



UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

TESINA PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA.

Carrera de Sociología. Instituto de Altos Estudios Sociales.

“Tratando de ser en el montón.” Prácticas de afición y subjetividades en recitales de rock. El caso de los seguidores de La Renga.

Tesista: Martín O. Recanatti

Director: Dr. José Garriga Zucal

Buenos Aires

Diciembre 2016

“Tratando de ser en el montón.” Prácticas de afición y subjetividades en recitales de rock. El caso de los seguidores de La Renga.

Autor: Martín Omar Recanatti

Firma:

Evaluador: Dr. Daniel Salerno

Firma:

Director: Dr. José Garriga Zucal

Firma:

Fecha de Defensa: 22/12/2016

Agradecimientos

Nada que uno emprenda en la vida puede lograrse sin ayuda de otros. En el lapso de tiempo en el cual un proyecto va tomando forma, muchas personas intervienen de manera que hasta ellas mismas suelen desconocer. Ahora mismo, frente a la pantalla de la computadora, vienen a mi innumerable cantidad de palabras, de silencios, de consejos y de escuchas, que hicieron posible que la utopía de terminar la carrera universitaria fuese transformándose de a poco en un horizonte cada vez menos utópico y más cercano. Por eso hay mucho para agradecer.

En primer lugar, quiero agradecer a Universidad Nacional de San Martín, en líneas generales a todos/as y cada uno/a de los que conforman la comunidad educativa UNSAM. En particular, agradecer a los docentes que, de un modo u otro, han aportado a mi formación teórica y práctica. En especial, quiero mencionar a Pablo Dalle y Matías Bruno (profesores de Taller de Redacción I y II) sin los cuales todas las ideas aquí volcadas seguirían flotando desordenada e incoherentemente en mi cabeza. Gracias a ambos por sus aportes, lectura crítica, exigencia, pero también por su predisposición a leer todo lo que les mandé y, sobre todo, por sus palabras de apoyo.

Agradecer también a otros/as docentes que, a lo largo de estos seis años, colaboraron en mantener viva la llama de la curiosidad, esa que nos impulsa a seguir aprendiendo. Entre ellos/as quiero mencionar a Pablo Semán, Verónica Gago, Ariel Wilkis y Paula Abal Medina.

Quiero agradecerle especialmente a mi director, José Garriga Zucal por haber confiado en mis ideas, por su colaboración guiando la escritura de la tesina y, sobre todo, por sus palabras de aliento y de contención en momentos difíciles de dicho proceso. José, ¡gracias!

Agradecer a mis compañeros/as que han sido sostén en diferentes momentos a lo largo de estos años, compartiendo charlas, risas, debates, brindis y asados. A Jorge, Santi, Seba, Gus, Silvia, Cristina y Ceci, queridos colegas, compañeros de aula y de la vida, gracias por todo lo me hicieron crecer. También, quiero agradecer especialmente a la querida compañera Mariana, siempre presente entre nosotros.

No quiero dejar de lado a todas aquellas personas de las que uno, muchas veces, espera el apoyo o el interés que nunca llega. Sepan que su indiferencia ha sido un impulso vital. La culminación de este proceso también está dedicada a todos ustedes.

Pero, por sobre todas las cosas, hay tres personas sin las que nada en este mundo sería lo que es. A ellos mi agradecimiento infinito: Yamila, Nico y Dante. Los amo.

Resumen:

La presente investigación se propone, a partir de la exploración de la escena musical desplegada en torno a los recitales de La Renga, indagar sobre los distintos modos en que los seguidores ejercen su afición por el rock. Dicha indagación pone el foco en los *eventos musicales*, instancias que contienen a los recitales de rock pero que los excede largamente. De este modo, nos proponemos analizar de qué manera esta afición por el rock contribuye a modelar ciertos aspectos de las subjetividades individuales de los seguidores. Para llevar adelante esta tarea se adoptó un enfoque metodológico cualitativo basado en técnicas etnográficas que consistieron en observaciones participantes realizadas en recitales convocados por La Renga (2015-2016).

La hipótesis central de la cual partimos es que la participación de los seguidores en los eventos musicales y los modos en que se ven implicados por las prácticas de afición que allí se despliegan, se constituyen como recursos para el desarrollo de procesos de individuación los cuales, a su vez, habilitan a los seguidores a poner en cuestión aspectos de sus vidas cotidianas. A partir de ello, encontramos en nuestro trabajo de campo, que la experiencia colectiva del recital (y sobre todo, del evento musical) favorece a un ejercicio reflexivo de exploración de la propia subjetividad, y brinda herramientas para legitimar y/o cuestionar algunas de las prácticas y valores de la sociedad moderna.

INDICE GENERAL

Introducción.....	6
Estado de la cuestión.....	13
Breve reseña de la trayectoria de La Renga.....	21
Capítulo I: Etnografía de la escena rockera. Los seguidores, el recital y el evento musical. Prácticas y representaciones.	
Los seguidores. Homogeneidades de un colectivo heterogéneo.....	24
El recital. Etnografía de una pasión.....	31
El evento musical, un recital de cuatro días.....	38
Capítulo II: Acerca de qué es y qué no es rocanrol. Modos de apropiación individual de la moralidad colectiva.	
El rock como estilo de vida.....	43
Prácticas de afición, distintos modos de ser rockero.....	46
Capítulo III: ¿Qué hacemos con el rock? Procesos de individuación y habilitaciones.	
El evento musical como línea de fuga.....	55
La experiencia colectiva como factor de individuación.....	58
Habilitaciones en el rock, los casos de Ignacio y Mario.....	62
Conclusiones	
Libertad como posibilidad.....	68
Bibliografía citada.....	73
Bibliografía consultada.....	76
Anexos.....	77

Introducción

Los años noventa en Argentina se caracterizaron por la implementación de un modelo político y económico de corte neoliberal que dejó como saldo un país altamente endeudado, desindustrializado y con una fuerte crisis institucional. También se registraron por esos años crecientes índices de precarización e inestabilidad laboral, alto desempleo y una fuerte desmovilización colectiva. En particular, hablamos de una época que ha afectado el modo en que los jóvenes de sectores populares se han ido insertando en el mundo laboral, en sus posibilidades de movilidad social, en la forma en que organizan sus proyectos de vida, y en los distintos modos de participación y movilización colectiva.

Pero también, por aquellos años, se produjo el surgimiento y consolidación de numerosas bandas¹ de rock en las periferias de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, las cuales se caracterizaron por rendir culto a lo barrial y lo popular. Estas bandas fueron ganando adhesiones rápidamente y se enmarcaron en un fenómeno emergente de los sectores populares que fue denominado como *rock barrial* o *rock chabón* (Semán y Vila, 2006).

Producto de una creciente popularidad, los shows de algunas bandas de rock chabón llegaron a realizarse en espacios que antes eran dominados por exponentes del rock más vinculado a clases medias urbanas. Este proceso coadyuvó a la consolidación de un tratamiento despectivo con el que tanto la crítica musical especializada, algunos músicos referentes, como también gran parte de la opinión pública, comenzaron a referirse a este género y, sobre todo, a su público. En este sentido, la tragedia de Cromañón² representó un hito que contribuyó a afianzar el estigma vinculado directamente con el género, sus músicos, los seguidores y los espacios en los que esta actividad se llevaba adelante.

¹ Otro modo de referirse a grupos o conjuntos musicales, preferentemente el concepto de “banda” es utilizado para referirse a los grupos inmersos dentro del mundo del rock.

² Incendio producido la noche del 30 de diciembre de 2004 en República Cromañón, establecimiento ubicado en el barrio de Once de la ciudad de Buenos Aires, durante un recital de la banda de rock Callejeros. Este incendio provocó una de las mayores tragedias no naturales en Argentina y dejó un saldo de 194 muertos y al menos 1432 heridos.

En líneas generales, muchas de las críticas de la época post-Cromañón respecto del rock chabón eran presentadas en términos estéticos, sin embargo, resulta evidente que en dicho debate subyace la expresión de un conflicto de clases sociales. En este sentido, según pudo leerse en una nota periodística publicada en el año 2007 por InfoBae realizada al crítico de rock Sergio Marchi, se afirmaba: *“Hay una pauperización en las letras, en el espíritu. Eso es lo que pasa con el llamado “rock chabón”, pareciera que no quiere avanzar. Es el de los pibes que dicen que son de la calle, que son auténticos y que por eso tocan mal; cuando lo que ellos llaman “autenticidad” es una excusa para esconder la carencia de talento³.”* En la misma línea, en una entrevista que el propio Sergio Marchi le realiza a Luis Alberto Spinetta⁴ en el suplemento Radar de Página 12, el músico afirmaba refiriéndose a la tragedia de Cromañón que:

“Hay algo de cerebro infra-alimentado, con padres torturados, al que ni sus abuelos ni sus tíos tuvieron tiempo para criarlo y darle polenta y fe después de esas pérdidas. Entonces, entre los desfasajes que podría tener, uno podría ser que piense que está bien tirar una bengala en un lugar cerrado. También pasó en Estados Unidos. Eso ya no es una cuestión de que se educaron en colegios pobres, pero como acá creo que somos más sensibles e inteligentes que en Estados Unidos, pese a ser mucho más pobres, no debería haber sucedido por la ignorancia de la gente. El problema es que acá sí sucedió por la ignorancia.”⁵

Estas referencias nos permiten contextualizar el modo de concebir, desde la crítica especializada y desde la mirada de alguno de los músicos históricos del rock nacional, al fenómeno del rock chabón en los años posteriores a la tragedia de Cromañón. En este sentido, Pablo Semán (2005) va a hacer referencia a una suerte de “venganza social”. El autor sostiene que el rock chabón logró poner en cuestión la hegemonía de los rockeros de clase media y, en este sentido, la tragedia de Cromañón abre un escenario propicio para una venganza de clase. (Semán, 2005)

³ Extracto de la entrevista a Sergio Marchi publicada por Infobae el día 30 de abril de 2007. <http://www.infobae.com/2007/04/30/313833-sergio-marchi-con-tres-tonos-no-armas-una-banda/>

⁴ Luis Alberto Spinetta (Buenos Aires, 23/1/ 1950 - 8/2/ de 2012), conocido como El Flaco, fue un cantante, guitarrista, poeta, escritor y compositor argentino de rock, considerado uno de los más importantes y respetados músicos en Hispanoamérica. La complejidad instrumental, lírica y poética de sus obras le valió el reconocimiento en muchas partes del mundo. En 2014 se estableció por ley que el día de su nacimiento será el Día Nacional del Músico en Argentina.

⁵ Extracto de la entrevista realizada por Sergio Marchi a Luis Alberto Spinetta para el suplemento Radar del diario Página 12. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2497-2005-09-11.html>

Coincidentemente, por esos años, la Argentina se encontraba atravesada por un proceso de transformación generado por la salida de la crisis de 2001⁶ y el fin de las políticas neoliberales. En conjunto, con la reactivación económica y la rápida recuperación en los índices de empleo y pobreza, la conformación del público del rock chabón también se transformó vertiginosamente. Esta transformación derivó en que muchas de las bandas que habían surgido en los años noventa (que expresaban un fuerte arraigo a lo popular y lo barrial, pero que también incluían una crítica de época) fueron desintegrándose en pocos años, luego de alcanzar su pico máximo de popularidad (entre 2004-2010). A pesar de ello, el fenómeno de La Renga siguió creciendo en convocatorias y ventas, manteniendo un público masivo pero conservando sobre sí, el peso del estigma (estético en su música, ético en su público) construido en torno al fenómeno del rock chabón. Esta cuestión llevó a que la banda dejara de presentar sus shows en la Ciudad de Buenos Aires y a que, en varias oportunidades, tuvieran que cancelar sus recitales en distintas ciudades por resistencias, entre otros, de las autoridades locales.

Aquí reside uno de los motivos de la elección del caso de La Renga para la presente investigación. Esta banda ha logrado sobrevivir al epílogo del fenómeno cultural del rock chabón manteniendo un público multitudinario y heterogéneo. Como iremos viendo, ambas características se hacen visibles en sus presentaciones en vivo y en toda la escena que rodea al show en sí mismo. En este sentido, los recitales de La Renga, debido a sus particularidades⁷ (las cuales serán desarrolladas en el capítulo uno), resultan un objeto relevante que nos posibilita volver a posar la mirada sobre el fenómeno de este tipo de rock, en especial sobre los modos de identificación característico de su público, alejado del contexto que propició su surgimiento y desde una perspectiva que tenga en cuenta dicha transformación.

Como hemos mencionado, la conformación del público de La Renga ha ido mutando hacia una heterogeneidad cada vez más marcada. Este aspecto ha puesto en

⁶ Crisis política, económica, social e institucional, potenciada por una revuelta popular generalizada, que causó la renuncia del entonces presidente de Argentina Fernando de la Rúa, dando lugar a un período de inestabilidad política durante el que cinco funcionarios ejercieron la Presidencia de la Nación. Sucedió en el marco de una crisis mayor que se extendió entre 1998 y 2002, causada por una larga recesión que disparó una crisis humanitaria, de representatividad, social, económica, financiera y política.

⁷ Los recitales de La Renga, en líneas generales, convocan a decenas de miles de personas y se llevan a cabo en ciudades y pueblos a lo largo de la Argentina y de países limítrofes. E

cuestión la posibilidad de anclar su abordaje en categorías a priori. De este modo, clasificar como *jóvenes de sectores populares* al público de La Renga, ya no nos proporciona una definición precisa de la constitución del mismo.

Lo que subyace a esta perspectiva es la idea que desarrolla Brubaker (2010) cuando sostiene la necesidad de problematizar la existencia de grupos sociales como entidades conformadas en torno a categorías a priori (razas, etnias, clases sociales, etc.) y que, por tanto, adquieren un carácter permanente. En cambio Brubaker propone adoptar la idea de grupalidad entendiéndola “como algo que no es fijo ni está dado sino que es variable y contingente, nos permite considerar fases extraordinarias de cohesión y momentos de sentida solidaridad colectiva (...), sin considerar de forma tácita la grupalidad como algo definitivamente constante, presente y perdurable.” (Brubaker, 2010: 90-91) Es por ello que el presente estudio parte de la idea de que es necesario desarrollar dimensiones de análisis que permitan dar cuenta de una novedosa conformación del público de rock, entendiendo a este como una grupalidad que se conforma, cohesiona y refuerza en la experiencia colectiva del recital.

Adoptamos, por lo tanto, como escenario para nuestro trabajo de campo a los recitales de La Renga. Estos últimos son analizados como instancias colectivas pero desde un enfoque centrado en prácticas y representaciones individuales que los seguidores despliegan en dicho contexto. Para ello se realiza una descripción de los recitales de rock, poniendo el foco en las prácticas legítimas y habituales ejercidas por los seguidores dentro del mismo. Y, en articulación constante con el punto anterior, se desarrolla un análisis respecto de las representaciones de los seguidores respecto del rock, del recital (de las prácticas que allí se despliegan) y de sí mismos.

Respecto del modo más apropiado de abordar el presente trabajo, Semán (2010) sostiene que:

...no solo con la investigación etnográfica, pero difícilmente sin ella, se pueden quebrar las falsas identidades y los centramientos que se ponen en cuestión. Es necesario estar muy cerca de donde surgen los hechos para no homogeneizarlos bajo una de las significaciones citadas, y no contrabandear, en el acto de interpretar, una relación de fuerzas cuya puesta en evidencia sería la interpretación más acertada. Pero no es solo cuestión de “empirismo”. Todo lo que se transvasa del diario de campo al escrito y a la interpretación no vale porque nos nutra de referencias concretas, nos aclare el razonamiento o nos transmita la sensibilidad del etnógrafo, sino porque toda esa

información nos permite construir una concepción del agente, de la acción y de la relación y, porque nos permite también, hacer patente nuestro punto de vista y toda la precariedad de su pretensión de universalidad en un diálogo permanente con la teoría acunada que es invocada a cada momento y en sus diferentes voces (muchas veces como fantasma del investigador). (2010: 203)

Con estos objetivos, por lo tanto, se desarrolló una estrategia metodológica que contó con la técnica de observación participante, la cual se llevó a cabo durante dos recitales de La Renga, (en el período que va desde diciembre 2015 y diciembre 2016) en los que formamos parte de distintos grupos de seguidores participando de sus viajes, comidas, alojamiento, salidas y todo aquello que esté incluido dentro de los itinerarios habituales de estas instancias. Dicha observación giró en torno a dos dimensiones centrales: en primer lugar, representaciones de los seguidores acerca del rock, los recitales y sobre los modos en que ellos mismos se comportan en dicho contexto; en segundo lugar, las prácticas y comportamientos que efectivamente llevan adelante los seguidores en la instancias del recital.

Desde este punto de vista, es fundamental analizar los comportamientos de los seguidores en el contexto en el que ellos despliegan sus prácticas, reflexiones y emociones, evitando caer en la versión teatralizada y estereotipada que, en muchos casos, los seguidores tienen de sí mismos fuera del contexto rockero. Todas las frases y consideraciones que rescatamos en esta investigación fueron vertidas por los seguidores sin que se les haya solicitado expresamente, por el contrario, surgieron en un contexto de diálogos descontracturados. Por otro lado, tal como plantea Wacquant (2000) en su trabajo etnográfico acerca del mundo del boxeo amateur en Estados Unidos, en este tipo de investigaciones es necesario romper con el discurso moralista que produce una mirada lejana y objetiva del observador externo al universo específico y, por lo tanto, la intención es verificar que sólo es posible comprender el sentido de los seguidores “desde el momento en que uno se toma la molestia de aproximarse para comprenderlo con el cuerpo de forma casi experimental.” (Wacquant, 2000: 21)

Para emprender un trabajo de estas características, se tomó como referencia la noción de *embodiment* (Csordas, 2010), el cual se centra en la dialéctica presente entre la conciencia perceptual y la práctica colectiva. Es allí, según señala Csordas, donde se da una relación indeterminada que cuestiona las dualidades entre sujeto y objeto, el ser y el

cuerpo, el yo y el otro. Lo que propone el autor, es que el significado no puede reducirse al signo (al discurso y a las representaciones de los actores) reforzando la idea de la preeminencia cartesiana de la mente sobre el cuerpo, que entiende a éste último como un objeto pasivo, inerte y estático. Sin embargo, el autor sostiene que su aporte no es una negación del estudio de los signos sino que plantea una “apreciación complementaria entre el embodiment y el ser-en-el-mundo junto con la textualidad y la representación”. (Csordas, 2010: 85) Esta complementariedad de la que habla Csordas es indeterminada, es decir, no hay necesariamente una preeminencia de lo representacional por sobre los modos de experiencias corporales, ni viceversa. Más bien, debemos poner el foco en los distintos tipos de articulación entre ambas dimensiones.

En este sentido, y tal como menciona Rosana Guber (2001), en algunos casos “es imposible estudiar a un grupo sin ser parte de él, ya sea por su elevada susceptibilidad, porque desempeña actividades ilegales o porque controla saberes esotéricos. Si el investigador no fuera aceptado explicitando sus propósitos, quizás deba optar por mimetizarse” (Guber, 2001. Página. 72). En estos casos es conveniente adoptar el rol de participante pleno desde el cual se le brinda prioridad a la información obtenida en el trabajo de campo. La ventaja que presenta este rol es acceder a cierto tipo de información a la que sería imposible llegar de otro modo.

Ahora bien, conviene aquí hacer una aclaración que vale para aquellas investigaciones en las que (como sucede en nuestro caso) el universo analizado no es un ámbito ajeno para quien observa. Es decir, cuando el investigador es también, o ha sido en otras ocasiones, un aficionado del rock. En este caso es necesario que el trabajo etnográfico esté acompañado de un permanente esfuerzo reflexivo que procure la des-familiarización de las prácticas y de las representaciones. En este sentido, Guber señala que es importante tener en cuenta en aquellos casos en los que el investigador va a analizar la sociedad o algún grupo del que forma parte que: “Para re-conocer la distancia entre su reflexividad y la de sus informantes el investigador necesitó ubicarse en una posición de desconocimiento y duda sistemática acerca de sus certezas.” (Guber, 2001. Página 80) Esto implica una observación reflexiva por parte del investigador que permita problematizar prácticas y reflexiones naturalizadas en el marco de los recitales de rock, como así también, poner en cuestión la visión que los seguidores tienen de ellas y de sí

mismos. La utilización de ésta técnica tiene por objetivo acceder a conceptos experienciales que nos permitan comprender el modo en que los seguidores “conciben, viven y asignan contenido a un término o una situación; en esto reside, precisamente, la significatividad y confiabilidad de la información.” (Guber, 2001. Página 81)

Con todo esto, intentaremos indagar en un complejo y heterogéneo corpus de prácticas de afición desplegadas por los seguidores en los recitales de La Renga y en el modo en que estas se articulan con las representaciones que de ellas tienen aquellos quienes las llevan adelante. Sostenemos que de dicha articulación emerge un particular modo de identificación a través del cual los seguidores, en tanto individuos, se vinculan con el colectivo rockero. Ahora bien, partiendo de esta concepción, reflexionamos acerca de las implicancias que adopta dicha identificación en los seguidores. Sobre este punto pudimos constatar que, en algunos casos, la experiencia colectiva del recital de rock se constituye como un proceso de construcción de subjetividad individual a partir de la cual los seguidores ponen en cuestión, no sólo al colectivo rockero, sino también, a su propia existencia. Por ello, la frase extraída de una de las canciones de La Renga (“tratando de ser en el montón”) que le da título a la presente investigación, de alguna manera, resume mucho de lo que se intentará argumentar a lo largo de todo el trabajo.

El presente trabajo consta de tres capítulos los cuales se proponen, por un lado, desarrollar un análisis que tenga en cuenta las diferentes dimensiones que intervienen en la identificación de los seguidores con el colectivo rockero. Por otro lado, pero a partir de lo mencionado anteriormente, se intenta determinar qué tipo de implicancias presenta dicha identificación en la vida cotidiana de los seguidores.

En este sentido, en el capítulo I se realiza una descripción de las principales características que presenta la escena rockera (el recital y el evento musical) y se realiza un análisis de las principales prácticas de afición en dicho contexto y de las representaciones que los seguidores tienen respecto las mismas.

El capítulo II se analiza la conformación de la moralidad rockera, como así también los distintos tipos de prácticas de afición desplegadas por los seguidores en los recitales de La Renga. Dicho análisis permite comprender que la identificación rockera presenta una compleja trama de prácticas a través de las cuales los seguidores ejercen su

adhesión a los valores del rock a partir de una apropiación de los mismos y de la (re)construcción de sus propias subjetividades.

En el capítulo III, se plantea que los eventos musicales desplegados en torno a los recitales de La Renga, son percibidos por los seguidores como espacios que brindan cierto grado de libertades. Al mismo tiempo, dichas instancias hacen posible que estos seguidores tomen distancia de los aspectos vinculados a su cotidianidad pero no para despegarse sino, por el contrario, para reflexionar sobre ellos. El análisis se centra en los casos de dos seguidores y, particularmente, en los modos en que la pertenencia al colectivo rockero contribuye a la conformación de un proceso de auto-reflexión que los lleva a (re)construir la percepción que tienen de sí mismos ya sea, dentro de la escena rockera, como así también en el ámbito de sus vidas cotidianas.

En las conclusiones, desarrollamos una serie de reflexiones finales acerca de todo lo señalado anteriormente y planteamos algunos interrogantes que se desprenden del trabajo de campo, y que permiten trazar líneas de posibles investigaciones futuras.

Estado de la cuestión.

Para adentrarnos en los debates académicos presentes en los estudios sociológicos previos, utilizaremos una clasificación propuesta por Carolina Spataro (2012) en la que resume de manera clara y precisa las diferentes perspectivas analíticas con las que se ha intentado abordar el encuentro entre música y sociedad. Según la autora se trata de: *resonancia estructural, interpelación y articulación, e identidad narrativa*. (Spataro, 2012)

Resonancia Estructural: Perspectiva surgida de la escuela subculturalista inglesa. Parte de la idea de que ciertos géneros musicales podrían analizarse en vinculación con determinados sectores sociales a través de una “resonancia estructural” (Hall, 2000) De este modo, un estilo particular de música nos permitiría dar cuenta de algún tipo de construcción identitaria previa. En principio, el problema que este enfoque presenta, es el anclar el análisis en cierto reduccionismo que nos impide avanzar en las complejas relaciones que se establecen entre la producción musical y el consumo de dicho producto.

De esta perspectiva, se corre el riesgo de establecer vínculos de tipo esencialistas más vinculados al sentido común que al conocimiento científico. Como ejemplifica Spataro (2012)

Esto puede observarse en la homologación que suele realizarse tanto entre jóvenes de sectores populares y cumbia como entre personas adultas y tango en la Argentina y, a nivel más general y no sólo en dicho país, entre mujeres y música romántica, por mencionar sólo algunos reduccionismos vinculados a clivajes de clase, etarios y de género respectivamente. (2012: 3.)

Interpelación y Articulación: Perspectiva desarrollada por Simón Frith (2003) según la cual, el problema a resolver desde la investigación científica no es el de preocuparse por encontrar rasgos en los distintos aspectos de la producción musical que permitan determinar que la misma es el reflejo o la representación de algún grupo particular de personas. En cambio, Frith (2012) señala que la obra musical construye identidad subjetiva, pero también colectiva. Según este autor:

...las funciones sociales de la música popular están relacionadas con la creación de la identidad, con el manejo de los sentimientos y con la organización del tiempo. Cada una de estas funciones depende, a su vez, de nuestra concepción de la música como algo que puede ser poseído (...) La consideramos especial no necesariamente en referencia a otras músicas sino al resto de nuestra vida. Esta intuición de la música como elemento de auto-reconocimiento nos libera de las rutinas y de las expectativas de la vida cotidiana que pesan sobre nuestras identidades sociales. (2014: 10).

Este autor plantea que no es la música o la cultura el reflejo de las creencias de determinado grupo, sino que estos grupos solamente pueden reconocerse a sí mismos como tales a través de la cultura, es decir, a partir de juicios estéticos como aquellos que les proporciona la música.

Narrativa: Sin embargo, Pablo Vila (1996) muestra que la perspectiva de Simón Frith plantea ciertos problemas al intentar dar cuenta de los motivos que hacen que una categoría interpeladora tenga más éxito que otra sin apelar a algún tipo de homología estructural. (El ejemplo más claro en este sentido es el de la cumbia y el rock en los sectores populares) Vila busca resolver estos problemas recurriendo a los desarrollos de la teoría narrativa introduciendo la idea de trama argumental para pensar los límites a las

posibles articulaciones. De este modo, el autor sostiene que la narrativa permite conferirle sentido a las elecciones de los sujetos porque al narrar (nos) otorgamos sentidos y unidad a nuestra vida, ya que la identidad es una identidad narrativa (Ricoeur, 1995) tanto para el individuo como para la comunidad. Es a partir de esta narrativa que podremos dar cuenta de la existencia de cierto abanico de sentidos musicales posibles en detrimento de otros. (Vila, 1996)

En resumen, según cada una de estas perspectivas teóricas la afición por el rock y la pertenencia al colectivo rockero podría explicarse por: (respectivamente) a) ser el reflejo de una identidad previamente construida, b) el resultado de la apropiación de los discursos presentes en la música, o bien, c) el producto del modo en que los seguidores se narran a sí mismos. La mención de estos tres paradigmas contribuye a echar luz sobre las distintas investigaciones realizadas en torno a nuestro objeto, como así también, permite dimensionar los debates que los diferentes estudios ponen en juego⁸.

A continuación realizaremos un análisis de los trabajos vinculados con el *rock chabón* en Argentina, los cuales han ido dialogando con las tres perspectivas señaladas. En primer lugar nos referiremos al género musical que aquí nos convoca, en este sentido, el trabajo realizado por Pablo Semán (2005) considera que el rock chabón surge como un modo de expresión cultural conformado, principalmente por jóvenes de sectores populares. Este aspecto planteaba un rompimiento en la vinculación histórica que unía a la clase media con el rock nacional. Semán, a partir del análisis de las narrativas de las bandas emergentes de este movimiento, señala que “el rock chabón toma como epicentro de sus sentimientos y su ethos, el barrio, la patria pequeña de la infancia y la juventud y su paisaje transformado por la pobreza, la desocupación, la delincuencia, el tráfico de drogas, en fin, las novedades de la década de los noventa.” (Semán, 2005: 4) Por otro lado el autor señala que el rock chabón adoptó cierto carácter nacionalista, diferenciándose también así del rock nacional en el cual, en caso de hablar de opresión, se buscaba interpelar a un individuo universal despojado de cualquier identificación nacional.

Ahora bien ¿quiénes eran estos jóvenes seguidores del rock chabón? Cecilia Benedetti (2002) toma también el caso del público de La Renga proponiendo reflexionar sobre el modo en que se articulan la socialización y la identidad de los jóvenes en el

⁸ Retomaremos esta idea definiendo el enfoque de nuestra investigación hacia el final de este apartado.

mundo del rock con los procesos de consumo que se desarrollan en dicho ámbito. La autora define al público de La Renga como jóvenes, sobre todo de sexo masculino pertenecientes a sectores medios y bajos de la sociedad (Benedetti, 2008). Por otro lado señala que la mayoría de ellos desempeña tareas de carácter informal con un alto grado de precarización entre las que resalta a motoqueros⁹, repartidores de delivery gastronómico, changarines¹⁰ y, además, los desempleados. Para la autora, los seguidores de la banda provenían de los barrios periféricos de la Ciudad de Buenos Aires (Mataderos, Pompeya y del primer y segundo cordón del conurbano). Aunque destaca la importancia del público oriundo de otras provincias y de países limítrofes. En este trabajo, la autora, retoma aportes de diversas investigaciones que abordaron la temática para hacer una caracterización de los valores inherente al público seguidor del rock chabón, en particular, el de La Renga. Sostiene que la fidelidad y la incondicionalidad de los seguidores hacia la banda orientan sus comportamientos. Los seguidores, afirma Benedetti, hacen todo lo posible por estar presentes a pesar de los obstáculos que implique la acción de seguir: largas distancias, inconvenientes con suspensiones o interrupciones, exponerse a la represión policial, etc. Por lo tanto, aquí aparece la noción de *aguante* como capital central en la constitución de la identidad rockera. (Benedetti, 2008)

Por otro lado, Semán (2005) destaca las similitudes que presentaba el público del rock chabón con el del fútbol, las cuales permitieron dar cuenta del surgimiento de un nuevo actor en los espectáculos musicales en los que la participación activa de los seguidores de las bandas era casi tan importante como lo que lo que los músicos hacían sobre el escenario.

José Garriga Zucal (2008) introduce la pregunta acerca de qué implica ser rockero para estos seguidores, y cuál es la característica que los distingue de otras construcciones identitarias de los sectores populares. El autor sostiene que en el *ser rockero* existen dos atributos morales, *descontrolados* y *contestatarios*, que diferencian a la identidad rockera de los *negros* y los *chetos* los cuales, carecen de compromiso social y a los que se le atribuye, desde la perspectiva del rock, un carácter superficial más vinculado a la

⁹ Mensajeros y cadetes con motos (Benedetti,2008)

¹⁰ Trabajador informal. Desempeña tareas manuales u oficios por cuenta propia, en general, por fuera de toda cobertura social y/o previsional.

diversión. De este modo, se plantea la existencia de una comunidad rockera conformada en torno a estos valores morales, los cuales no necesariamente son sostenidos en las prácticas cotidianas de los rockeros, sino que funcionan como marco performativo de las mismas. En este sentido el autor sostiene que lo contestatario y lo descontrolado se articulan como eficaces vehículos de distinción de los roqueros; vehículos que edifican un *nosotros* alocado y comprometido al mismo tiempo que crean *otros*: dóciles, apolíticos, sumisos, ajustados a la moral y las buenas costumbres.” (Garriga Zucal, 2008: 3)

En esta línea, Daniel Salerno (2008) analiza también al fenómeno protagonizado por La Renga. En su trabajo señala que la identidad rockera crea comunidades en torno a valores que la distingue y diferencia a partir de sus prácticas específicas. Este autor señala que dichas identidades pueden considerarse como construidas en los márgenes de la dominación, pero no separadas totalmente de esta. El estigma aparece de este modo como un mecanismo que propicia la identificación. Por lo tanto se trataría de una identidad que entra en tensión con lo hegemónico, pero que carece de argumentos contra-hegemónicos. (Salerno, 2008) Al mismo tiempo, el autor introduce la mirada sobre los recitales de rock para destacar la multiplicidad de factores que en ellos inciden. En este sentido, Salerno y Silba (2005) sostienen que los recitales brindan la posibilidad de observar el modo en que se ponen en escena una serie de prácticas centralizadas en el cuerpo y sostenidas por él, las que se estructuran como *prácticas de aguante* rockero.

De esto se desprende la idea de que, en los recitales (a diferencia de otras formas de expresión cultural en las que la palabra o el discurso son los factores que predominan en la conformación de identidades), las cuestiones vinculadas al cuerpo adquieren una relevancia tal que hacen necesaria su incorporación como dimensión de análisis. Uno de los trabajos importantes en esta línea fue el que realizó Silvia Citro (2008) utilizando los conceptos de *fiesta* y *ritual* para abordar los recitales de la banda Bersuit Vergarabat. La autora plantea la necesidad de abandonar el tipo de enfoque semiótico del cuerpo, el cual concibe a la praxis corporal como una expresión semántica-cognitiva. Desde esa mirada se reduce el cuerpo a un mero instrumento comunicacional, y se lo considera un objeto pasivo e inerte sobre el que se proyectan los valores sociales. En cambio, Citro propone un abordaje de la corporalidad centrado en el análisis de los comportamientos de carácter

pre objetivos en los que predomina la kinesis¹¹. “Este predominio kinésico no implica comprender al cuerpo por fuera o totalmente alejado de la palabra, sino diferenciar entre prácticas en las que predomina una u otra forma, aunque ambas estén presentes formando parte de una misma realidad expresiva de los sujetos.” (Citro, 2008: 2)

Por otro lado, y en cuanto a la identidad construida predominantemente a partir de prácticas corporales, el trabajo realizado por Alabarces y Garriga Zucal (2006) centra el análisis sobre los usos y representaciones corporales de los integrantes de hinchadas de fútbol en el que afirman que son predominantemente las prácticas, y no las narrativas, las que definen la pertenencia a los grupos y la construcción de *otro* del cual diferenciarse. Los autores proponen la idea de *aguante* como una práctica discursiva que da lugar a experiencias sociales que no están centralmente construidas en torno al lenguaje (Alabarces y Garriga Zucal, 2006)

En el caso de los recitales de rock (y también de otros géneros musicales) se produce una combinación de aspectos presentes en los discursos y también en prácticas corporales. En este sentido Salerno y Silba (2005) sostienen que:

...las elecciones musicales son (...) una forma de poner en escena esos conflictos emotivos instalados en el discurso (las letras de las canciones y los cánticos de los grupos de seguidores son los ejemplos más emblemáticos) o a través de distintas prácticas donde se los dramatiza corporalmente, el baile y el pogo son, sin duda, las expresiones corporales más características. (2005: 4)

En cuanto a la dimensión emocional en la vinculación de los aficionados con la música, Benzecry (2013) plantea la metáfora del amor por la ópera para señalar que ese modo de apego implica al mismo tiempo una forma de entrega y de autocontrol. En este sentido, el autor señala que, “Una obra de arte (y los objetos culturales en general) pueden concebirse como un locus para la investidura personal y emocional o como un medio para la autoformación moral.” (Benzecry, 2013: 267)

¹¹ Es el estudio del sistema gestual. El estudio de los movimientos kinésicos se ha hecho aislado cada uno de los posibles ámbitos de comportamientos kinésicos, y estudiando sus expresiones comunicacionales por separado. Así las principales fuentes de comportamiento kinésicos estudiadas han sido: la postura corporal, los gestos, la expresión facial, la mirada, la sonrisa.

En este sentido, Aliano (2015) afirma que, en relación a su investigación en torno a la escena del rock y los aficionados del Indio Solari, la implicación con este artefacto cultural específico se constituye como recurso para un trabajo subjetivo de individuación. Esto ocurre cuando las prácticas de afición coadyuvan a la conformación de un espacio reflexivo en el que los seguidores otorgan sentido a su propia subjetividad, la cual es concebida en relación a los diferentes espacios de pertenencias e incluso puede desembocar en cierta transformación del sí mismo. (Aliano, 2015)

Por otro lado, Semán (2015) plantea algunas críticas a los abordajes realizados en los años 90, sobre todo, cuestiona aquellos análisis que tienen como premisa introducir la discusión que busca esclarecer si el rock subvierte el sistema o lo reproduce. En este sentido, propone una crítica a “la exigencia analítica que deriva de, pero también congela, la vertiente gramsciana, ciertos desarrollos frankfurtianos y, también, el impulso bourdiano” (Semán, 2015 Página: 9) En primer lugar, el autor, sostiene que desde esta perspectiva, se pone el énfasis en criticar los mecanismos por los cuales los sujetos son determinados sistémicamente, y de este modo, los investigadores, empeñados por encontrar relaciones de dominación, pierden de vista otros resultados que estén por fuera de esta lógica. Al mismo tiempo, resulta problemático que esta búsqueda de alienación o dominación surja de la idea (a priori) de la existencia de cierto tipo de hegemonía, y no que, por el contrario, la aparición de esta última se produzca como conclusión del análisis. Por último, Semán se propone criticar la homologación del juicio estético con el juicio sociológico al abordar una investigación de este estilo. Es decir, propone un análisis no dicotómico (emancipador/conservador), no dominocéntrico (Grignon y Passeron, 1991) que evite adoptar esencialismos a priori a partir de indagar en aspectos que hacen a la especificidad del objeto de investigación. En este sentido, afirma:

...entre el sociólogo y los campos no existe ni un abismo, ni un muro impenetrable ni una confusa continuidad sino una grieta viva en la que es preciso no dejar de trabajar. Esa no es una novedad absoluta, pero es el llamado que desde el mundo de la especialización y la “sub disciplina” se tiende, creemos que con pertinencia, a las ciencias sociales en general. (Semán, 2015: 143)

Por último, la presente investigación se propone analizar los procesos de identificación rockera desde la perspectiva planteada por el trabajo de DeNora (2000) la cual, al mismo tiempo, contiene y condensa los argumentos desarrollados hasta aquí, y además permite superarlos ya que pone en cuestión tanto la perspectiva de resonancia estructural como aquellas que entienden que la música, por sí misma, se constituye como espacio para la conformación de identidades. Para DeNora, el vínculo entre música y sociedad como las identificaciones conformadas en ese encuentro, pueden explicarse a partir de concebir a la música como un dispositivo habilitante de la acción. La autora trabaja con el concepto de *habilitación*, el cual proviene de la psicología social y con el que captura el rol de la música como mediadora de lo social. Para DeNora, la música no es algo *sobre* lo social, sino que la música *es* lo social, y es, en esta perspectiva, desde donde analiza a la música como habilitante para penetrar y estructurar la experiencia social. (DeNora, 2010) En este sentido, la autora sostiene que:

...es posible considerar que la música (en y mediante su modo de ejecución y de apropiación) 'performa' la vida social, en el sentido de que constituye un recurso para la producción de vida social: en el sentido que habilita modos de ser, pensar, sentir. (DeNora, 2010 Página: 198)

En resumen, se tomaron como punto de partida aportes realizados en trabajos acerca de las construcciones identitarias en el rock [Garriga Zucal, (2008); Salerno, (2008); Benedetti, (2008) Semán, (2005 – 2015)] , además se tienen en cuenta a aquellos que destacan la relevancia del recital como espacio propicio para el análisis [Alabarces, (2008); Salerno, (2008); Salerno y Silba, (2005); Citro, (2008); Díaz, (2006)]. Por otro lado se retoman los trabajos que resaltan la importancia de las prácticas y comportamientos, ya sea como factor importante en la construcción de identificaciones (Alabarces y Garriga Zucal, 2006), como también un aspecto relevante dentro las distintas formas de afición y apego de la escena musical (Benzecry, 2013). Y, por último, se destaca el análisis de Aliano (2015) acerca de los procesos de individuación desplegados en la escena musical rockera, en una indagación acerca de las posibles habilitaciones (DeNora, 2010) que estos propician a los seguidores para (re)configurar sus modos de pensar, sentir y actuar.

Breve reseña de la trayectoria de La Renga.

La Renga representa una de las principales bandas emergentes del fenómeno denominado *rock chabón*. Surge a fines de la década de los '80 en el barrio porteño de Mataderos¹² y estaba integrada en sus comienzos por jóvenes que conformaban un grupo de amigos sin formación musical profesional. Los integrantes originales de La Renga eran Chizzo (voz y guitarra), Tete (bajo) y Tanque (batería), quienes alternaban su actividad musical con oficios manuales tales como plomería, industria automotriz, entre otros. La banda ha ido creciendo en su organización interna más allá de lo musical, pasando a conformar un equipo que incluye al manager, asistentes, sonidistas, iluminadores, escenógrafos, etc. Muchos de ellos forman parte del grupo de amigos del barrio y han estado cerca de la banda de una u otra forma desde el comienzo.

Las dos primeras producciones fueron editadas en formato cassette (1991-1993), y a partir de mediados de los años '90, La Renga firmó contrato con la compañía internacional Polygram (luego Universal) por montos muy importantes para la época y caracterizado también, por las limitaciones que la banda impuso como condición para la firma del contrato asegurándose que la discográfica¹³ no intervenga en cuestiones artísticas ni en las instancias de presentaciones en vivo.

Los primeros shows de La Renga tuvieron lugar en pequeños bares y clubes barriales para más tarde, con el incremento en la convocatoria pasarán a transitar por locales medianos dentro del circuito de rock de la época en la ciudad de Buenos Aires (Stadium, Cemento, El Galpón del Sur entre otros). A partir de su primera producción editada en CD por Polygram en 1994, el público de la banda excedió largamente la capacidad los espacios en los que venían presentándose, por lo que la banda comenzó a optar por tocar en estadios deportivos medianos los cuales contaban con aproximadamente 5000 localidades (como Obras Sanitarias).

Desde el año 2003 en adelante La Renga decide desligarse de la discográfica Universal (ex Polygram) y comenzó a grabar, producir y editar sus discos con su propio

¹² Barrio ubicado en la zona suroeste de la Ciudad de Buenos Aires.

¹³ <http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/no/98-11/98-11-26/nota1.htm>

sello lo que lo llevó a formar parte de la Unión de Músicos Independientes. Las letras de sus canciones han seguido, de alguna manera, esta trayectoria y las transformaciones que se fueron produciendo, partiendo de letras con referencias concretas a las cuestiones de la identidad barrial y críticas directas a las imposiciones del sistema social, fueron pasando a hacia planteos más metafóricos y abstractos en los que se vislumbra una suerte de insatisfacción, angustia y búsqueda de libertad.

En esa época, La Renga, y el fenómeno del *rock chabón*, en su conjunto desembarcan en la Ciudad de Buenos Aires y allí, como señala Pablo Semán (2005) comienzan a negociar con empresarios con larga trayectoria en el mundo del rock. Es por esos años, el 2004, en el que se produce un hecho que conmociona a la sociedad en su conjunto. El culto a una forma festiva inspirada en el punk y el fútbol, en la que se destacan las banderas, las bengalas y el pogo en lugares cerrados, sin medidas de seguridad para mitigar igniciones y deficientemente dispuesto para afrontar emergencias desembocó en un incendio que cobró la vida de 194 personas que habían asistido a un recital que brindaba el grupo Callejeros, el 30 de abril de 2004. Como señala Semán, “Las culpas son conflictivamente atribuidas a las autoridades, a los empresarios, a los músicos y, como veremos, al rock chabón”. (Semán, 2005)

Semán muestra cómo, a partir de este hecho recaen sobre el *rock chabón* críticas ya sea, desde el mundo de los músicos de rock nacional hasta, incluso, desde el ámbito académico. Se le atribuye al rock chabón la representación de una versión degradada o empobrecida del “rock serio” representado por las clases media/altas.

A pesar de la tragedia mencionada, de la condena social cargada de una fuerte estigmatización sobre el género, los músicos y, sobre todo, el público del rock chabón; la convocatoria de La Renga continuó creciendo y sus recitales tuvieron que empezar a realizarse en espacios que contarán con una mayor cantidad de localidades. De este modo, los shows pasaron a realizarse en estadios de fútbol (Atlanta, Vélez Sarsfield, River Plate, Huracán), al tiempo que fueron incrementándose las presentaciones en el interior del país. A partir del 2010 La Renga dejó de presentarse en Buenos Aires pero sus shows siguen convocando a decenas de miles de personas en giras por todo el país e incluso en ciudades de países latinoamericanos. Estos shows son organizados por la banda a partir de contrataciones con empresarios locales y comunicados a través de las redes sociales. Las

presentaciones con los medios de comunicación suelen ser escasas y predominan las notas brindadas a algunos medios de la prensa gráfica. (Benedetti, 2008)

De todos modos, luego de la tragedia de Cromañón, el contexto hasta entonces favorable para el crecimiento de los exponentes de rock chabón, incluso para La Renga, comenzó a cambiar progresivamente. Las presentaciones en vivo en la ciudad de Buenos Aires comenzaron a hacerse más esporádicas, de hecho, la última en esta localidad fue en el año 2013. Y en los últimos años varios shows debieron cancelarse en distintas ciudades debido a las resistencias ejercidas por algunas Intendencias (y por vecinos) de esas ciudades ante la posibilidad de recibir a la banda y albergar a las decenas de miles de seguidores que la acompañan habitualmente.

Capítulo I: Etnografía de la escena rockera. Los seguidores, el recital y el evento musical. Prácticas y representaciones

*“Ya se juntan en el canto y se empiezan a encender,
se vienen de todas partes, hoy vienen todos a ver
cómo desde la chispeante luz interior
se desata la furia de la bestia rock.”¹⁴*

1-a. Los seguidores. Homogeneidades de un colectivo heterogéneo

Nuestro análisis estará centrado en la gira que realizó la banda de rock La Renga para la presentación de su disco *Pesados Vestigios* (2014) y que se extendió a lo largo de la Argentina y varias ciudades de Latinoamérica. Dichas presentaciones contaron con la asistencia de decenas de miles de personas de diferentes edades y clases sociales, provenientes de diversos puntos del país. De este aspecto heterogéneo de la conformación del público de La Renga surge un primer interrogante: ¿Cómo es posible que un género musical que en sus orígenes presentaba un discurso, estética, valores y prácticas vinculados con sectores populares haya mutado y sea hoy capaz de convocar a públicos tan diversos?

Tal como señala Daniel Salerno, nuestras sociedades no presentan clases sociales estáticas e inamovibles y, al mismo tiempo, las culturas no representan a una clase determinada ni tampoco, una fracción de clase, sino que tiene la capacidad de interpelar actores diferentes¹⁵ (Salerno, 2008). Por otro lado, la conformación del público de La Renga, como también las transformaciones que ha ido sufriendo, no pueden explicarse analizando solamente cuestiones vinculadas a los discursos (estéticos, narrativos, morales) expresados por los músicos. La presente investigación se propone, justamente, problematizar esta concepción sumando otros aspectos al análisis y, en este sentido, será determinante el modo de concebir y abordar la instancia del recital. Sobre este punto,

¹⁴ Fragmento de la canción *La furia de la bestia rock* del disco *Algún Rayo* editado en el año 2010.

¹⁵ De todos modos, vale la aclaración, este no es el punto central del presente trabajo, pero resulta interesante reflexionar sobre la heterogénea conformación de un público, numerosas veces presentado como uniforme y homogéneo (público joven de clase popular).

retomamos el planteo de Ranciere (2008) quien, analizando las obras teatrales, hace referencia al concepto de *performance* en referencia a aquello que “No es la transmisión del saber o del aliento del artista al espectador. Es la tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto” (Ranciere, 2008: 21).

En relación con esta concepción, resulta conveniente comenzar definiendo la unidad de análisis de la presente investigación: los *seguidores de La Renga*¹⁶. La conformación de esta categoría tiene en cuenta aspectos que se ponen en juego en los shows en vivo de la banda y los particulares modos de comportarse de este público en comparación con los de otros fenómenos similares para los que podrían utilizarse las categorías de *espectadores, fanáticos, etc.*

En primer lugar queremos señalar que para ver a La Renga en vivo hay que *seguirla*, y para entender lo que ello implica, como veremos a continuación, deberemos tener en cuenta las características de sus recitales. Desde hace algunos años los shows de La Renga son convocados en distintos puntos del país, y en el resto de América Latina, exceptuando a la presentación de la banda en los festejos por los 30 años de democracia en el acto organizado por el Gobierno Nacional en Plaza de Mayo. Luego de esta ocasión (y hasta la fecha de presentación de este trabajo) no se registraron más recitales en la Ciudad de Buenos Aires. Esto, como primera medida, permite poner en duda el concepto de territorialidad en la identidad de los seguidores de la banda y, por añadidura, la inclusión actual del género musical en la categoría analítica de *rock barrial* (otro modo de referirse al rock chabón). En los shows convocados por La Renga, las decenas de miles de personas que asisten son provenientes de diversos puntos del país. Y esto se evidencia en las banderas (trapos) que comúnmente los seguidores llevan a los recitales en las que, además de frases de canciones de la banda, se inscriben los nombres de las ciudades o localidades de origen. (Ver anexo 2)

¹⁶ Se utiliza el género masculino a fines de facilitar la lectura, aclarando que la distinción de género no es un aspecto central de la presente investigación.

Pero ir a un show de música ejecutada en vivo no representa lo mismo en todos los casos. En algunas ocasiones, el público asistente se limita a escuchar o ver, adoptando una actitud receptiva frente al evento artístico. Muy por el contrario, en otros casos, como por ejemplo el que aquí nos convoca, presentan un público con una participación eminentemente activa. En esta línea se inscribe el análisis que realiza Silvia Citro respecto de los recitales de la Bersuit Vergarabat¹⁷, las transformaciones que estos sufrieron a lo largo del tiempo y, sobre todo, a partir del crecimiento en la cantidad de seguidores. A partir de ello, la autora describe cómo la banda pasó de tocar en escenarios pequeños donde prácticamente no hay distancia física entre músicos y seguidores, instancias estas a las que denomina como “rituales festivos” (Citro, 2008), para llegar a los shows en espacios más grandes, que marcan una separación física y por añadidura restringen la comunicación (diálogo) entre el cantante y el público. Estos shows “profundizan la división entre espectador y actor y llevan a que el público tenga un rol de observador más que de protagonista.” (Citro, 2008: 16)

En principio, coincidimos con esta distinción entre *actor* y *espectador* sin embargo, y como desarrollaremos más adelante, esto no refiere precisamente a las características que presenta el recital, ni a la cantidad de público que asiste, ni al grado de comunicación entre músicos y público, sino a la actitud adoptada por los seguidores que se manifiestan en prácticas, comportamientos y representaciones.

En este sentido, las formas en las que la banda da a conocer sus presentaciones brindan una muestra clara del modo en que los seguidores se vinculan con los músicos. La Renga prescinde de la industria propagandística propia del mundo de la música y del rock, las fechas y lugares de sus shows son comunicadas a través de las redes sociales (página de Facebook, Twitter y YouTube). El público de La Renga no necesita ser convocado ni seducido publicitariamente, por el contrario, se constituye y se asume como parte necesaria para que los recitales se produzcan. En este sentido, la convocatoria a los recitales responde a un tipo particular de comunicación entre músicos y seguidores caracterizada por un alto grado de aparente o pretendida horizontalidad. Un tipo de

¹⁷ Grupo de rock argentino, originario del barrio de Barracas, al sur de la ciudad de Buenos Aires, formado en 1988.1 Se hicieron notables a finales de los años noventa por combinar este género musical con ritmos latinoamericanos —como la cumbia, el tango, la murga, el reggae, la chacarera y el candombe— y letras cargadas de críticas hacia el sistema político y la sociedad.

vínculo en el que tanto los músicos como los seguidores tienen participaciones igualmente imprescindibles (asumiendo las características propias de cada caso) para el despliegue de la escena musical rockera. Casi como si, de ambas partes, existiese la tácita convicción de que los recitales sólo son posibles si se produce esta suerte de comunión entre músicos y público. Esta lógica está sostenida en la postura que adopta La Renga respecto de mantenerse independiente de las industrias discográficas y la valoración positiva que los seguidores hacen de ello.

Sin embargo, bien podría, como señala Alabarces (2008), ponerse en duda la supuesta independencia que mantienen los músicos de La Renga los cuales, a partir de la idea de autenticidad y del manifiesto respeto por sus orígenes barriales, expresan y reivindican su decisión de *no tranzar* con las empresas discográficas multinacionales. Sobre este punto el autor señala que:

La cultura rock se sigue pensando a sí misma como resistente, Pero especialmente, en la eficacia del mito antinómico “alternativo-comercial”: la concepción del mundo se sigue organizando en una polaridad ética, definida por el gesto clave de firmar o no firmar un contrato con alguna discográfica multinacional. Permítasenos dudar de la coherencia de ese gesto distintivo (...) Al mismo tiempo, la independencia significa, en los casos más notorios (Redondos, Divididos, La Renga), una excelente apuesta comercial: todos ellos viven espléndidamente de regalías con pocas intermediaciones. La independencia pasa a ser más una posición redituable que un dato objetivo: nadie puede ser radicalmente independiente, dadas las estructuras del mercado de la cultura. (Alabarces, 2008: 6)

Lo acertado de esta observación no implica, sin embargo, que las representaciones de los seguidores respecto de los músicos de La Renga guarden relación con ella. Muy por el contrario, más allá de la reivindicación que los propios músicos realicen acerca de su *autenticidad e independencia*, son los seguidores los que le dan entidad simbólica y concreta al respeto por dichos valores. De este modo, podríamos suponer que las formas de vinculación, comunicación e identificación entre seguidores y músicos, se sostiene y retroalimenta a partir de la valoración positiva que unos y otros hacen de dichos valores (más allá, claro está, de que los mismos se traduzcan en acciones concretas). Esta idea se refuerza por el hecho de que la identificación de los seguidores hacia los músicos no se produce a partir de la imagen idealizada, lejana e inalcanzable que suele portar una típica

estrella de rock. Sino que, por el contrario, la identificación se fundamenta más bien en la idea de cercanía con la que los seguidores perciben a los músicos *como uno más de nosotros*. Sobre este punto, en las ruedas de charlas típicas de las previas al recital que tuvo lugar en la localidad de Bragado en diciembre de 2015, dos seguidores hombres Sebastián y Jorge, entre 30 y 35 años oriundos de O'Brien, un pueblo vecino a la localidad de Bragado, hicieron las siguientes afirmaciones:

- *Jorge: "Yo me identifico con ellos, porque cualquiera de ellos podría ser yo"*
- *Jorge: "Ellos siguen siendo humildes, siguen siendo como nosotros"*
- *Sebastián: "La Renga sigue siendo La Renga porque ellos siguen siendo los mismos"*

Un dato interesante es que Sebastián es maestro de escuela primaria en O'Brien y Jorge es hijo de propietarios de campos que se utilizan para la plantación y cosecha de soja en esta zona. A primera vista, estos seguidores no podrían estar más alejados de lo que, desde el sentido común, se ubica como estereotipos de rockeros, sin embargo ambos destacan y se reconocen en un origen que les es largamente ajeno.

En definitiva, la valoración de los seguidores no se atribuye ni a un estilo de vida ni a una estética excéntrica asumida por los músicos, lo que los colocaría en un rol de referentes o vanguardistas incuestionables e idealizados. Por el contrario, se valora el respeto por la autenticidad siempre y cuando, claro está, la misma se mantenga coherente con los orígenes barriales y populares. Sin embargo, cabe aclarar, no se pretende aquí afirmar que esta supuesta horizontalidad en el modo de vincularse entre músicos y seguidores, se produzca efectivamente así en todos los aspectos. En cambio, planteamos que tanto músicos como seguidores destacan la importancia del respeto por lo barrial, y que dicho valor ha logrado trascender barreras etarias, sociales y territoriales llegando al punto de que seguidores de distintas partes del país, con diversas edades y pertenencia de clase, enarbolan, en contexto de recital, las mismas banderas resignificando, a través de ellas, su pertenencia al colectivo rockero.

En resumen, más allá de la heterogénea conformación del público de La Renga y de las transformaciones que haya atravesado tanto ellos como los músicos, existe una especie de horizontalidad y de autenticidad que es percibida por los seguidores y que adquiere importancia en el vínculo que estos entablan con los músicos de la banda. Observamos entonces que, al menos en principio, se pueden encontrar en el público

seguidor de esta banda, algunos aspectos de marcada heterogeneidad y, al mismo tiempo, otros que lo atraviesan marcando ciertos rasgos homogéneos.

Es por esta razón que consideramos pertinente utilizar el concepto de *identificación* en lugar de *identidad*. Tal como señalan Brubaker y Cooper (2000) el concepto de identidad y sus usos teóricos pueden remitir a demasiadas cosas y, por lo tanto, resultar poco preciso. En este sentido, *identidad*, dependiendo de la perspectiva teórica desde la que se lo utilice, puede referirse a: a) una posición en un determinado espacio multidimensional definido por alguna categoría (raza, etnia, género, etc.). b) puede entenderse como una igualdad fundamental entre los miembros de un grupo o categoría. c) también como un aspecto central de la conciencia del ser individual o como condición fundamental de la vida social, según esta concepción, identidad remite a algo profundo, básico y perdurable. d) también como producto de discursos múltiples y, por tanto, inestable, múltiple, fluctuante y fragmentada. En cambio, el concepto de identificación, en tanto término procesual y activo derivado del verbo identificar, carece de las connotaciones reificantes que sí posee el de *identidad*. Al tiempo que supone que dicha acción de identificar está referida a los otros y también hacia uno mismo en relación con ellos. De este modo, los autores señalan que el concepto de identificación “nos invita a especificar los agentes que llevan a cabo la acción de identificar. Y no presupone que tal acción de identificar deberá necesariamente resultar en la igualdad interna, la distintividad, el sentido de igualdad grupal...” (Brubaker y Cooper, 2000: 19) Por todo esto es que consideramos que el concepto de identificación permite indagar acerca de quiénes son aquellos que despliegan la tarea de identificarse, con quienes se identifican, a partir de qué categorías y en qué contextos lo hacen.

Siguiendo con las características centrales que presenta nuestra unidad de análisis, es pertinente detenerse en la organización logística que demanda el hecho de ser un seguidor. En este sentido, asistir a un show convocado por La Renga implica, en la mayoría de los casos una compleja administración del tiempo y los recursos disponibles. Para los seguidores, asistir a un recital de La Renga conlleva la necesidad de desplegar estrategias de organización y logística que incluyen, en primer término, disponer de recursos económicos para costear cuestiones básicas como el ticket de entrada al show, los traslados, el alojamiento, las comidas, bebidas, sustancias psicoactivas, etc.

Ahora bien, según lo que planteamos hasta aquí, podría considerarse que la asistencia a los recitales y ser uno de “los mismos de siempre¹⁸” bastaría para ser considerado, a los fines de la presente investigación, como seguidor de la banda. Y en algún punto es así. Pero, entendiéndolo de este modo, la categoría *seguidor* englobaría a un colectivo homogéneo ya sea, en cuanto al comportamiento y las prácticas desarrolladas durante el recital y/o la evento musical, como a la identificación y la pertenencia a un determinado colectivo. Sin embargo, esto no siempre sucede o, en todo caso, no sería atinado darlo por hecho. De esta forma, en el trabajo de campo se pudo observar cómo algunos de los seguidores adoptan diferentes grados de implicancias en las prácticas habituales o legítimas dentro del ámbito del rock, y al mismo tiempo, presentan diferentes modos de significar los valores hegemónicos propios de dicho ámbito. Estos dos factores y las combinaciones entre ellos, en principio, podrían invitarnos a reflexionar sobre las diferentes formas de ejercer la afición por el rock.

Para dar cuenta de ello realizaremos una descripción etnográfica de lo que sucede en un recital de La Renga guiada por un enfoque centrado en los comportamientos corporales y en sus representaciones, para luego desarrollar el concepto de *evento musical*, que incluye no sólo al show, sino al itinerario completo que suele durar entre tres o cuatro días.

I-b. Los recitales de La Renga. Instancias colectivas y prácticas individuales.

El sábado 18 de Abril de 2015 La Renga realizó un show en la ciudad de Bragado en la Provincia de Buenos Aires. Si bien muchos seguidores comenzaron a llegar a la ciudad dos días antes, el sábado la entrada a Bragado ofrecía imágenes cuya descripción breve puede graficar de modo claro de qué estamos hablando cuando nos referimos a un recital de La Renga. La entrada a Bragado ubicada sobre la ruta n° 46 estaba bloqueada. A lo largo de tres kilómetros a cada lado de la ruta que lleva al centro de la ciudad y se apostaban centenares de vehículos (en su mayoría ómnibus) uno junto a otro en hileras interminables. En los pequeños espacios de banquina que quedaban entre los vehículos,

¹⁸ Nombre de una canción de La Renga incluida en el disco *Esquivando charcos* editado en el año 1991.

proliferaban puestos de venta de bebidas y comidas (casi exclusivamente fernet con coca, choripanes y hamburguesas). Banderas, cánticos, humo de las parrillas, algunos improvisados *picaditos*¹⁹ de fútbol, altavoces con canciones de La Renga sonando a todo volumen completaban el escenario que se extendía por varios kilómetros y que fue necesario atravesar caminando para llegar al predio donde se desarrollaría el show (ver Anexo 1).

Sin embargo, el recital comienza mucho antes, a medida que avanza la tarde los seguidores se preparan para hacer *la previa*. En esos momentos crece el consumo de alcohol y/o de sustancias psicoactivas, sobre todo marihuana. En este sentido, muchos de los seguidores con los charlamos manifestaron su intención de *colocarse* de algún modo particular. Por supuesto, no todos consumen lo mismo, ni en iguales cantidades (ni calidades), pero tampoco lo hacen con los mismos objetivos. En algunos casos, esa idea de *ir colocado* da cuenta de la intención de alcanzar un estadio en el que los seguidores desean situarse para poder experimentar el recital de una determinada manera. Y, al mismo tiempo, sugiere la existencia de un *des-colocamiento* propio de la vida cotidiana. Por eso consideramos que, en algunos casos, *colocarse* no significa un intento consciente de maltratar o, incluso, rechazar al propio cuerpo, sino todo lo contrario. Esta idea da cuenta del hecho de que en la vida cotidiana de los seguidores el cuerpo se vuelve invisible, *ritualmente borrado* (Le Bretón, 1990) debido a la constante repetición de situaciones a las que se lo expone y a las percepciones sensoriales que de ellas se desprenden. Esto se produce, según Le Bretón, porque se tiene conciencia de la corporalidad humana solamente en períodos de tensión para el individuo, es decir, cuando éste atraviesa situaciones traumáticas (enfermedad, cansancio, lesiones) en las que el cuerpo reduce su capacidad de acción. En estos períodos se introduce el sentimiento de dualidad en la que el sujeto aparece cautivo de su propio cuerpo. De este modo, en situaciones placenteras como por ejemplo, la sexualidad, el sujeto experimenta la existencia del cuerpo con familiaridad, en cambio, las sensaciones que implican algún tipo de dolor o padecimiento se experimentan con extrañeza. Por ello Le Breton afirma que

¹⁹ *Picado* o *picadito* de fútbol hace referencia a un partido de fútbol informal entre amigos. En el uso que hacen los seguidores, un picadito se puede hacer en cualquier lugar, no es necesario contar con una cancha de fútbol convencional.

“La dualidad del dolor divide la presencia, la del placer la enriquece con una nueva dimensión” (Le Bretón, 1990: 112).

Por lo tanto, es posible señalar que, desde esta perspectiva, una de las situaciones que permiten evadir el borramiento del cuerpo de los seguidores, es vivir la experiencia (siempre y cuando sea experimentada como placentera) del recital de rock. En esta línea, Hennión (2012) señala que los conciertos no son un simple expendio musical, sino que denotan un acontecimiento en los que se hace imprescindible enfrentar un sentimiento de resistencia. Sentimiento fundamental, para “determinar si uno se permite o no dejarse llevar por la música” (Hennion, 2012). Es justamente la posibilidad de superar esta prueba lo que impulsa al melómano a asistir a un concierto, y de lograrlo, se habrá transportado por el entusiasmo a vivir momentos de felicidad. Según Hennion, estos esporádicos momentos son el producto de un “esfuerzo vacilante, laborioso y arduo para colocarnos en el estado mental correcto” (Hennion, 2012: 236). La acción de *colocarse*, entonces, puede entenderse entonces como un intento de enfrentar ese sentimiento de resistencia en busca de la experiencia placentera.

De todos modos, los excesos en el consumo de sustancias psicoactivas, como así también de comida y alcohol, brinda por un lado, la posibilidad de una experiencia placentera y, al mismo tiempo, puede implicar también un desenlace de padecimiento, comúnmente conocido como *resaca*. Es por ello que resulta pertinente diferenciar el concepto de *colocarse* del de *reviente*. Los excesos en el consumo comidas, alcohol y drogas que acompañan a los recitales de rock no necesariamente persiguen el objetivo del *reviente*. Mientras preparaban la previa del recital que La Renga realizó en Mar del Plata, los seguidores hacían referencia a esta distinción. Uno de ellos proponía “*Armemos una buena previa, así llego a punto para escucharlo al Chizzo.*” Para él, lo interesante del recital es posicionarse frente a él lo más receptivo posible, pero sin llegar a *reventarse* debido a que “*si llegas roto te perdiste todo, la fiesta, las canciones, el pogo, todo*”. Otro de los seguidores insistía constantemente con que “*antes de arrancar sale faso en la playa, si o si*”, esto no significa que luego no fuese a seguir fumando marihuana, pero para él “*un faso en silencio mirando el mar antes de ir a escuchar al Chizzo es fundamental*”. Otros en cambio, consumen sin expresar la voluntad de alcanzar un estado de consciencia en particular, más bien pareciera que en estos casos el consumo se

vinculase más una manifestación demostrar el *aguante* rockero (sobre el que profundizaremos más adelante). Es decir, como un modo de poner a prueba al propio cuerpo, o de *aguantársela*.

Estas frases pronunciadas por los seguidores evidencian que el consumo de alcohol y drogas es característico de *la previa*, pero nos invitan a reflexionar sobre cuál es la significación que los seguidores le atribuyen a esta práctica. De este modo, para muchos seguidores, las prácticas de consumo no son reproducidas mecánicamente, sino que adquiere un sentido singular que se desprende de la búsqueda de alcanzar una mayor capacidad perceptiva. De aquí surge la idea de que, aunque en el mundo del rock sean legítimas las conductas vinculadas a los excesos en el consumo de comidas, bebidas alcohólicas y drogas, no siempre revisten la misma significación para los seguidores, ni implican la misma búsqueda. Detrás del *colocarse* podría radicar la intención de vivir el recital de un modo particular intentando despegarse del borramiento del cuerpo propio de la vida cotidiana e intentando ampliar su capacidad de percepción sensorial del contexto, de su propio cuerpo y de sí mismo. En cambio, el *reviente* podría tener por objeto poner en juego la capacidad de *aguante* buscando los límites de resistencia propio cuerpo y, llegado a los cuales, las capacidades perceptivas disminuyen pudiendo llegar, incluso, a la pérdida de conocimiento. Por lo tanto, es preciso señalar que sólo en el primer caso, la experiencia del recital puede dar lugar a la experiencia auto reflexiva que alguno de los seguidores se proponen alcanzar.

Ahora bien, una vez que se da comienzo al recital, una porción importante de los seguidores despliega una práctica emblemática de estas instancias que merece un análisis particular: el *pogo*. Uno de los trabajos que se ocupa de analizar en profundidad esta práctica es el realizado por Silvia Citro (2008), allí la autora desarrolla una distinción entre dos tipos de pogos:

Uno de los pogos abarca a todo al sector central del público y puede incluir a algunas mujeres. A partir del salto al ritmo de la música, se producen contactos, más bien amortiguados, entre los cuerpos, sin que existan muchas posibilidades de desplazamiento, ya que las personas se encuentran una muy cerca de la otra. (...) El otro tipo de pogo se practica en grupos más pequeños que crean un círculo en la zona central, abriendo una especie de claro en la muchedumbre. Participan varones muy jóvenes (15 años aproximadamente) que generalmente permanecen con el

torso descubierto, en parte por las altas temperaturas que se generan en los locales; además de saltar, corren de un extremo al otro del círculo y durante esos recorridos se producen intensos contactos o choques entre los cuerpos. Otras veces, el contacto resulta de la extensión de los brazos hacia afuera (soltándolos en forma de sacudida), en un estilo de movimientos que posee similitudes con los pasos del baile murguero. Cabe aclarar que muchos de los que no poguean pero sí bailan durante el recital suelen hacerlo con este último estilo. (Citro, 2008: 13)

En el caso del recital que tuvo lugar en el estadio de Mar del Plata, la descripción que realiza Citro coincide con lo que se pudo observar desde la platea. No obstante, esta descripción, por acertada que pueda ser, responde a una mirada externa. Desde ese punto de vista, se podía observar cómo, una vez apagadas las luces del estadio, los cuerpos comenzaban a confundirse y a entremezclarse en un todo, en apariencia, homogéneo, que hacía imposible la tarea de identificar comportamientos individuales. Pero esto podría llevarnos a concluir que los seguidores (colectivamente) llegados a esta instancia simplemente se dejan llevar, y adoptan un rol pasivo frente a la potencia del mensaje sonoro y/o narrativo. Un ejemplo que contradice esta idea sucedió en el show brindado por La Renga en Mar del Plata. Ese día se produjeron varios problemas técnicos que hicieron que, reiteradamente, se corte el audio de las columnas de sonido del estadio. Por su parte, en el escenario, tal inconveniente no fue percibido por los músicos que continuaron tocando normalmente. A pesar de ello, el público continuó cantando, saltando y moviéndose incluso cuando no había música sonando.²⁰ Es decir, los seguidores cantaron toda la canción (muchos de ellos haciendo *pogo*) sin que pudieran escuchar lo que los músicos ejecutaban sobre el escenario. A pesar de los inconvenientes con el sonido del estadio, el show no se detuvo y desde nuestra ubicación (en una de las plateas laterales del estadio) sólo se oyeron las voces de los seguidores. De esta manera los seguidores demostraron que el recital es una instancia que puede incluso prescindir, por momentos, de la música misma.

Sin embargo, a partir de nuestro trabajo de campo, y de experimentar el *pogo desde el pogo mismo*, surgen algunos aspectos que brindan la posibilidad de complejizar aún más la mirada sobre esta práctica. En primer lugar, notamos que los seguidores que

²⁰ Imágenes correspondientes al recital de La Renga en Mar del Plata el día 12 de Diciembre de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=FZhu1Hw7b68>

participan del pogo, en líneas generales, adoptan al mismo tiempo dos referencias distintas. Por un lado, tal como afirma Citro (2008), existe un contacto permanente entre los cuerpos, que no sólo se produce por la escasa distancia entre los mismos, sino que el contacto es buscado. Los pogueros, todo ellos, saltan buscando apoyarse permanentemente en los otros. Sin embargo, las miradas pocas veces conectan. La mayor parte del tiempo los seguidores mantienen su vista puesta en el escenario, pero también suelen mirar hacia arriba (en dirección al cielo) o bien participan del pogo con los ojos cerrados. Por lo tanto, es cierto que el contacto de los cuerpos en esta práctica es importante, pero no es lo único que ocurre allí. Podría decirse incluso que, en muchos casos, en el pogo se da al mismo tiempo un contacto con el otro (corporal) y consigo mismo (reflexivo). Como señalaba uno de los seguidores en una charla apenas terminado el recital “*durante el pogo cada uno está en su mambo, pero se arma un gran mambo en el que estamos todos juntos*”.

Otro aspecto a destacar, es que en el caso del público de La Renga, la práctica del pogo atraviesa no sólo, la totalidad del show, sino que también, se despliega por fuera del mismo. En las largas previas en las que los seguidores se van agolpando en las inmediaciones del estadio en el que se desarrollará el recital, en forma aislada y esporádica, pequeños grupos comienzan a cantar alguna de las canciones de la banda y ensayan una suerte de breve pogo como modo de prepararse o de *pre-calentar* para lo que sucederá en el show. De algún modo es posible concebir esta práctica como muestra de la *futbolización de las culturas populares* (Alabarces, 2008), vinculándola con el modo de alentar de los hinchas que van llegando al estadio o incluso en las tribunas sin que los equipos hayan salido a la cancha. El pogo, no es ejercido por todos los seguidores, ni tampoco se ejerce del mismo modo y con la misma intensidad en todos los casos. Suele ser una práctica eminentemente masculina y, predominantemente ejercida por el público más joven. Sin embargo el pogo es una de las prácticas características del rock, valorada y legitimada por los seguidores (sean o no partícipes del mismo).

Otra particularidad que presentan los shows de La Renga ocurre horas antes de empezar el mismo, dentro y fuera del predio. Una parte del público se agolpa en las inmediaciones del escenario, mientras que el resto deambula por el campo, formando rondas de charlas en las que surge recurrentemente el “cantito popular”, una suerte de

himno que los seguidores entonan alentando, en apariencia a la banda, pero con un marcado factor auto referencial:

Vamos La Renga, con huevo vaya al frente, que te lo pide toda la gente. Vamos La Renga, con huevo vaya al frente, que te lo pide toda la gente. Una bandera que diga "El Che Guevara" un par de rocanroles y un porro pa' fumar. Matar a un rati para vengar a Walter²¹, y en toda la Argentina comienza el carnaval.²²

Este cantito no es exclusivo del público de La Renga, sino que seguidores de otras bandas lo han utilizado (Bersuit Vergarabat, Los Piojos, por ejemplo), pero en el caso de La Renga en particular, sucede que fue incluido en un disco (Bailando en una pata) grabado en vivo. En él se expresa, como señala Garriga Zucal (2008), el carácter contestatario y descontrolado característico de la identidad rockera. El uso de drogas, la imagen del líder revolucionario, el aguante y el enfrentamiento al *sistema* personificado en la institución policial, dan cuenta de ello. Como señala este autor, la moral contestataria del rock se construye a partir del mensaje presente en las letras de la banda y en la imagen transgresora y comprometida de los músicos de rock. Mientras que la idea de descontrol refiere a la idea de excesos y abusos como forma de violar la prohibición de la moralidad *careta*. (Garriga Zucal, 2008)

Desde esta perspectiva el carácter contestatario de la moralidad rockera remite a la idea de algo que debe ser cuestionado. Sin embargo, como menciona Garriga Zucal, la identidad rockera está basada en una dimensión moral que no necesariamente se condice con las prácticas llevadas adelante por los seguidores en su vida cotidiana. Ahora bien, podemos considerar que efectivamente el rock es descontrolado en términos morales, si analizamos sus prácticas corporales y las representaciones presentes en los seguidores con los parámetros morales que rigen la vida cotidiana de nuestra sociedad. Sin embargo, en el ámbito del recital *el descontrolado* también es censurado (incluso más que él *careta*) ya que se lo considera un potencial violador de las normas vigentes en dicho contexto. En

²¹ Walter David Bulacio (14 de noviembre de 1973 – Buenos Aires, 26 de abril de 1991) fue un joven argentino cuya muerte a manos de agentes de la Policía Federal Argentina se convirtió en un caso emblemático de brutalidad policial, llegando a la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Bulacio se encontraba entre la concurrencia del recital que la banda de rock Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota ofrecía el 19 de abril de ese año en el Estadio Obras Sanitarias de Buenos Aires.

²² <https://www.youtube.com/watch?v=sDmlUnycFrg>

este sentido, Semán y Vila señalan que “La experiencia del ‘descontrol se generalizó tanto como estado, que hay también una demanda estable para revertir el ‘estar quemados’ que causa el ‘descontrol’.” (Semán y Vila, 2008: 17) Por lo tanto, el comportamiento del *descontrolado* se constituye como una potencial trasgresión del control social rockero, el cual no remite al mismo orden moral que condena el abuso de drogas y alcohol, sino que hace referencia a que dicho abuso derive en la violación de cierto orden simbólico que, como veremos, es propio del mundo rockero.

Tal como señala Becker (2009) es necesario desvincularse de la concepción sociológica que define a un comportamiento desviado como una infracción a una norma previamente acordada para luego preguntarse quién o quiénes son los infractores e indagar sobre sus vidas y sus personalidades en busca de razones que expliquen sus desviaciones. Lo que sostiene este autor, es que hay una noción que no aparece en la perspectiva antes mencionada: *la desviación es creada por la sociedad* (Becker, 2009). Los grupos crean las desviaciones al crear las normas y son estas últimas, las que una vez violadas, dan lugar a la desviación. Desde esta perspectiva al hablar de desviación, el *descontrol* del rock denota la violación de normas, pero son estas últimas, dependiendo del grupo que las acuerde, las que van a determinar qué implica descontrolar y, definir la *etiqueta* (Becker, 2009) que va a recaer sobre el comportamiento que infringe dichas normas.

De todo lo dicho se desprende que la identificación rockera se constituye, en principio, en torno a un orden moral que es, a su vez, reforzada por un *etiquetamiento* que opera sobre los seguidores aún en los casos en los que la misma no tenga relación con la práctica concreta. Es decir, incluso en el caso de aquel seguidor que no consuma drogas ni dentro ni fuera del contexto de recital, dicho consumo adquiere una cierta valoración positiva en tanto se opone a la moralidad que condena, no sólo su uso, sino también a quien lo lleva adelante. Pero también, la identificación con el colectivo rockero remite a ciertas prácticas que pueden o no mantener coherencia con el orden moral del rock. Por lo tanto, desde este punto de vista, existen muchas maneras de ser rockero, todas de ellas legitimadas por los mismos valores, pero que no necesariamente conforman un corpus homogéneo. Esto podría deberse a que, en la práctica, los seguidores no son todos contestatarios ni descontrolados, y en caso de que lo sean, no lo son todos en la misma medida. En este sentido, es necesario indagar, desde la perspectiva de los seguidores, en

qué consiste lo contestatario y lo descontrolado respecto de, por un lado, el colectivo rockero y, por otro, su propia vida individual y cotidiana. En el capítulo tres retomaremos esta idea buscando reflexionar acerca de las implicancias que la participación en recitales de rock y la pertenencia a su colectivo, pueda presentar en la construcción de las subjetividades de los seguidores.

I-c El evento musical. Un recital de cuatro días

Seguir a La Renga no es una tarea fácil. Por el contrario, implica la necesidad de desplegar una logística compleja. En este sentido, los seguidores se organizan con mucha anticipación con el objetivo de asegurarse los tickets de entrada al show, el traslado y el alojamiento, entre otras cuestiones menores. Por lo general los seguidores se trasladan en grupos, ya sea reservando micros (ómnibus o micros escolares), en combis o en automóviles particulares y eventualmente, dependiendo del alcance de la red ferroviaria, en tren. Por supuesto, no todo es autogestión, sino que alrededor de estos eventos se han conformado una serie de empresas que se ocupan de vender paquetes que incluyen viajes de ida y vuelta más entradas al show, siempre en micros exclusivos para seguidores.

El alojamiento también depende del lugar en el que se presente la banda. El camping y el hostel son las opciones más económicas y utilizadas. Pero lo cierto es que, en ocasiones, los shows son convocados en ciudades que carecen de la posibilidad de albergar a decenas de miles de seguidores. Esto, por lo general, hace que se torne una complicado asegurarse alojamiento, por lo que muchos de los seguidores se ven obligados a dormir sobre autos o micros en el lugar que puedan. Uno podría preguntarse, por qué es necesario el alojamiento para ir a ver un recital, y no es una cuestión menor. En el caso de los recitales de La Renga, el evento excede por mucho a las tres horas que suele durar el show en sí mismo, y los viajes, por lo general, son planificados con una duración que varía entre dos y cuatro días. A todo este periplo lo denominaremos *evento musical*.

Para analizar algunas de las características del *evento musical*, se pondrá el foco en dos cuestiones que suscitaron debates interesantes entre los seguidores con los que compartimos el recital convocado por la banda en el mes de Diciembre de 2015 en Mar

del Plata. Dos días antes del recital, el jueves cerca del mediodía, partimos desde Buenos Aires en dos autos, ocho personas, todos hombres de entre 25 y 40 años con variado nivel de instrucción (desde secundario incompleto a egresado universitario) y de ingresos. Algunos de ellos viven en la zona oeste del conurbano (La Tablada, Partido de La Matanza) y otros en diversos barrios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Caballito, Almagro, Floresta). Mario, mi informante, es además el encargado de organizar la logística del viaje. Por lo tanto se encargó de la tarea de alquilar una casa grande en la zona sur de la ciudad de Mar del Plata “*cerca del Faro*”. Una vez que llegamos hasta ahí, notamos que la casa estaba en condiciones precarias. Se podía presuponer, aunque esto nunca fue explicitado por la dueña, que la vivienda había estado mucho tiempo abandonada y estaba en plena refacción. Por lo tanto, abundaba el polvo y el olor a pintura, incluso en los baños, los sillones y las camas. Pero eso no era todo, además de ese escenario, la casa, junto con otras de la misma cuadra, se encontraba sin luz eléctrica. Frente a este panorama, se produjo un extenso debate en la puerta de dicha casa. Javier²³ (de 33 años, universitario y del barrio de Almagro) Plantea la duda “*¿qué hacemos? Esta casa es un asco*”. Frente a ello, el contingente se divide en dos posiciones claras:

- Ignacio: “*Bueno, ya pusimos la seña, hagamos el aguante y listo. Ya fue*”

- Leonardo²⁴: “*Yo el aguante te lo hago, pero busquemos un lugar para pasarla bien. Yo acá vine a pasarla bien.*”

Lo que estaba en juego era la disputa por acceder a las mínimas condiciones de comodidad como para “*pasarla bien*” el fin de semana. (Llegamos a Mar del Plata el viernes 11 a las 17 Hs. y retornamos el domingo a las 14 Hs.). El punto interesante es que el confort mínimo que cada uno está dispuesto a aceptar variaba considerablemente según el caso. Lo imprescindible para algunos era la parrilla, para otros, en cambio, era imperioso contar con luz eléctrica, limpieza y una cama cómoda. En apariencia el hecho de *hacer el aguante* resultaría difuso como factor de identificación, puesto que, como vemos, no tiene la misma significación para todos los seguidores. Para algunos implica reponerse a cualquier circunstancia adversa sin importar incomodidades ni carencias. Para

²³ Los nombres de los seguidores fueron cambiados para preservar su identidad.

²⁴ Leonardo tiene alrededor de 30 años, vive en Floresta, es empleado y vive con sus padres. Es muy delgado y consume, casi constantemente, alcohol y marihuana a lo largo de todo el evento musical desplegado en torno al recital que brindó La Renga en Mar del Plata (2015)

otros, hacer el *aguante*, tiene que ver con estar ahí, “*como debe ser*”, pero bajo ningún punto de vista puede implicar pasarla mal.

Luego de este contrapunto en el que se impusieron los que no estaban dispuestos a quedarse en un lugar que no les garantizara el mínimo de confort aceptable, y luego de conseguir otro alojamiento a unas cuadras de distancia, los seguidores más contentos con esta decisión decidieron ir al supermercado más cercano a comprar provisiones para los cuatro días que íbamos a convivir allí. Lo paradójico fue que los encargados de ir a realizar las compras procuraron hacerse de grandes cantidades bebidas alcohólicas, carne, carbón y pan, sin embargo, obviaron aspectos vinculados directamente a esos parámetros de confort e higiene que defendían a ultranza unos minutos antes, como por ejemplo, servilletas, papel higiénico, detergente, etc.

Un segundo debate interesante de este viaje se produjo cuando Mario, el organizador, compartió una noticia que se había guardado hasta ese momento para no recibir (según él imaginaba) la reprimenda del resto de los seguidores. Mario se había encargado de comprar las entradas al recital para todo el grupo, y por una cuestión que no explicitó, compró cinco plateas y tres campos²⁵. Su temor estaba relacionado con que, según suponía, todos iban a preferir el campo. Sin embargo no hubo discusión alguna, la repartija se organizó rápidamente y sin conflictos. En este caso también se presentaban dos alternativas que manifestaban distintos niveles de confort. En el campo, los seguidores se mantienen de pie no sólo durante el show sino varias horas antes del mismo, además a este aspecto se le suman la incomodidad para acceder a los sanitarios, el amontonamiento de gente de la salida, etc. En cambio, en las plateas el ingreso y egreso son más ordenados y el show puede disfrutarse cómodamente sentado desde una perspectiva que permite observar el escenario y el público del campo al mismo tiempo. Sin embargo, algunos de los que se habían inclinado por quedarse en la casa en malas condiciones prefirieron la platea y viceversa, aunque, vale la aclaración, la mayoría mantuvo coherencia de criterios en ambas situaciones.

Ahora bien, es necesario destacar que en estos dos debates aparece con mucha fuerza pero sin tanta nitidez la noción de *aguante*. Para profundizar en este aspecto,

²⁵ En los recitales de rock, se entiende por “campo” a las localidades sin numerar, generalmente ubicado al pie del escenario.

retomamos el trabajo realizado por Alabarces y Garriga Zucal (2007). Los autores desarrollan un análisis sobre la construcción de identidades corporales en las hinchadas de fútbol y sostienen que el *aguante* representa una cualidad distintiva, ya que el hecho de poseerlo se torna indispensable para formar parte de la comunidad de pertenencia. Para los autores, “Tener aguante es una propiedad de los que hacen del verbo aguantar una característica distintiva. Para acceder a ésta hay que -pararse-, -no correr-, -ir al frente-. El que huye, el que -corre-, no tiene ‘aguante’.” (Alabarces, Garriga Zucal, 2007: 147) En síntesis, según los autores, tener aguante representa un repertorio de prácticas concretas que el hincha debe cumplir para pertenecer al colectivo. En este sentido, para tener aguante es necesario ejercerlo, y no de cualquier manera, sino que hay un modo específico y legitimado por todos los miembros. Pero, en última instancia, lo central para el miembro de las barras bravas de fútbol es ser portador de la categoría de *aguante* y que dicha cualidad sea reconocida por los otros, puesto que precisamente es ese el capital que le garantiza su pertenencia al colectivo y le confiere prestigio dentro del mismo.

Adoptando esta perspectiva, el aguante del rock aparece como una categoría un tanto más ambigua y difusa, ya que no define concreta y específicamente cuáles son las prácticas que conlleva. Hacer el aguante a una banda de rock puede implicar “*seguirla a todos lados*”, “*estar de la cabeza*”, hacer pogo, cantar sus canciones, reflexionar sobre las letras y entenderlas, y podríamos seguir enumerando. Ninguno de los seguidores, independientemente de cual sea su grado y tipo de participación en dichas prácticas, se reconoce a sí mismo como alguien carente de aguante. Por lo tanto podemos suponer que el aguante del rock no es una cualidad que los seguidores detentan, ni que el hecho de poseerla les garantice, a su vez, la pertenencia al colectivo y los jerarquiza dentro del mismo. En cambio, el aguante rockero pareciera constituirse como una práctica a ser ejercida por los seguidores. Y, por lo tanto, practicar el aguante en el rock adopta formas diferentes sin perder, en ninguno de los casos, la importancia de permitirle a cada seguidor, identificar a otros e identificarse a sí mismo como rockero. En resumen, el rockero *hace el aguante*, pero qué implica concretamente ese *hacer*, al menos en principio, no aparece del todo claro.

Una muestra bastante elocuente de esto sucedió al día siguiente del recital de La Renga en Mar del Plata. Luego de un sábado con almuerzo en la playa y una larga

“previa” de más de 10 horas de consumo de alcohol (preferentemente “*fernandito*²⁶”, y “*birra*²⁷”), marihuana y, en algunos casos, pepas²⁸; lo interesante fue prestar atención a lo que desayunó cada uno al día siguiente. Tomar nota de ello, implicó una tarea de varias horas, debido a que los seguidores fueron despertándose en horarios muy variados que van desde las 8:00 hasta las 14:00 horas. Entre los que habían regresado del estadio en peores condiciones, Leonardo arrancó la mañana proponiendo: “*buen día! sale fasito*²⁹ y a la playa?”. Ignacio, en cambio improvisó un sándwich con pan del día anterior y un chorizo que había sobrado de la noche del viernes. En estos casos, el final del recital no significó una ruptura en los hábitos dentro del fin de semana (evento musical), sino que por el contrario, mantuvieron el ritmo y las cantidades de consumo hasta el momento mismo de emprender el retorno. No obstante, otros seguidores, se negaron incluso a comer bizcochos y/o galletitas y optaron por un yogurt light. Cabe señalar que esta conducta no fue acompañada de ningún tipo de censura ni crítica por parte del resto. Este respeto por las prácticas del otro, aún en los casos en que las mismas puedan parecer opuestas a la noción de *aguante*, choca, en algún punto, con la idea que desde el sentido común se tiene respecto de los rockeros. Por otro lado, invita a suponer que el *hacer el aguante* rockero, no solamente está presente en un conjunto de prácticas concretas, si no que representa algo más, algo que las acompaña y las legitima a pesar de sus diferencias. Es sobre este punto sobre el que nos detendremos en el siguiente capítulo.

²⁶ Modo en que los seguidores se refieren a la combinación de la bebida Fernet con gaseosa Coca Cola.

²⁷ Modo en que los seguidores denominan a la Cerveza.

²⁸ La dietilamida de ácido lisérgico, LSD-25 o simplemente LSD, también llamada lisérgida y comúnmente conocida como ácido, es una droga psicodélica semisintética que se obtiene de la ergolina y de la familia de las triptaminas.

²⁹ Otro modo de referirse a la Marihuana.

Capítulo II- Acerca de qué es y qué no es rocanrol. Modos de apropiación individual de la moralidad colectiva.

*“Míralos en su locura
tratando de ser en el montón,
cada sol expresa su furia
en los desiertos de la decepción”*³⁰

II-a. El rock como estilo de vida

El rock o el *rocanrol*, se encuentran presentes constantemente entre los seguidores de La Renga, no solamente sonando de fondo durante las charlas, el asado, o la previa, sino que además, está presente en el discurso, en las prácticas y en las elecciones que realizan. El rock provee a los seguidores de un criterio con el que clasifican prácticamente todo, y siempre distinguiendo cada cosa de aquello que, según ellos, no es rock. De este modo los seguidores, fijan posición respecto de cosas sumamente diversas que van desde una comida, un comportamiento, una frase, hasta una prenda de vestir. Por esta razón es que consideramos pertinente indagar acerca de lo que los seguidores entienden por *rock*.

En muchas de las charlas de las que participamos con seguidores durante los viajes siguiendo a La Renga, preguntamos qué es rock. En líneas generales, los seguidores respondieron en distintos momentos con frases tales como: *“El rocanrol es un sentimiento”*; *“El rock es pasión”*; *“Es un modo de ver el mundo”*; *“Es un estilo de vida.”* Estas respuestas son las más habituales y, en principio, denotan que el rock se constituye para los seguidores como una dimensión emocional, una cosmovisión del mundo, puede incluso servir de guía moral para la acción o, también, todas las anteriores al mismo tiempo. Y seguramente, a pesar de las diferencias, las definiciones mencionadas son aceptadas por todo el mundo rockero. En efecto, podemos afirmar que el rock (con todo lo que pueda implicar) se constituye como un factor central en la identificación entre los

³⁰ Fragmento de la canción *Míralos* incluida en el disco *Detonador de sueños* editado en el año 2003.

seguidores y, por lo tanto, según la mirada de los propios rockeros, representa una dimensión tan amplia que resulta inabarcable. Sin embargo, tal vez podamos llegar a algún tipo de definición lo suficientemente clara, si logramos indagar acerca de aquello que aparece como antagónico al rock.

Para los seguidores, lo que no es rock es *careta*, y dentro de dicho concepto se engloban varias características como por ejemplo, el individualismo, la hipocresía, el egoísmo, la superficialidad, el prejuicio y la falta de compromiso. Estas características son graficadas en actitudes y comportamientos concretos. Entendemos que, para los seguidores *ser un careta* es también un estilo de vida y, por lo tanto, opuesto al del rockero. De aquí se desprende que el rock incluye valores de autenticidad, sinceridad, compromiso, profundidad, solidaridad y libertad. En este sentido el trabajo de Garriga Zucal (2008) agrega otro aspecto importante, para el autor, la moralidad rockera no sólo se diferencia de lo *careta* (los chetos) sino que también lo hace de los *negros* (cumbieros), y lo hace reforzando el compromiso social presente en el rock frente a la superficialidad y la diversión.

Pero más allá de este aspecto moral, el concepto rock incluye también una dimensión emocional que no sería prudente dejar de lado. *El rocanrol es un sentimiento* es la respuesta más común que aparece entre los seguidores, como también en sus banderas, cánticos e, incluso, en alguna de las letras del género musical (ver Anexo 2). Para intentar dar cuenta de esta dimensión será necesario superar los análisis centrados en las narrativas de los seguidores, puesto que en muchos casos, estas giran en torno a ejes compartidos de orden moral que no permiten profundizar en los modos en los que el rock (y el recital particularmente) es vivenciado por cada uno de ellos. Por otro lado, el hecho de dejar de lado a la dimensión emocional, podríamos llevarnos a la conclusión de que este tipo de identificación, conformado en torno a valores morales, nos muestre sólo los aspectos homogéneos del público que lo conforma. En cambio, lo que nos interesa destacar, es que existen diversos modos en los que, a través de prácticas concretas, los seguidores ejercen su pasión por el rock.

Por otro lado, es importante tener en cuenta que el público de rock, sobre todo el perteneciente a la vertiente del rock que aquí nos ocupa (rock chabón) ha sido, y sigue siendo, objeto de visiones estigmatizantes, no solamente por parte del mundo de la

música, sino también por una parte de la sociedad en general. El consumo de alcohol y sustancias psico-activas, el aspecto físico, las vestimentas, los discursos contestatarios y anti-sistema, entre otras cosas, han colaborado para que recaiga sobre este público una mirada condenatoria. Por lo que, diferenciarse (sobre todo) del *careta*, es además un modo de reforzar todo aquello que la *moralidad careta* cuestiona de la identidad en el rock. Este aspecto es central porque permite comprender por qué la moralidad rockera opera como una especie de trinchera común a la que la mayoría de los seguidores recurre para distinguirse del otro y reforzando su pertenencia al colectivo, a su vez, apelando discursivamente al ideario del estereotipo del rockero descontrolado y comprometido.

Sintetizando lo dicho hasta aquí, para dar cuenta de las características salientes de la identificación rockera tendremos que tener en cuenta (al menos en principio) los distintos modos en que se articulan la dimensión la moral y la emocional en los seguidores de La Renga y, al mismo tiempo, considerar al recital y al evento musical como espacios donde dichas dimensiones se constituyen y se actualizan constantemente en la práctica misma. Como ya dijimos, dar cuenta de los sentimientos y las emociones que experimentan los seguidores a partir de sus propias representaciones resulta, como mínimo, una tarea compleja. Por ello es que intentamos indagar acerca de los distintos grados de implicación y apego de los seguidores en las prácticas y comportamientos desplegados en la experiencia del recital y qué efectos (en caso de que los encontremos) producen en las vidas cotidianas de algunos seguidores con los que trabajamos.

Desde esta perspectiva, resulta interesante poner en cuestión la supuesta homogeneidad del público de rock, tomando como referencia la clasificación propuesta por Benzecry (2013) para su análisis respecto de los fanáticos de la ópera. Para aplicar dicha clasificación a los seguidores de La Renga, se tuvieron en cuenta tanto la dimensión moral del rock a partir de las representaciones de los seguidores y, sobre todo, se hizo hincapié en las formas de experimentar corporalmente la afición por el mismo.

De este modo y asumiendo que los valores aceptados por la comunidad rockera son, como hemos dicho, autenticidad, sinceridad, compromiso, profundidad, solidaridad y libertad, intentaremos, en primer lugar, analizar cómo los seguidores a partir de un orden simbólico compartido, legitiman prácticas diferentes y hasta contradictorias. Al mismo

tiempo, se pretende reflexionar sobre el porqué de dichas diferencias en los modos de experimentar el evento musical.

Desde esta perspectiva, la pasión por el rock y la pertenencia a la escena rockera serían producto de la relación dialéctica que se establece entre la dimensión representacional y la referida a la experiencia corporizada. Esta última permite dar cuenta del modo en que los seguidores ejercen su pertenencia al colectivo a través de comportamientos y prácticas concretas en las que despliegan su afición por el rock en el contexto de recital.

II-b. Prácticas de afición, distintos modos de ser rockero

Si bien el rock representa un conjunto de valores que constituyen la moralidad del colectivo rockero, muchos de los seguidores lo definen como *una pasión*. Por lo tanto, será necesario encontrar la manera para dar cuenta de qué se trata y qué implica esa pasión. No se pretende aquí, trazar una escisión entre lo emocional y lo racional que refuerce la concepción dualista del sujeto, sino que, por el contrario, nos proponemos plantear la idea de *pasión* como un conjunto de prácticas de afición desplegadas en las instancia colectivas del recital de rock, y que articulan en forma compleja la dimensión moral y la emocional o afectiva. En este sentido, y como iremos desarrollando a continuación, la idea de *pasión por el rock*, en tanto abstracción representacional, no nos brinda demasiados argumentos para comprender la diversidad de comportamientos del público ni, mucho menos, para dar cuenta en forma acabada de en qué consiste la identificación rockera. Es necesario entonces enmarcar esa pasión en el contexto de recitales de rock, verificar de qué maneras es ejercida por los seguidores y cuáles son las argumentaciones con las que ellos mismos legitiman su modo de ejercerla.

Con el objetivo de analizar las distintas formas de experimentar el recital que despliegan los seguidores tomaremos como referencia la tipología que propone Benzecry para clasificar al público de la ópera, intentando trazar un paralelo que nos permita reflexionar sobre las similitudes y diferencias que se presentan. Al mismo tiempo, la aplicación de esta herramienta analítica puede servir para desmitificar las supuestas

distancias que, desde el sentido común, pareciera establecerse entre los estereotipos del fanático de la ópera y el seguidor de una banda de rock. La tipología que utiliza este autor clasifica a los fanáticos de la ópera en: *héroes*, *adictos*, *peregrinos* y *nostálgicos*. Por supuesto que, vale aclarar, estas clasificaciones funcionan como tipos ideales, por ende no son de carácter excluyente. Por el contrario, muchas de ellas (y en ocasiones todas ellas) coexisten en algunos casos y se ponen en práctica ante diferentes situaciones, pero por lo general hay una de las categorías que resulta predominante en cada seguidor.

Héroes. En uno de los viajes a los que asistimos siguiendo a La Renga se produjo un debate acerca de quiénes iban a ir a campo³¹ y quiénes a platea. En principio, vale aclarar, algunos de los show son realizados en estadios con localidades para presenciarlo sentado en butacas (en la mayoría de los recitales de La Renga esto no sucede), según los seguidores, esas ubicaciones son ocupadas por los *caretas*. Para ellos el rock acontece y se vive en el campo. Es allí donde opera simbólicamente la categoría de *aguante* y donde se ejecuta concretamente la práctica de *aguantar* a la banda.

Sin embargo, ante la necesidad de repartir tickets de entrada al recital y asignar plateas y campos los seguidores con los que trabajamos se pusieron de acuerdo rápidamente sin que ninguno sea acusado de *careta*. Nos preguntamos entonces, por qué algunos de los seguidores, asumiendo como legítima la distinción entre *rockero aguantador* y *careta* optaría por ver el recital en la platea. Mario y Javier, de alrededor de 30 años ambos empleados y estudiantes universitarios, coincidieron en señalar: “*Yo ya no necesito demostrar nada. Mil veces estuve ahí abajo*” (campo). “*Tengo más pogo que todos esos juntos, hoy me pintó verlo tranquilo*”.

De las consideraciones de los seguidores se desprende que su vínculo con el rock “procede tanto de una ética heroica del auto sacrificio y la obligación moral como condición de miembro estable (...), obtenida mediante el sacrificio, que otorga derechos y recompensas.” (Benzecry, 2013: 192) Al contrario de lo que podría suponerse como recompensa válida a dicho sacrificio (entrada gratis, acceso a lugares preferenciales), y del mismo modo que ocurre con los fanáticos de la ópera, los seguidores heroicos se han ganado el derecho a ir a la platea, o incluso, no ir a determinados recitales sin que esto

³¹ En los recitales de rock, el término “campo” hace referencia a las localidades no numeradas en las que los espectadores se ubican de pie en torno al escenario.

haga mella en su identificación rockera ni ponga en cuestión su cualidad de aguantadores de la banda. En resumen, lo que se pone en juego entre los seguidores heroicos, son distintos modos legítimos de poner en práctica valores de compromiso y autenticidad. De esta manera podemos observar cómo el aguante se ejerce de maneras muy diversas. Estos seguidores pueden hacer el aguante de pie, cantando y haciendo pogo en el campo, o bien, pueden presenciar el shows sentados y en silencio en las plateas sin que su calidad de aguantador se vea cuestionada.

Adictos. En esta categoría es necesario marcar una fuerte diferenciación con lo planteado por Benzecry. Para el autor, el foco se posa sobre el grado de excitación que se produce en el seguidor en contacto con la experiencia musical. Para los fanáticos de la ópera, este modo de afiliación intensa da como resultado una disociación del yo y una conexión profunda con la música y los músicos ejecutantes. Sin embargo, en el caso de los seguidores de rock encontramos algunos aspectos particularmente disímiles. En ronda de charla con seguidores algunos señalaron lo siguiente:

- *Ignacio: “Empieza a sonar la viola del Chizzo y me olvido de todos los problemas.”*
- *Sergio: “Lo que sentís acá (campo, esperando que comience el show) es único, esa sensación es la que justifica todo lo demás”*
- *Ignacio: “Cuando escuchas las letras del Chizzo, entendés todo.”*
- *Sergio: “Yo necesito volver a ver a La Renga cada tanto para no olvidarme de dónde vengo.”*

Ignacio tiene 32 años, vive en el barrio bonaerense de La Tablada³², es Técnico recibido en un colegio industrial y se gana la vida haciendo changas de todo tipo dentro del ámbito barrial. Según él, esto le permite tener “la libertad” de “ranchar con los pibes en la esquina” siempre que surja la posibilidad, sin preocuparse por jefes ni horarios que cumplir. Esas reuniones con los amigos en las esquinas del barrio, suelen extenderse durante gran parte de la noche y están marcadas por el consumo de marihuana y, predominantemente, de alcohol. Por otro lado, Sergio (28 años) vive en el barrio porteño de Floresta. No estudia y está desocupado desde hace un tiempo. Ambos viven con sus padres y son los que han sostenido, de manera casi constante, el consumo de alcohol durante todo el evento musical.

³² Barrio ubicado en el Partido de La Matanza, Provincia de Bueno Aires.

Para esos seguidores el rock se vive en el campo pero no solamente porque así lo indique la lógica del aguante rockero, ni tampoco la explicación se agota en el hecho de que allí, en contacto directo con el resto de los cuerpos, la sonoridad de la música se experimenta con mayor potencialidad. Lo que destaca a la vivencia del campo para estos seguidores es que la misma se constituye como una experiencia placentera. Allí los seguidores toman distancia de los problemas, sufrimientos y angustias de la vida cotidiana, entregándose al placer que sólo el rock puede garantizar. Encontramos en estos seguidores tanto en sus prácticas como en sus representaciones un culto a lo efímero, les interesa vivir intensa y profundamente el momento abstrayéndose de todo aquello que sea externo al mundo de rock. Esto se traduce en una abstracción en tiempo y espacio, donde el lugar y el momento funcionan como un paréntesis en su cotidianeidad y, por otro lado, como un momento para la reflexión y la búsqueda del sentido que alcanza a toda su existencia. Los seguidores adictos no necesariamente buscan evadirse, sino que, al menos en los casos mencionados, esos momentos de placer operan como una búsqueda de sentidos de carácter existencial. Para estos seguidores, sólo estando allí, en esas circunstancias es posible “*entenderlo todo*”, y ese todo los incluye a ellos mismos.

En cuanto a esta categoría, cabe hacer una aclaración. Benzecry hace referencia a las conductas propias del adicto y a los efectos producidos por la música como objeto de dicha adicción. Ahora bien, en el mundo del rock esto es un tanto más complejo. Como ya hemos mencionado, en muchos casos, y en el de los *adictos* en particular, la experiencia musical es acompañada por el consumo de alcohol y de sustancias psico-activas varias, y este consumo está destinado a acompañar y a hacer posible que el seguidor alcance el estadio necesario para que la experiencia musical sea vivida del modo graficado por Benzecry. En muchos casos, ese rol cumplido por el alcohol y las drogas puede estar legitimado por el valor de la vivencia profunda y comprometida del rock, e incluso esa legitimación puede alcanzar al sostenimiento de conductas adictivas hacia dichas sustancias. Por ahora nos detendremos aquí sobre este punto para ahondar en el siguiente capítulo.

Peregrinos. En este caso Benzecry apela al concepto de *liminaridad* de Víctor Turner (1969), para dar cuenta de un estadio que se diferencian de los aspectos de la vida cotidiana de los fanáticos de la ópera. Este argumento de Turner parte de analizar un tipo

particular de ritual al que denomina *rito de paso*, entendiéndolo como una instancia de transición entre un estado previo y uno posterior al rito. Los ritos de paso, están conformados por tres fase: *iniciación, liminaridad y agregación*. El primer comportamiento simbólico (iniciación) hace referencia a la desvinculación del status que el participante del ritual tenía en la estructura social; y en la fase de agregación, remite a cuando, una vez consumado el ritual, el individuo vuelve a su cotidianeidad y reasume los derechos y obligaciones propios de su status en la estructura y posición en el espacio social. El punto central ocurre en la fase liminar, allí el participante se despoja de sus atributos anteriores o futuros. Los seres liminares no están aquí ni allí, sino que se encuentran en una especie de limbo entre las posiciones asignadas por las leyes, costumbres y las convenciones. Al mismo tiempo son reducidos a una condición de uniformidad para ser dotados con poderes adicionales que le permiten desarrollar nuevos roles en la próxima etapa del ciclo vital que inician.

Siguiendo este argumento, Benzecry (2013) señala cómo

la comunidad de fanáticos apasionados no se institucionaliza ni se fusiona en una parte permanente de la sociedad; antes bien, se reconfigura cada vez que se apagan las luces y la función está por comenzar (...) cuando las personas esperan ansiosas en las escaleras deseosas de demostrar cuanto han aprendido (...) y así distinguirse de los aficionados esporádicos. (2013: 213)

Con los seguidores de rock pasa algo similar y, en algún punto, ya lo hemos abordado en el primer capítulo. Los debates entre seguidores acerca de si aceptar o no la casa en pésimas condiciones, (o bien, la elección del medio de transporte, del alojamiento, de qué tipo de provisiones se van a comprar, etc.), van en este sentido. Hasta ese momento siguen teniendo peso categorías y criterios de selección propios de la vida cotidiana de cada uno de los seguidores. Luego, una vez comenzado el show, esas diferencias comienzan a tornarse más difusas. Por lo tanto, y del mismo modo en que señala Benzecry para los fanáticos de la ópera, específicamente en el recital de rock se establece una comunidad fugaz y esporádica en el contacto íntimo entre los seguidores y La Renga, lo cual puede constituirse en una suerte de experiencia liminar que, a su vez, refuerza valores de fraternidad y solidaridad entre los mismos. Es decir, la instancia del recital

propicia el establecimiento de vínculos profundos entre los seguidores con la escena musical y, al mismo tiempo, con otros seguidores miembros del colectivo rockero, marcando una separación tanto de los avatares del mundo cotidiano como de aquellos espectadores ocasionales. Sin embargo, a diferencia de lo planteado por Turner, cabe preguntarse si esa fase liminar representada en el recital de rock conforma efectivamente una comunidad homogénea que borra rasgo de individualidad o si, por el contrario, la experiencia colectiva opera como un dispositivo que habilita la construcción de subjetividades individuales. Sobre todo, porque a diferencia de lo que sucede con la ópera, el recital de rock (al menos los de La Renga) está inmerso en una instancia que lo excede y lo contiene, el evento musical. De este modo, puede que la fase liminar planteada por Turner, sea asimilable al recital en sí mismo, pero cuando nos enfocamos en la experiencia musical en su totalidad, dicho concepto pierde consistencia.

En este sentido, y como hemos señalado, el rock puede ser vivido de formas muy diversas por los seguidores, todas ellas (aunque en mayor o en menor medida) legítimas. Sobre este aspecto se plantea el interrogante de si, en nuestro caso, el evento musical rockero, además de crear una comunidad moral homogénea que ponga entre paréntesis (aunque sea momentáneamente) las singularidades propias de la vida cotidiana de cada seguidor, les provea, además, la posibilidad reconfigurar su propia individualidad en la experiencia colectiva pero no ya en relación a la supuesta comunidad conformada en torno al rock, sino más bien, en relación a aquello de lo cual se ha distanciado (su cotidianidad).

Nostálgicos. Benzecry lo define como un tipo de apego centrado en la intensidad de la experiencia vivida en el pasado, la cual es considerada siempre superior si se la compara con todo aquello que el presente pueda ofrecer. El autor sostiene además que de esta comparación no se desprende, como uno podría apresurarse a arriesgar, el abandono de la experiencia del *aquí y ahora*. En cambio, la relevancia de las vivencias pasado, se ve reforzada a partir del hecho de que este tipo de seguidores la ponga en tensión permanente con la experiencia del presente.

Ahora bien, en el caso de la ópera, el pasado con el cual comparar la experiencia del presente puede resultar mucho más amplio y lejano en el tiempo. En cambio entre los seguidores, el pasado de La Renga los retrotrae a sus propios orígenes. El ser un seguidor

de la primera hora de la banda, brinda a los seguidores la autenticidad que los legitima como tales. Ahora bien, como podemos imaginarnos, los seguidores de los comienzos de la banda no se contaban de a miles. Si bien la antigüedad como seguidor de una banda otorga cierto capital dentro del mundo del rock, no necesariamente esto es motivo suficiente para que dicho seguidor sea considerado del tipo nostálgico. Por ejemplo, en las charlas con algunos de los seguidores aparecen consideraciones del tipo: *“ya no compro los discos de La Renga, con los tres primeros está bien”*, *“Los recitales se llenan de pibes que usaban pañales cuando todo esto arrancaba”*, *“Sigo viniendo, y voy a venir toda la vida, pero ya no es lo mismo”*.

No obstante, cabe aclarar que los seguidores que hacen este tipo de afirmaciones, no necesariamente han seguido a la banda desde sus primeros años. Incluso, muchos de ellos, ni siquiera tienen la edad necesaria para haber podido hacerlo. Esto nos lleva a plantear que la apelación al pasado contribuye a la instalación de una suerte de mito en torno al momento embrionario de ese público (hoy masivo) y que, a su vez, otorga una autenticidad indiscutible como seguidores. Esto opera incluso para aquellos seguidores que no han vivido esa época originaria pero que recurren a ella demostrando conocimiento acerca de los discos, las canciones y/o la historia de la banda. El nostálgico, en resumen, renueva permanentemente su identificación con el colectivo rockero en la comprobación de que nada va volver a ser lo que fue, pero dicha afirmación queda sujeta a que se ponga a prueba permanentemente la experiencia vivida reforzando, de este modo, la intensidad de la experiencia pasada. Por lo tanto, para estos seguidores, es la experiencia corporizada en el presente la que pone a prueba y, al mismo tiempo, refuerza los valores del rock. De este modo, los seguidores nostálgicos afirman que la esencia del rock sigue viva en ellos mismos, lo cual les confiere la responsabilidad de mantenerla vigente. Para esto deben ponerla a prueba permanentemente para reivindicarla y reivindicar(se) comprobando así que esa identificación rockera que se ha perdido en los demás, sigue vigente en ellos mismos.

En cada uno de estos tipos ideales se pone en juego la dimensión emocional de los seguidores, a través de los distintos modos en que la *pasión por el rock* es ejercida por ellos. Lo interesante es que todas esas formas, a pesar de sus diferencias, se legitiman bajo el mismo orden moral. En principio este aspecto podría hacernos cuestionar el

carácter performativo del orden simbólico del rock, al tiempo que supone que los seguidores son portadores de cierto margen de autonomía respecto de aquel. Otro factor explicativo interesante a tener en cuenta es el correspondiente a la dimensión emocional y los modos de ejercerla por parte de los seguidores durante el evento musical. En este sentido, planteamos que las prácticas y comportamientos desplegados por ellos en dicho contexto no pueden simplemente explicarse por la existencia de un orden simbólico previo. Por el contrario, a la luz de los datos obtenidos en el trabajo de campo, nos preguntamos si dichas prácticas logran poner en cuestión a la existencia misma de una *identidad* rockera. Este interrogante responde a que al verificar la heterogeneidad de los comportamientos y prácticas de los seguidores y, más allá de que los mismos se configuren en una experiencia colectiva que los carga de sentido, necesariamente expresan mucho acerca de la subjetividad individual de cada sujeto que la experimenta.

Desde este punto de vista, es importante señalar un aspecto que permite trazar una clara línea divisoria entre el análisis del público de la ópera y el del rock. Entre los primeros, como lo señala Benzecry, se produce una *disolución del yo*, en cambio, en muchos de los seguidores de rock se observa un permanente ejercicio de auto-reflexión. Por lo tanto, resulta pertinente retomar sobre este punto, la separación entre *actor* y *espectador* de la que habla Silvia Citro (2008), argumento con el que pudimos explicar alguna de las características particulares de los *seguidores*. Se trata del carácter activo con el que los seguidores juegan su rol constituyéndose como parte fundamental y necesaria del hecho musical. Ahora bien, dicho carácter activo nos remite a un público entendido en tanto dimensión colectiva. Es la colectivo rockero el que, en forma relativamente homogénea opera de manera activa impulsada por los valores rockeros, es decir como *actor* (y no como *espectador*) frente a lo que los músicos expresan desde el escenario.

Pero la experiencia colectiva del recital no se agota en la participación activa del público, hay otro aspecto que es común a todos los seguidores y que a su vez define la singularidad de cada integrante del mismo. Como señala Ranciere (2008):

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve

semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. (Ranciere, 2008: 23)

Por lo tanto, consideramos que la combinación entre las disposiciones colectivas del público en tanto comunidad moral y los procesos de construcción de subjetividades individuales de los seguidores, resultará central a los fines de comprender por qué los seguidores hacen lo que hacen en la instancia del evento musical. En el capítulo tres, partiremos de lo analizado hasta aquí buscando dar cuenta de si, efectivamente, las identificaciones concebidas desde esta perspectiva tienen o no algún tipo de efectos (de qué tipo y en qué grado) en la vida cotidiana de los seguidores.

Capítulo III- ¿Qué hacemos con el rock? Procesos de individuación y habilitaciones.

*“No hay más tiempo que el que te queda
esa es toda tu oportunidad
no quieras que otros roben tu vida,
tu propio siendo quiere ser ya.”³³*

III-a. El evento musical como línea de fuga.

Buscando profundizar en el análisis respecto de la relevancia de estos eventos musicales en nuestra sociedad, nos proponemos reflexionar acerca del concepto de *líneas de fuga* (Deleuze y Guattari, 1972). Según los autores, el capitalismo funciona como un sistema cerrado que necesita, para perdurar, valerse de ciertas instancias. Las *líneas de fuga*, entonces, se constituyen como espacios portadores de otra realidad, necesaria para sostener el orden del sistema capitalista. Por tanto, la línea de fuga es, al mismo tiempo, un acto de resistencia y de afirmación, es decir, hace las veces de un escape momentáneo a la opresión totalitaria que la Ley y el Estado capitalista aplican sobre las personas sin ponerla en cuestión de forma concreta. Estos autores parten de una concepción positiva de los individuos en tanto *máquinas deseantes*, en quienes la noción de deseo es constitutiva y adopta un carácter de producción e impulso de vida. Por lo tanto, desde esta perspectiva, es el deseo como motor de búsqueda el que promueve la necesidad de conformación de instancias liberación de los individuos. (Deleuze y Guattari, 1972)

Desde este punto de vista, retomamos el análisis de los datos obtenidos en el trabajo de campo. En las horas previas al show que La Renga brindó en Mar del Plata, uno de los seguidores afirmaba que para él los recitales son “*un modo de volver a mi propio yo*”. Se trata de Ignacio, de 30 años, él no tiene trabajo fijo, hace changas, vive con sus padres y pasa largas horas en reuniones con amigos en las esquinas de su barrio tomando cerveza y charlando. Se reconoce como fanático de la música y asiste a todos los

³³ Fragmento de la canción *Ser yo* del disco La Renga, editado en el año 1998.

recitales de rock que sus recursos económicos le permiten. Ignacio, asume que tiene “*ciertos problemas con el alcohol*”, los cuales dice poder manejar. Los recitales de La Renga son, para él, un medio que le permite conectar con lo más profundo de su propia esencia, “*conectar con lo instintivo*”. Es decir que aquello que podría entenderse, a priori y desde el sentido común, como un intento de desconexión e incluso como un modo de evasión del mundo cotidiano es, en el caso de Ignacio, un intento de conectar con aquello profundo y olvidado dentro de sí mismo. La *línea de fuga* para Ignacio no es una fuga hacia afuera del sistema, sino hacia adentro de sí mismo. De este modo, Ignacio encuentra en el rock los argumentos que le permiten poner en cuestión el modo de vida que lleva. Utiliza estas (des) conexiones para otorgarle sentido a aquello que constituye su realidad diaria.

En efecto, entre los seguidores, la idea de *libertad* está siempre presente en sus discursos y sus prácticas. Ellos parecen buscar despojarse de la opresión que sufren en su vida cotidiana. Ahora bien, cuando hablamos de opresión no nos referimos a ella en términos de clase social. Sin pretender restarle importancia a las relaciones estructurales de dominación social, el presente enfoque se propone resaltar que hay otros tipos de opresiones (o restricciones de libertad) que afectan, aunque no necesariamente de la misma manera, a miembros con posiciones de clase sociales diversas. Desde este punto de vista, los seguidores, sin distinciones de clase, llevan adelante determinadas prácticas con las que buscan liberarse del tipo de opresión que opera sobre ellos, no solamente en tanto miembros del colectivo rockero, sino también sobre sus subjetividades individuales.

Como hemos mencionado, los grupos de seguidores con los que llevamos adelante nuestra investigación presentaban una marcada heterogeneidad de edades, clases sociales, ingresos, ocupaciones, niveles de instrucción e incluso de lugares de residencia. Todos, sin embargo, se reconocían como rockeros apelando a la dimensión moral sobre la que venimos trabajando.

Por otra parte, la forma en que fue concebido en sus orígenes el público del rock chabón, es decir, jóvenes de sectores populares provenientes de las periferias de la Ciudad de Buenos Aires, permite clasificarlo claramente en términos de clase social y de la problemáticas que afectan a estos sectores. Sin embargo, la heterogeneidad del público de La Renga con que nos encontramos en nuestro trabajo de campo, nos obliga a cuestionar

esas categorías. En este sentido, el caso de un seguidor con el que compartimos largas charlas en el recital que La Renga brindó en Bragado, resulta de central interés. Se trata de Sebastián, de alrededor de 30 años, él nació y vivió toda su vida en O'Brien, un pueblo de 2500 habitantes ubicado a unos 50 kilómetros de Bragado, y es maestro de Escuela Primaria. Como suele pasar en estos lugares, a Sebastián lo conocen todos y, por lo tanto, es de público conocimiento su afición por el rock. Pero además, por su profesión docente, Sebastián es querido y respetado³⁴ por sus vecinos. Más aún, Sebastián afirma que *“todo el pueblo sabe que me gusta el rock, por lo tanto sabe que me tomo alcohol y fumo marihuana, sin embargo traen a sus hijos para que les enseñe a leer y escribir.”* Resulta interesante resaltar dos aspectos de las palabras de Sebastián: en primer lugar, no encontramos diferencias en las representaciones de Sebastián acerca de su propia afición por el rock y de lo que significa la participación en sus recitales, en comparación de aquellos que provenían de la Ciudad de Buenos Aires. Esto podría dar cuenta, en principio, del modo en que las particularidades que marcan la pertenencia al colectivo rockero, han trascendido largamente las categorías que solían utilizarse (a priori) para determinarla. Por otro lado, aquello que Sebastián cuenta como una humorada, permite dar cuenta del prejuicio que los habitantes de O'Brien expresan respecto de los aficionados al rock, pero además supone una condena moral para las prácticas que ellos desarrollan. Por lo tanto, incluso estando en su propio pueblo, a la vista de sus vecinos, y sin desconocer el peso que una condena social implica en estos ámbitos reducidos, Sebastián invitó a todo el grupo de seguidores a su casa a cenar, tomar vino y fumar marihuana hasta altas horas de la madrugada. De este modo, Sebastián reconocía que *“ahora todo O'Brien sabe que ustedes son drogadictos”*. Más allá de la doble moral presente en los habitantes de este pueblo, lo interesante es el modo en que el recital y el evento musical opera para Sebastián como un espacio que le permite poner en suspenso (aunque sin desconocerla) la mirada condenatoria que pesa sobre sus prácticas de afición por el rock. Como es posible imaginar, Sebastián no realiza estas prácticas solamente dentro de la escena del rock, sin embargo, en dichas instancias, no se preocupa por ocultarlas.

³⁴ Obtuvimos referencias respecto de la opinión que los habitantes tienen sobre Sebastián a partir de charlas con habitantes de O'Brien no vinculados con el mundo del rock, con los que pudimos charlar a lo largo de nuestra estadía en el pueblo.

En esta línea, otros dos seguidores en el viaje de vuelta de uno de los recitales a los que asistimos, comenzaban a dar por finalizado el evento musical expresando preocupaciones vinculadas con el regreso a la vida cotidiana. Leonardo decía “*todavía no llegué y ya escucho los gritos de mi mujer*” en referencia a que se había retrasado considerablemente los preparativos para emprender el retorno y, por lo tanto, íbamos a llegar más tarde de lo previsto. Javier, otro de los seguidores, en cambio, se lamentaba por el hecho de que “*mañana arranco a las 5am, no sé de qué me voy a disfrazar*”. A diferencia de Leonardo, Javier había consumido alcohol y drogas en grandes cantidades, comportamiento que no se condice con sus prácticas cotidianas. Para Javier, los recitales son espacios libres de restricciones para este tipo de consumo, y el retorno a casa implica no sólo un quiebre con estos permisos, sino también la necesidad de recuperarse física y mentalmente para retomar sus actividades habituales.

De este modo, y siguiendo la idea planteada por Deleuze y Guattari, es posible señalar que sobre las subjetividades de los seguidores mencionados, operan distintos tipos de opresión y, por lo tanto, en cada caso, la identificación con el colectivo rockero, con sus valores y prácticas, tendrá matices particulares. Al mismo tiempo que tendrá distintos efectos sobre su vida cotidiana y, sobre todo, sobre el sentido mismo de su propia existencia.

III-b. La experiencia colectiva como factor de individuación

Luego de lo señalado hasta aquí podría afirmarse que existe un aspecto que atraviesa los cuatro tipos ideales planteados por Benzecry (con los que clasificamos a los seguidores de La Renga) y que permite trazar un eje entre los distintos modos en los que los seguidores ejercen su afición por el rock. Desde esta perspectiva, durante los eventos musicales se produciría una suerte de suspensión espacio-temporal en la que los seguidores se desvinculan, al menos en una parte, de los hábitos y comportamientos de la vida cotidiana. Y, al mismo tiempo, parecerían perder preocupación por lo que fue su vida antes del evento musical y por lo que pasará después del mismo, cuando sea momento de

retornar a la rutina diaria. En resumen, estaríamos hablando de una suerte de desconexión temporaria del mundo cotidiano.

Resulta interesante, en este sentido, retomar idea señalada por Víctor Turner en lo referido a la fase liminar de los *ritos de paso*. Como ya hemos mencionado, estos ritos representan momentos que se ubican fuera y a la vez dentro del tiempo, y del mismo modo, por fuera y por dentro de la estructura social. Sin embargo, y de forma fugaz, provee un reconocimiento del vínculo social generalizado que ha cesado y que simultáneamente se fragmenta en una multiplicidad de lazos sociales. (Turner, 1969) No obstante, el evento musical adopta sentidos diversos para los seguidores. Dichos sentidos, por otro lado, entran en contradicción con la idea de *communitas* en tanto experiencia extática. En todo caso, podemos decir que, en el rock, la experiencia colectiva contribuye a la percepción de la propia subjetividad por parte de los seguidores. Dicho más precisamente, consideramos que el evento musical y, en particular, el recital de rock, se constituyen como una instancia de experimentación, percepción y reflexión colectiva de las subjetividades individuales.

En este sentido, el *communitas*, lejos de propiciar una *disolución del yo* (Benzecry, 2013), podría en cambio, posibilitar ejercicios de auto reflexión y de individuación por parte de los seguidores. Por tanto, es posible trazar un paralelo entre esta idea y la planteada por Da Matta (2010) en su investigación sobre procesos rituales en los Carnavales de Brasil. Según este autor, Turner considera a la liminaridad como un estado de regresión colectiva en la que los individuos pierden su individualidad para volverse materia prima moldeable respecto de los valores sociales de determinado proceso de colectivización (*communitas*) en el que se constituye esa pertenencia a un *nosotros esencial*. En cambio, Da Matta plantea que dicho proceso puede asumir diferentes formas y sentidos, en una sociedad de valores jerárquicos, la liminaridad abre un espacio a una experiencia de la individualización (un *yo esencial*). (Aliano, 2015)

En tal caso, según Da Matta, los rituales serían modos de destacar los aspectos del mundo cotidiano. El autor sostiene que el análisis de los rituales no debe consistir en una búsqueda de momentos cualitativamente especiales o diferentes, “sino una manera de estudiar cómo pueden desplazarse los elementos triviales del mundo social y, así, transformarse en símbolos que, en ciertos contextos, permiten generar un momento

especial o extraordinario.” (Da Matta, 2002: 87) Para este autor, dichos desplazamientos de elementos se producen en los rituales a través de tres mecanismos: *refuerzo*, *inversión* y *neutralización*. a) En el primer caso, los ritos basados en el refuerzo guardan relación directa con las rutinas del mundo cotidiano. Da Matta señala que es posible considerar que se utilizan mecanismos de refuerzo cuando las rutinas crean equivalencias conflictivas entre sistemas de roles sociales o cuando se presentan situaciones ambiguas y, por lo tanto, se hace necesario tomar partido por el sistema establecido. b) Con el mecanismo de inversión, los rituales operan juntando categorías y papeles sociales que en el mundo cotidiano están fuertemente distanciados. De este modo, el espacio social se fusiona en torno, según ejemplifica Da Matta, a la jocosidad y el grotesco, donde lo que se buscan son aquellos aspectos que están más allá de los sistemas que cada uno de esos papeles representa en el mundo cotidiano. c) En los casos que se dan bajo el mecanismo de la neutralización se produce lo que Da Matta llama evitación o alejamiento de las relaciones sociales. De este modo, en la evitación no hay relación social visible. (Da Matta, 2002)

Desde esta mirada, los rituales operan sobre la base de las relaciones sociales del mundo cotidiano, esto es, los seguidores no se despojan de su edad, su género, su origen de clase, su nivel de ingresos. Pero tampoco se desprenden de sus vínculos afectivos ni de sus particulares angustias y padecimientos emocionales. En función de estos aspectos se articulan en forma compleja, por un lado, lo que los seguidores *son* y los roles que desempeñan en su cotidianidad, con todo aquello que acontece en el contexto de la experiencia colectiva del recital de rock y el evento musical

En esta línea se enmarca la investigación sobre los procesos de individuación de los fans del Indio Solari que desarrolla Aliano (2015), quien señala que:

...la música que escuchan estos fanáticos, conectada a cursos de acción, les permite constituir una autocomprensión del sí mismo y de la propia singularidad, que no se reduce a una “identificación” con el contenido de las letras que se escucha: los fans no escuchan al Indio porque sus letras empáticamente “reflejan” su propia situación; pareciera que la música que escuchan (...) permite a estos jóvenes no tanto “asumir una identidad”, como hacer trabajar de manera imaginaria los esquemas de su experiencia. (2015: 295)

Por otro lado, la singularidad de la instancia del evento musical, por el hecho de extenderse varios días y de contener dentro de sí al recital de rock, supone la posibilidad de que coexistan mecanismos rituales de *refuerzo e inversión*. Como hemos señalado en el capítulo uno, los debates producidos entre los seguidores en torno al alojamiento, las localidades de recital, o las distintos cuidados acerca del consumo de comidas y bebidas darían cuenta del modo en que las cuestiones vinculadas a los rituales del mundo cotidiano refuerzan, en ocasiones de manera ambigua y paradójica, el modo en que cada seguidor se posiciona como rockero frente al colectivo. Cada seguidor, hacia adentro de la escena rockera (el evento musical) despliega una serie de prácticas que si bien encuentran legitimidad en los valores del rock, expresan mucho más acerca de aquellos aspectos vinculados a su singular posición dentro del mundo social cotidiano, que de su pertenencia al colectivo del rock.

Sin embargo, en el caso del recital sucede algo diferente. Conviene aquí hacer una salvedad: el recital de Mar del Plata al que asistimos se realizó en el Estadio *mundialista* José María Minella y, por lo tanto, implicó que las localidades se dividieran en campo, platea y popular. Este aspecto supone, necesariamente, una jerarquización del público asistente. No obstante, en muchos de los recitales de La Renga, incluso el show de Bragado, se realizan en ciudades que carecen de estadios capaces de albergar a las decenas de miles de personas que siguen a la banda. En estos casos, se habilitan predios con un solo tipo de localidades disponibles (campo) y, por consiguiente, posibilitan la igualación de todos los seguidores en un mismo espacio. Allí, inevitablemente, comparten la escena todos los seguidores sin distinción de edades, ingresos y clase social. Una recorrida por el campo, momentos antes de que comience el show es suficiente para dar cuenta de ello. Una vez comenzado el recital, la fusión es aún más marcada. Como señalábamos en el capítulo uno, si uno posara su mirada desde el aire costaría notar esta heterogeneidad. Los recitales con estas características presentan ciertos rasgos similares a los ritos inversión que señalaba Da Matta (2002). Si bien, dentro del público se producen ciertas diferenciaciones (por ejemplo, los que practican el pogo y los que no, los que se acercan al escenario y los que se mantienen más lejos del mismo), estas no necesariamente puedan explicarse a partir de categorías externas a la dinámica del ritual.

Es por todo ello que consideramos que es fundamental trascender en el análisis al recital de rock en sí mismo y tener en cuenta, al menos para el caso de los seguidores de La Renga, a los *eventos musicales*. Como ya hemos mencionado, la reiterada práctica de extender la escena rockera por varios días incluyendo los viajes compartidos, los asados, las largas *previas* con consumo de bebidas alcohólicas y drogas, forma parte ya de un ritual que los seguidores reproducen en cada recital. Por lo tanto no sería descabellado plantear la coexistencia, dentro de estos eventos musicales, de dos mecanismos rituales diferentes (*refuerzo e inversión*) y, a partir de allí, poder reflexionar sobre las implicancias que esto pueda tener para los que participan de ellos. Esta particular conformación de las prácticas ritualizadas dentro del evento musical (y el recital) podrían explicar la singular conformación de la identificación rockera. Y, sobre todo, el modo en que esta última se recrea en los eventos musicales a partir de la compleja articulación entre una moral rockera homogénea y el conjunto de prácticas heterogéneas vinculadas a ella.

III-c Habilitaciones en el rock, los casos de Ignacio y Mario

Mario tiene 32 años, trabaja en el Estado, estudia Administración Pública, vive con su pareja, practica deporte y se cuida en las comidas. Sus padres fueron profesionales y le inculcaron valores propios de la clase media urbana. Sin embargo, Mario, desde muy chico, se vinculó profundamente con el rock. Estudió música (toca varios instrumentos) y fue un asiduo asistente a recitales de rock de distintas bandas. Su vínculo con La Renga ya lleva varios años y es uno de los seguidores *heroicos*. Mario no duda en presenciar el recital sentado en la platea y no por ello siente cuestionada su identificación rockera. La vida cotidiana de Mario, a primera vista, pareciera seguir los parámetros de corrección de la cosmovisión moral de nuestra sociedad. Sin embargo, tal como él afirma: “*cada tanto necesito ir a ver a La Renga, porque si no, no me aguanto. Ahí me libero un poco de las obligaciones*”. Los recitales de rock se constituyen como un espacio de reflexión y de introspección para Mario. En el show brindado por La Renga en Mar del Plata, Mario permaneció largos tramos del mismo en silencio e incluso por momentos con los ojos cerrados y el cuerpo encorvado como intentando contraerse sobre sí mismo. De este

modo, Mario parecería abstraerse del contexto, sin embargo, es justamente ese contexto el que le permite tal grado de introspección. En este sentido, sostiene que “*aunque cada uno esté en su mambo lo mejor del rock es poder compartir esa experiencia con otros que están en la misma que vos*”. Mario consume marihuana habitualmente, y en el contexto de recital lo hace en cantidades similares. Para él, dicho consumo es una búsqueda, “*el faso me hace reflexionar, a veces me siento trabado y pero cuando fumo se aclara todo*”. El consumo en contexto de recital no es la excepción. Mario escucha las letras, reflexiona sobre ellas y sobre sí mismo. Podríamos decir que para Mario, el recital de rock es un espacio de reencuentro consigo mismo.

El punto nodal de este planteo entonces, no pareciera situarse en torno al rock en sí mismo, sino a las vinculaciones que los seguidores establecen con él. Como señala Hennion (2010) al cuestionar el modo en que la sociología de la cultura concibe la categoría de *gusto* por la música:

El gusto no es ni la consecuencia –automática o inducida- de los objetos que provocan el gusto por sí mismos, ni una pura disposición social proyectada sobre los objetos o el simple pretexto de un juego ritual y colectivo...el objeto [el rock en este caso] no contiene sus efectos, sino que se descubre precisamente a partir de la indeterminación, de la variación, de la profundización en los efectos que tiene el producto, efectos que no se deben más que al producto pero también a sus momentos, a su desarrollo y a sus circunstancias. (Hennion, 2010: 27)

El autor introduce la idea de *mediación* (Hennion, 1997) refiriéndose a los medios que nos damos para captar al objeto. En nuestro caso, los recitales de La Renga y los eventos musicales desplegados en torno a ellos, cumplen dicho rol y, por lo tanto, consideramos que se configuran como una mediación en la que los seguidores, desde su singularidad, se vinculan con el colectivo rockero en un contexto en el que tienen lugar una serie de prácticas ritualizadas y valores específicos.

Por lo tanto, resulta necesario dejar de atribuirle (y por consiguiente, dejar de reclamarle) al rock, cualquiera sea la definición que hagamos del mismo, la portación de cualidades transformadoras o conservadoras. El rock es lo que los seguidores, los músicos y la instancia colectiva del recital hacen de él. En el presente análisis, los valores y los comportamientos legítimos en los recitales se recrean y reconfiguran en la práctica, y los

seguidores son parte fundamental de ese proceso. Tanto Ignacio como Mario son parte de la escena del rock, lo experimentan, lo ejercen, se valen de él y de lo que con él hacen para constituir su propia subjetividad.

En ambos casos, Ignacio y Mario sostienen la idea de que el rock y, particularmente, La Renga expresan una crítica al sistema. Ambos le atribuyen a la banda y a su discurso un carácter contestatario con el que empatizan. En este sentido, es interesante indagar acerca de lo que hacen Ignacio y Mario con ese discurso que los interpela y, por otro lado, preguntarse por el modo en que impacta en sus vidas el vínculo con el rock y su participación en los recitales de La Renga. Para ello apelamos al aporte de Tia DeNora (2010), quien sostiene que:

El foco sobre la música ‘en acción’ es un foco sobre la música como práctica, y sobre la música como proveedora de una base para la práctica. Aborda la música como medio formativo en relación con la conciencia y la acción, como recurso –más que como medio- para la construcción del mundo. En el marco de esta concepción dinámica del carácter social de la música, el foco se aleja de lo que la música describe o de lo que puede ‘leerse’ en la música ‘sobre’ la sociedad, para acercarse a lo que la música posibilita, es decir ‘habilita’. (DeNora, 2010: 191)

En esta línea, el caso de Ignacio, por su estilo de vida, se presenta como una crítica al sistema en sí mismo. El modo en el que se desenvuelve su cotidianeidad se emparenta bastante con el supuesto estilo de vida rockero. Pero representa, al mismo tiempo, una serie de conductas condenadas por la moral dominante en las sociedades modernas. Un joven de 30 años, que no estudia, ni tiene trabajo fijo, que carece de independencia económica, que sale habitualmente de noche y duerme de día, y que presenta conductas adictivas no es bien considerado por la sociedad. Es más bien una persona que mantiene conductas marginales y por tanto responde al estereotipo que refuerza la estigmatización que recae sobre el público de rock. Por lo tanto, podemos inferir que Ignacio se apropia de los valores del mundo del rock para legitimar su estilo de vida frente a la condena social que recae sobre ambos. En cada recital, Ignacio reproduce prácticas que en dicho contexto son legítimas y de ese modo refuerza su mirada positiva sobre el ejercicio de las mismas en su cotidianeidad.

En cambio, en el caso de Mario, las cosas son un tanto diferentes. Él lleva una vida prolija, correcta, aprobada por la sociedad. A pesar de ello, Mario se declara un consumidor habitual de marihuana. Sin embargo, y más allá de este aspecto (que se reduce a su círculo social más íntimo), tomando como referencia los parámetros morales de la sociedad moderna, la vida de Mario es inobjetable. Pero él no siente lo mismo, Mario se enfrenta con “*encrucijadas permanentes*” en las que toda esa vida correcta se pone en cuestión. Son momentos de crisis que, habitualmente vuelca en su costado artístico, es músico y su afición se renueva periódicamente. “*La música es mi terapia*”, sostiene Mario, quien no encuentra en su carrera universitaria ni en su trabajo de oficina las motivaciones suficientes para sostenerlos en el tiempo. “*Sin la música no podría sostener todo lo demás*”.

Para Mario, los recitales de La Renga son un espacio para la auto-reflexión y para llevar adelante prácticas censuradas en la vida cotidiana en las que entra en conexión con su cuerpo y sus deseos más profundos. En estos espacios, Mario se pregunta por el sentido de la vida que lleva, y según él, “*siempre me sirve para entender lo que estoy haciendo mal, para darme cuenta de que algo me falta*”. Eso que le falta, según cuenta Mario, tiene que ver con canalizar el deseo de hacer música, y logra conectar con ello a partir de las sensaciones experimentadas en los eventos musicales. “*Cuando vuelvo de ver a La Renga, tengo la cabeza más despejada, veo todo con más claridad. Pero igual, el Lunes se vuelve a nublar el cielo.*”

En resumen, no parece del todo atinado considerar que Mario cuestiona aspectos de su vida cotidiana simplemente por el hecho de ser un aficionado de La Renga, o bien, por adherir a los valores rockeros, a los discursos presentes de las letras de sus canciones, a las tradiciones del género o al ejercicio de sus prácticas rituales. En cambio, consideramos que sumado a todos estos aspectos, es su participación (la de Mario) en los recitales y eventos musicales la que, proveyéndole herramientas que posibilitan el desarrollo de un ejercicio auto reflexivo, lo habilitan a *hacer* algo con ello. Este *hacer algo* es, según menciona DeNora, el rol de la música como “*ingrediente activo de la vida social.*” (DeNora, 2010) Para la autora, todo esto que les pasa a los seguidores sólo es posible porque junto al discurso del rock y de La Renga en particular (que, dicho sea de paso, contiene mensajes que contribuyen a reproducir los valores del rock, las críticas al

sistema y los planteos del tipo existencial), está presente la música. En este sentido, la autora sostiene que:

...la música es una tecnología protésica del cuerpo porque provee un recurso para configurar la motivación y el entrenamiento, posibilitando al cuerpo hacer lo que, sin música no podría hacer (...) La música no es una 'fuerza' o un 'estímulo' objetivo, pero es real en sus efectos y sus propiedades específicas proveen mecanismos para alcanzar estos efectos. La música no solo afecta los modos en que las personas sienten emocionalmente, también afectan al cuerpo proveyendo en base a la autopercepción, y proveyendo dispositivos y tecnologías protésicas de la corporalidad. (DeNora, 2000: 107-108)

De este modo, DeNora señala que la música es un material activo que opera de distintas maneras, ya sea sobre los estados emocionales conscientes de los actores, o bien sobre los propios cuerpos como tecnología protésica, e incluso a nivel co-subjetivo a modo de dispositivo regulador de patrones de conductas individuales y colectivas. (DeNora, 2010)

De lo dicho hasta aquí se desprende una particularidad que distingue a la afición rockera de aquella que caracteriza a los fanáticos de la ópera. La diferencia consiste en que, según Benzecry, el aficionado a la ópera atraviesa un proceso de *disolución del yo* que le permitan conectarse con el hecho artístico de manera correcta y de este modo, obtener prestigio entre los pares. La afición por la ópera implica la necesidad de incorporar un tipo específico de prácticas de afición, las cuales, por otro lado, hacen que el fan de la ópera sea respetado y legitimado por el resto como alguien conocedor. Dicho de otro modo, para el fanático de la ópera, la pertenencia a dicho mundo y el prestigio que en él detenta, dependerá de que incorpore determinadas prácticas (y no cualquier otra) de afición. En cierto modo, es posible vincular este modo de definir la pertenencia al colectivo con aquella que establece las prácticas de *aguante* como factor decisivo en conformación de identidades entre las hinchadas de fútbol (Alabarces y Garriga Zucal, 2008). En ambos casos, existe un modo específico de pertenecer (amor por la ópera y aguante, respectivamente), y de ello se desprende la forma en que cada uno se inserta en la estructura jerárquica del colectivo.

En cambio, como hemos visto, en el rock pasa algo sustancialmente diferente. La variedad de formas de ejercer la afición que se observa entre los seguidores se debe a que el proceso de individuación que atraviesan en el contexto del evento musical no implica una disolución del yo, sino todo lo contrario. Los seguidores con los que realizamos esta investigación se vuelven sobre sí mismos, reflexionan sobre sus propias existencias y subjetividades. Por ello, las formas en las que los seguidores ejercen su afición, dicen mucho más acerca de la individualidad de quién las despliega que de aquello del orden de lo colectivo que les otorga legitimidad. Por lo tanto, según lo analizado hasta aquí, podemos afirmar que los eventos musicales operaran habilitando a los seguidores a realizar un ejercicio reflexivo y permitiendo una mirada crítica sobre sí mismos que puede derivar en efectos transformadores o conservadores de su comportamiento (fuera y/o dentro de la escena rockera).

Conclusiones

*“Estamos solos,
me dije, y te advierto:
de nada sirve
mentirse a uno mismo”.*³⁵

La libertad como posibilidad

Los shows de La Renga, todos ellos, finalizan con una canción que opera, para los seguidores, como una suerte de himno que reproduce y refuerza su identificación con el colectivo rockero. *Hablando de la Libertad* es esa canción y con ella se produce la culminación del recital y el comienzo del fin del evento musical. Este momento produce una ruptura en la que los seguidores pasan de la euforia generalizada a una retirada, en línea general, silenciosa y apacible. El valor de la libertad, como hemos visto, constituye uno de los pilares del orden simbólico rockero. En este sentido, uno de los seguidores sostenía mientras se emprendía el viaje de regreso a la cotidianeidad: *“los recitales de La Renga son como una celebración de la posibilidad de ser libres”*. La charla giraba en torno a lo que la experiencia del recital representa en la vida de los seguidores. Según dicha afirmación, *la posibilidad de la libertad* permanece latente en la vida cotidiana de los seguidores y el recital de La Renga (dentro del evento musical) funciona para muchos de ellos como un dispositivo que permite renovar y a la vez reforzar esa idea. Como ya hemos mencionado, esta concepción de *libertad* nos habla de una aspiración y al mismo tiempo da cuenta de la existencia de que en ciertos espacios, los seguidores se sienten privados de ella. El problema radica en intentar dilucidar cuáles son dichos espacios.

Una concepción esencialista que considere al público de La Renga conformado por categorías analíticamente determinadas priori (en nuestro, jóvenes de sectores populares), podría derivar en un argumentación centrada en que la necesidad de liberación

³⁵ Fragmento de la canción *Desnudo para siempre* incluida en el disco *Despedazado por mil partes*, editado en el año 1996.

responde a que los sujetos se encuentran sometidos a relaciones de dominación con (a modo de ejemplos) el mundo adulto o las clases dominantes. El objetivo de esta investigación es problematizar dicho enfoque, partiendo de la idea de que la experiencia colectiva del evento musical, lejos de igualar y propiciar identidades estáticas y perdurables, habilita a los seguidores a realizar una auto exploración reflexiva a partir de la identificación situada, en tiempo y espacio, con el colectivo rockero.

En este sentido, podemos comenzar afirmando que en los recitales de La Renga que hemos investigado intervienen diversos factores los cuales no necesariamente representan a modo reflejo a algún sector de la sociedad, ni otorgan al rock por definición apriorística, cualidad emancipadora o conservadora.

Por el contrario, en estas experiencias colectivas, los seguidores atraviesan un proceso de individuación en cuya conformación intervienen múltiples factores: los rituales colectivos con sus mecanismos de refuerzo o inversión, los mensajes presentes en las letras de las canciones, la música, los valores rockeros y las distintas formas en que se articulan en la práctica individual de los seguidores, los valores colectivos con sus subjetividades individuales.

De este modo, los seguidores despliegan en estas instancias un ejercicio reflexivo a partir del cual ponen en cuestión aquello vinculado a su propia existencia, ya sea como modo de *resistencia* o *afirmación*. (Deleuze y Guattari, 1972) Con todo esto, en los eventos musicales, la instancia de colectivización hace posible el surgimiento de procesos de individuación en los que los seguidores se encuentran consigo mismos y (re)construyen su subjetividad. Por otro lado, consideramos que, indefectiblemente, este proceso presentará consecuencias en sus vidas más allá de los confines del mundo del rock. De este modo, los seguidores (entendiendo las heterogeneidades que presenta la categoría “seguidor”) obtienen los argumentos necesarios ya sea para cuestionar, o bien, para reafirmar determinados aspectos de su existencia.

Los cuatro tipos ideales desarrollados por Benzecry y a los que apelamos para clasificar las prácticas de afición de los seguidores de La Renga, son un ejemplo de esto que acabamos de afirmar. A partir de la aplicación de estas categorías analíticas (*heroico*, *nostálgico*, *adicto* y *peregrino*) lo que se pone de manifiesto es que existen distintas maneras de concebir el ejercicio del aguante rockero. La afición por el rock tiene, por

tanto, diversas formas de expresión y esto supone una mediación entre los valores colectivos con los que cada seguidor se identifica y el modo en el que, a partir de ellos se le brinda legitimidad a las prácticas individuales.

Por otro lado, si analizamos al fenómeno a partir de la dimensión contestataria que tanto músicos como seguidores expresan, llegaremos a concluir que no queda demasiado claro qué es, concreta y específicamente, lo que dicho discurso se propone cuestionar. En otras palabras, discurso rockero supone críticas al *sistema*, pero dicha entidad aparece como una suerte de abstracción a la que no es fácil acceder más que con la palabra. Por lo tanto, la conformación colectiva en el rock es homogénea en términos discursivos, y dicha homogeneidad consiste en que tanto los músicos, las letras de sus canciones y las representaciones de sus seguidores denotan y expresan valores de orden contestatario. Sin embargo, esta suerte de discurso opositor se mantiene en una dimensión abstracta sin demasiada posibilidad de volcarse en una resistencia al sistema de manera concreta. En este sentido, Alabarces (2008) sostiene que:

En última instancia, lo opositivo (en el rock) parece por ahora limitarse a un deseo (y como tal, a una ausencia) verificable apenas en algunos testimonios de los participantes. (...) sólo como pulsión impugnadora. Para transformarse en principio de organización de una nueva subjetividad y una nueva producción de hegemonía, precisa de mucho más que 'sólo' esto. (Alabarces, 2008)

En efecto, la dimensión moral, como señala Alabarces, no logra por sí misma constituirse como principio de la construcción de nuevas subjetividades. Es por ello que la presente investigación intenta trascender dicha dimensión, al abordar la heterogeneidad de prácticas concretas de afición que despliegan los seguidores de La Renga durante el recital y el evento musical. Para ello recurrimos al concepto de *embodiment* (Csordas, 2010), el cual se centra en la experiencia corporizada. Se trata de una concepción que se enmarca dentro de una línea teórica de la antropología que establece una ruptura con las ideas dualistas (mente-cuerpo). La tesis de este autor consiste en que *el ser en el mundo* no está constituido por una dualidad, sino que *mente* y *cuerpo* son uno sólo. Por lo tanto, las experiencias que construyen subjetividad no deben concebirse solamente desde el

plano moral, por el contrario, es necesario tener en cuenta el modo en que dicha dimensión se articula (en forma indeterminada) con las experiencia corporizada.

Desde esta perspectiva, comportamientos y representaciones no son manifestaciones de dimensiones antagónicas, de modo que no tiene sentido intentar determinar si existe coherencia o contradicción entre ambas. En cambio, lo interesante es distinguir entre el aspecto moral que es homogéneo, compartido y aceptado por el colectivo; de un aspecto subjetivo, de carácter individual que es ejercido en los distintos tipos de articulaciones entre representaciones y prácticas de afición que realizan los seguidores en el contexto de recitales y eventos musicales.

En este sentido, encontramos diversas formas de ejercer la afición por el rock, todas ellas (en mayor o menor medida) legitimadas desde las representaciones de los seguidores, por valores similares. Es decir, el rock se constituye como un recurso al que apelan los seguidores para legitimar sus prácticas individuales (por contradictorias que puedan parecer) dentro del evento musical, pero sin que ello implique una disociación del colectivo.

El evento musical, opera como una *mediación* (Hennión, 1997) que permite a los seguidores reforzar su identificación con el colectivo rockero y, al mismo tiempo, les posibilita atravesar proceso de individuación por el cual, cada seguidor, se percibe reflexivamente a sí mismo en un espacio compartido con los otros. Esta idea supone algún tipo de apropiación de los valores que conforman la moralidad rockera, la cual, posteriormente permite o *habilita* (DeNora, 2000) un uso estratégico de los mismos dentro y fuera del mundo del rock en articulación con las prácticas desarrolladas en cada caso.

Desde esta perspectiva, y retomando los casos de Ignacio y Mario, al analizar el modo en que ellos conciben (desde la instancia del evento musical) su propia vida, notamos que encuentran en dicho ámbito argumentos tanto para cuestionar como para legitimar su cotidianeidad. Asumimos que esta diferencia no se encuentra determinada, necesaria y exclusivamente, por una identificación con la moralidad rockera, puesto que tanto Ignacio como Mario ponderan los mismos valores. En cambio, será el abordaje de la articulación entre dicha identificación colectiva con las subjetividades individuales (construidas previamente y –re–construidas en el contexto rockero) y con las distintas

prácticas de afición desplegadas en el evento musical, el que nos va a permitir profundizar en el análisis en torno al surgimiento de nuevas subjetividades.

Por último, la presente investigación no ha incluido el análisis de algunos aspectos característicos del público de rock, los cuales pueden ser tenidos en cuenta en futuros abordajes. En este sentido, sobresale la cuestión de género. En nuestro análisis se adoptó la categoría de *seguidor*, en gran medida, porque todos los aquellos con los que nos tocó compartir grupos de viajes fueron hombres. Una investigación más amplia debería contemplar las implicancias que la adhesión al colectivo rockero y a sus prácticas de afición, pueda presentar en la conformación de masculinidades y femineidades. Por otro lado, resultaría interesante intentar realizar una indagación de similares características que se ocupe de analizar otros ámbitos de conformaciones identitarias como, por ejemplo, la participación política.

Bibliografía citada:

- ALABARCES, P. y GARRIGA ZUCAL, J. (2007) *El "aguante": una identidad corporal y popular. Intersecciones antropol. n.9 Olavarría 2008.*
- ALABARCES, P.(2008) “*Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)*” <http://www.redalyc.org/pdf/822/82201207.pdf>
- ALIANO, N. (2015) *Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari. Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares. Tesis Doctoral. Universidad de la Plata.*
- BAJTIN, M. (1965) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Editorial Alianza (1987)*
- BECKER, H (2009) *Outsiders. Siglo XXI, Buenos Aires, Argentina.*
- BENEDETTI, C. (2002) *TRADICIÓN Y ROCK NACIONAL. EL CASO DE LA RENGA Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy, núm. 18 Universidad Nacional de Jujuy*
- BENEDETTI, C. “*El rock de los desangelados: música, sectores populares y procesos de consumo*” (2008)
- BENZECRY, C. (2013) *El fanático de la Ópera. Siglo XXI, Buenos Aires.*
- BRUBAKER y COOPER (2000) *Más allá de identidad comunicacionycultura.sociales.uba.ar/files/2013/02/Brubaker-Cooper-espanol.pdf (2013)*
- CITRO, S. (2008) *El Rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit. Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 12, julio, 2008 Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España.*
- DA MATTA, R. (2000), ‘*Individualidade e Liminaridade: Consideracoes sobre os Ritos de Passagem e a Modernidade*’, en: *Mana 6*
- DA MATTA, R (2002) *Carnavales, desfiles y procesiones.” En Carnavales, malandros y héroes. Pp. 55-95. Fondo de Cultura Económica. México.*
- DELEUZE, G y GUATTARI, F. (1972). *El antiedipo, Editorial Paidós, Buenos Aires, (2016)*
- DENORA, T. (2000) *Music in everyday life. New York: Cambridge University Press.*
- DENORA, T. (2012) *La música en acción: constitución del género en la escena característica de Viena, 1790-1810. En Hacia una nueva sociología cultural (2012) Claudio Benzecry, compilador.*
- DÍAZ, C. (2006) *Cuerpo, ritual y sentido en el rock argentino. DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS), ISSN 1578-4223, N° 9*

- FRITH, S. (2003) *Ritos de la Interpretación: sobre el valor de la música popular*. Paidós Entornos, Buenos Aires.(2014)
- FRITH, S. (2001) *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* DIANLET. ISBN 84-8164-474-9,págs. 413-436
- FRITH, S. *Música e identidad*. En: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Comp.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, (2003)
- GARRIGA ZUCAL, J. (2008) *Ni negros ni chetos, rockeros*. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201204>
- GUBER, R (2001) *“La etnografía. Método, campo y reflexividad”*. Grupo Editorial Norma. (2001)
- HENNION, A. (2012) *Melómanos: el gusto como performance*. En *Hacia una nueva sociología cultural* (2012) Claudio Benzecry, compilador.
- HENNION, A (2010) *“Gustos Musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto”* Comunicar N° 34 Revista Científica de Educomunicación.
- HENNION, A. (1997) *“La passion Musical”* Paidós
- LE BRETÓN, D. (1990) *“Antropología del cuerpo y modernidad.”*
- RANCIERE, J. (2008) *“El espectador emancipado”* Ediciones Manantial, Buenos Aires (2010)
- SALERNO, D (2008) *“La autenticidad al palo: los modos de construcción de las alteridades rockeras.”* <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45103>
- SALERNO, D. y SILBA, M. *“Guitarras, pogos y banderas: el ‘aguante’ en el rock”*, ponencia presentada en VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-LA *“Música popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina”*, Buenos Aires, 2005.
- SEMÁN, P (2015) *“Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia. Apuntes de investigación”* del CECYP 2015. Año XVII. N° 25. ISSN 0329-2142
- SEMÁN, P (2010) *“Culturas populares: lo imprescindible de la desfamiliarización”*, Maguaré, 23.
- SEMÁN, P. y VILA, P. (2008), *“La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las ‘tribus’”*, Trans. Revista Transcultural de Música, N°12, Sociedad de Etnomusicología.
- SEMÁN, P. (2006) *Exploraciones descentradas sobre cultura popular*
- *y masiva,*
- SEMÁN, P (2005) *“Vida, apogeo y tormentos del “rock chabón”*, Versión 16. UAM-x. México, 2006

- *SVAMPA, M. "Identidades Astilladas. De la patria metalúrgica al Heavy Metal" en Desde Abajo. Las transformaciones de las identidades sociales. Editorial Biblos. Buenos Aires 2009. Maristella Svampa compiladora*
- *TURNER, V (1969) "El proceso Ritual. "*
- *VILA, P. "Identidades, narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones" Revista Transcultural de Música. (1996)*
- *WACQUANT, L. (2000) "Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador".*

Bibliografía consultada:

- ADORNO, T. (1936) “*Moda Atemporal (sobre el Jazz)*”,
- ADORNO, T. (1936) *Sobre la música popular. "Essays on Music" (2002)*
- BOURDIEU, P. (1997) *Espacio Social y Espacio Simbólico. Introducción a la lectura japonesa de “La Distinción”*; en *Razones Prácticas, Anagrama. Barcelona.*
- BOURDIEU, P. (2000) *Algunas propiedades de los Campos, en Cuestiones de Sociología. Ed. Istmo, Madrid.*
- BOURDIEU, P. (1987) *Cosas Dichas, Buenos Aires: Gedisa.*
- BOURDIEU, P. (1991) *El sentido Práctico*
- CSORDAS, T. (1993) *Modos Somáticos de Atención. En Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos. Compiladora Silvia Citro (2010)*
- GALLO, G. (2014) *Tener noche y hacer amigos bailando: Transformaciones sociales en la cultura de la noche. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*
- GRIGNON, C. y PASSERON, JC. (1991) “*Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en la sociología y en la literatura*”. Nueva Visión. Buenos Aires. 1989. (Cap. 3)
- HALL, Stuart (2000) *La música pop-rock y El teatro contemporáneo Pag 54*
- RICOEUR, P. “*Tiempo y narración*” I. México: Siglo XXI, (1995).
- SANS, J. LÓPEZ CANO, R (2011) “*Música Popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina.*” Caracas: Fundación Celarg.
- SAUTU, R (2003) “*Todo es Teoría: Objetivos y métodos de investigación*”
- SAUTU, R., BONIOLO, P., DALLE, P, ELBERT, R. (2005) “*Manual de Metodología; Construcción del Marco Teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*”, Buenos Aires: CLACSO.
- SPATARO, C. (2012) “*Señora de las cuatro décadas*”: un estudio sobre el vínculo entre música, mujeres y edad

ANEXO 1: Imágenes correspondientes al registro que distintos medios periodísticos ³⁶de Bragado realizaron de previa del recital de La Renga en dicha ciudad.



³⁶ http://www.bragadoinforma.com.ar/noticias/6337_una-multitud-llega-a-bragado-para-vivir-el-show-de-la-renga.html?fb_comment_id=768196209961216_768323613281809#fc19ca32044634
<http://latrochadigital.com.ar/llega-la-renga-bragado-de-pie/>



ANEXO 2: Imágenes de banderas que el público de La Renga lleva a distintos recitales (tomadas de la página Trapos Rengueros³⁷)



³⁷ <https://www.facebook.com/trapos.rengueros?fref=ts>



