura y terrorismo de Estado que se vivían, Martín definió esta experiencia como una *posibilidad muy incipiente y juvenil de participación*. Como las autoridades de la escuela intentaron impedir que se concretara aquel viaje, Martín definió aquel proyecto conjunto como *una alternativa de rebeldía*.

A diferencia de Mariela, Paula y Ernesto, el ingreso de Martín a la universidad se produjo un poco después, no en el año inmediatamente posterior de la finalización de los estudios secundarios. Martín tuvo que hacer el servicio militar obligatorio y luego comenzó a estudiar teatro en la "Jolie Libois" (2). En el año 1983 ingresó, como Ernesto, a la carrera de Letras; unos años más tarde (1987) comenzó a estudiar cine.

Ahora bien, adentrémonos en la vida universitaria de estos jóvenes. Para ello intentamos dar cuenta de algunas características de la institución, enfocándonos en la Facultad de Filosofía y Humanidades. En aquellos años la universidad se encontraba intervenida (3), a raíz de lo cual se produjo el cierre de algunas carreras, lo que acotó el universo de posibilidades de los futuros estudiantes. En la Facultad de Filosofía y Humanidades se suspendieron las carreras de Teatro, Cine y Psicología.

Tanto Mariela como Paula vivieron su ingreso a la universidad como un marcado contraste a su pasado cercano de la escuela secundaria. Ambas comentaron la fuerte reducción de su *sociabilidad estudiantil*, las medidas de control del Estado militar imposibilitaban espacios de reunión de los estudiantes y prohibían cualquier actividad gremial. A esto se sumaba una serie de controles, como requisas antes del ingreso a clases o prohibición de ciertas vestimentas y arreglos corporales. En el ámbito privado tampoco se producían muchos intercambios dado que el terror y el miedo estaban muy presentes:

... No se hablaba de nada, hasta el punto de que yo, por ejemplo, [...] me volvía en el ómnibus con una compañera de la Escuela de Historia que también había ingresado conmigo, que vivía en el Cerro. Entonces nos íbamos y hacíamos un largo trayecto juntas y resulta que esta chica después, qué se yo. Te estoy diciendo de hace diez años me enteré que hacía poco tiempo a su hermano lo habían desaparecido ¿viste? Pero ¿vos crees que alguna vez alguien dejó traslucir algo? ¿No contar que tenía un hermano desaparecido? ¿Pero alguna manifestación contraria a los militares o alguna crítica o qué sé yo, que le pudiera haber aflorado la bronca por algún lado? Porque uno no se animaba a hablar en contra de nadie ¿viste? Eh, pero así en algún momento de contar cosas, qué sé yo, no sé a mí me parece increíble que no pueda haber dejado traslucir en algún momento, porque había sido hace poco que había desaparecido su hermano, que está todavía desaparecido (Entrevista a Paula, 55 años, 2013).

Ni Paula ni Mariela lograron generar espacios para actividades de ocio y esparcimiento con sus compañeros de facultad y mantuvieron su *grupito del barrio*. Mariela estableció un vínculo con un grupo de estudiantes que ingresó en 1975, con los cuales intercambiaba materiales de estudio, previo a la intervención militar. Mariela sabía que algunos de sus compañeros tenían, a pesar de la censura, una actividad de militancia:

... pero viste con mucha cautela todo. Después otra chica, que era del Norte, que también militaba. Íbamos a su casa, pero todo en secreto. Yo estaba con ellos, pero más que hablar a veces y decir cosas no sabía de pertenencias o de participación (Mariela).

Había un fuerte silencio sobre la política en la universidad, Mariela explicó que se enteró recientemente sobre grupos de participación. No obstante, planteó que con un grupo cercano se *reconocía diferente* a sus otros compañeros, ellos en ocasiones discutían los contenidos académicos de las materias, aunque eso pudiera implicar que los docentes bajaran sus calificaciones.

Un grupo organizado por los estudiantes lo constituyó la "Comisión de Cultura", conformada en su mayoría por estudiantes de Historia entre los que se encontraba Paula. En 1981, comenzaron con reuniones y las primeras actividades fueron charlas y paneles con docentes o personas especializadas a los fines de fomentar y *oxigenar discusiones académicas*, de autores y temáticas que en la facultad no se habilitaban. En 1982 sumaron el dictado de cursos de apoyo gratuito destinados a los interesados en ingresar a la universidad (4). Paula describió que su participación aquí la realizaba con mucho miedo y terror, dado que la actividad gremial estaba prohibida. En tal sentido, la difusión de las actividades era prudente, se realizaba exclusivamente a través de contactos personales, de conversaciones en los pasillos y por compañeros de cursada.

Ernesto fue parte de la "Comisión de Cultura", aunque también puso energías en otro proyecto de participación, el "Grupo de Trabajo de Humanidades" (GTH). El GTH era una agrupación que tenía como finalidad *reconstruir* el centro de estudiantes de la facultad. Ambos grupos funcionaron paralelamente, muchas de las personas estaban en uno y otro, aunque la "Comisión de Cultura" tuvo una vida más corta, muchos de quienes la conformaban eran estudiantes avanzados que progresivamente egresaron de sus respectivas carreras y, por tanto, abandonaron la universidad. De todas maneras, Ernesto también coincide con las sensaciones de Paula y Mariela en cuanto a la actividad social que podía realizarse en la facultad:

Porque yo entré en el 81 a la facultad y era una opresión tan grande que andábamos buscando algo que hacer [...]. La gente que nos sentíamos inconformes con la facultad y queríamos otra cosa, medio que nos detectábamos, era una cosa muy silenciosa la facultad en ese tiempo. Entonces vos cuando a alguno le veías onda te arrimabas, charlabas (Entrevista a Ernesto, 51 años, 2013).

El GTH devino en el único grupo estudiantil abocado a la actividad política y formó parte de un proceso más amplio que comenzó a darse en otras facultades luego de la derrota de la guerra de Malvinas en junio de 1982 (5). Una vez lograda la meta de reabrir el centro de estudiantes, se iniciaron las discusiones para

diseñar un programa político, discusiones que desembocaron en la división de aquella agrupación en dos fracciones: el “Grupo Autónomo de Trabajo de Humanidades” (GATH) y el “Grupo de Estudiantes de Filosofía y Humanidades por la Liberación” (GEFYHL) (6). En el primero se nuclearon los partidos de izquierda de orientación trotskista e independientes, y en el segundo, confluían militantes del Partido Comunista, del Peronismo, Partido Intransigente y algunos estudiantes independientes. Ernesto formaba parte de una línea interna de Intransigencia y Movilización Peronista, cuya agrupación universitaria se denominaba Peronismo Universitario.

Martín no formó parte de ninguno de estos grupos, sino que se incorporó a Franja Morada, la línea estudiantil de la Unión Cívica Radical. Su decisión de militancia pasó por acompañar a un grupo de amigos cercanos que lo invitaron a participar allí, sumado a las convicciones políticas de aquella agrupación.

Batea de escuchas, lecturas y otros agregados

Escuchábamos bastante rock. Yo, en ese sentido, siento que marcamos una diferencia con otros, con otras amigas, otra gente de mi misma edad, porque nosotros íbamos a recitales bastante pendejas [edad temprana] (Paula).

Paula, Mariela, Martín y Ernesto engrosaban ese grupo de jóvenes que escuchaban aquel todavía no bautizado rock nacional. Aquel género musical se había convertido en una *contracultura* que instauró espacios autónomos, valores y caracteres culturales propios. Contribuyó a la constitución de un “nosotros” cuyo principal actor social fue la juventud, importante blanco de sospechas de la política represiva del gobierno militar. El rock se oponía a los valores de la sociedad adulta, a la violencia, la represión y el autoritarismo. La *cultura rock* suponía una serie de prácticas estéticas y sociales específicas. Consideraba negativo *transar* o *zafar*, es decir llegar a un acuerdo con el sistema, como abocarse a la producción de música de consumo masivo. Una de las aspiraciones de los artistas era la eliminación de intermediarios en la distribución de sus obras (Vila, 1987). La relación del rock con la política resultó ambigua y conflictiva. Muchos de estos jóvenes llegaron a la militancia política gracias al rock:

Nosotros, en ese sentido, tuvimos una cierta orfandad generacional porque la generación inmediata anterior no estaba. Y de política no se hablaba, los partidos estaban prohibidos, era un silencio sepulcral, y por lo menos para una parte de los jóvenes de ese entonces el único lugar donde uno podía respirar, pensar otra cosa, vivir otras expectativas era el rock. [...] Entonces descubrimos el rock y nos hicimos rockeros, y con el rock empezamos a ver otras cosas. Escuchando las canciones de Charly, de Spinetta, qué sé yo y nos cambió la cabeza. Cuando yo vine a Córdoba mi mundo intelectual era el rock, o sea yo la poesía que conocía, la

conocía a través de Spinetta, a través de Miguel Cantilo. [...] Y por ese camino llegamos a la política, a cuestionarnos cosas, a preguntarnos cosas (Ernesto).

Estas sonoridades no fueron objeto específico de represión por parte del régimen dictatorial, aunque sí sufrieron hostigamientos (Pujol, 2011a, 2013). Además, existió una política cultural del “Proceso” preocupada por resguardar el *alma de los argentinos*. Particularmente, la música siempre había sido, desde el punto de vista de las FF. AA., una producción *sospechosa* que podía convertirse en *herramienta de subversión*. En este contexto, la política del “Proceso” no solo se ocupó de la censura y prohibición de actividades políticas, sociales y culturales, sino que sumó a *la guerra contra la subversión* la implementación de una *acción psicológica* para lograr mayor consenso social (Risler, 2011) (7).

Aquellos jóvenes de los ochenta escuchaban a Charly García, León Gieco, Luis Alberto Spinetta, Serú Girán, a los Beatles y Led Zeppelin. También a sus homólogos cordobeses (Posdata, Los músicos del Centro, Tamboor, Años Luz, Quetral, entre otros) que, en algunos casos, llegaban a ellos por tener relaciones afectivas y personales. Esta escucha podía combinarse con canciones de Joan Manuel Serrat y Silvio Rodríguez. Aunque también escuchaban a los Be Gees y Roberto Carlos, especialmente en las fiestas. Lo que no formaba parte de aquel universo de escucha era el *folklore tradicional*, que para algunos se asociaba con la *música de la dictadura*. Algunos de estos jóvenes también prestaron oído a lo que se denominó “Nuevo Cancionero” (8). Estos cambios de repertorio en ocasiones respondían a actividades de militancia política:

... escuchar discos de rock fue decayendo en la medida, en mi vida te quiero decir, en que se iba incrementando lo de la militancia política. Además también empezamos a cambiar el tipo de discos que escuchábamos, hasta ese momento yo escuchaba rock, puro rock y nada más que rock argentino, y rock inglés, escuchábamos Led Zeppelin. Pero ahí en ese trascurso de empezar la vida de militante empezamos a escuchar Silvio Rodríguez, Quilapayún, Santa María de Iquique, todas esas cosas

MS: Y ahí es cuando entra el Nuevo Cancionero...

E: ¡Claro, tal cual! (Ernesto)

Una forma de acceso a estas sonoridades llegaba a través de los discos. En general, compraban un Long Play (LP) esporádicamente y lo hacían circular entre los amigos. El disco se grababa en casete y se efectuaban reuniones para su escucha. Otro modo de acceder a la música lo constituyó la radio, principalmente un programa que era considerado *emblemático*. Se trataba de un programa realizado por Mario Luna denominado “Alternativa”, que se emitía en amplitud modulada de los Servicios de Radiodifusión y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba. La música que se difundía a través de aquellas emisiones era lo que en ese momento se denominaba *música progresiva*, de caracteres muy diferentes a lo

que era considerada la *música comercial* de alta difusión. El programa se convirtió en algo muy relevante para un amplio grupo de jóvenes y trascendió las fronteras de la ciudad de Córdoba. Una de las personas entrevistadas planteó que aquel programa *marcaba musicalmente parte de su historia*. Otro de nuestros entrevistados dijo:

“Alternativa”, de Mario Luna, era el programa, era todo una marca. Pero si uno se identificaba con algo, con algún programa musical [...] uno escuchaba “Alternativa”. Y era toda una cultura. Uno se sentía distinto (Paula).

Además de escuchar música, estos jóvenes iban mucho al cine. En Córdoba había un conjunto de cineclubes que proyectaban diferentes ciclos por autores y propiciaban un debate coordinado por una persona especializada al finalizar la película. También efectuaban lecturas de ciertas literaturas y revistas especializadas. En algunos casos se acompañaba con reuniones para discutir, comentar y hacer circular libros. Una publicación de consumo recurrente fue *Expreso Imaginario*, revista sumamente importante en la *cultura rock* (Vila, 1987, Pujol, 2011a). “La Expreso” comenzó sus ediciones en agosto de 1976 y se convirtió en una *revista de la contracultura*. Si bien no tenía una plataforma política supo moverse inteligentemente en el marco de la política del “Proceso”. Otra publicación relevante fue la revista *Humor Registrado*. *HUM®* inició sus ediciones en junio de 1978 y tuvo el mérito de comenzar a esbozar una ventana para cuestionar la dominación militar (Burkart y Cossia, 2010). En este sentido, la revista fue deviniendo en una *manifestación de disidencia*, aunque no escapó a la censura, persecuciones ni intimidaciones. Dado que los editores de la publicación habían tenido experiencias previas con la censura de otras producciones, esta publicación se hizo eco de aquel pasado y tuvo *prudencia* (Burkart, 2012).

Por otro lado, en lo que refiere a arreglos corporales y vestimentas, estos jóvenes usaban pantalón vaquero, las chicas en talles ajustados, remeras o camisas estampadas, pulóveres de lana tejidos manualmente o con motivos andinos de lana de alpaca. Ellas también usaban aros, collares y pulseras *hippies*, hechos artesanalmente con alambre. Empleaban maquillaje, aunque destacan que no era *nada estrafalario* o *exuberante*. También vestían polleras anchas. Los chicos lucían el pelo largo y se dejaban la barba. Llevaban un bolso denominado morral y en ocasiones alguna gorra. Eso sí, en general, calzaban zapatillas. No era un vestir muy colorido, esta moda fue calificada como *psicobolche: mezcla de hippie y rockero con militante, y del mito del viaje a Perú* (9).

Noches de músicas

Tanto Mariela como Paula, Ernesto y Martín engrosaron los públicos de los mundos del arte de la “canción urbana”. Había espacios específicos para la música en vivo durante las noches. Entendemos la “noche” como una espacialidad dinámica, “... un entramado complejo de circuitos diferenciales y preestablecidos de

circulación de personas, mercancías y deseos que demarcaban lugares [...] en la trama urbana” (Blázquez, 2012: 292). En nuestro caso, se encontraría fuertemente vinculado con el consumo de bienes musicales que implicaban formas de presentación de sí y arreglos corporales. Por cuestiones de espacio no haremos aquí una descripción detallada de aquel mapa nocturno de la ciudad. Sin embargo, queremos apuntar algunas cuestiones que notamos son recurrentes sobre la dinámica de aquellos encuentros entre artistas y sus públicos.

Sobre la práctica de la música en vivo traemos a colación las apreciaciones de Sergio Pujol (2011 a) sobre lo que denomina *corporalidad del rock*. El autor llama la atención sobre la importancia del recital y, por tanto, la presencia de los públicos en el mundo de la música popular. Para Pujol el recital se constituyó en *la práctica social más vigorosa de la cultura rock*. Para la política dictatorial el contenido de las canciones no fue tan prioritario como los controles en los recitales (Pujol destaca que si bien canciones fueron objeto de censura, siempre quedaba la chance de la versión en vivo). En esa necesidad de hacerse público, el rock asumía su riesgo; en la *performance* en vivo existían fuertes controles de las fuerzas de seguridad que terminaban con la detención de algún grupo de jóvenes. Las grandes concentraciones de personas eran motivo de preocupación para los militares. A pesar de los controles, el espacio del rock continuaba situándose en la noche.

Los jóvenes con los cuales trabajamos habitualmente asistían a recitales en los que se presentaban conjuntos nacionales reconocidos y, en algunos casos, internacionales. Aquella salida nocturna consistía en una actividad grupal entre pares. Si tomamos el modelo que Schechner (2000) nos propone para analizar las *performances*, podemos advertir que había una “reunión” que consistía en algún punto de encuentro previo. Paula y su grupo de amigos la situaban, en general, en la casa de Mariela, y Martín en el local partidario. Luego la “representación”, es decir la *performance* musical propiamente dicha. Según recuerdos de nuestros entrevistados no se registraban consumos de bebidas o alimentos. El ingreso se hacía relativamente rápido dado que no se conformaban filas considerables, y la entrada se compraba al momento de la admisión. Luego las personas, en su mayoría jóvenes, se acomodaban en sillas a escuchar el espectáculo. Remarcamos que en los recitales los sujetos no permanecían parados ni tampoco acusaban demasiados movimientos que pudieran llamar la atención:

Era todo más formal si se quiere. No se bailaba. Era muy raro algún otro que se copaba, se podía parar en una silla y empezar a moverse que todos te miraban, todos lo mirábamos medio así porque no era lo que se estilaba (Paula).

Luego de finalizado el evento las personas se “dispersaban”, y en general no iban a algún otro espacio a comentar los resultados de aquella *performance*. Podía suceder, a lo sumo, que la salida del local se retrasara:

A lo mejor nos quedábamos ahí espiando. Viendo cómo se desarmaba o cómo terminaba todo, pero no más. Si te digo Spinetta porque después de uno de los recitales alguien llega a Spinetta y lo invita a su casa en Juniors, y fue. O sea algo así que vos decís no, no. Y estuvo Spinetta ahí en la calle Uruguay que después quedó todo como aaaaah estuvo Spinetta, qué sé yo (Mariela).

Otro modo de experimentar música en vivo lo constituía la asistencia a ciertos locales nocturnos, cuyo acceso también estaba mercantilizado. En la ciudad de Córdoba existía un circuito de *peñas* donde se presentaban músicos del folklore y del rock. Aquellos espacios disponían de sillas y mesas donde las personas se sentaban y consumían bebidas con contenidos alcohólicos (en general vino de damajuana o cerveza), y en algunos casos alimentos (empanadas). En un rincón tocaban los músicos, el escenario podía o no diferenciarse de la altura del piso, pero estaba marcado por la presencia de los instrumentos y equipos de los artistas. Eran lugares con poca decoración, poca luz y con predominancia de colores terrosos. Los sujetos podían asistir con amigos o con sus parejas. Una vez allí, ocupaban una mesa y compartían charlas con las personas cercanas. Se escuchaba al artista programado, y las músicas no eran bailadas. Podía suceder también que durante algunas noches tuviera lugar lo que se denominaba *peña libre*, es decir, una guitarra que circulaba de mano en mano para interpretar canciones. Aquellas guitarreadas también se repetían en casas particulares, una práctica que se remontaba a la década del sesenta con el furor del folklore (Pujol, 2011b).

Por otro lado, existió un circuito de *pubs*. Si bien las actividades que se realizaban eran similares a las de las *peñas*, estos espacios presentaban una estética diferente. Estaban más decorados, eran más coloridos y contaban con una planta de luces. Su público, como el de las *peñas*, era juvenil y universitario, pero no estaba ligado a la militancia. Las *peñas* eran *psicobolches*, los *pubs* tenían una *onda más cheta*:

Porque lo psicobolche yo creo que era más predeterminado, un poco, muy previsible, toda esta cosa así... no sé, es todo una cuestión cultural ¿no? Y esto otro era más variado y despojado de la cuestión política básicamente (Entrevista a Martín, 51 años, 2013).

En los modos de presenciar música en vivo que apuntamos aquí, notamos un uso del espacio y un comportamiento corporal recurrente: *sentarse a escuchar*. Existía una cara y una línea (Goffman, 1970), una imagen de la persona en términos de atributos sociales aprobados, a mantener como público en los espectáculos musicales que abordamos. Bailar, pararse o hacer movimientos que pudieran llamar la atención equivalía a salirse de esa línea, estar en una cara equivocada. Si consideramos que estos jóvenes eran partícipes de la *cultura rock*, encontramos en este comportamiento una especie de sintonía, ya que la *cultura rock* reivindicaba una actividad mental/intelectual/espiritual en desmedro de la corporalidad, el baile y

el movimiento (Laboureau, Lucena, 2012). La dinámica aceptable en los recitales era una *audición cerebral*: permanencia en una silla, sentado y sin efectuar grandes movimientos corporales. Los rockeros hacían una fuerte crítica a la industria del entretenimiento, calificada como *música comercial*, y que se asociaba a la discoteca y al baile:

El sujeto “disco” no solo era complaciente con esa música impuesta hipodérmicamente por el “sistema”: también resultaba concesivo con un estado general de las cosas. Perteneciente a la clase media alta (“el cheto”), al bailar inconscientemente al ritmo de la disco reproducía los valores del “sistema” (Pujol, 2013).

De este modo las discos se oponían a la moral del rock nacional. Ni Martín ni Ernesto asistieron alguna vez a alguna discoteca. Ernesto se definió a sí mismo como *rockero* y, por tanto, la actividad de ir a un boliche era para él un *pecado mortal*. A las discotecas iban los *chetos*, sujetos de clase media, oyentes de música pop, quienes se movilizaban en motos y que en general sus recursos no estaban a tono con sus aspiraciones (Pujol, 2011b). El *cheto* era también un sujeto preocupado por su imagen: *mucha peluquería, mucha producción, mucha moda, mucho bronceado en el verano* (Entrevista a Ernesto).

Paula y Mariela, en cambio, iban a bailar (10). Los boliches que frecuentaban estaban en lugares alejados del centro, ya sea en localidades cercanas o en las afueras de la ciudad. Ya no se podía ir caminando como a los otros destinos y era fundamental tener auto. También, en general, se asistía con el novio o en todo caso con grupo de amigos, no sucedía que algún extraño “vagabundeara” por la pista y sacara a bailar a las chicas. Dentro de las discotecas la iluminación era escenográfica, con efectos especiales como bola de espejos, luces estroboscópicas, humo, etcétera. El *disc-jockey* acompañaba toda esta ingeniería visual con los efectos sonoros. El volumen de la música era alto, había sillones para sentarse y se tomaban tragos dulces con frutas. No se bebía vino ni se consumían alimentos. Esos lugares reivindicaban cierta cultura visual contemporánea y profundizaron los lazos con el cine que imponía su lenguaje sobre los cuerpos (Pujol, 2011b).

Este cruce de trayectorias nos hace reflexionar sobre un llamado de atención de Pujol (2011b): las diferencias entre quienes salían a bailar y los rockeros no eran tan estrictas. Se sabía que en las discos había más oportunidades de “levantar” y que también podían oírse músicas de “calidad” (11). Por otro lado, con el transcurrir de la década y alimentado por la institucionalización de la democracia, el rock incorporó a su programa estético la posibilidad del baile. Los recitales dejaron de tener sillas, abriéndose paso a otros posibles “modos de estar” (Blázquez, 2002). En las otras ofertas de ocio y tiempo libre, como reuniones en casas particulares, también empezó a aparecer la posibilidad del baile, que trajo aparejados cambios en los arreglos corporales (como la desaparición de cabellos largos y barbas en los varones).

Reflexiones finales

En este trabajo nos detuvimos en las trayectorias de cuatro jóvenes, en los ochenta, y buscamos situar al lector en las vivencias de cada una de sus experiencias a través de descripciones sobre sus actividades principales y consumos vinculados a la escucha de ciertas sonoridades. Giramos la mirada hacia esos jóvenes de ayer, hacia sus comportamientos de ratos libres, sus vestimentas, sus escuchas musicales, sus participaciones políticas y sus salidas nocturnas. Nos acercamos a fragmentos de la realidad universitaria, principalmente en lo que refiere a su sociabilidad estudiantil, militancia política y controles de las fuerzas de seguridad. Luego, buscamos situarnos en las noches y esbozar algunos apuntes sobre posibles conductas repetidas. Así, intentamos hacer una distinción sobre diferentes formas de salidas que los jóvenes que investigamos llevaban a cabo.

Nos pareció importante para nuestro argumento la existencia de determinadas “marcas” que identificaban a este grupo de jóvenes y los diferenciaban de sus contemporáneos. Insistimos en la variabilidad y tránsitos inestables, pero apuntamos que en las cuatro trayectorias que abordamos encontramos que las personas se reconocían como pares. Por tanto, notamos que existían ciertas formas de *detectarse*, y que aquello que ellos llaman *la onda* se montaba de maneras específicas. Las personas establecían diferencias entre sus compañeros de facultad, la militancia política devino en un *secreto* para unos y moneda corriente para otros. Las vestimentas y arreglos corporales también permitían una identificación, y la construcción de cierta fachada personal (Goffman, 1981), que suponía un abanico de técnicas corporales. Así, a través de estas páginas, intentamos dar cuenta de redes de sociabilidad juveniles, que parten del consumo de un conjunto de sonoridades.

Notas

- (1) Consistía en un viaje grupal que se realizaba una vez finalizados los estudios secundarios. Hasta el día de la fecha sigue siendo moneda corriente para los jóvenes egresados.
- (2) El “Seminario de Arte Dramático Jolie Libois” era una institución de dependencia provincial. Había sido creado por la Primera Actriz de la Comedia Cordobesa Jolie Libois a fines de los años sesenta. La carrera duraba unos cuatro años y funcionaba en el Teatro del Libertador San Martín, el teatro de mayor importancia en la ciudad, de dependencia provincial y ubicado en la zona céntrica (Av. Vélez Sarsfield 365).
- (3) La intervención implicaba una interrupción de los gobiernos autónomos y mecanismos institucionales y democráticos de la Universidad Nacional de Córdoba. Las fuerzas armadas designaron a su criterio autoridades militares o civiles, que generaron políticas propias y tuvieron efectos en diferentes esferas de la institución.
- (4) La universidad tenía un examen de ingreso cuya abolición fue bandera del movimiento estudiantil de la década de 1980.
- (5) Este acontecimiento marcó un punto de inflexión en el “Proceso de Reorganización Nacional” que hizo inminente la apertura política y descomposición del régimen militar (Quiroga, 2004).

- (6) Señalamos que uno de nuestros entrevistados explicó que la palabra “liberación” fue central para reunir a diferentes agrupaciones políticas en un mismo espacio. Por otra parte, Pujol (2007) plantea que “liberación” fue una palabra clave que daba cuenta no solo de premisas de emancipación económica y resistencia política, sino que fue el horizonte del mundo artístico y musical.
- (7) A través de ella, el Estado militar buscaba la protección de los valores de una *cultura occidental y cristiana*, y su lucha en contra de *ideologías foráneas del enemigo subversivo* que perturbaban la *moral y las buenas costumbres argentinas*. Para poder construir aquel *ethos de la dictadura* los militares acudieron a los medios de comunicación. Cabe destacar que las *operaciones psicológicas* fueron concebidas como una parte importante de la planificación y se efectuaron a través de diversas agencias e instituciones (Risler, 2011).
- (8) El “movimiento de la Nueva Canción” nació en Mendoza en 1963 con la publicación de un manifiesto que proponía la renovación de la música folclórica. Fue *un movimiento que a través de los poetas y músicos que se adhirieron, permitió la transformación del folclore como expresión y su expansión en el escenario masivo* (Lucero, 2009: 6). *Inseparable de su contexto histórico, el Movimiento quedó ideológicamente enmarcado en una corriente de pensamiento que criticó duramente la tradición liberal desde la posición que se conoció como la “izquierda nacional” la cual planteó una posición antiimperialista que debía buscar sus raíces en la cultura latinoamericano* (Lucero, 2009:91).
- (9) *El mito del viaje a Perú* refería específicamente a Machu Picchu, antiguo poblado incaico ubicado en la provincia de Urubamba, departamento de Cusco.
- (10) Esta diferenciación merece una reflexión que llevaremos a cabo en otros escritos con mayor profundidad. Por el momento destacamos una distribución de técnicas corporales diferenciada por género: la mujeres bailaban, y los varones no.
- (11) Llamamos la atención sobre las trayectorias del personal de apoyo de las discotecas y recitales. En la ciudad de Córdoba muchas veces el personal técnico operaba en los dos mundos, lo cual tendía puentes tanto profesionales como personales.

Bibliografía

- Becker, Howard S. (2008), *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*, Buenos Aires, Prometeo.
- Blázquez, Gustavo (2002), “El uso del espacio: Los *modos de estar* en el baile de cuartetos”, *III Jornadas de encuentro interdisciplinario y de actualización teórico-metodológica*, SECyT/CIFFyH, UNC [en línea]. Disponible en: <www.conicet.gov.ar>.
- Blázquez, Gustavo (2012), “*I feel love*. Performance y performatividad en la pista de baile”, en Citro, Silvia y Archeri, Patricia (coord.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, Buenos Aires, Biblos.
- Burkart, Mara y Lautaro Cossia (2010), “El naufragio del *Proceso*. Representación humorística de la dictadura”, *Revista Question* Vol. 1, n.º 25 [en línea]. Disponible en: <perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question>.
- Burkart, Mara (2012), “La caricatura política bajo la dictadura militar en Brasil y Argentina. Los casos de O Pasquim y Humor”, *Los trabajos y los días*, Revista de la Cátedra de Historia Socioeconómica de América Latina y Argentina, año 4 N.º 3, Facultad de Trabajo Social Universidad Nacional de La Plata [en línea]. Disponible en: <revistas.unlp.edu.ar/científicas>.
- Feixa, Carles (1999), *De Jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*, Barcelona, Ariel.

- Goffman, Erving, (1970), "Sobre el trabajo de la cara", *Ritual de la interacción*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Goffman, Erving (1981), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Levi, Giovanni y Jean-Claude Smith (1996), "Introducción", en Levi, Giovanni y Jean-Claude Smith (dirs.), *Historia de los jóvenes. De la Antigüedad a la Edad Moderna*, Madrid, Taurus.
- Lucena, Daniela y Gisela Laboureau (2012), "Recordando tu expresión. El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de *Virus* durante los últimos años de la dictadura militar", *Rock del país. Segundo Volumen*, Universidad de Jujuy: Argentina, en prensa.
- Lucero, Patricia (2009), "Memorias de una ausencia. Armando Tejada Gómez y el Movimiento de la Nueva Canción", Tesis de la Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- Pujol, Sergio (2007) [2003], "VII. Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes", en James, Daniel (dir), *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Pujol, Sergio (2011a), *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires, Booket.
- Pujol, Sergio (2011b), *Historia del baile. De la milonga a la disco*, Buenos Aires, Gourmet musical.
- Pujol, Sergio, (2013), "La corporalidad el rock nacional durante la última dictadura militar", Seminario *Para una historia cultural del Proceso: música y artes durante la última dictadura militar*, IDAES- UNSAM, inédito.
- Quiroga, Hugo, (2004), *El tiempo del "Proceso"*, Rosario, Fundación Ross.
- Risler, Julia (2011), "La acción psicológica durante la última dictadura cívico militar (1976-1983): un acercamiento a los responsables de los mecanismos de propaganda", *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, inédito.
- Schechner, Richard (2000), *Performance teoría y prácticas interculturales*, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, Buenos Aires, Libros del Rojas UBA.
- Schechner, Richard (2012), *Estudios de la representación. Una introducción*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Vila, Pablo (1987), "Rock nacional and dictatorship in Argentine", *Popular Music* 6/2, Cambridge University Press.

Artículo recibido el 24/10/14 - Evaluado entre el 27/10/14 y 30/11/14 - Publicado el 21/12/14