

Entre recitales y festivales

Sobre espacios de música en vivo en Córdoba durante la década de 1980

María Sol Bruno¹

Resumen

En este artículo exploramos dos espacios de distribución de músicas que tuvieron lugar en Córdoba en la década de 1980. Nos ocupamos de momentos de *performance* “en vivo” que acontecían en tiempos y locaciones de manera periódica, que convocaban a un amplio conjunto de jóvenes universitarios. Analizamos recitales y tres festivales considerados emblemáticos por los interlocutores: el festival de La Falda, el Córdoba Rock y el Chateau Rock. Exploramos la organización de espacios y momentos de la performance, trayectorias de productores y gestores, artistas y públicos asistentes. Se trata de un trabajo de aproximación empírica que no posee antecedentes académicos previos.

PALABRAS CLAVE: Performance, Músicas, Jóvenes, Córdoba

Abstract

This article explores two spaces for the distribution of music in Cordoba in the 1980s. We take on in moments of “live” performance that occurred periodically in times and locations, which summoned many young university students. We analyze recitals and three festivals considered emblematic by the interlocutors: the festival of La Falda festival, the Córdoba Rock and the Chateau Rock. We explore the organization of spaces and moments of performance, trajectories of producers and managers, artists and publics. It is an empirical approach without previous academic antecedents.

KEYS WORDS: performance, Music, Youngs, Córdoba

¹ Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichón. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba (CIFYH- UNC). mariasolbruno@yahoo.com.ar. ORCID: 0000-0002-7557-8937

Introducción

En la tesis de doctorado (Bruno, 2019) investigamos producciones musicales que se produjeron y circularon en Córdoba durante la década de 1980. Como estrategia de abordaje, delimitamos una red de relaciones (Becker, 2008) que denominamos “mundo de la canción urbana”. Aquel mundo musical era variado en estilos y géneros, exploramos escenas (Bennett & Peterson, 2004; Straw, 1972) que permitían a los artistas mostrar y producir sus obras, y a los públicos conocerlas y disfrutarlas. Los espacios de distribución eran una instancia que permitía este encuentro.

Los momentos de la *performance* “en vivo” acontecían en tiempos y locaciones variadas. Hallamos una trama de circuitos nocturnos que se repetían semana a semana en la ciudad de Córdoba. De manera complementaria, y en tiempos más espaciados tenían lugar eventos de mayor envergadura que convocaban mayor cantidad de públicos. En este artículo en particular analizamos recitales y festivales considerados emblemáticos por los interlocutores.² Las variables analíticas que tuvimos en cuenta fueron: las locaciones escogidas, la organización del espacio y momentos de la performance, trayectorias de productores y gestores, artistas y públicos asistentes. Como no contamos con antecedentes que hayan abordado estas performances, este artículo busca realizar una aproximación empírica que podrá ser profundizada en otras investigaciones venideras. Cabe mencionar que existen trabajos de larga data que indagan sobre la cultura rock y específicamente sobre festivales y recitales emblemáticos en el periodo que abordamos, sin embargo, delimitan su campo empírico a la geografía de la ciudad de Buenos Aires y alrededores (Cf. Alabarces, 1993; Díaz, 2005; Pujol, 2005, 2011; Sánchez Trolliet, 2018).

Recitales

Los recitales eran eventos especialmente organizados para performances musicales en vivo. Las locaciones donde se realizaban eran variables, aunque la capacidad superaba a

² Para realizar la investigación acudimos a entrevistas en profundidad con personas que formaron parte del mundo artístico, así como un relevamiento documental. Para este artículo utilizamos principalmente entrevistas y registros de periódicos locales. La elección de estos materiales respondió a una metodología etnográfica para explorar espacios particulares de distribución de músicas y describir estructuras de significación que dan sentido a las prácticas y performances de los diferentes miembros de un mundo artístico. El trabajo de campo se inició en el año 2010 a partir del análisis de una obra particular denominada “Córdoba va” (Bruno, 2012), a partir de allí comenzamos a contactar entrevistados que cumplieron roles de artistas, públicos o personal de apoyo. A medida que avanzamos con las entrevistas detectamos que la Universidad Nacional de Córdoba se constituyó en un espacio fundamental en la sociabilidad de los sujetos de investigación. Quienes formaron parte del mundo de la canción urbana, fueron en su gran mayoría, estudiantes de la Universidad Nacional de Córdoba. Devenir “estudiantes” era parte de un proceso de cronologización de la vida que se correspondía con una etapa del ciclo vital asociado a la juventud (Cf. Chaves, 2010; Levi & Smith, 1996). Estudiantes y jóvenes eran categorías clasificatorias vinculadas, donde a algunos jóvenes -no todos- se les permitía la posibilidad de una moratoria social. Estos sujetos construían una experiencia del uso del tiempo y de sus actividades de ocio. Cabe señalar que la etnografía se realizó con entrevistas que reconstruían tiempos pasados de los sujetos, particularmente sus momentos referidos a la juventud. A través de relatos del pasado pensamos cómo los y las entrevistadas tejen la trama simbólica de su cultura, centrándonos en sus consumos culturales (Hourcade, Godoy y Botalla, 1995).

otros espacios comerciales como bares y pubs; los shows no se acompañaban de ventas extras como bebidas o alimentos.

Clubes deportivos de la ciudad alquilaban su infraestructura para la producción de estos eventos musicales.³ La convocatoria de estos clubes muchas veces superaba las mil personas, un número importante de públicos en relación a la población de la ciudad. Otras salas, de menor capacidad, pertenecieron a asociaciones civiles que promovían actividades artísticas y culturales en la ciudad.

Otras locaciones eran de pertenencia estatal como la Sala de las Américas del Pabellón Argentina en Ciudad Universitaria (con una capacidad de 1146 butacas), el Teatro Griego o el Paseo de las Artes. El Teatro Griego era gestionado por el Estado Provincial, como su nombre lo indica era una edificación inspirada en la arquitectura griega clásica. Poseía una capacidad de tres mil personas, su escenario y gradas estaban al aire libre, se ubicaba dentro de un importante espacio verde de la ciudad: el Parque Sarmiento.

El Paseo de las Artes fue inaugurado en julio de 1980 bajo el nombre de Centro Cultural Pasaje Revol en el marco de fiestas oficiales estatales que celebraron un nuevo aniversario de fundación de la ciudad. Se inscribió dentro de un programa mayor, que promovía la “refuncionalización cultural” de edificios desocupados, políticas públicas llevadas adelante por el gobierno dictatorial que incluyó varias locaciones en la ciudad de Córdoba como en la ciudad de Buenos Aires. Estas políticas se llevaron adelante bajo los objetivos de “funcionalidad” y “modernismo” (González, 2014). El Paseo de las Artes se localizó en una manzana de una zona por entonces considerada peligrosa y próxima a la zona céntrica de la ciudad. Se reformaron salones para actividades artísticas escolares y profesionales a puertas cerradas, también se construyó una confitería y una plaza donde durante los fines de semana se montaba una feria de artesanías.

En la plaza, de manera simultánea a la feria, se llevaban adelante recitales con bandas locales, al aire libre y de acceso gratuito. La presencia de la feria de artesanías llevó a que los interlocutores lo identificaran como un espacio de ocio y divertimento que describieron como *jipi*. Esta situación lo transformaba en un lugar despreciado para algunos jóvenes.⁴

Quienes llevaban adelante la producción de los recitales eran personas físicas o jurídicas. En el caso de las personas individuales detectamos que muchas de ellas se desempeñaban

3 Espacios destinados a tal fin fueron la Asociación Deportiva Atenas, Híndú Club, Club Atlético General Paz Juniors, Córdoba Sport Club. Estos espacios se ubicaban en barrios cercanos al centro de la ciudad.

4 Utilizamos itálica para referir a términos de las personas entrevistadas y fuentes documentales. La grafía *jipi* hacía alusión a expresiones locales asociadas a *performances* e ideales vinculadas al movimiento contracultural hippie norteamericano de los años '60 (Hall & Jefferson, 2010). La denominación de *jipi* también fue utilizada por adultos y la prensa local para referirse a jóvenes desviados (Becker, 2014) que tenían un comportamiento inaceptable para ellos y que describían como *sucios* y *drogadictos*. Por razones de espacio no nos ocupamos en este artículo de esta y otras categorías clasificatorias que analizamos en la tesis de doctorado.

en otras actividades, eran gestores de locales nocturnos, de disquerías o trabajaban en la radio. Siempre se trataba de sujetos varones.⁵

Algunos recitales fueron organizados por la Universidad Nacional de Córdoba con entradas gratuitas, a través de la Secretaría de Bienestar Estudiantil o mediante el departamento cultural de la radio de amplitud modulada que estaba bajo su jurisdicción. Estos últimos se denominaron Recitales Populares de Radio Universidad, se realizaron en el estadio del club Atenas los días jueves durante la década de 1970 y 1980, aunque se interrumpieron durante la última dictadura cívico-militar. Fueron eventos particularmente recordados por los interlocutores, en estos recitales se presentaron artistas reconocidos a nivel nacional e internacional como Mercedes Sosa, Narciso Yepes, Vinicius de Moraes, Cuarteto Zupay, Marikena Monti, Susana Rinaldi, Los Trovadores, entre otros.

Otros recitales fueron gestionados por organizaciones estudiantiles de la universidad, si bien la mayoría de ellos acontecieron a partir de la apertura democrática también se celebraron en meses anteriores, durante el periodo de descomposición del régimen dictatorial (Quiroga, 2004). Los estudiantes llevaban adelante eventos con grupos musicales locales que tomaron el nombre de recitales, festivales y peñas. Sus organizadores montaban un buffet donde se ofrecían alimentos (choripanes y empanadas) y bebidas (cerveza y vino). Los partidos políticos y organizaciones de derechos humanos de la época realizaban una tarea similar.

La entrada podía o no estar mercantilizada, pues a partir de 1982 muchos de estos acontecimientos se realizaron en la vía pública con el fin de visibilizar las demandas y habitar un espacio que había sido restringido por un estado represor. Los artistas que se presentaban en estos recitales mayoritariamente se abocaban al género de folklore latinoamericano, y tenían la particularidad de expresar mediante sus poéticas posicionamientos políticos congruentes con estos espacios de organización. La misma performance musical retroalimentaba la (auto)representación de jóvenes *comprometidos*.

Los recitales, en general, sucedían en tiempos específicos durante la noche y los fines de semana, incluidos los jueves y domingos. Para describir esta práctica, desde el punto de vista de sus públicos, tomamos el modelo básico de performance de reunión, representación y dispersión (Schechner, 2000).⁶

5 En el trabajo de campo encontramos sólo una mujer que se desempeñó en la tarea de producción. Se trataba de Patricia Perea (1961-2016), quien fuera corresponsal de la revista *Expreso Imaginario* en la ciudad de Córdoba. Ella ofició como la organizadora principal de la presentación de la banda Sumo en la ciudad de Córdoba. También colaboró en la producción de otros artistas de rock de Buenos Aires, aunque no tuvo mucha trascendencia en esta tarea.

6 De acuerdo al autor los estudios de performance se caracterizan por su inestabilidad y apertura. En su aproximación definitiva que los caracteriza como tales, Schechner plantea la posibilidad de diferenciar entre lo que una sociedad reconoce como performance y lo que puede estudiarse como tal. A partir de esta inspiración es que proponemos analizar los consumos de música en vivo desde la perspectiva de los públicos asistentes como una performance que comprendía momentos diferenciados, y que se restauraban una y otra vez en eventos diferentes.

La reunión consistía en un momento previo a la performance central, donde los jóvenes se encontraban entre ellos para trasladarse juntos al espacio del evento. El lugar podía ser una casa particular o una referencia céntrica. Martín, joven estudiante de la Facultad de Filosofía y Humanidades, se reunía con sus acompañantes en el local partidario donde participaba. Paula y Mariana, también estudiantes de la misma facultad, se encontraban con sus amigos en la casa de esta última, luego iban juntos a pie a la locación del recital. Para Mariana era central realizar esta actividad entre pares, incluso más allá de la contemplación de bien cultural en sí: *Entonces íbamos en barra y volvíamos en barra y era no sé... hermoso, era más que escuchar al grupo, sino era participar...* (Entrevista con Mariana, 29/07/2013, Córdoba). La música era una excusa que aproximaba y habilitaba una experiencia colectiva. Así como el teatro, parafraseando a Schechner (2000:78-79), el evento musical del recital tenía lugar en momentos y lugares especiales. El recital era una actividad más dentro de un conjunto de otras actividades performáticas que comprendía rituales y actuaciones de la vida cotidiana de un conjunto de jóvenes universitarios.

En relatos de los interlocutores identificamos que no era habitual la compra de entradas anticipadas a los recitales, la entrada se adquiría minutos antes al comienzo del show. Los jóvenes llegaban al lugar del recital antes de la hora de inicio en grupos de amigos o parejas y realizaban una pequeña fila para el ingreso.

Una vez dentro del recinto se acomodaban en sillas o gradas para disponerse a disfrutar de sus artistas preferidos. Aquí empezaba el momento de la representación o performance propiamente dicha. Aunque las locaciones eran de capacidad variable, se construía un escenario que subrayaba la presencia de los artistas. Los músicos se disponían en un espacio sobreelevado que se diferenciaba del lugar de los públicos, y había equipos de luces que apuntaban directamente al escenario.

Durante la performance, los públicos permanecían sentados y/o con un alto nivel de quietud respecto a sus cuerpos mientras la música ocurría en el escenario. Existía una cara y una línea (Goffman, 1970), a mantener como público de los recitales.⁷ Bailar, pararse, gritar o hacer movimientos que pudieran llamar la atención equivalía a salirse de esa línea, era estar en una cara equivocada. Sobre estos comportamientos, dos de los interlocutores recordaron:

vos ibas a escuchar el recital y que generalmente era uno o dos, era una banda no eran cosas así donde había varias bandas, entonces vos ibas para escuchar esa banda. Ibas escuchabas y te ibas. Era todo más formal si se quiere, ¿viste? No se bailaba. Era muy raro algún otro que se copaba, se podía parar en una silla y

⁷ Para Goffman la línea es un esquema de actos verbales y no verbales que las personas ejecutan en las interacciones sociales, en cambio la cara es el valor positivo que las personas reclaman para sí mismas en términos de atributos sociales aprobados.

empezar a moverse que todos te miraban, todos lo mirábamos medio así porque, no era lo que se estilaba ¿viste? (Entrevista con Paula, 05/06/2013, Córdoba).

Porque también el rock era algo serio. O sea, por ejemplo, en un show de Spinetta, a principio de los 80 cuando venía con Jade, era silencio y todos sentados. A diferencia de Charly que si ya daba más, pero en los shows de Spinetta era un pecado levantarse. Pararse, salvo para aplaudir, no. Qué si silbaba, “eh sentate”. (Entrevista con Raúl, periodista y letrista de conjunto de la época, 17/06/2014, Córdoba)

Sin embargo, tal como señala el último entrevistado, comenzaron a delinearse ciertas diferencias entre los artistas que habilitaron otros comportamientos en los públicos. Con el avanzar de la década se modificaron la disposición de los recitales, primero se abandonaron las sillas, y los jóvenes asistentes se animaron cada vez más a comprometer sus cuerpos al son de la música. Estas modificaciones fueron parte de procesos de plegamientos entre la música *comercial* y *alternativa*. Grupos de rock como Virus, Soda Stereo o Los Abuelos de la Nada, con sus novedosas estéticas musicales comenzaron habilitar nuevas experiencias con la música que activaron los cuerpos quietos de sus públicos hacia la danza y movimiento.

Particularmente, un grupo de jóvenes que participaron en una escena de rock local que comulgaba con estas innovaciones estéticas conocieron una nueva danza que se comenzó a implementar en los recitales: el “pogo”. Raúl recordó la primera presentación del grupo Los Violadores en la ciudad de Córdoba, en un local comercial pequeño donde asistieron aproximadamente cuarenta jóvenes. El conjunto hizo su performance sobre una tarima de madera que al límite soportó el peso de los equipos y los artistas. Mientras, el público disfrutó del show sentado en mesas y sillas, consumiendo cerveza y pizza. En palabras del entrevistado, para aquellos años ellos aún no conocían la práctica del “pogo”: *Era una energía muy fuerte. Pero nosotros nunca habíamos estado, no sabías qué hacer, no había videos que te mostrara gente haciendo pogo. Hablaban del pogo, si hacen pogo. No había una experiencia de haber estado en un lugar [que hicieran pogo]* (Entrevista con Raúl).

Para ellos esta sonoridad requería de otra forma de escucha, ellos *no sabían qué hacer*, pues nunca habían experimentado un sonido que requiera otra acción más allá de la escucha. Fue recién a partir del segundo show de Los Violadores que esta práctica se difundió entre jóvenes amantes del grupo musical, y se practicó en la ciudad este tipo de danza. Estos jóvenes se distanciaron cada vez más de la generación anterior de rockeros que insistía en la escucha contemplativa como forma de recepción.

El final de la performance también incluía una ceremonia y procesos de enfriamiento tanto para los artistas como para sus públicos (Schechner, 2000). Finalizado el show se iniciaba el momento de la dispersión. Luego del aplauso final los asistentes comenzaban a salir de la locación, y en general no se dirigían hacia otro espacio a comentar los resultados

de la performance. Lo habitual era acudir a ver a su artista de preferencia y volver a sus hogares. Sin embargo, podía suceder que la salida del recital se retrasara o alguien organizara una reunión en una casa particular:

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 Barrio 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 aaaaaah estuvo Spinetta, qué se yo. (Entrevista con Mariana)

Estos encuentros fueron posibles para algunos de los entrevistados habilitados por los sistemas de distribución de una economía alternativa a las industrias de mainstream, que propiciaba vínculos más horizontales y cercanos entre artistas y públicos.

Festivales

Los festivales tenían una dinámica similar a los recitales, los diferenciaba su duración más extensa. En estos eventos se presentaban varios conjuntos musicales, lo cual hacía necesario destinar varias horas y a veces días. Se iniciaban durante la tarde, a partir de las 18 hs. Como los recitales, en general, los días destinados eran desde los jueves a domingos.

En la etnografía que realizamos, detectamos tres festivales importantes. Dos de ellos tienen algo en común: se llevaron a cabo durante el verano, entre enero y febrero. Un momento del calendario que en Argentina era destinado generalmente al descanso pues había vacaciones en las instituciones académicas como las escuelas y la universidad. Esta situación facilitaba que sus públicos viajaran de otras localidades para asistir, lo cual los transformaba en una escena translocal (Bennett & Peterson, 2004).

La Falda (1980/1987)

El Festival de La Falda se realizó en la localidad serrana del mismo nombre, un lugar que era un destino de turismo familiar importante del país. Todas las ediciones se efectuaron en un anfiteatro al aire libre.⁸

Mario Luna fue el productor artístico y director general desde 1980 hasta 1984, durante esos años se denominó Festival Argentino de Música Contemporánea. Sin embargo, el festival continuó sin interrupciones hasta 1987 bajo el nombre de La Falda Rock. Luna devino productor de eventos musicales en la ciudad de Córdoba luego de ser reconocido como el

⁸ El anfiteatro Carlos Gardel fue construido a los fines de transformarse en la sede del Festival Nacional de Tango que celebró su primera edición en 1965. Simultáneamente el lugar se convirtió en locación de otros eventos culturales contemporáneos. Incluso, nuevas ediciones de La Falda Rock fueron restauradas hasta el año 2018.

principal responsable de un emblemático programa radial denominado *Alternativa*. Este programa inició sus transmisiones en 1973 en la radio de Amplitud Modulada parte de los Servicios de Radio y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba, y al poco tiempo se convirtió en un espacio de referencia para muchos jóvenes que descubrían músicas locales, naciones e internacionales que no se difundían en medios masivos de comunicación.

Esta situación permitió a Luna construir relaciones de confianza con artistas, y aprender a diseñar redes de cooperación necesarias para la producción de eventos musicales de mayor envergadura. Simultáneamente, transitaba espacios de distribución de las sonoridades durante las noches cordobesas, lo cual habilitó que se vincularan con artistas y públicos afines, muchos oyentes de su programa.

Luego de aventurarse a producir recitales en la ciudad emprendió la gestión de su primer festival, que duró un solo día. Aconteció en la localidad de Cosquín en febrero de 1976, en la plaza Próspero Molina, donde se realizaba, desde el año 1961 hasta el año 2020, el Festival Nacional de Folklore. En aquella oportunidad se presentaron artistas de trascendencia nacional y del emergente rock como Litto Nebbia, Raúl Porchetto, Charly García, Alas, Crucis, León Gieco, entre otros. Según recuerdos de su organizador fue mal recibido por los lugareños, quienes caratulaban a los jóvenes públicos de este espacio como *jipis*, *sucios* y *drogadictos*. Este evento fue pionero fuera de territorios porteños, pues el único de referencia previa fue el festival B.A. Rock realizado de 1970 a 1972 en la ciudad de Buenos Aires (Díaz, 2005).

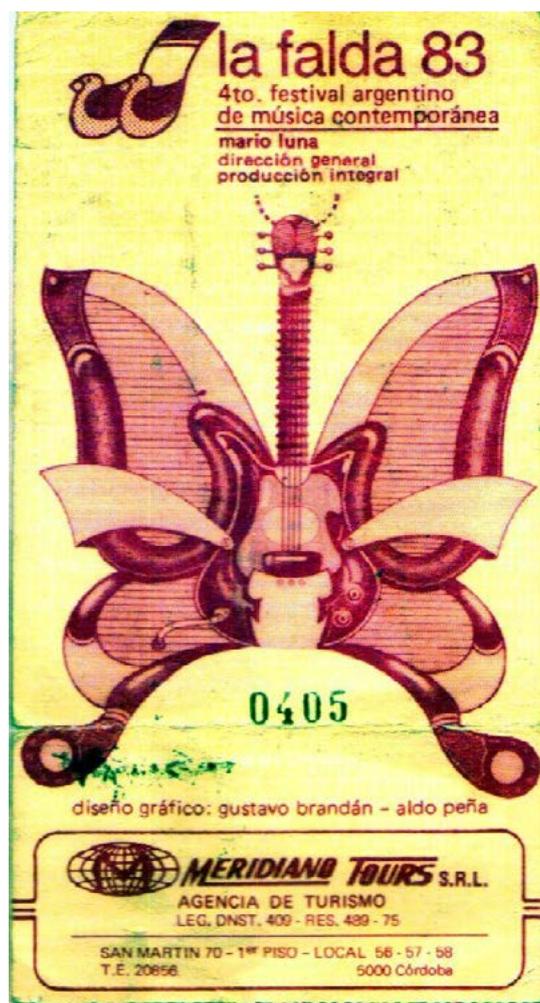
Auditorio de La Falda, 1983.



Afiche difusión, 1982



Entrada La Falda, 1983



FUENTE: Facebook de Juan Carlos Ingaramo consultado 9 de abril 2015.

Respecto a las locaciones y a las reacciones iniciales de los lugareños, advertimos que en los estertores de la década de 1980 lo que a posteriori se denominaría rock nacional carecía de lugares propios y de un público consolidado que legitimara su existencia. Tanto este primer ensayo en la localidad de Cosquín y luego en La Falda se realizó en escenarios que pertenecían a otros géneros arraigados en la identidad nacional como el tango y el folklore. El rock local estaba conformándose como un género musical que cada vez tendría más públicos, prensa e industrias culturales que financiaran y difundieran sus productos. Por otro lado, llamamos la atención sobre la insistencia de Luna de organizar este evento en lugares alejados de la ciudad que remitieran a lo bucólico y campestre. Como veremos, aquel consenso sobre el espacio duraría hasta mediando la década.

La Falda se inició en el año 1980, todas sus ediciones se llevaban adelante durante la primera quincena de febrero, excepto en 1985 que se realizó el 2 de marzo; y de 1986, donde el festival se desarrolló entre el 9 y 12 de enero. Estas fechas confirman que más allá de

diferencias sutiles, los organizadores siempre ubicaron al festival durante el periodo estival, y en coincidencia con el tiempo de descanso académico de las instituciones de enseñanza.

El evento acontecía en un auditorio al aire libre, con un escenario sobre elevado y con luminarias a disposición que subrayaban la presencia de los artistas. La duración fue variable, desde un solo día a seis. El evento comenzaba durante la tarde/noche, los artistas y conjuntos oscilaron entre tres y doce por jornada. Aunque muchos de los entrevistados explicaron que no se estilaba comprar entradas anticipadas, se ponía a disposición un “abono” que incluía el ingreso a todas las noches del festival a un precio menor que su compra individual.

El festival contó con la presencia de muchos artistas reconocidos a nivel nacional como Serú Girán, Charly García, León Gieco, Raúl Porchetto, Miguel Cantilo, Litto Nebbia o Luis Alberto Spinetta. La mayoría de los músicos eran de Buenos Aires, aunque también hubo presencia de artistas locales de la ciudad de Córdoba o del interior de la provincia.

En cuanto a los géneros musicales de los artistas convocados, había una primacía de artistas de rock. Entre 1980 y 1984, en las ediciones producidas por Mario Luna, el festival aspiró a convertirse en un evento de *música contemporánea* que favoreciera la confluencia entre diferentes estilos musicales. Se incluyeron artistas de folklore latinoamericano, jazz-rock, nueva canción, tango, hard rock y heavy metal. Esta mixtura en los géneros musicales se mantuvo a partir de 1985 a pesar que el festival pasó a llamarse la Falda Rock.

Este solapamiento entre géneros y escenas musicales trajo algunos inconvenientes en lo que respecta a las vinculaciones entre los artistas y sus públicos. La presentación de Dino Saluzzi en 1981, finalizó con la detención del músico por las fuerzas policiales. Según recuerdos de los entrevistados, Saluzzi insultó a su público al oír que coreaban el cántico sin letra difundido en el festival de Música y Arte de Woodstock cuando bajo la lluvia de 1969 algunos de sus asistentes improvisaron con botellas, latas, palos y tambores una melodía repetida y sencilla. Desde la perspectiva del artista, esta actitud no correspondía a una celebración de su obra, pues era una cita de un comportamiento que tuvieron jóvenes en EEUU. Apropiarse de aquel canto que pertenecía a “otros” los convertía, según palabras de este artista, en *colonizaditos*.

Ya en tiempos alfonsinistas hubo una serie de incidentes entre artistas y públicos respecto a criterios estéticos. Músicos como Miguel Abuelo, Horacio Fontova, Miguel Cantilo o Charly García fueron insultados y víctimas de objetos que jóvenes arrojaban al escenario. Estos artistas tenían en común alguna innovación estética que los acercaba al new wave, y no se correspondía con lo que algunos jóvenes entendían como rock. En palabras de los entrevistados:

nosotros creíamos que éramos, re progres, re piolas, re amplios porque éramos rockeros y demás. Pero éramos lo más cerrado del mundo porque subía un tipo y hacía una cosa diferente a lo que estábamos escuchando y la gente lo silbaba viste, le tiraba cosas. (Entrevista con Raúl)

y la gente cuadradita, cerrada que querían rock, rock and roll viste. (Entrevista con Martín, músico, 08/01/2015, Córdoba)

Frente del auditorio de La Falda, 1983



Con el avanzar de la década, artistas de rock diversificaron su propuesta. Se vieron envueltos en un proceso de difusión (Hebdige, 2004) que no sólo colaboró en una mayor distribución de sus obras sino en una renovación estética que mixturó a las sonoridades consideradas *alternativas* con otros estilos cercanos al mundo de la música comercial. Esta situación generó conflictos y cambios en las convenciones estéticas de los mundos musicales, que no siempre fueron aceptados.

Por otro lado, el festival de La Falda se convirtió en poco tiempo en un anhelo de muchos músicos que les posibilitaba una mayor difusión de sus obras. A este festival acudían los productores de los sellos grabadores, todos residentes en Buenos Aires, a observar las presentaciones y propiciar la grabación de discos en sus compañías. Con el correr de los años el evento fue tomando relevancia nacional, tal como profesaba una nota en el periódico local de mayor tirada: [...] *Es sin duda uno de los mejores eventos artísticos del país, por su originalidad, y por la calidad de las figuras que desfilan por el anfiteatro municipal de aquella cautivante ciudad serrana (La Voz del Interior -LVI-, 20/01/1984).*

En este festival no sólo se presentaban artistas reconocidos, sino que incentivó la popularidad de artistas nuevos. La Falda se transformó en un espacio para el reconocimiento artístico, fue de hecho bautizado como *la gran vidriera*. El caso de Juan Carlos Baglietto es tal vez el más mencionado, ya que luego de su performance en el festival el artista accedió a la grabación de su disco *Tiempos difíciles* que devino en el primer disco de oro del rock argentino. Cabe destacar también el caso de Posdata, banda local, quienes grabaron su disco luego de presentarse en La Falda (Bruno, 2012).

La Falda comenzó con dos días de duración, luego tres, hasta que en 1983 se desarrolló durante dos fines de semana consecutivos. En aquella edición durante la semana tuvo lugar un “festival paralelo” en el mismo anfiteatro con entrada libre y gratuita donde se presentaron artistas que estaban iniciándose en la profesión. Como el público iba en ascenso se decidieron quitar las sillas de madera donde los jóvenes se sentaban a deleitarse con los artistas y se construyeron tribunas en el anfiteatro. También se dispuso de una sala de prensa, se realizó acondicionamiento de campings y diagramas especiales de servicios de transporte (LVI, 11/01/1983)

Durante la edición de 1983 se incorporaron otras actividades además de la presentación de los músicos. Se realizaron muestras de artes plásticas, textos ilustrados, artesanías y fotografías, un concurso de murales, exhibición de filmes, de una obra de teatro y competencias deportivas. Esta mixtura de ofertas culturales y recreativas mostraba cierta confluencia en los consumos de jóvenes asistentes, pues además de la música disfrutaban de otros bienes culturales. En 1984 el festival volvió a limitarse a un fin de semana, aunque hubo una reedición de actividades recreativas complementarias a la música, aunque en un tiempo más acotado.

En lo que respecta a las redes cooperativas que posibilitaron la producción de este festival diferenciamos otros actores además de Luna. Uno de ellos fue el Estado Municipal de La Falda, que no sólo propició las autorizaciones y el alquiler del auditorio, sino que se ocupó de acciones concretas. Algunas de ellas fueron: garantizar frecuencias especiales de ómnibus, el reacondicionamiento del camping municipal para alojamiento gratuito y el auspicio de tarifas especiales en campings privados para asistentes al festival. Por otro lado, Daniel Grinbank fue un colaborador fundamental para el evento. En aquellos tiempos era dueño de una de las agencias de artistas de rock más importante del país, lo cual facilitó que muchos de ellos se presentaran en La Falda.

La Falda fue un evento con cobertura mediática a nivel nacional. Periodistas de todos los medios de mayor tirada y de revistas especializadas tuvieron presencia gracias al incentivo de Luna, quien los invitaba ofreciéndole los gastos pagos. Sin embargo, a pesar de este esfuerzo este interlocutor planteó que el apoyo local y mediático al festival era escaso. La inversión económica mayor corrió por su cuenta al igual que los criterios de selección de los artistas. Aunque mucho de estos músicos eran reconocidos a nivel nacional y tenían una gran convocatoria, para Luna la elección era una *locura* porque no respondía a intereses comerciales de aquellos momentos que aseguraran un amplio número de asistentes. A su juicio, eran artistas de poca difusión en medios masivos de comunicación. Luna se consideró como un productor que no actuaba de una manera esperable para una economía que buscara maximizar sus beneficios monetarios a través de la gestión de eventos culturales. Participar de aquellos principios de una economía *alternativa* lo colocaba como un empresario “loco” y “suicida”:

Y bueno esa era mi intención, ese era el espíritu con que yo hacía el festival, un espíritu suicida desde el punto de vista del productor, pero ese era mi gusto, además no tenía conciencia del peligro de derrumbarme económicamente, nunca me planteé que hubiera pasado si no iba nadie. (Entrevista a Mario Luna en Pousa, 2009:155)

Luna conformó un equipo de trabajo con personal de apoyo especializado. Muchos de ellos tenían un vínculo de amistad y afectivo con él, el interlocutor destacó que se trataba de personas que *creían en su proyecto* (Entrevista con Luna, 15/09/2010, Córdoba). Para el empresario quienes aceptaban este trabajo estaban de acuerdo con una serie de principios morales vinculados a la economía de estas músicas, que las hacía *alternativas* a los canales comerciales de distribución. Dentro de ese grupo de “creyentes” se encontraban los artistas, que de acuerdo al propio Luna lo veían como *un tipo del palo, empatizado con ellos, un delirante que había que apoyar* porque coincidía con sus ideas. Para los músicos era un profesante de las sonoridades *alternativas* que no se valía de los medios masivos de financiamiento para la distribución de las músicas. El festival era *alternativo*, Luna seleccionaba a los artistas sin especular ganancias monetarias de gran cuantía. Aunque muchos de los artistas que se presentaron en el festival tenían para la época una gran convocatoria de públicos a nivel nacional y habían grabado discos con compañías internacionales, eran artistas imaginados con públicos de algunos pocos “entendidos”.

Como apreciamos en afiches y fotografías de la época, el festival contó con diferentes auspicios de empresas comerciales a pesar que estos financiamientos fueron borrados del discurso de Luna. Tanto en entradas o en carteles de la época, aparecían marcas comerciales de bebidas gaseosas o de una agencia de viaje. No sabemos el monto que estas empresas aportaron y su relación a la inversión requerida para realizar el evento. Tal vez no haya sido significativa para los criterios de producción de Luna, quien explicó que el monto de dinero necesario para el evento era una inversión que corrió por su parte.

Como Luna tenía un programa de radio, utilizaba aquel espacio para la difusión del festival. Aunque el evento resultó de una compleja trama de colaboradores e intermediarios, los interlocutores insistieron en la “soledad” de Luna en este emprendimiento. Los entrevistados destacaron dificultades de gestión y un gran esfuerzo personal de su principal organizador para que el evento pudiera realizarse. Recordaron que los habitantes de la localidad no recibieron con entusiasmo a los jóvenes rockeros. Una forma de demostrar su disconformidad era obstaculizar servicios turísticos de alojamiento o de expendio de alimentos y bebidas.

A partir de 1985 el festival cambió de gestor, lo cual trajo modificaciones en el evento. Luna se trasladó a la ciudad de Córdoba para producir otro festival denominado Chateau Rock. Mientras, en la localidad de La Falda, el Estado Municipal decidió emprender su organización a través de una comisión y bajo el auspicio de la Secretaría de Turismo, la

recaudación fue destinada a un comedor infantil de la localidad. Quizás por este cambio en la organización, y para reducir posibles riesgos, la comisión organizadora decidió que el festival tuviera un solo día de duración. Aunque las fuentes no detallan la existencia de pérdidas económicas ni inconvenientes de algún tipo, esta fue la única vez que la administración pública se hizo cargo de este evento.

Las dos ediciones siguientes estuvieron en manos privadas, a través de diferentes organizadores. En 1986 estuvo a cargo de una empresa de Buenos Aires y en 1987 una empresa local de La Falda. Esta vez las fuentes documentales señalaron inconvenientes de gestión. En lo que respecta a 1986, detallaban pérdidas económicas para sus organizadores y auspiciantes (LVI 19/01/1986), situación que hace comprensible el retiro de la empresa de dicho evento.

Para 1987 otros empresarios volvieron intentarlo, sin embargo, quedó inmortalizada en la memoria de muchos jóvenes de la época por los problemas de organización y logística, pero más aún por escandalosos incidentes con intervención policial. Incluso la última jornada debió suspenderse por incumplimiento de pagos y condiciones contractuales a los artistas y personal de apoyo.

El festival de La Falda se realizó durante ocho años ininterrumpidos. De acuerdo a las indagaciones de campo que realizamos, algunos jóvenes se instalaban en carpa durante varios días, inclusive viajaban de otras provincias. También estaba la posibilidad de trasladarse de la ciudad de Córdoba hacia La Falda y volver a sus hogares una vez terminado el show. Aunque se realizara fuera de la ciudad, era una distancia accesible para jóvenes de sectores medios. Los interesados diseñaban diferentes estrategias para financiar su estadía y viaje, así como para conseguir los permisos de sus padres. De acuerdo a los relatos de los entrevistados, contaban con escaso dinero para la subsistencia durante los días que duraba el festival. Esta situación los impulsaba a dormir en espacios no preparados para ello y que no solicitaran un aporte monetario como las veredas de la localidad o la terminal de ómnibus. Otra estrategia para no gastar dinero era pedir sobras de comida en bares y restaurantes.

Al parecer, el show, aunque era la performance central, no era la única actividad de interés. Afuera del festival había muchos jóvenes que no tenían entrada y decidían quedarse en las inmediaciones. Muchos acudían con la esperanza de ingresar sin pagar o de compartir la experiencia con otros jóvenes rockeros. En los campings los rockeros expresaban su afición por la música a través de charlas y guitarreadas. Como el festival acontecía en periodo estival motivaba que muchos jóvenes optaran por viajar a La Falda en la época del evento como una actividad de esparcimiento en vacaciones de sus estudios.

El anfiteatro de la localidad donde se presentaban los artistas era el suceso caliente (Schechner, 2000), aunque no el único. En los alrededores ocurrían otras performances en otros tiempos y espacios, lo cual permite dimensionar sobre los impactos en la sociabilidad de sus asistentes y la magnitud de este festival. Este formato lo diferenciaba de los recitales en la ciudad, pues reunía a los jóvenes más allá del tiempo de la noche y del momento de la performance musical. Los públicos transitaban de los espacios calientes

a fríos, pues en ocasiones ingresaban al anfiteatro desde el inicio del show o en algún momento de la noche. Si bien la performance central acontecía desde la caída del sol hasta la madrugada, en otros momentos del día había lugar para otras actividades que hasta los propios organizadores del festival propiciaron, como campeonatos deportivos y muestras culturales.

Más allá de devenir públicos ocasionales de artistas admirados, para los entrevistados el Festival de La Falda resultó una experiencia subjetivante en sus trayectorias personales. Este espacio reunió a un gran número de jóvenes rockeros de manera simultánea, era un lugar de encuentro y reconocimiento, al mismo tiempo que resultaba impactante para sus participantes que vivían el consumo de estas músicas como una experiencia minoritaria en la ciudad de Córdoba. En palabra de uno de sus asistentes:

en ese momento donde no podías hacer nada, donde había toque de queda, donde no podías salir a la calle después de las 10 de la noche, 8 de la noche. Ir a un festival, juntarse con toda esa gente fue una cosa shockeante. Me marcó de ahí en adelante eso. Fue, como una especie de Woodstock, la gente que había ido y que volvía no era la misma. (Entrevista con Raúl).

Así, a pocos kilómetros de la ciudad de Córdoba y aun en tiempos dictatoriales, algunos jóvenes pudieron desoír el terrorismo estatal por algunos días y reconocerse entre pares. En La Falda jóvenes que habitaban en la ciudad de Córdoba escucharon por primera vez el cántico “se va a acabar, se va a acabar la dictadura militar”, más allá de las sonoridades afines a un ethos de rebeldía, en aquel espacio los jóvenes vieron posibilidades de vivir alternativas al miedo y terror de un Estado militar. Con el avanzar de la década el festival fue perdiendo brillo y se desvaneció. Poco a poco La Falda dejó de constituirse en aquel espacio de encuentro de sonoridades *alternativas*. Corrían tiempos alfonsinistas y la música rock ya no era un consumo de pocos *entendidos*.

Córdoba Rock (1983/1985)

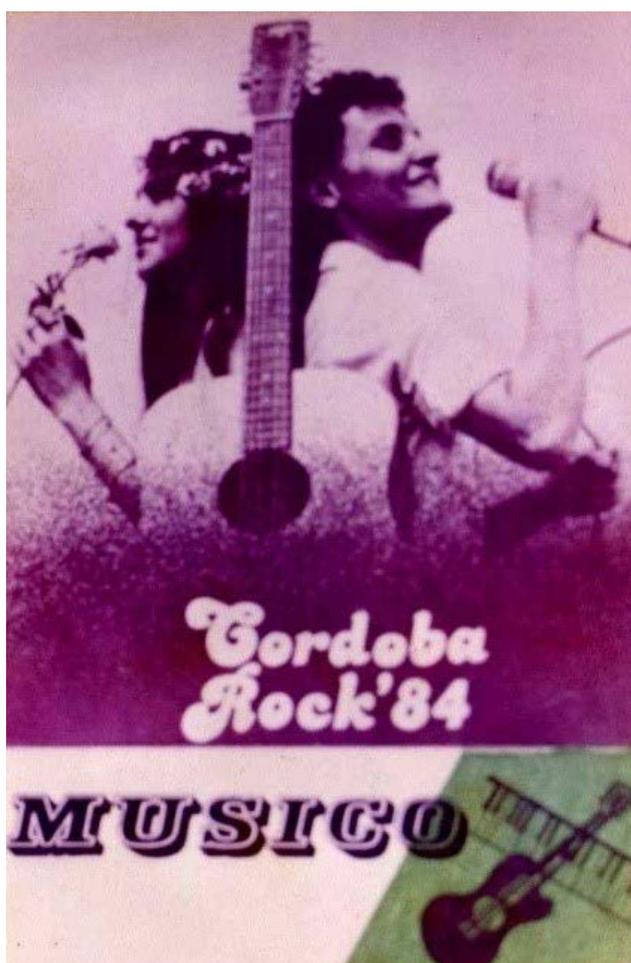
El Córdoba Rock fue un festival de música que tuvo tres ediciones consecutivas durante los años 1983, 1984 y 1985. Se llevaron a cabo durante la última semana de enero en el Teatro Griego. El primero de ellos se extendió durante cuatro días y los siguientes seis. El festival se iniciaba a partir de las 21 hs. Quien impulsó la idea y dirigió la organización de este evento fue Francisco Sarmiento, quien se desempeñaba como personal técnico del teatro provincial más importante de la ciudad. Como Luna, Sarmiento fue productor y gestor de eventos musicales.

El Córdoba Rock tuvo como finalidad contribuir a la distribución de artistas locales pues no estaba permitida la participación de músicos oriundos o residentes en Buenos Aires y buscaba generar un espacio de vinculación entre los músicos. Para participar de

este evento los aspirantes enviaban sus casetes a la organización, quien a través de personas especializadas elegían a los candidatos. A partir de la segunda edición este jurado intervenía en el festival y evaluaba las performances en vivo. Posteriormente, entregaba reconocimientos a los artistas en forma de premios y distinciones. Si bien el festival convocaba desde su nombre a bandas de rock, en las carteleras notamos ciertas mixturas en los géneros musicales que incluía a la nueva trova, el jazz-rock y el pop.

El Córdoba Rock fue un evento de gran logística y complejidad técnica. Contaba con el montaje de tres escenarios diferentes, que funcionaban de manera sucesiva. La finalidad de esta disposición era disminuir las demoras entre los artistas, pues mientras transcurría una performance en uno de los escenarios, personal técnico preparaba el siguiente número en otro espacio. Esta estrategia organizativa requería personal técnico que cubriera las necesidades de cada lugar. Entre performance y performance mediaba la actuación de un locutor que oficiaba de presentador. Un grupo abrió la noche con un tema compuesto exclusivamente para el festival: *el tema leiv motiv*. En cada edición había uno diferente interpretado por un grupo musical cordobés.

Credencial Córdoba Rock



FUENTE: Archivo Personal de Toto López.

Además de la performance musical principal, a partir de la segunda edición se efectuaron otras actividades. Se organizaron una serie de charlas con personas especializadas que tematizaban diferentes aspectos vinculados a la música popular. En las inmediaciones del Teatro Griego se montó una feria de artesanía y muestras de artistas plásticos y fotografías. Similar a La Falda el anfiteatro del Teatro Griego funcionaba como un lugar caliente donde acontecía la performance principal. En los alrededores ocurrían otras performances secundarias, que se superponían en los tiempos de los shows musicales o acontecían en otros momentos del día. La distancia espacial respecto a la erupción principal era variable, desde escasos metros del escenario hasta otras locaciones cercanas al Parque Sarmiento o centro de la ciudad.

Aunque Sarmiento explicó –en la entrevista que sostuvimos con él (Córdoba, 04/10/2010)– que el festival era financiado individualmente y exclusivamente por él, en las fuentes documentales se detallan una serie de empresas privadas que oficiaron como auspiciantes. El Estado provincial también aportó fondos a través de la Secretaría de la Juventud y la Subsecretaría de Cultura, a partir de 1984. En lo que refiere a difusión, Sarmiento señaló que pautaba publicidad en radio, mencionó específicamente el programa *Alternativa* que conducía Luna.

Según relatos de su principal hacedor el festival colmaba las localidades disponibles, aunque la prensa de la época no coincidía con esta apreciación. También planteó que podía sacarle un rédito económico, pero que sin embargo decidió abandonar esta producción. Los motivos que esgrimió fueron presiones de parte de artistas y funcionarios estatales para diseñar las carteleras del evento.

De manera similar al relato de Luna, Sarmiento coincidió con la idea que el festival fue un evento que emprendió “solo”. Esta forma de describir su desempeño no impedía que existiera una red de cooperación que incluyó a diferentes personas e instituciones. Este interlocutor también enumeró dificultades y esfuerzos para llevar adelante este tipo de producciones. Esta forma de representar sus acciones se vinculaba con una economía moral (Thompson, 1995) *alternativa*. Los empresarios que se abocaban a estos eventos, como los artistas, coincidían en una razón altruista que no privilegiaba los réditos económicos. Esta situación también los colocaba al margen de los grandes sistemas de distribución de la música comercial, y por tanto debían imaginar otras estrategias para sortear las dificultades. Sarmiento apostaba por artistas que tenían poco reconocimiento y difusión, lo cual dificultaba la convocatoria de públicos. Aunque tuvo auspiciantes y cobertura mediática, la crítica no siempre era benevolente con su emprendimiento.

Chateau Rock (1985/1989)

El Chateau Rock fue un evento musical que, como su nombre lo indica, se llevó a cabo en el estadio mundialista Chateau Carreras de la ciudad de Córdoba, ubicado en la zona norte. Tuvo cinco ediciones, y en continuidad con la denominación del Festival de La Falda

se llamó Festival Argentino de Música Contemporánea Chateau Rock acompañado de las dos últimas cifras de cada año correspondiente. Mario Luna fue su director artístico, quien siguió con su trayectoria de productor de festivales musicales luego de abandonar La Falda en 1984. Luna mantuvo el nombre del evento y su logo, sólo que la locación sería un estadio de la ciudad y bajo el auspicio del Estado Municipal.⁹

La Municipalidad de Córdoba se encargó de la financiación mediante fondos propios y de empresas privadas. La recaudación se destinó a las escuelas municipales. Según diarios de la época el evento nunca dio pérdidas en ninguna de sus ediciones. La prensa explicaba que el carácter benéfico del festival provocaba que los artistas bajaran los costos de sus cachets y la inversión de empresas a través del sistema de patrocinio garantizaba rentabilidad.

A excepción de la edición de 1986 de tres días de duración, el festival se desarrollaba en dos jornadas. Comenzaba durante la tarde, entre las 18 y 20 hs y finalizaba a la madrugada. Los días elegidos se correspondían a los fines de semana, entre viernes y domingos, de modo tal que no se superpusiera con horarios laborales. Las fechas fueron variables, pero en general se realizaba en el mes de marzo. Las entradas podían comprarse de manera anticipada en el propio estadio, en locales comerciales céntricos o en la Municipalidad de la ciudad. Los precios eran diferenciados según las ubicaciones, situación que no ocurría ni en La Falda ni el Córdoba Rock.

La primera edición, en 1985, se realizó en adhesión al año Internacional de la Juventud que declaró la Organización de Naciones Unidas (González, 2010). El festival fue parte de un conjunto de políticas públicas que tuvieron un matiz propio en la provincia, pues buscaban modificar las vinculaciones entre el Estado y los sectores juveniles. El estado municipal se constituyó en promotor de un evento musical que tenía a los jóvenes como protagonistas, pues el rock era de amplia difusión en este sector etario. La participación como asistentes al Chateau Rock fue interpretado en clave de *integración* de los jóvenes, pues ellos no sólo acudían a ver a sus artistas preferidos, sino que colaboraban al fin solidario de recaudar fondos para las escuelas públicas (LVI 01-03-86).

Como el festival se realizaba al aire libre, estaba supeditado a las inclemencias del clima. En todas las ediciones la lluvia complicó la logística y la convocatoria de públicos. Según las crónicas periodísticas, durante 1986 se produjeron disturbios e incidentes con las fuerzas policiales (LVI 2/03/1986).

En lo que respecta a los artistas que se presentaron en el Chateau Rock, es posible observar una variabilidad de géneros musicales que incluía a la nueva trova, jazz-rock, pop-rock,

⁹ En la entrevista que sostuvimos con el productor, Luna explicó que la intervención del Estado Municipal en este festival marcaba una diferencia sustantiva respecto a las gestiones de La Falda. Le otorgaba al evento una *prolijidad* de la cual carecía el festival anterior al mismo tiempo que le quitaba el nivel de *locura*, *delirio* y *soledad* que Luna sintió como productor en la localidad serrana.

hard rock, punk, reggae, funk, tango y candombe. También se presentaron bandas reconocidas de otros países como Brasil, México, Chile y Uruguay. Más allá de artistas consagrados y reconocidos a nivel (inter)nacional, Luna tenía como objetivo propiciar la difusión de bandas nuevas, muchas originarias del interior provincial o de otras provincias. Para ello, a partir de 1988 se inició un proceso de selección de artistas llamado pre-Chateau. Los ganadores de la selección se presentaban en el festival.

Publicidad en diario local



FUENTE: LVI 09 de marzo de 1985.

Entrada Chateau Rock



FUENTE: Facebook de Juan Carlos Ingaramo, consultada el 9 de abril de 2015.

En el año 1986 hubo una serie de actividades paralelas al festival que no volvieron a repetirse en años posteriores. Para esta ocasión se realizaron clínicas, clases magistrales, que dictaron artistas locales reconocidos y de Buenos Aires, algunos de ellos se presentaron en el Chateau Rock '86.

En la edición de 1987, la producción fue delegada a empresarios de Buenos Aires: Daniel Grinbank y Fernando Moya, aunque la dirección artística continuó en manos de Mario Luna. Esta modificación en la gestión trajo como consecuencia el anuncio de nuevas condiciones técnicas que posibilitarían mejoras en la performance. Se especificaba que se incorporarían nuevos dispositivos tecnológicos y formas de organización escenográficas

que permitirían disminuir los tiempos de demoras entra la presentación de los números artísticos y continuar con el show en caso de inclemencias climáticas. A pesar de esta iniciativa, las crónicas periodísticas de la época relataron que hubo demoras y suspensión de números por los inconvenientes que provocó la lluvia. Sin embargo, destacaron la ausencia de hechos violentos y excesos que si acontecieron en el festival de La Falda con pocos días de diferencia en el mismo año.

El cambio de locación que llevó adelante Luna en la producción desde las sierras a la ciudad de Córdoba se enmarca dentro de un proceso mayor en el cual se vieron envueltas particularmente las músicas de rock. Esta situación generó un incremento y diversificación de asistentes a lo largo de la década de 1980 en la localidad serrana de La Falda. Aunque el festival de La Falda continuó hasta 1987 en manos de otros organizadores advertimos que registró pérdidas financieras e incidentes que dificultaron su desarrollo. Con el avanzar de la década trasladarse a las sierras para presenciar un show de rock se convirtió en un acto cada vez menos frecuente. Al ritmo que las sonoridades, otrora *alternativas*, llegaban a mayores espectadores. El rock ya no era un bien apreciado por un selecto grupo de entendidos, las bandas habían ampliado sus convocatorias y muchas habían pasado a estar en el registro de los grandes medios de difusión masiva. El Chateau Rock no fue un festival para sólo algunos jóvenes descritos como *rockeros* y *jipis*, sino que también se hicieron presentes otras personas que habitualmente por circulaban otros circuitos de divertimento.

Reflexiones finales

En este artículo exploramos dos formatos para escuchar conjuntos musicales en vivo, que tenían en común la gran convocatoria de públicos. En ambas formas de distribución de las músicas advertimos características comunes. Por un lado, quienes gestionaron estos eventos estaban vinculadas en redes de cooperación e integraban otros espacios de un mundo musical. Los sujetos ensayaron la producción de recitales y festivales a lo largo de su trayectoria al mismo tiempo que se constituyeron en públicos habituales de espacios de la noche donde se distribuían sonoridades que luego ellos mismos producirían.

Por otro lado los recitales y festivales también funcionaron como tecnologías de género (De Lauretis, 1989) que distribuía los roles en el mundo del arte a partir de la posición sexo-genérica. Las mujeres no se desempeñaban ni como productoras ni técnicas de estos espacios. Quienes ocupaban estas posiciones eran varones con edades biológicas similares a los artistas que difundían.

Asimismo, notamos que los recitales y festivales propiciaron determinados modos de estar de sus públicos (Blázquez, 2002). A partir de la organización del espacio y dispositivos técnicos resaltaban el lugar de los artistas durante sus performances. Mientras, el público permanecía en la oscuridad y disfrutaba del show mediante una escucha atenta y relativa quietud corporal. Con el avanzar de la década estos modos de estar se modificaron. Se eliminaron las sillas, los asistentes estaban parados y comenzaron a comprometer sus cuerpos.

Los sistemas de financiamiento de los festivales combinaban la inversión individual de sus productores, el patrocinio de empresas privadas y la intervención estatal. Sin embargo, a partir de 1985 las administraciones estatales aparecen con mayor presencia. A partir de los datos que construimos, planteamos como hipótesis –a profundizar en futuras pesquisas– que los festivales de rock mediando la década de 1980 requirieron el financiamiento y apoyo estatal. De manera simultánea al avanzar del accionar estatal, estos eventos incrementaron su convocatoria de públicos e incorporaron artistas internacionales.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo (1993). *Entre Gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires, Colihue.
- Bruno, María Sol, (2012). “Córdoba va”: Análisis de un mundo de “música popular urbana” en Córdoba durante la década de 1980. Trabajo Final de Licenciatura en Historia, Universidad Nacional de Córdoba.
- Bruno, María Sol (2019). De “Aguas de la Cañada” a “Nada en la Cañada”. Análisis de un mundo de canción urbana en la Córdoba de 1980. Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas. Universidad Nacional de Córdoba.
- Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, Howard (2014). *Outsiders hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Bennett, Andy, & Peterson, Richard (2004). *Music scenes: Local, translocal and virtual*. Nashville, Vanderbilt University Press.
- Blázquez, Gustavo. (2002). El uso del espacio: Los modos de estar en el baile de cuartetos, en III Jornadas de encuentro interdisciplinario y de actualización teórico-metodológica, Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba.
- Chaves, Mariana (2010). *Jóvenes, territorios y complicidades. Una antropología de la juventud urbana*. Buenos Aires, Espacio.
- De Lauretis, Teresa (1989). *Tecnologías del género en Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction*. Londres, Macmillan Press. pp. 1-30.
- Díaz, Claudio (2005). *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino, 1965-1985*. Córdoba, Narvaja.
- Goffman, Erving (1970). “Sobre el trabajo de la cara” en *Ritual de la interacción*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo. pp. 11–25.
- González, Alejandra (2010). Biopolíticas “juveniles” en Argentina durante el Año Internacional de la Juventud (1985), en Congreso: El Bicentenario desde una mirada interdisciplinaria: Legados, conflictos y desafíos.
- González, Alejandra (2014). “Las artes en la última dictadura argentina (1976-1983): Entre políticas culturales e intersticios de resistencia”. *European Review of Artistic Studies*, 5(2), pp. 60–84

- Hall, Stuart, & Jefferson, Tony. (2010). *Resistencia a través de rituales. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra*. La Plata, Observatorio de Jóvenes, Comunicación y Medios.
- Hebdige, Dick. (2004). *Subcultura: El significado del estilo*. Barcelona, Paidós.
- Hourcade, Eduardo, Godoy, Cristina., & Botalla, Horacio (1995). *Luz y contraluz de una historia antropológica*. Buenos Aires, Biblos.
- Levi, Giavanni & Smith, Jean-Claude(1996). *Historia de los jóvenes. De la Antigüedad a la Edad Moderna*. Madrid, Taurus.
- Pousa, Néstor. (2009). *La Falda en tiempo de rock*. Córdoba, Arkenia.
- Pujol, Sergio (2005). *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*. Argentina, Emecé.
- Pujol, Sergio (2011). *Historia del baile: de la milonga a la disco*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- Quiroga, Horacio (2004). *El tiempo del "Proceso"*. Rosario, Fundación Ross.
- Sánchez Trolliet, Ana. (2018). "En los parques: espacio público y cultura rock durante el tránsito de la dictadura a la democracia en Buenos Aires". *Estudios del Hábitat*. 16 (1) pp. 1- 16
- Schechner, Richard (2000). *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Straw, Will. (1972). "Communities and scenes in popular music" en Gelder, Ken; Thornton, Sarah (ed.): *The subcultures reader*. London, Routledge. pp. 494-505
- Thompson, Edward (1995). "La economía moral de la multitud" en *Costumbres en Común*. Barcelona, Crítica. pp. 213-293.