
**Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari.
Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares**

**Tesis para optar por el título de Doctor en Ciencias Sociales
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata**

Nicolás Aliano

Director: Dr. José Garriga Zucal

Co-director: Dr. Ramiro Segura

La Plata

Diciembre de 2015

PALABRAS CLAVES

Prácticas de afición – subjetividad – procesos de individuación – sectores populares – música

RESUMEN

A partir de la exploración de una escena musical específica, aquella que se abre en torno a “seguir” a un músico de amplia trayectoria dentro del “rock nacional”: Carlos “Indio” Solari, la tesis propone indagar en las *prácticas de afición* de los seguidores que, de diversos modos, participan de esta escena. La indagación se centra tanto en los contextos y situaciones sociales en los que sus prácticas de escucha y afición se despliegan así como en el desarrollo de la afiliación a las mismas en el transcurso del tiempo. Partiendo de esta indagación, la tesis analiza la configuración de aficiones musicales, atendiendo al modo en que ello modela aspectos de la subjetividad de las personas implicadas. Para ello se apeló a una metodología de tipo cualitativo. El análisis se basa en un trabajo de campo realizado entre 2008 y 2014, con seguidores de sectores populares que manifiestan una adhesión activa y duradera con la escena.

La tesis se inscribe en una serie de estudios que han analizado el carácter social de la configuración de preferencias en torno al consumo cultural, analizando específicamente, al interior de esta temática, la relación entre *música, afición y subjetividad*. En el análisis de esta articulación, a su vez, propone contribuir al estudio de las dinámicas de individuación entre los sectores populares de la Argentina contemporánea.

El argumento central de la tesis es que *la implicación con este artefacto cultural específico, se vuelve el recurso para un trabajo subjetivo de individuación*. De modo que la elaboración de una afición y su ejercicio, contribuye en estos fans a conformar un espacio reflexivo en el cual definen un sentido de la propia interioridad y una intimidad que es “negociada” en el seno de los círculos donde se desenvuelven (el trabajo, el hogar y la familia, los grupos de pares, las relaciones de pareja). La tesis muestra que estos fanáticos se vinculan a la práctica desde una ética del esfuerzo interpretativo que pone el eje en el trabajo de transformación de sí mismo. Este “trabajo sobre sí” que realizan los fans, promueve un tipo de individuación que articula, en configuraciones variables, definiciones relacionales de la persona con procesos tendientes a la individualización. Se trata de configuraciones de persona que incluyen la reflexión moral, la introspección y la búsqueda de proyectos de realización personal, enlazadas en formas relacionales como la comunidad, la familia, la pareja y el grupo de pares, en tensión con las cuales se modulan.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo y la asistencia de varias personas e instituciones. A todas ellas quiero expresar mi agradecimiento. La tesis fue realizada en el marco de una beca doctoral financiada por el Concejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), radicada en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES). A ambas instituciones debo agradecer, sin ese sostén todo hubiera sido más difícil. También deseo expresar mi reconocimiento al Doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata y a las personas que forman parte de ese programa. En ese marco, estimulante e inspirador, se desarrolló este trabajo

A mi director, José Garriga Zucal, por su apoyo y compromiso en el seguimiento de todo el proceso que condujo a que esta tesis sea una realidad. Por su tiempo, su paciencia y su lectura crítica, todo mi agradecimiento.

A mi co-director, Ramiro Segura, cuya generosidad, dedicación y estímulo fueron imprescindibles cuando el camino ya había sido emprendido. Por su incondicionalidad y su lectura siempre aguda y sutil, le debo mi más profundo agradecimiento.

A los profesores que entre Buenos Aires y La Plata, aportaron sugerencias, bibliografía y lecturas fundamentales: Libertad Borda, Carolina Spataro, María Graciela Rodríguez, Héctor Jaquet, Gabriel Noel, Sebastián Benítez Largui y Martín Retamozo. También quiero agradecer a los profesores que me orientaron en dos estancias de investigación fuera del país: a Luis Mena Martínez y Jesús Rivera Navarro en la Universidad de Salamanca, y a Alexandro Paixao, mi orientador en la Universidad Estatal de Campinas; con el estoy especialmente agradecido por sus observaciones a este trabajo, su sentido de la hospitalidad y su pasión por la sociología.

Quiero expresar mi gratitud especialmente a quienes fueron mis evaluadores en la tesis de Maestría; su lectura, aportes y sugerencias fueron imprescindibles para continuar el proceso: Pablo Alabarces, María Julia Carozzi y Pablo Semán. A Pablo Semán le agradezco también el haberme brindado la posibilidad de participar del proyecto de investigación: “Los géneros musicales populares: producción, circulación y recepción. Identidades Sociales y Música entre los jóvenes del Gran Buenos Aires”, en el cual comenzó a gestarse esta tesis.

También quiero mencionar a las personas con las que trabajé conjuntamente en ese proyecto: Martín Castilla, Andrés Stefoni, Barbara Guevara, Ornela Boix, Mercedes Albo y, muy especialmente, a Mariana López, Nicolás Welschinger y Jerónimo Pinedo. Con ellos compartí parte de la experiencia de campo, muchos de los análisis que aquí se presentan y algo más: la inquietud por tratar de comprender y desentrañar a este mundo de seguidores. Mi especial agradecimiento hacia ellos.

Agradezco asimismo a los docentes de la carrera de sociología de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, a ellos les debo mi formación y el estímulo a seguir investigando. Especial mención se merecen Anibal Viguera, Juan Piovani y Susana Ortale, siempre les estaré agradecido por su confianza.

A mis compañeros de cátedra de Antropología Cultural y Social, especialmente a Jimena Parga, Adrián Bonaparte, Emilia Di Piero y Carla Cafasso; transitar la docencia con ellos lo hace todo más fácil, por su generosidad y apoyo permanente.

Muchos amigos y colegas han realizado sugerencias, comentarios y aportes a este trabajo: Nicolás Herrera, Josefina Cingolani, Guillermina Guillamón, Nicolás Fleming, Guadalupe Gallo, Denise Osswald, Daniel Salerno, Juan Branz, Rosario Zavala, Santiago Batezzatti, Florencia Montiel, María Gonçalvez, Mario Mazzini, Soledad López. A todos ellos, mi reconocimiento por sus contribuciones.

También, darle muy especialmente las gracias a todos los fans que dieron su tiempo y me abrieron, desinteresadamente, a sus vidas; sin ellos nada de esto hubiera sido posible.

Finalmente, a dos personas a las que nunca podré agradecerles lo suficiente: a mi madre Graciela y a Leticia, siempre incondicionales, siempre imprescindibles.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. Rock, etnografía y culturas populares	8
1. El planteo del problema.....	11
2. El trabajo de campo.....	28
3. La estructura de la tesis.....	31

I. DEBATES Y ANTECEDENTES. EL ESTADO DE LA CUESTION

CAPÍTULO 1. Subjetividad, soportes sociales y recursos reflexivos. Como estudiar procesos de individuación desde las prácticas de afición	35
1. Individuación e individualización: soportes, reflexividades, dispositivos.....	36
2. Los estudios sobre fans: por un análisis de las <i>prácticas de afición</i>	54
3. La “música en acción”: mediaciones y habilitaciones.....	60
4. Conclusiones: las dimensiones del proceso de individuación.....	66

II. LOS SOPORTES SOCIALES DE LA AFICIÓN. DEL RECITAL A LOS MUNDOS COTIDIANOS

CAPÍTULO 2. “Que <i>milagroso</i> día el de hoy”. La escena <i>en vivo</i>: pertenencia, diferenciación y compromiso	69
1. El “periodista” y la presentación moral del fan.....	70
2. Las banderas en la previa y el recital.....	73
3. El contrato de escucha y participación.....	79
4. Las banderas y los relatos sobre ellas.....	82
5. Conclusiones. “Mis ojos brillan de locura al verte.” Inscripción simbólica de la experiencia social y momento de subjetivación.....	96

CAPÍTULO 3. “Un punto de inflexión que cambio mi vida para siempre”. Historias de iniciación de los seguidores	101
1. Relatos autobiográficos e historias de iniciación.....	103
2. ¿Qué comparten todos estos fans?.....	119
3. Para una sociodiseña del ricotero.....	121
4. Condiciones de vida y configuración diacrónica de la afición.....	128

5. Conclusiones. Entre las condiciones y las prácticas: la afición como <i>ensamblaje</i> en las carreras de subjetivación.....	131
---	-----

CAPÍTULO 4. Entre discos, mensajes y reliquias. La producción del aficionado: cuatro *escenas* para una situación de individuación.....

1. La “discomorfosis” de la escucha.....	137
2. La escucha personal y la producción de la intimidad.....	138
3. Escuchas socializadas (y socializantes).....	148
4. Escuchas de pareja: la intimidad compartida.....	152
5. La producción de la festividad: el tránsito desde la escucha hacia el recital.....	155
6. Conclusiones. Las escenas sociales de la afición: <i>soportes</i> para una individuación relacional.....	165

CAPÍTULO 5. *El banderazo*: de la “intimidad” a la “participación”. Controversias y transmisión cultural en una comunidad de gusto.....

1. El <i>banderazo</i> , la controversia.....	173
2. “Necesitamos ser escuchados”: la convocatoria al banderazo.....	174
3. “¿Manifestaciones más allá de lo privado?”. La postura del oponente.....	178
4. “Celebrar este sentimiento”. El proponente y su estrategia de refutación.....	181
5. Más <i>acá</i> de la refutación: una gramática de la “persona”.....	183
6. En torno al banderazo: apropiaciones generacionales y transmisión cultural.....	186
7. Conclusiones. Lo único posible para entender es participar: íntimos <i>versus</i> participativos.....	190

III. REFLEXIVIDADES. MODULACIONES Y DECLINACIONES DE LA AFICIÓN

CAPÍTULO 6. “El Indio fue un formador, un salvador para nosotros.” La individualización reflexiva.....

1. Sensibilidad cosmológica e individuación: la música del Indio como recurso para la individualización.....	196
2. Modulaciones del fanatismo: un repertorio de las formas de vincularse con la obra.....	203
3. Conclusiones: Subjetivación reflexiva y carreras morales: el momento individualizante de una sensibilidad relacional.....	224

CAPÍTULO 7. Entre el rock y la cumbia. “Escucha profunda” y límites simbólicos: la elaboración de una diferencia moral.....	231
1. La moralización de la escucha.....	233
2. Límites simbólicos y música.....	241
3. La <i>escucha jerarquizada</i> : la pertinencia contextual de los límites.....	248
4. La elaboración de una diferencia moral.....	252
5. Conclusiones. Un <i>recurso musical</i> para simbolizar una <i>tensión moral</i>	258
CAPÍTULO 8. “Lo pienso como un proyecto para poder después contarle a mis nietos”. La participación de las mujeres en la escena.....	261
1. Singularización y diferenciación a través de la música.....	262
2. La pareja, los gustos compartidos.....	270
3. Escuchas diferenciales, usos contextuales y activación sexual:	274
4. Conclusiones. Nuevos proyectos, nuevas feminidades: entre la individualización reflexiva y los viejos mandatos.....	282
CONCLUSIONES. El “mundo redondo”: un dispositivo de individuación en el mundo popular.....	287
1. Modernidad, culturas populares y proceso de individuación.....	287
2. El dispositivo musical.....	293
BIBLIOGRAFÍA.....	307

Introducción. Rock, etnografía y culturas populares.

La sociedad no es únicamente lo igualador y lo tipificador, sino también lo individualizador.

Norbert Elias (2000: 80)

Esta tesis es el resultado de una investigación que se inició a fines de 2008, momento en que emprendí el trabajo de campo que se extendió hasta 2014. Durante esos años me dediqué a “seguir” a un artista de amplia trayectoria dentro del rock local, Carlos “Indio” Solari, con la intención de indagar en la escena musical que se configura en torno a este artista. Solari es el ex líder de una de las bandas centrales del “rock nacional” de los años ochenta y noventa, *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* y, desde 2003, comenzó a presentarse como solista luego de la disolución de la banda, heredando buena parte del público, los valores y las prácticas de la escena conformada en torno a *Los Redondos*. Como parte de esta trayectoria, los recitales de Solari se han vuelto actualmente eventos *multitudinarios*, tornándose sus presentaciones “acontecimientos” de magnitudes crecientes, que involucran diversos actores y dimensiones.

En este cuadro se buscó realizar un estudio del mundo sociocultural que se abre en torno a la afición por este artista. La forma de acceso inicial al campo fue la asistencia a estos shows, y en ellos el rastreo de la producción de “banderas” que los fans elaboran para su uso en los recitales. Esta indagación, que comenzó como parte de una exploración grupal, en el marco de un proyecto de investigación colectivo,¹ me permitió identificar entre el público asistente en general a aquellos que, a partir de esta producción, mostraban una adhesión más profunda o permanente con el espectáculo. Partiendo de esta *escena* me propuse “seguir esa práctica”: el rastreo de la elaboración de las “banderas” que una parte del público confecciona. En este movimiento, todo un mundo se abría al correr el foco de atención de la escena “espectacular” del recital masivo, e indagar en el lugar que ocupa esa experiencia musical en la vida cotidiana de

¹ El proyecto al que se hace referencia fue el PICT “Los géneros musicales populares: producción, circulación y recepción. Identidades Sociales y Música entre los jóvenes del Gran Buenos Aires” (PICT-2006-02186), dirigido por el Dr. Pablo Semán y financiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Comencé esta exploración por iniciativa de Pablo Semán, junto a Andres Stefoni, Barbara Guevara, Jeronimo Pinedo, Mariana Lopez, María José Ferreira, Martin Castilla, Mercedes Albo, Nicolás Welschinger y Ornella Boix. A todos ellos agradezco el haber compartido esa experiencia.

las personas. Y en este tránsito encontraba que la música era *tanto* la base para diversas experiencias colectivas, como un recurso para alcanzar una conexión intensa y emocional con el propio yo (Hesmondhalgh, 2015).

De modo que fui reconstruyendo este mundo como una articulación de prácticas que tienen un momento de convergencia en torno al recital, pero que se extienden a diversos escenarios de la vida social de estos seguidores y se conecta con otras dimensiones de su experiencia. Y lo que observaba era que, en cierto sentido, la asistencia al vivo era la culminación de todo un ciclo o carrera de preparaciones, organizaciones y expectativas, que se remontaba *mucho antes en el tiempo* en la trayectoria biográfica de estos fans. Un camino que incluía diversas “mediaciones”: desde la organización y realización de viajes para asistir a los recitales, hasta las escuchas cotidianas e íntimas en el seno de los hogares, la participación en tributos, las discusiones en foros de internet. Un trayecto en el cual se iba conformando un sistema de disposiciones para participar de la escena, que era parte, a su vez, de un sistema de *recursos* a partir de los cuales ellos mismos se constituían como fans y como sujetos sociales. Todo ello conducía a interrogarme por la relación entre *música, afición y subjetividad* entre estos seguidores, y a identificar en eso un problema a investigar. Un incidente de campo, en la preparación de uno de esos viajes “a ver al Indio”, me ayudó a terminar de dimensionarlo y precisarlo.

Me contacté con Ale por internet, a través de la página web “*mundoredondo*”. Hablé brevemente por teléfono y nos citamos en una esquina de la ciudad de La Plata. El negocio pautado era el siguiente: yo le pagaba una suma de dinero, al contado, por anticipado, y él me aseguraba un lugar en uno de los dos colectivos *que sacaba* para Mendoza, sitio donde se realizaría el próximo recital del Indio Solari. Se trataba de eso, una *promesa*: ningún comprobante, recibo, ni nada; “nos vemos en la esquina de plaza Italia, voy a llevar puesta una remera de *Almafuerte*”, fue su frase final en esa comunicación telefónica. Cuando nos encontramos en Plaza Italia le expresé mis dudas en darle el dinero sin recibir nada a cambio más que la promesa de quien para mí, hasta entonces, era un perfecto desconocido contactado a través de una página de internet. Ale me dijo que no tenía, y no *podía*, darme nada a cambio, más que su palabra -“hace diez años que hago esto, nunca tuve problemas, saco siempre micros para el Indio”-. Le argumenté que le podía pagar el mismo día del viaje y me explicó que si yo no aparecía él “se clavaba” un lugar. Negociamos: propuse darle una parte. Luego de dirimir un rato me dijo que no, que confiaba, que no le diera nada, que de todas formas me guardaba el

lugar. Finalmente le dejé una parte del valor del pasaje, con mi promesa de que le pagaba el resto el mismo día del viaje. Antes de irme Ale sentenció: “preparate amigo, la que te espera en el viaje”; lo dijo sosteniendo el gesto serio e irónico, con un tono ambiguo que me inquietó. Sonrió, y yo me fui. Media hora después recibo un mensaje: “la palabra es lo más valioso que tienen las personas. Te entiendo a vos vivimos en Argentina. Lo espero el sábado”.

“Te entiendo a vos, vivimos en Argentina...”: la frase de Ale, además de buscar exculparme (y resolver la tensión), tenía un *cierre moral* en torno al *valor de la palabra*, que lo presentaba como persona honorable en un contexto percibido –porque a eso aludía cuando me aclaraba donde vivíamos- como de degradación moral. Y Ale me construía, al menos implícitamente, como otredad: “te entiendo a vos”, “entiendo tu punto de vista”. *Probablemente* (en el sentido weberiano de la expresión) yo resultaba a los ojos de Ale un “cheto” o un “careta”.

El sábado, el día del viaje, Ale esperaba en el punto de encuentro previsto, tomando fernet en una botella plástica cortada por la mitad, y en ese momento terminé de confirmar una sospecha. Cuando me vio llegar se acercó y me saludó afectuosamente, me convidó de su bebida y rápidamente me presentó a cada uno de los grupitos de chicos que esperaban para viajar conmigo: *todos* conocían a Ale de viajes previos a otros recitales o a “la cancha”, porque *todos* formaban parte de la hinchada de River, y además de “seguir al Indio” en sus presentaciones seguían a su equipo de fútbol en sus partidos. Yo era, claramente, el *único* personaje que no pertenecía a ese mundo. Y lo peor: se notaba. Había quedado de manifiesto de un modo obvio para Ale en mi reacción desconfiada y temerosa.

Ale sería el “coordinador” de ese largo viaje, durante el cual, en varias ocasiones, se me acercó y me contó diversas historias que captaron la atención de varios de los seguidores-pasajeros: sus historias de viajes anteriores de ir a ver al Indio y a *Los Redondos*, sus disquisiciones sobre las diferencias entre “ricoteros” y “rengueros” (fans de *La Renga*), sus teorías por los motivos que llevaban, ese día, a estar varados en un embotellamiento infinito a pocos kilómetros del lugar del recital. Con el correr de las horas comprendí que mis temores, finalmente, habían resultado infundados; pero Ale ese día y a través de esas historias concluyó su gesto, terminó de darme lo que quería: una *enseñanza moral* sobre el valor de la palabra, el honor y el sacrificio.

El encuentro con Ale puso en acto una idea que de manera implícita compartía con el sentido común sobre lo que eran estos fans: sujetos potencialmente “violentos”,

motivo de desconfianza (y Ale seguramente una mía como el “careta” o “cheto” de Plaza Italia).² La situación, en este caso, le dio la oportunidad a Ale de darme una “lección” de moral. De modo que, lo que en principio consideré un “factor de distanciamiento” (Guber, 2013) en mi relación de campo, se tornó un modo de aproximación inesperado, una oportunidad de activar y reforzar un discurso moral nativo. Ale estaba realizando una “presentación de su persona” configurada a partir de un vínculo moral con la música, que articulaba en su sentido del honor personal, la pasión y el sacrificio, y declinaba en una búsqueda de la trascendencia personal. Se trataba de un *modo específico* de conexión entre *moral e implicación personal* con el objeto de afición. Y esa conexión era clave para comenzar a “comprender su perspectiva” y especificar el “problema”.

1. El planteo del problema.

De modo que esta tesis propone explorar la implicación entre música y subjetividad³ a partir de describir y analizar las *prácticas de afición* de un grupo de seguidores de un músico popular de rock. A partir del análisis de dichas prácticas buscar dar cuenta de la producción de modos de subjetivación específicos en la configuración de una afición por un cantante popular. Se parte de una proposición -la música se vuelve un dispositivo para la auto subjetivación- y de una hipótesis: los fans hacen un uso de la música que contribuye a producir una dinámica de individuación específica al interior de los sectores populares contemporáneos. Esta dinámica, además, no responde a ningún *modelo ideal* de persona: ni a la noción típicamente “moderna” de individuo (la idea de un sujeto independiente, dueño de una conciencia autónoma, y con capacidad de

² Garriga Zucal (2012: 7), a partir de su trabajo de campo con una hinchada de fútbol, se interroga por “cuánto influye en el temor del investigador a la violencia como forma de reacción de nuestros informantes, la imagen que nosotros tenemos de ellos”. El autor pone en el tapete una cuestión medular: reflexiona sobre las complejas relaciones que mantiene el investigador con el sentido común en la adjudicación de roles de campo.

³ Dado que me referiré frecuentemente a este concepto, preciso una definición: la *subjetividad* -siguiendo a Martuccelli (2007)- “no es ni una plenitud interior, ni el fruto de una topografía social, ni una pura ilusión, sino un proyecto, con raíces culturales diferentes, que apunta a una expresión de sí a distancia del mundo social (...). La subjetividad es ese proyecto, hecho progresivamente posible por la explosión de texturas culturales en la modernidad y por la diversificación de las obligaciones sociales, en lo cual el individuo busca afirmarse a distancia de lo social (2007: 388-389). De acuerdo a esta definición, debe entenderse a la “subjetividad” como un *proceso* -antes que como una *estructura*- por el cual las personas establecen una relación consigo mismas. Esta definición puede completarse con la propuesta por Ortner (2005:25), cuya definición busca articular “formaciones culturales” y “estados internos de los sujetos actuantes”: “Por subjetividad entiendo el conjunto de modos de percepción, afecto, pensamiento, deseo, temor, etc. que animan a los sujetos actuantes. Pero también aludo a las formaciones culturales y sociales que modelan, organizan y generan determinadas ‘estructuras de sentimiento’.”

autocontrol personal –Martuccelli, 2007-) ni a la noción “tradicional” de persona (concebida ésta en tanto inmersa en un orden relacional y “jerárquico” del que es parte). Lo que se procura mostrar, entonces, es la configuración de una dinámica de individuación a partir de este recurso cultural, *a la vez* atravesada por supuestos individualizantes y anclada en definiciones relacionales.

1. 1. Los Redondos y el Indio Solari: “apropiación” y “masificación”. Las lecturas del fenómeno.

Varios analistas han destacado el lugar central que *Los Redondos* han tenido en la tradición del rock nacional: una banda que tiene sus orígenes en las vanguardias estéticas de las clases medias urbanas platenses y porteñas de los sesenta y setenta, que hacia fines de los ochenta se torna masiva, incorporando un público proveniente de sectores populares de las periferias urbanas y de los más diversos puntos del país. Un fenómeno que luego asumirá dimensiones inéditas durante la década del noventa y las décadas posteriores, bajo la figura de Solari como solista. Como ha destacado Pablo Semán (2006a), este hecho no pasó inadvertido para varios observadores que señalaban ese proceso de “recomposición” de los públicos de la banda. En la lectura que hace Semán del “rock chabón”, entendido como la forma de apropiación de la tradición del rock nacional por parte de nuevos públicos pertenecientes a los de sectores populares (2006a; 2006b; Semán y Vila, 1999), *Los Redondos* será una de las bandas claves. Una agrupación que, en “una curiosa y radical operación de transformación de una banda por su público” (2006a: 66), en el proceso de su “masificación”, será “apropiada” por este.

Así describe el periodista Claudio Kleiman esta mutación de la banda en esa trayectoria: “El proceso fue gradual. Para los que lo fuimos viendo, no es que pasaron del Bambalinas a River; eso llevó más de quince años. (...) Patricio Rey dejó de ser un grupo de elite universitaria y apareció ‘el otro público’, salido del propio proceso de exclusión social de la realidad argentina.” (en: Guerrero, 2005: 129-130). Por su parte, con estas palabras lo describía en 1997 el propio Solari, con indisimulada sorpresa, mientras participaba de la transformación:

Originalmente, los Redondos no eran una banda que nutría a ciertos barrios, que nos siguen ahora, de imágenes. Era todo lo contrario, era medio elitista. Porque la gente que iba a estos reductos *under* no eran chicos de Laferrere ni obreros; eran, en general, artistas. Gente que podía ir a las 4 de la mañana a cualquier sucucho. Ahora hay de todo. Pero, digo, hay una buena cantidad de gente que nos sigue que vive en barrios desangelados. Lo notás cuando vas por ahí y ves las pintadas en Laferrere, en Lugano...” (Guerrero, 2005: 126)

Sin embargo, ¿cómo ha sido tematizado ese análisis sobre las transformaciones de la agrupación y la actividad de sus públicos? Reparando en el fenómeno, que la periodista Gloria Guerrero (2005: 15) no se reserva en definir como “uno de los fenómenos socioculturales más poderosos de la Argentina”, y bajo un registro fundamentalmente periodístico, se fue conformando una profusa literatura centrada en destacar la historia de la banda o la trayectoria biográfica de sus protagonistas (Gobello, 1999; Boimvaser, 2000; Guerrero, 2005; Magnus, 2011; Gago, *et al*, 2013, entre otros). Todos estos textos, escritos desde el lugar del periodista-fan hacen una historia interna de la banda, los personajes y los públicos, y en buena medida cuentan la historia de la que también son parte. Sin embargo, a pesar de esta abundante literatura no existe un análisis en profundidad y contextualizado de la actividad de los públicos-fans, más allá de la recurrencia en torno a ciertos tópicos como el análisis textual de las letras de las canciones, o el señalamiento del carácter “ritual” de los recitales (la “misa ricotera” y su “mística”). En este cuadro, dos interpretaciones recientes delimitan los polos de una operación analítica que es lo que aquí, como punto de partida, se pretende revisar.

Primera interpretación. En un ensayo reciente (Gago, *et al*, 2013), en el que, en tono celebratorio, se propone un análisis de ese mundo de públicos y prácticas, vemos como el “universo ricotero” es interpretado, tras algunas operaciones de traducción, a partir de la noción de *multitud* del movimiento autonomista. Allí se leen cosas como las siguientes: “Patricio Rey es una multiplicación itinerante, en el espacio público, de zonas liberadas al nosotros de la congregación.” Ese *nosotros* congregado, siguiendo a los autores, “destituye la lógica de la representación: hay acaso identificación, simbiosis, pero no representación como modo de unos sujetos de hablar por otros”.

La representación –concluyen–, como tecnología política específica, implica la pasividad de los representados; los miembros de la banda no son representantes del público, son ídolos de sentido indeterminado, y es por eso que vive y crece mientras se pauperiza la legitimidad del dispositivo político representacional en el país (Gago, *et al*, 2013: 54-55).

Valorizando implícitamente la idea de *autonomía* y libertad de conciencia, la *multitud* es aquí apologéticamente visualizada como una pluralidad que se “congrega”, pero que no converge en una unidad sintética: una multiplicidad de unidades autónomas reunidas, que se sustraen a su representación pasiva. ¿Pero qué sucede, en cambio, cuando el análisis de esta multitud se desplaza de la exaltación a la crítica?

En la segunda interpretación, cuando el tono del análisis es crítico, con la misma rapidez se llega, ya no a la “multiplicidad congregada”, sino a la *masa homogénea* y

dócil de las víctimas de la industria cultural. También de esta operación hay una muestra reciente. Con ocasión de la presentación de Solari en Mendoza, en septiembre de 2013, desde la academia se publicó una crónica que, en clave de descripción naturalista, detallando estéticas, acciones, escenarios y dichos, recaía en la crítica cultural que conjuga denuncia de la dominación cultural y miserabilismo. La autora escribió cosas como las siguientes:

No llevar bandera es traicionar el rito, como el católico que no se hace la señal de la cruz al pasar por una Iglesia. Que todos sepan que se es parte, es casi una condición. (...) Cada auto que llega se suma al ritual: el saludo, casi como un código, es cantar un poco de la canción que suena y mover la cabeza como afirmando lo que los une. Así, siempre el mismo gesto, tan emocionante como estúpidamente igual (Bistagnino, 2013: s/p).

Como observamos, el análisis está atravesado por supuestos implícitos como la equiparación entre *repetición* e *irreflexividad*, que orientan toda la descripción a subrayar la redundancia y la pobreza de sentidos, y conducen a mostrar la disolución de la individualidad en la horda arrebatada: “Mauro, estereotipo ricotero, *uniformado* con...”. La autora interroga: “¿Quién es este indio que la gente hace tanto viaje para verlo?”, poniendo las palabras en boca de una señora local. Y la señora, observa Bistagnino, “pregunta con el sentido común del que mira desde afuera. Los que están adentro parecen haberlo perdido.” De modo que desde ese *sentido común* sociológico que la cronista valora no haber perdido, la respuesta es evidente:

Algo de la operación básica del capitalismo se pierde en el trance. O se borra, porque sólo así puede haber mística. Y eso es lo que ellos necesitan. Nada más puede justificar el esfuerzo. Despojados de eso, el fenómeno se vuelve absurdo. Sus 120 mil protagonistas, simples víctimas de la industria del entretenimiento (Bistagnino, 2013: s/p).

Tras la “mística” que “ellos necesitan”, que los moviliza absurda e irracionalmente, está la verdad del fenómeno: “120 mil simples víctimas de la industria del entretenimiento”. Con esa clave interpretativa en mano, rápidamente se recae en los tópicos de este tipo de razonamiento: el de *la manipulación*, por la industria cultural o por el artista, y el de *la homogeneidad y pasividad de la masa*: “un continuo de cabezas y capuchas que al borde de la hipotermia, saltan en una euforia irreplicable”, coreando cada letra “como el padre nuestro”. Conclusión: “La multitud es homogénea cuando se hace masa, como un rebaño de ovejas obedientes. Al menos no en lo que dura este rito no hay robos ni descontrol; ni una sola pelea.” (Bistagnino, 2013: s/p).

De modo que, mientras en el ensayo de Gago *et al* encontramos una exaltación de la “*multitud*” a partir de supuestos que valorizan la “congregación” desde una base de individuos autónomos y responsables de sus elecciones, podemos hallar en esta otra

visión una ilustración típica de la figura del fan construido desde el anatema clásico de la multitud histórica (Jensen, 1992; Borda; 2008). Retomando a Jensen (1992), Borda (2008) encuentra en esa visión (con todas sus asociaciones: peligrosidad, irracionalidad, irrupción en el espacio público), el intento por conjurar un temor propio de la modernidad: *la disolución de la identidad en la masa* (2008: 109). Sin embargo ambas posiciones comparten, por lo demás, el alineamiento con supuestos centrados en una noción de individuo típicamente moderna e implícitamente normativa, que opera como rasero para evaluar las subjetividades implicadas. Y desde estos supuestos la multitud pasa a ser, parafraseando a Antoine Hennion (2002: 317) “masa fanatizada por los amos si uno es descreído, imagen de sí mismo multiplicada al infinito si se cree”.

1.2. Más allá de la “multitud” y la “masa”: una situación de individuación específica.

En tal caso, frente a las visiones que, alineadas culturalmente con los valores del individualismo de las clases medias, proyectan celebratoriamente en esta experiencia musical la posibilidad de una *communitas* que libera al sujeto de sus roles y de la lógica soberana de la representación (en algo así como una “multitud” rizomática, que *supone* un individuo *autónomo* previo), o por el contrario, aquellas otras perspectivas que nos advierten reprobatoriamente de la disolución de la individualidad en la *masa homogénea*, esta tesis procura iluminar y espesar una hipótesis alternativa: si nos descentramos de ese universo de sentido que tácitamente funciona como parámetro de las formas de visión y las tomas de posición, encontramos que este consumo, en la experiencia popular de buena parte de sus públicos, más que dar lugar a una “regresión colectivista”, *habilita antes bien un espacio reflexivo para pensar, constituir y configurar modos de subjetivación específicos*. Modos que, sin responder a la noción típicamente moderna de persona (un sujeto que es el nudo de la articulación de autonomía, independencia, autocontrol y expresividad) ni a definiciones tradicionalmente “relacionales” y “holistas”, se configuran de todas formas como procesos de individuación definidos, que caben, como diferencia, como irrupción y como realidad, ser abordados en su positividad. Se trata, veremos, de un trabajo que incluye la reflexión moral, la introspección y la búsqueda de cierta realización personal, enlazado en formas relacionales como la familia, la pareja y el grupo de pares, en tensión con las cuales se modula.

De modo que aquí se intenta indagar en todo eso que la autora de la crónica referida reduce a “mística” como aquello que -en tanto velo de la manipulación

ideológica- un grupo de fanáticos buscan ciegamente, proponiendo en su lugar una descripción que recupere los sentidos de la participación de las personas en la escena. Se trató de indagar en los motivos que llevan a tal entrega esforzada e incondicional, *a pesar* del frío, *a pesar* de las horas interminables de viaje, de las roturas de colectivo, los embotellamientos, el precio de las entradas, y lo mucho que embolsa Solari en cada show. Recuperar y comprender los sentidos de todo ello, sin fórmulas rápidas como “la mística” o “la manipulación” y tomando en serio lo que en esas instancias sucede y se produce, lo que sucedió *antes*, *mucho antes* de llegar a esa instancia y lo que sucederá después, es el esfuerzo de esta tesis. Un comienzo de explicación lo dan algunas de las respuestas de los fans a la crónica citada:

No me gustó la crónica, tampoco las caracterizaciones... muchos estereotipos para una movida tan heterogénea... te digo que no tiene nada de homogénea, lo único que tienen en común las personas que lo siguen es la música, la búsqueda de ese momento de escuchar los temas que tantas representaciones diferentes nos dan. Los Redondos y el indio ambos nos dieron y nos dan mucho, no me preguntes qué... nos dan esa felicidad de escuchar tu tema favorito, de bailar ese ritmo y escuchar las melodías que escuchas desde que tenés 7 años (como es mi caso) no hay otra cosa que me de las mismas sensaciones... si querés llamarnos víctimas de la industria del entretenimiento hacelo pero eso no va a hacer que entiendas la movida si no la sentís... si el indio tiene millones BIEN GANADOS SEAN... Yo estaba cagada de frío pero feliz, porque estaba donde quería estar, alegre de ser parte de algo tan copado porque 120.000 personas no viajan porque sí. Gente de todos los estratos sociales, decime en donde más vas a ver a un "rico bailando con un pobre"... los \$300 los pagaría de nuevo, y no me importa sabes porque viví y vivo eso y puedo rescatar cosas mucho más valiosas que el precio de esa entrada, sentimientos que no tienen precio.

Algo más pasa allí, en “esa felicidad de escuchar tu tema favorito, de bailar ese ritmo”, algo más que la “mística”, la “manipulación” o la “crítica a la propiedad privada o al dispositivo representacional”. *Algo más específico* y que no puede ser explicado como traducción de otra cosa que ocurre en otra parte. ¿Pero qué es entonces lo que sucede allí? ¿Qué es *lo que viene sucediendo* desde los 7 años en los que esta fan empezó a escuchar a *Los Redondos*? ¿Qué es, en suma, lo que hace esta música en la vida de estas personas?

1. 3. Los análisis homológicos como obstáculo epistemológico.

Se tratan estas de preguntas que los razonamientos preocupados por conectar expresiones culturales con posiciones sociales, abocados a identificar algún tipo de conexión homológica entre ellas, tienden oscurecer como campo de problematización. (Un supuesto presente, por ejemplo, bajo la noción de *gusto* de acuerdo a la formulación

de Bourdieu -2012-).⁴ El problema es que si bien este tipo de análisis se preocupa por advertir en qué medida la música, *refleja* valores del grupo social que se involucra en ella (Reynoso, 2006), como han señalado algunos autores (Hennion, 2012; Lahire, 2004) estos enfoques no dan elementos para analizar los *modos de implicarse* con la misma, y aquello que, como experiencia específica, se produce en dicha implicación. Precisamente a ello se orientaban estas interrogaciones. Frente a los argumentos homológicos, una serie de cuestiones, dirigidas a captar la singularidad de esa *experiencia* se me perdían. ¿Cómo se construye la adhesión incondicional a ese consumo cultural? ¿Qué se produce subjetivamente en dicha adhesión?

A su vez, mi “caso” desafiaba una serie de convenciones más o menos automáticas de la sociología de la cultura abocada a estudiar consumos culturales, y en especial aquellos referidos a la música. Una de ellas es la conexión entre la categoría “música” y la categoría “juventud” (presente en diversos acercamientos, bajo la forma de “tribus urbanas”, de “bandas juveniles”, o de “subculturas”, entre otros posibles). Una relación que, como ha observado Semán (2011), pese a la retórica constructivista, muchas veces se suele dar por descontada o naturalizada. Y lo mismo ocurre con la conexión apriorística entre “grupo social” y consumo (Benzecry, 2012a). Lo que yo observaba en cambio era un mundo social mucho más abigarrado y heterogéneo en sus formas: una compleja mixtura de generaciones y relaciones entre generaciones (adolescentes a los cuales esa música les llega como novedad heredada de algún hermano mayor, un tío o sus propios padres; “jóvenes” de 35 o 40 años, fanáticos que trascienden los consumos de moda y escuchan la misma música desde hace dos décadas; grupos familiares que asisten para vivir la escena “en familia”, etc.) todos ellos confluyendo en una escena altamente ritualizada, regulada y significada, que se extiende como un *degradé* invisible desde el recital y “la previa”, hasta los hogares, los tributos, los bares, las fiestas, los espacios de trabajo y las habitaciones de los fanáticos de esa música “que no se explica, que solo se siente”. Y estos mismos desafíos se me presentaban cuando intentaba delinear el perfil social de los seguidores: se trata mayormente de jóvenes de sectores populares, pertenecientes a los cordones de la periferia urbana, de padres asalariados y niveles educativos medios / bajos; pero esas fracciones coexisten con otras propias de las clases medias, generalmente jóvenes universitarios o profesionales.

⁴Como señala Reynoso (2006), ese tipo de análisis es homológico porque investiga cuáles son las correspondencias, las similitudes de relación interna, entre un estilo de vida y un artefacto u objeto.

Y entonces, nuevamente, frente a los argumentos preocupados por conectar “posiciones sociales” con “expresiones culturales” surgía la pregunta: ¿qué tenían en común todas estas personas que, en su “heterogeneidad” confluían en “sostener” esta escena? ¿Qué implicaba ser “seguidor” del Indio Solari para estos fanáticos? Y sobre todo: ¿qué hacen estos fans con la música que escuchan; cómo elaboran y redefinen y refinan y organizan su afición por esa música por la cual manifiestan tal seguimiento incondicional? En este sentido, los enfoques contemporáneos sobre la “música en acción” (Tía DeNora, 2000; Antoine Hennion, 2002; 2012), avanzan precisamente sobre este punto: en concebir a la música, no como la expresión de un juego social que ocurre “en otra parte”, sino como un dispositivo entramado en la acción misma, y que en ese entramado puede producir efectos subjetivos específicos. Retomando el planteo de De Nora, Pablo Semán (2011) propone lo siguiente:

A partir de su concepción podemos entender el grado específico en que la acción social puede tener determinaciones musicales. En un libro clave encontramos el papel de la música como parte de la estructura de la acción que orienta la producción de emociones, prácticas corporales y conductas (...). En este sentido, el planteo radicaliza, supera y contiene [el planteo de] Michel de Certeau (y su énfasis en el uso de la resignificación y la apropiación). Es que la música es concebida y descripta en su investigación como elemento crucial de un dispositivo habilitante, en un promotor de la acción (...) Ya no se trata sólo de la lógica subversiva de las apropiaciones, del desvío que las prácticas le imponen a las prescripciones de uso, sino de algo que implica esta idea y la desplaza del plano de la comprensión de un mensaje a un plano que es el de la acción misma. (2011: 12)

Para *dimensionar* las implicancias de este desplazamiento que propone Semán, y *situarlo* en mi propio análisis, cabe antes ponerlo en perspectiva con los modos en que se ha abordado el estudio del rock en su conexión con las culturas populares. En la próxima sección se tematiza ese punto, para luego volver al que dejamos: la posibilidad de emprender, desde este plano de análisis, el vínculo entre, música, afición y subjetividad.

1.4. Rock, etnografía y culturas populares: historia de un encuentro.

Dos series de cuestiones han confluído en la constitución de un campo de estudios sobre música rock en el marco del abordaje de las culturas populares.⁵ *Por un lado*, aquellos factores referidos a la conceptualización de un proceso histórico-social específico de la Argentina de las últimas décadas, vinculado a la constatación de una creciente centralidad de la industria cultural en la conformación de las dinámicas

⁵ Un desarrollo preliminar de este análisis puede encontrarse en Aliano (2010a).

identitarias de los jóvenes de sectores populares. Varios análisis en esta senda sostuvieron que, a la luz de los procesos de reestructuración social neoliberal, la crisis de los anclajes asociados al trabajo y la educación profundizó su deslegitimación como operadores identitarios, provocando un desplazamiento hacia repertorios simbólicos originados en la industria cultural (Alabarces y Rodríguez, 1996; Svampa, 2000). *Por otro lado*, como factores que, ligados al plano teórico, contribuyeron a esta concurrencia, cabe mencionar la creciente atención que diversas indagaciones comenzaron a otorgar al papel *específico* de la música como dispositivo social para la conformación identitaria (Vila, 1985, 1987, 1996; Alabarces, 1993; Semán y Vila, 1999).

En este cuadro, me interesa mostrar las características generales que adoptaron estos trabajos en nuestro país y, vinculado con esto, exponer el modo en el que los estudios sociales sobre rock se articularon en Argentina con el análisis de las culturas populares, para definir la agenda de lo analizable por medio de ellos: la música como *un dispositivo que, en recepción, daría cuenta de un sedimento cultural de unos sectores populares en cambio*. En este contexto, la etnografía como método de trabajo vendría a llenar el terreno de la descripción y la “desfamiliarización” (Semán, 2010) de dichos sectores en una sociedad que, a fines de los años noventa, se descubre más heterogénea y menos integrada culturalmente de lo que se suponía hasta entonces.

De modo que si historizamos el debate en el plano local, los primeros trabajos que analizan la relación entre el rock y los usos sociales de la música, remite a los trabajos que señalaron la importancia del “rock nacional” en la socialización de la juventud en el contexto de la última dictadura militar (Vila, 1985 y 1987; Alabarces, 1993; Beltrán Fuentes, 1989; Pujol, 2007a). Para estos trabajos, que analizan la relación entre sociedad y música desde una perspectiva en gran parte deudora de la noción de *subcultura* (Hebdige, 2004; Hall y Jefferson, 2010), cerrados otros canales expresivos, el “rock nacional” habría sido un lugar de “refugio” identitario con gran cohesión interna (Vila, 1985). Estos análisis advierten, tras la apertura democrática, un proceso de fragmentación del campo del “rock nacional”, produciéndose un reajuste de la *recepción* a la diversidad de la producción (Vila, 1987).

Posteriormente, los enfoques que abordaron este fenómeno cultural se multiplicaron y diversificaron. Así, en los noventa, dando cuenta de aquella fragmentación del “rock nacional”, una serie de trabajos dejan de hablar de “movimiento” y subcultura, para analizar la relación entre identidades sociales y rock

bajo la categoría de “tribus”, como comunidades emocionales fluidas (Maffesoli, 2004). Algunos autores se centran en los lenguajes, looks y costumbres de las diversas tribus de rock (Margulis y Urresti, 1998; Di Marco, 1994; Bustos Castro, 1994; Martínez Mendoza, 1994) y señalan el papel identitario central de estas adscripciones en relación a los procesos de fragmentación social operados por el neoliberalismo.

Otros trabajos (Auyero, 1992 y 1993; Kuasñosky y Szulik, 1994) pusieron el acento en las formas en que desde la apropiación de los consumos culturales se definen nuevas identidades en el mundo popular. Recuperando los enfoques de las investigaciones de la Escuela de Chicago, estos trabajos estudian *bandas juveniles* (Whyte, 1971): “la barra de la esquina”, como “micro-escenas” de la vida cotidiana de grupos de jóvenes de barrios periféricos. Así, tanto Kuasñosky y Szulik, como Auyero se ocupan del rock como uno de esos consumos de que se sirven estos jóvenes para elaborar simbólicamente su condición social en una época de cambio.

Si la serie de análisis recuperados hasta aquí tuvieron el mérito de ser los primeros en detectar la centralidad del rock –y en términos más amplios la música- en la elaboración de pertenencias colectivas centradas en la clase (en el caso de los análisis a partir de la noción de *subcultura*), de carácter “estético” y “emocional” (a partir del análisis en términos de *tribus*), o vinculadas a la vida cotidiana y la pertenencia socio-territorial (en el caso de las *bandas juveniles*), a esta literatura se le han señalado algunas limitaciones, ligadas al sobredimensionamiento de la esfera simbólica de la vida social (vestimenta, gestualidad, etc.) y a la sobreenfatización de la homogeneidad y las orientaciones normativas entre iguales (Padawer, 2004).

Las perspectivas reseñadas hasta aquí carecían, sin embargo, de un análisis elaborado de las transformaciones en la recepción de este producto, sobre todo de su recepción diferencial en los sectores populares, proceso que se constataba con creciente centralidad. Y a la vez, carecían de hipótesis explicativas globales fuertes del proceso de transformación de las identidades sociales en marcha. Denis Merklen (1997) estabilizaba esta última situación de la siguiente forma:

Pensamos que en la sociedad actual algunas prácticas instituidas han perdido parte de su carácter universalista y que la sociedad se encuentra más fragmentada. La educación pública, por ejemplo, va perdiendo fuerza en su pretensión universalista e igualadora, y otro tanto ocurre con el empleo. Entonces, el barrio, el ámbito local, adquiere una relevancia de mayor importancia en el análisis de la producción de los sujetos. (...). Ahora bien, de ninguna manera esto quiere decir que proponga la sustitución de unas causas por otras; no se interprete que pretendo que el sujeto que antes era explicado como obrero hoy deba ser explicado por el barrio en el que vive. Lo que quiero decir es que el conjunto de roles con el que hasta ahora dábamos cuenta de la sociabilidad ya no alcanza como hipótesis explicativa. Aun cuando su peso siga siendo fundamental, el rol de

trabajador no es suficiente para caracterizar a un sujeto cualquiera; es necesario avanzar en su especificidad y el único camino a recorrer pasa por el territorio de la descripción (1997: 62-63).

Estas palabras, fechadas en 1997, señalaban un estupor, solo a ser llenado “en el terreno de la descripción”. Así, a mediados de los noventa ese conjunto de roles que la sociología clásica daba por descontado como vectores explicativos de las dinámicas identitarias y del mundo de sociabilización de las clases populares, empieza a ser revisado, y el rock como consumo cultural a ser revisitado. A fines de los noventa, a partir de un estudio de las identidades de diferentes generaciones de trabajadores metalúrgicos, Maristella Svampa (2000) mostraba que en los obreros jóvenes, a diferencia de las generaciones anteriores, declinaba el papel del trabajo como lugar de estructuración de una identidad en términos colectivos, adquiriendo centralidad las identificaciones ligadas a los consumos culturales, y en especial la música rock. La autora concluía que los jóvenes perciben el mundo del trabajo en su rol instrumental y las identidades se vuelven más “fragmentarias y volátiles”, y “definidas por los consumos culturales” (2000: 154).

En este cuadro, si la estrategia de Svampa fue partir de la inscripción laboral de los sujetos como variable independiente para dar cuenta de cuáles eran las transformaciones en sus perfiles identitarios -y así encontrar que el rock era central en la subjetividad de los jóvenes obreros-, Auyero (1993), Kuasñosky y Szulik (1994) y Merklen (1997, 2000) probaban con un camino algo diferente: ir al barrio, a los ámbitos de sociabilidad emergentes, y ver “qué pasaba allí” para advertir, en una clave menos ligada al contraste con la figura del “trabajador” de la matriz nacional-popular con la que confrontaba Svampa, la elaboración de identificaciones desde consumos como el rock.

Pero serán los trabajos de Semán y Vila (1999) los que le conferirán centralidad como objeto *específico* de análisis y lo incorporarán al repertorio de las culturas populares, entendiendo la apropiación del rock por los sectores populares como un proceso de autonomización cultural de estos, en el marco de su creciente exclusión social. De modo que desde una perspectiva preocupada por el análisis de las transformaciones en la *recepción* de estos productos, pero a distancia de las categorías de “tribu urbana”, “subcultura” o “banda juvenil”, una serie de trabajos analizan cómo en los noventa los sectores populares se incorporan al rock nacional, imprimiendo su universo de prácticas, representaciones y valores (Semán y Vila, 1999; Semán, 2006a y 2006b). Serán estos trabajos los encargados de analizar el fenómeno en profundidad.

Para estos autores, el “rock barrial” o “rock chabón” como vertiente diferencial, sería una reacción al interior de la propia historia del rock -frente al estilo “*pop*”- pero también se explicaría (como pospopulista) en su dependencia e interacción con una matriz cultural populista que hace presente y reelabora (Semán y Vila, 1999). Desde un análisis de la articulación entre interpelaciones musicales y narrativas identitarias en que se inscriben, los autores advierten en qué medida el rock chabón (argentinista, suburbano y neo-contestatorio, como lo caracterizan) no “refleja” a un actor social previamente constituido sino que, por el contrario, se vuelve uno de los discursos que más ayuda a su constitución: la constitución de una identidad imaginaria como “joven de sector popular que no tiene lugar en el proceso neo-liberal post-populista” (Semán y Vila, 1999).

Estos trabajos, siguiendo la perspectiva de Simon Frith (2001; 2003) y proponiendo la noción de “identidades narrativas” (en un temprano intento por superar la “razón homológica”)⁶, abordan la relación entre música e identidad a partir de dar cuenta del papel *constitutivo* que tiene la música en la construcción identitaria de las personas. Varios trabajos en esta senda estudiaron algunas características que adopta la vertiente del “rock barrial” o “rock chabón” bajo un registro etnográfico, adquiriendo este método creciente centralidad como modo de acceso a este universo cultural. Entre las principales dimensiones estudiadas, se señaló la conformación de “una nueva relación entre emisor y receptor”, en la que el público gana centralidad: una *contraescena activa* (Semán, 2006a y 2006b), un proceso de *carnevalización* del rock (Alabarces, 2008). Se dio cuenta de definiciones morales nativas como ser “contestatorio”, “descontrolado” (Garriga Zucal, 2008) o “seguidor” (Benedetti, 2008), a partir de las cuales se renuevan sentidos de pertenencia y alteridades, y se estudió el baile del “pogo” otorgándole centralidad al lugar de la actuación corporal (Citro, 2000) o a los valores de “autenticidad” rockera que con él se articulan (Salerno 2008b). A la vez, al prestar atención a características que, más alejadas del campo del rock, son inscriptas a su interior, algunos trabajos describieron un proceso de “fútbolización” del género (Alabarces, 2008; Semán, 2006a y 2006b), a partir del cual se comenzaron a

⁶Se apunta así a pensar la identificación como una articulación entre interpelaciones discursivas (la música como discurso) y narrativas identitarias: una interpelación sería exitosa cuando se “ajusta” a la trama argumental que organiza nuestras narrativas identitarias (Vila 1996). La propuesta de Vila -revisando críticamente los propios supuestos que habían orientado sus trabajos previos- constituye un temprano intento teórico por superar el mecanicismo de los argumentos homológicos que conectan linealmente “grupo social” con “expresión” musical.

estudiar algunas *prácticas y valores* transferidos desde las tribunas de fútbol: la elaboración y uso de banderas (Aliano *et al.*, 2010; 2011), y el “aguante” como categoría física y moral (Garriga Zucal y Salerno, 2008; Alabarces y Rodríguez, 1996) entre ellas.

Esta literatura fue central en ese cambio de enfoque: al abandonar la idea de “reflejo” expresivo de conflictividades e identidades subyacentes en otro plano, para en cambio atender a la música y las prácticas que a ella se articulan como el ámbito mismo en el que se conforman las identificaciones, se avanza en la conceptualización acerca del papel *específico* que cumple la música en la conformación identitaria de las personas. A su vez, siguiendo las nociones decerteauianas de “apropiación” o “resignificación” (De Certeau, 1996) estos autores advirtieron, contra ciertos supuestos frankfurtianos referidos a la pasividad de la recepción (o aquellos legitimistas que, en línea con Bourdieu, tendían a identificar carencia de cultura legítima con carencia de cultura), el carácter activo de la escucha desde una *matriz cultural propia* de los sectores populares: valores como el “aguante”, o ciertos elementos como el “nacionalismo”, o el ser “neocontestario”, que se rearticulaban con la matriz nacional-popular de los padres de esta generación de nuevas audiencias.

1.5. Culturas populares y mediaciones: ¿desde dónde se organiza la recepción?

De modo que el análisis del proceso por el cual el rock fue “apropiado” por los sectores populares, estuvo orientado por una conceptualización más amplia sobre la conformación de las dinámicas simbólicas que constituyen las “culturas populares”: estos “usos desviados” fueron comprendidos y buscaron ser explicados considerando, de manera integrada (1) la tematización de las *mediaciones* a partir de las cuales son procesados y reelaborados los contenidos culturales, definiendo estos usos, y (2) las *relaciones* de dominación simbólica en las que, a su vez, los usos se inscriben.⁷

En este punto ¿cómo se concibió esta “mediación”, que orientó el modo de caracterizar la “recepción” y los “usos” populares? La apuesta de trabajos como los de

⁷ En este debate, se delinearon dos posiciones: por un lado aquellas ligadas a enfocar en la *condición de subalternidad*, centradas en observar las resistencias (o la ausencia de ellas) en las culturas populares; y por otro, aquellas que pusieron el énfasis en la *positividad* de las culturas populares más allá de los momentos en que éstas puedan definirse desde la relación hegemónica. La producción nucleada en torno de Alabarces y Rodríguez (2008) sería una apuesta fuerte en el primer sentido, enfatizando en el carácter *relacional* de las culturas populares, mientras que la serie de trabajos reunidos en Míguez y Semán (2006a) y Semán (2006b), lo serían en el segundo, poniendo el foco en la cuestión de las *mediaciones* intervinientes que regulan las apropiaciones. Para un desarrollo más amplio de los términos de este debate el lector puede remitirse a Aliano (2010b y 2014).

Semán (2006a) y de Míguez y Semán (2006), se vinculó con analizar los momentos de *autonomía creativa* de las culturas populares, que no se encuentran en relación de contestación permanente de la hegemonía. Para los autores, si bien existe una especificidad (relacional) dada por la posición dominada, hay una “matriz de gestación cultural” (Semán, 2006a; Míguez y Semán, 2006) que media en la apropiación u *organiza la recepción*. Dicha matriz es concebida como un sedimento histórico, contingente pero duradero, que procesa, según sus reglas, las diversas interpelaciones de las culturas convencionales. Se trata de “un *sistema estructurante* con dimensiones cognitivas y sensitivas que influyen en el proceso de gestación de significaciones y prácticas” (Míguez y Semán, 2006: 21, cursivas mías). Y más allá de su planteo analítico, los autores avanzan sobre algunos de los *contenidos concretos* que con ciertos niveles de recurrencia, caracterizan actualmente esta matriz de apropiación y delinear una lógica cultural específica. En este sentido, en discusión con la tendencia a pensar las culturas populares desde el eje normativo de la modernización, Semán afirma:

La cultura de los grupos populares urbanos de Latinoamérica no es cualquier cultura popular, no es cualquier diferencia, no es una matriz “otra” en abstracto. Frente a diversas versiones del impulso modernizante sostenido por las elites, se ha moldeado aquilatándolo en composiciones de una configuración específica: priorizando los valores de la familia (en la que la diferenciación de papeles y complementariedades difiere del universo moderno del proyecto individual y la carrera), la localidad (que supone toda una distancia de los modernos énfasis universalistas y humanistas), la reciprocidad (la conciencia de pertenecer a un entramado de dones y contradones y todo lo que esto dista del contrato) y el trabajo (la capacidad de combinar “fuerza”, “corazón” y templanza en dosis apropiadas al hombre y la mujer y en todo lo que esto difiere del “desarrollo y la realización personal” –ideologemas de los grupos afinados con la modernidad-) (Semán, 2006a: 45)⁸

De modo que estos autores elaboran una visión interactiva del proceso de conformación cultural a partir de poner en análisis aquellas pautas diferenciales que median en la apropiación cultural de las clases populares y delinear sus culturas. Dicho análisis de la “apropiación cultural”, en suma, estaba orientado por (1) visibilizar las *mediaciones generales* que intervienen en dichos procesos y (2) dar cuenta de la función de la cultura considerada como *tramas de sentido* que orientan y organizan la apropiación. En este cuadro el análisis de la incorporación del rock a los sectores

⁸ A la vez, en Míguez y Semán (2006) se propone avanzar en esta caracterización a partir de considerar las nociones de “fuerza”, “jerarquía” y “reciprocidad” como componentes de este sedimento, enfocando el interés no ya en diálogo con las visiones normativas de la modernidad, sino en la elaboración de lo que los autores consideran una “lógica cultural del postrabajo”, en diálogo con la crisis de la “cultura del trabajo”.

populares estuvo guiado por el interés por mostrar un sedimento cultural con márgenes de autonomía desde el cual se recepcionaba ese consumo.⁹

1.6. El análisis de la recepción del rock en los sectores populares: un balance.

En suma, ¿qué características generales asumió, en los trabajos sobre rock inscriptos en esta preocupación por las culturas populares, el análisis del uso de estos consumos?¹⁰ Una serie de consideraciones se desprenden en relación a este punto, de las cuales sintetizo tres aspectos:

1. En primer lugar, el “letrocentrismo” y “verbalcentrismo” de la interpretación sociológica (Semán, 2011) muchas veces presente en algunas de estas aproximaciones: si bien, como señalamos, la incorporación del método etnográfico vino a arrojar nueva luz sobre los contextos de apropiación y ciertas dinámicas de “incorporación” de la música en las prácticas, los trabajos referidos se centraron fundamentalmente en la dimensión discursiva de la “recepción”: en el “mensaje” apropiado y en el contenido temático y retórico de las letras de los temas musicales.

2. Sumado a esto, el interés por destacar la *productividad de la escucha* a partir del análisis de su *recepción*,¹¹ se mantuvo en una visión de “uso” centrada en mostrar aquellas *disposiciones* culturales que actúan regulando las apropiaciones (por sobre aquellas prácticas “reflexivas” que configuran la escucha) y en un énfasis en la “identificación”, como si las personas solo pudieran “identificarse” a partir del uso de la música (Semán, 2011).

3. Por último, se advierte en estos trabajos cierto centramiento en el recital como escena privilegiada de estudio de estas identificaciones en el rock. Recorriendo los autores, se encuentra que la escena del recital como acontecimiento ritual central en la conformación de las identidades (Salerno-Silba, 2006; Díaz, 2000) fue ampliamente descripta como “refugio” y “ámbito de sociabilidad” (Benedetti, 2008; Vila, 1985;

⁹Sin embargo, a la vez, existe otra línea de análisis (identificable en el propio Semán, por ejemplo) que desplaza el eje, desde el análisis global de *las pautas que organizan la recepción* en las culturas populares, hacia los *dispositivos sociales* que, más allá de las “ideologías englobantes”, *articulan prácticas e ideologías* instituyendo nociones de agente específicas entre los grupos populares. Volveremos sobre ello en el capítulo 1.

¹⁰ Para una complejización del análisis en torno a la noción de *recepción* el lector puede remitirse al estudio de Abu Lughod (2005).

¹¹Sin embargo, a la vez, existe otra línea de análisis (identificable en el propio Semán, por ejemplo) que desplaza el eje, desde el análisis global de *las pautas que organizan la recepción* en las culturas populares, hacia los *dispositivos sociales* que, más allá de las “ideologías englobantes”, *articulan prácticas e ideologías* instituyendo nociones de agente específicas entre los grupos populares. Volveremos sobre ello en el capítulo 1.

Alabarces, 1993; Pujol, 2007; Bustos Castro, 1994), de “apropiación del espacio público” (Díaz, 2000), de “transgresión” (Citro, 2008), o de “resistencia” (Vila, 1985). Todo ello, en detrimento de otras escenas de la vida cotidiana menos estudiadas en profundidad, que complejizan los modos de concebir la “escucha” como proceso imbricado en contextos diversos.

En suma, partiendo de estos *centramientos* para el análisis de la recepción del rock, se soslayaron aspectos de la utilización de la música que, como ha referido Semán (2011) *desplazan* la noción *de uso* hacia otros planos de constitución del sujeto, que exceden el tópico de la “identificación” o el carácter “disposicional” de la recepción y avanzan sobre las formas en las que la música se incorpora en diversos planos del agenciamiento social.

1.7. De la recepción del significado a la habilitación de los usos.

Siguiendo el giro referido por Semán, y buscando trascender algunas de las limitaciones del modo en que se indagó el rock de los sectores populares, es que la lectura de los trabajos de Tia DeNora (2000, 2012) y de Antoine Hennion (2002, 2010; 2012), me ayudaron a asignarle estatuto teórico y encuadre analítico a la problematización sobre el vínculo entre *afición musical* y *subjetividad* en mi preocupación por analizar un proceso de individuación específico. La música, desde este punto de vista, es concebida como parte de una *relación performativa* (Boix, 2013) con la subjetividad; un *dispositivo habilitante* (Semán, 2011) a partir del cual las personas la incorporan como *recurso* en la configuración de la acción. Esta relación entre *uso* y *subjetividad*, a su vez, puede inscribirse en lo que Hennion (2012) define como una “sociología de la pasión” en torno al *gusto*, entendido este como un conjunto de actividades orientadas a disfrutar de la música: un *proceso activo* que produce algo socialmente *específico* (Hennion, 2010, 2012). En este cuadro, la lectura del trabajo de Claudio Benzecry (2012a) en torno a los fanáticos de la ópera en Argentina, me ayudó a acabar de dar especificidad analítica al “involucramiento apasionado” como objeto de análisis. Allí Benzecry plantea centrarse en el “carácter afectivo del apego a la ópera” y analiza como el sostenimiento de este “apego” habilita *carreras* de auto subjetivación en la música: “¿Si los fanáticos son fanáticos solo durante los momentos puntuales que les dan placer –se pregunta el autor-, como podemos explicar las elaboradas ‘carreras morales’ de quienes confiesan las privaciones y sacrificios a que se someten a fin de seguir aquello que aman?” (2012a: 34).

De modo que definiendo el vínculo entre afición y subjetividad como una *actividad reflexiva y performativa*, que a su vez puede ser sostenida en el tiempo como una “carrera”, opté por avanzar en mi trabajo de campo sobre ese recorte realizado de entre el público general, orientado a partir de las *prácticas de afición* de estos seguidores. Me focalicé en el seguimiento de aquellos participantes del espectáculo que, a partir de elaborar y exhibir sus “banderas” en cada show en vivo, manifestaban un involucramiento intenso y a la vez prolongado en el tiempo con la escena.

En ese plano, el enfocarme en los modos a través de los cuales estas personas elaboraban su afición y los diversos “estilos de cultivo de uno mismo” (Benzecry, 2012a) que promueve la interacción con el objeto de afición, me llevaba a observar y visibilizar cómo ese involucramiento -inscripto en universos de sentido atravesados por relaciones y categorías de pertenencia colectivas (el barrio, el grupo de amigos, la familia, la “comunidad ricotera”)-, declinaba a la vez en un trabajo de individuación. Este trabajo se caracteriza por abarcar una serie de dimensiones entrelazadas, que comenzaba a identificar. Se trataba de una serie de búsquedas por: (1) marcar la propia singularidad subjetiva en relación e interacción con el entorno próximo; (2) elaborar diversas estrategias (promovidas por los cambios técnicos en los modos y formatos de reproducción de música) para “retirarse” a una escucha personal, reflexiva, a distancia del entorno o con algunos seres próximos en “momentos especiales” -escuchas que buscaban y a la vez suponían la “intimidad” como valor-; (3) conectar la afición con una ética del ascetismo y el esfuerzo personal que la escucha interpretativa modulaba, delineando *proyectos* de vida movidos por diversos modos de la realización personal; (4) articular un proceso de diferenciación social más amplio en relación a aquellos que “no compartían el sentimiento”.

En suma, el gusto por esta música, vuelto una afición sostenida, desde esta perspectiva se visibiliza como un recurso subjetivo que se inscribe en una dinámica de individuación en la que intervienen diversos soportes sociales, discursos, valores y objetos técnicos. Este recorrido, brevemente expuesto, me condujo a avanzar en la especificación del objeto de esta tesis: dar cuenta de las formas en que, para algunas personas, *la implicación con un artefacto cultural específico se vuelve el recurso para un trabajo subjetivo de individuación*. Ello se buscó procurando alcanzar una comprensión de las prácticas que sostienen dicha implicación: parafraseando a Hennion (2012: 233), un análisis atento de los procedimientos específicos, los medios técnicos, las actividades grupales y la *expertise* que ponen en juego los participantes; pero sin

descuidar el despliegue en el tiempo de las prácticas (el desarrollo de la afición sostenida en el tiempo), así como ciertas dimensiones del modo de vida de las personas, que intervienen como *soportes* (Castel, 2003; Martuccelli, 2007) en la modulación de sus aficiones (tipos de sociabilidad, relación con el mundo del trabajo y el ocio, etc.).

2. El trabajo de campo

Son conocidas las críticas al análisis de tipo estadístico para abordar una descripción adecuada de la experiencia de los consumidores (Lahire, 2004; De Certeau, 2008; Benzecry, 2012a). Como sugiere Benzecry (2012a), si bien de ese modo podemos ver el apego a ciertos productos que tienen determinados grupos de personas, con este tipo de análisis no logramos comprender la experiencia de esa vinculación: “este tipo de investigación sirve para comprender únicamente el material de las prácticas, no su forma” (2012a: 35). En tal caso, es necesario comprender “qué significa que algo nos guste”, “cómo lo experimentamos, qué medios usamos y con quién sucede” (Hennion, 2012: 221), y ello nos enfrenta al desafío metodológico de cómo captar y analizar los matices, las intensidades, los diferenciales y las regularidades en torno a la experiencia de la implicación con un artefacto cultural (Benzecry, 2012a). En este sentido, siguiendo nuevamente a Benzecry, “la etnografía ofrece el método apropiado para describir y analizar el consumo cultural en todos sus aspectos, pues *captura la forma del apego a la práctica.*” (2012a: 35, cursivas mías).

Conforme estas perspectivas, se estableció un trabajo de corte cualitativo, en el que se concibió el mundo de los seguidores como una articulación entre el plano del recital y las interacciones que allí tienen lugar (la previa, el show, el viaje), y la serie de mediaciones y redes que lo conectan con el mundo cotidiano (los viajes, las escuchas cotidianas e íntimas en el seno de los hogares, las discusiones en foros de internet, la asistencia a otros eventos asociados a la música). Este movimiento se inició en el marco de un proceso de investigación grupal en el que, junto con algunos colegas, comenzamos a registrar y describir las prácticas de los “productores de banderas”¹². En este cuadro, propusimos una estrategia de problematización de la escena que desplazara el foco “del recital” hacia las “tramas cotidianas” (Aliano, *et al* 2011). En este sentido, descentrar los diferentes *momentos de la escucha y la afición* de la escena del recital como único epicentro de estas prácticas me permitió visibilizar los diversos modos de

¹² Realicé este primer movimiento junto con Mariana López, Nicolás Welschinger y Jerónimo Pinedo.

implicación reflexiva con el objeto. Así, el trabajo de campo, que comenzó a fines de 2008 extendiéndose hasta el 2014, fue adoptando y combinando diversas técnicas: *observación participante* en la escena de los recitales y en otros espacios de sociabilidad, la realización de *entrevistas en profundidad*, y el *análisis discursivo* de material gráfico y textual producido por los fans.

2.1. La estrategia metodológica

En un principio me focalicé en el registro de tipo etnográfico de los recitales de Solari, realizando observación participante en los recitales de La Plata (diciembre de 2008), Salta (septiembre de 2009 y marzo de 2011), Tandil (noviembre de 2010 y diciembre de 2010), Junín (septiembre de 2011), Mendoza (septiembre de 2013 y diciembre de 2014) y Gualeguaychú (abril de 2014). La asistencia a los recitales se realizó bajo formas diversas: en ocasiones comprendió el arribo a los lugares en que se realizaron los recitales desde días antes de los eventos, para advertir como se iba configurando la “escena” localmente; en otras ocasiones opté por asistir junto a grupos de fans, en colectivos expresamente contratados para asistir al recital, de modo de realizar el recorrido junto con ellos, “compartiendo el viaje”, para llegar el mismo día del evento. La observación participante sistemática en estos ámbitos se articuló con la búsqueda de informantes entre el público asistente y el seguimiento en otros ámbitos de socialización musical: por un lado, se realizaron entrevistas semiestructuradas y en profundidad a seguidores conocidos en estos recitales, estableciendo con algunos de ellos relaciones duraderas que permitieron el registro etnográfico en nuevos ámbitos de escucha cotidiana (el hogar, el trabajo, diversos espacios de esparcimiento).

Por otra parte, entre 2009 y 2011 asistí sistemáticamente a una escena de “recitales” y “tributos” de la ciudad de La Plata, que se conecta con las preferencias musicales de algunos de los seguidores indagados en los recitales de Solari. Por último, en algunos casos combine la observación participante en diversas escenas y situaciones de escucha de los seguidores con su participación en foros de discusión en internet, y el análisis de páginas de fans (como “*mundo redondo*” y “*redonditos de abajo*”). Se realizaron, en suma, unas cuarenta entrevistas (gran parte de ellas en el contexto de la previa a los recitales), quince de ellas en profundidad. Varias de estas entrevistas fueron realizadas en colaboración. En este marco, han sido retomadas entrevistas realizadas por Mariana López, Nicolás Welschinger y Jerónimo Pinedo, con quienes compartí la primera etapa del trabajo de campo.

Los entrevistados son en su amplia mayoría jóvenes nacidos entre las décadas del setenta y fines de los ochenta, de sectores urbanos periféricos, nivel de escolaridad medio / bajo y empleos manuales precarios, procedentes en su mayoría de localidades del conurbano bonaerense, aunque también de diversos centros urbanos del país. Por último, se realizaron una serie de entrevistas a personas no-asistentes a los recitales, en torno a sus percepciones sobre el público y la conformación de una “escena musical” con implicancias sobre la vida cotidiana de estas personas. Se llevaron a cabo una serie de entrevistas en la ciudad de Junín, efectuadas durante los días previos a la realización del recital, que abarca informantes de amplio registro etario así como a personal de las oficinas de Turismo, Cultura y Juventud de dicha ciudad.¹³

En suma, el movimiento en campo se orientó, por un lado, a la identificación de los “seguidores” del artista de entre el público más vasto –a partir de reconocer la intensidad del apego por su música- y la posterior descripción y análisis de las principales vías de apropiación y socialización musical entre estos seguidores. Y por otro, a la exploración de las relaciones entre las preferencias musicales y las situaciones, eventos y relaciones en que se insertan, en busca de comprender cómo se organizan estos usos. De modo que en el transcurso del trabajo de campo he buscado articular la observación y registro de la escena musical que se configura en torno a los recitales de rock -indagando en las interacciones que se definen allí- con la *escucha* en ámbitos diversos. Así, se rastrearon usos en contextos sociales y prácticas de la vida cotidiana para dar cuenta de los modos concretos de afición por una práctica. Además de apelar a la *observación directa* de estas prácticas, en las ocasiones en que ello no fue posible, se realizaron lo que Hennion (2012) denomina “entrevistas en situaciones reflexivas de la escucha” y preguntas orientadas a la descripción de las prácticas, en busca de avanzar en la comprensión de los modos en que se construye la afición. Me referiré a ello a continuación.

2.2. Algunos desafíos a la “etnografización” de las actividades de los fans.

Un problema del intento de captar la actividad de los consumidores desde la observación directa de sus prácticas ha sido el del modo, a través de ello, de recuperar e inscribir la *dimensión temporal* en el análisis, sobre todo cuando algunas de las

¹³Los entrevistados son procedentes de San Martín, Avellaneda, La Plata, Tandil, Mataderos, Pompeya, Ciudad Evita, Monte Grande, Castelar, Villa Caraza, Ezeiza, San Miguel, Benavidez, Lomas de Zamora, Isidro Casanova, Tigre, City Bell, Del Viso, Ensenada, Las Parejas (Santa Fe), Salta, San Juan, San Luis, Santiago del Estero, Córdoba, Jujuy, Junin y Mendoza.

características del consumo sostenido en el tiempo inciden en el presente de la situación de consumo. Así, considerando la importancia del despliegue diacrónico del cultivo de la afición (a la vez que la relevancia de captar la diversidad sincrónica de su experiencia), es que se optó por utilizar entrevistas *biográficamente orientadas*, en busca de captar la dimensión procesual del apego. De modo que, además de recurrir a la observación directa de estas prácticas (con las limitaciones que presenta dicha observación para la restitución de ciertas prácticas en tanto trayectorias de iniciación y afición sostenidas en el tiempo), se apeló a realizar entrevistas en las que los entrevistados pudieran desplegar un relato sobre su trayectoria con la música.

En otros casos, me resultó imposible acceder a la observación directa de la actividad de la escucha en determinados contextos (situaciones cotidianas de la vida de las personas como fiestas familiares, situaciones íntimas, espacios laborales). Para salvar dichos impedimentos se realizaron entrevistas, focalizando en la caracterización de las prácticas de afición, que medios se usan y con quienes sucede. Se trató de entrevistas enfocadas en la descripción de los usos y maneras de hacer las cosas y los modos de experimentar esas prácticas (preguntas por el *cómo* más que sobre el *qué* se escucha). Y en este sentido, haciendo mías las palabras de Hennion (2012: 221-222): “la forma de hacerlo consistió en desociologizar a los entrevistados, pidiéndoles que hablaran, no de sus determinismos sino de sus maneras de hacer cosas; no de lo que les gustaba (...), sino de sus maneras de escuchar, tocar y elegir, y de lo que les ocurría en esos momentos”.¹⁴

3. La estructura de la tesis.

La tesis está estructurada en tres partes. La primera parte, que incluye el capítulo 1, se denomina “*Debates y antecedentes. El estado de la cuestión*”, tiene una función estrictamente analítica: dar cuenta de los debates teóricos y antecedentes empíricos del problema presentado. De modo que en el *capítulo 1*, se avanza sobre la indagación en tres campos problemáticos en los que se reconocen antecedentes parciales para la construcción e inscripción analítica del objeto: (1) los debates sobre dinámicas de

¹⁴Al respecto Hennion agrega: “Este es un enfoque empírico inverosimilmente fértil para un sociólogo: las mismas personas que no encuentran las palabras y formulan excusas cuando se les pregunta por sus gustos se vuelven notablemente inventivas al describir lo que hacen cuando alguien, en lugar de inquirir sobre lo que les gusta, les pregunta cómo forman sus aficiones, con quien, que hacen, cómo proceden en esos casos, aun cuando ello plantee incontables problemas nuevos –de vocabulario, por ejemplo- porque los entrevistados describen prácticas y situaciones íntimas que rara vez se verbalizan. Se trata menos de llenar un catálogo que de describir variaciones de los estados.” (Hennion, 2012: 221-222).

individuación entre los sectores populares de la Argentina contemporánea, (2) los estudios sobre diversas “prácticas fans”, y (3) los trabajos sobre música y sociedad que plantean variados modos de “la música en acción”.

La *segunda parte* de la tesis, denominada “*Los soportes sociales de la afición. Del recital al mundo cotidiano*”, que abarca los capítulos 2 a 5, indaga en la relación entre afición y subjetividad dando cuenta de los diferentes espacios, redes y procesos en que se configura la “afición”.

En el *capítulo 2*, a partir de introducirnos en la descripción del contexto del recital y la participación en la escena del *vivo*, se comienza a responder la pregunta ¿cómo alguien llega a ser un consumidor comprometido de un objeto cultural?. En este capítulo, a partir de “seguir una práctica” (la producción de “banderas” para exhibir en el recital), procuro identificar a los fanáticos que presentan este compromiso diferencial, dar cuenta del modo en que es experimentada la escena del *vivo* por ellos, y exponer el arco de relatos que se abren al momento de “presentarse” como fans.

En el *capítulo 3* avanzaremos sobre la pregunta anterior: ¿cómo alguien llega a convertirse en un fan? La respuesta asumirá la forma de historias de iniciación, centrandose en la reconstrucción de algunos aspectos de la trayectoria de siete fanáticos contactados en los recitales. La reconstrucción de los relatos busca dar cuenta de algunos rasgos de las biografías registradas: ¿Quiénes son estos fans? ¿Qué tipos de vidas llevan? ¿Cómo empezaron a escuchar lo que escuchan? ¿Qué lugar asume esta música en sus biografías? El objetivo de este capítulo es elaborar un *modelo de afiliación* (Benzecry, 2012a) a la práctica.

En el *capítulo 4*, en conexión con el anterior, mostraré la serie de acciones y mediaciones que hacen posible la conformación del “aficionado a la música” como tal, no ya en tanto una carrera de iniciación biográficamente orientada sino a partir de registrar *las prácticas específicas que conducen a una persona a ejercitar y actualizar las acciones que la conducen a disfrutar cotidianamente de la música*. El capítulo tiene como objetivo mostrar cómo en el tránsito entre estos espacios se configuran aficiones en una *dinámica* de individuación precisa.

El *capítulo 5*, por su parte, está centrado en describir la trama argumentativa que condujo a la realización de un evento por parte de un grupo de fans: un “banderazo” en homenaje a la ex banda de Solari. A partir del análisis de la controversia previa a su realización, se visibilizan algunas de las disputas que se actualizan al interior de esta “comunidad de gusto”, que dan cuenta de “gramáticas de la persona” tensionadas.

La *tercera parte* de la tesis “*Reflexividades. Modulaciones y declinaciones de la afición*”, propone avanzar en la comprensión de la relación entre música y subjetividad entre estos fans, centrándose en los procesos de auto-subjetivación reflexiva en los que las prácticas de afición se inscriben, registrando modos *diferenciales* de la afición.

El *capítulo 6* se enfocará en describir un repertorio de modos de *vinculación* (Hennion, 2010) con la música y el artista. En este capítulo se muestra, por un lado, que estos modos se configuran en una interacción entre “público”, “escena” y “obra”, que se estabiliza en repertorios modulando sus características específicas; y por otro lado, que estos repertorios funcionan como *técnicas de subjetivación*, a partir de las cuales los fans realizan un trabajo reflexivo de constitución del sí mismo.

El *capítulo 7* propone mostrar la existencia de modos de evaluación del rock que moralizan la escucha, anclados fundamentalmente en destacar la importancia del “mensaje”, que conduce a los seguidores a trazar *límites simbólicos* respecto de otros géneros musicales (fundamentalmente la *cumbia*) y articular percepciones más amplias sobre las diferencias sociales.

En el *capítulo 8*, por último, se busca indagar en otra modulación del fanatismo, en torno al clivaje de género: se aborda aquí la participación diferencial de las mujeres dentro de la “comunidad”, constituyendo *femineidades* en torno a esta música, en el marco de prácticas organizadas a partir de la perspectiva y los valores masculinos. Este capítulo propone, a su vez, dar cuenta del papel de esta música en la conformación de relaciones de pareja, que estarían dando cuenta de nuevas configuraciones de género al interior de los sectores populares.

Finalmente, en las *conclusiones*, se vuelve sobre los argumentos centrales desplegados en el transcurso de la tesis, presentando los principales resultados obtenidos.

I. DEBATES Y ANTECEDENTES. EL ESTADO DE LA CUESTION

Capítulo 1. Subjetividad, soportes sociales y recursos reflexivos. Como estudiar procesos de individuación desde las prácticas de afición.

Este capítulo tiene como objetivo recuperar aquellos *desarrollos teóricos y antecedentes de estudios empíricos* sobre los que se basa mi problema de investigación. Los mismos se han organizado en tres ejes, que corresponden en la exposición a secciones sucesivas: (1) los debates sobre la relativización de la noción de “persona” y el estudio de los procesos de individuación; (2) los debates sobre fans y prácticas de afición y (3), los enfoques contemporáneos sobre la relación entre música y sociedad. De modo que el objetivo del capítulo es presentar y hacer uso de las contribuciones específicas de cada uno de estos campos que -es lo que se propone aquí- pueden articularse desde un mismo movimiento analítico: el giro hacia una concepción *dispositivista* –en el sentido foucaultiano del término¹⁵- de la relación entre agentes y estructuras; un giro orientado hacia el análisis de configuraciones locales de elementos materiales y simbólicos que, co-funcionando, producen *efectos* específicos. Desde este movimiento es que se buscara estudiar un proceso de individuación específico. Es decir, partiendo de la consideración de dos supuestos básicos:

-1) Una concepción *no totalizadora* de la relación entre prácticas y estructuras. Frente a visiones totalizadoras de lo social -en las que los agentes incorporan disposiciones a partir de las cuales todas las acciones y percepciones se corresponden con las condiciones sociales- se busca recuperar una perspectiva orientada por *un análisis de configuraciones sociales de prácticas locales y específicas*. En este sentido, parafraseando a Marcio Goldman (1999: 16), en lugar de escoger entre lo particular y lo universal, “se trata de determinar singularidades, entendidas como combinaciones locales (lo que no significa diferencia absoluta e irreductible) de líneas de fuerza difusas (lo que no significa universalidad absoluta)”.

-2) Una concepción de la cultura como *dimensión* de la acción social.¹⁶ La cultura ya no entendida como tramas de sentido que, *por fuera* de la acción, la orientan u organizan, sino antes bien como un *recurso* estructurante de la misma. De acuerdo a este

¹⁵ Una sistematización de las dimensiones del concepto de “dispositivo” en la obra de Foucault puede encontrarse en Agamben (2011).

¹⁶ Siguiendo el análisis de Benzecry (2012b) esta concepción de la cultura se puede identificar en diversos autores de la sociología de la cultura contemporánea, entre los que menciona perspectivas como la de Michele Lamont, Paul DiMaggio y, con especial énfasis, Tia DeNora y Antoine Hennion.

desplazamiento, los objetos culturales son concebidos como *recursos y medios* para configurar la acción, y *materiales* para construir estados subjetivos particulares.

De modo que este doble posicionamiento será asumido a partir de sistematizar e integrar los aportes de tres registros problemáticos de niveles dispares, en los cuales esta tesis reconoce antecedentes parciales. El recorrido que se propone es el siguiente. En la *primera sección*, se reconstruirá un mapa general de los debates y posiciones en torno al análisis de los procesos de individuación social. Esto se llevará a cabo enfocándose en dos contextos de discusiones donde la problemática (con convergencias y énfasis diferenciales que se buscan registrar) ha ganado creciente centralidad: la sociología francesa contemporánea y la antropología brasileña. De los debates de la sociología francesa analizaremos la problematización en torno a los “soportes sociales” a las dinámicas de individuación; de los debates de la antropología brasileña destacaremos la problematización de la articulación de las dimensiones “ideológicas”, “materiales” y “reflexivas” en los procesos de constitución de nociones de persona. El camino se cierra presentando los *antecedentes locales* de estos debates en el análisis de procesos de individuación entre los sectores populares en Argentina. Como balance de esta sección, se sistematizan los aportes que se van a utilizar en la tesis, proponiendo *un análisis que integre, bajo la lógica que introduce la noción de dispositivo, una reflexión concurrente en torno a los “soportes” y las “reflexividades”, en el análisis de la individuación como proceso.*

En las siguientes secciones se profundiza en el modo en que, en el marco de nuestra propuesta de análisis de la individuación, *cabe pensar la dinámica reflexiva de autosubjetivación a partir de la vinculación con un artefacto cultural.* Para ello es que se recurre a la literatura sobre fanatismo y las actividades de las audiencias (sección 2), y a la bibliografía sobre la “música en acción” (sección 3). En ambos casos, una vez delineados los debates analíticos, se presentan los *antecedentes locales* que se inscriben en los respectivos debates.

1. Individuación e individualización: soportes, reflexividades, dispositivos.

¿Cuál sería, *exactamente*, ese modelo de persona –“el individuo moderno”- que resultaría necesario “relativizar” para poder describir positivamente diversos procesos sociales de producción de individuos? Antes de relativizarlo, pareciera del todo necesario detenernos un momento a precisar sus dimensiones. Así las sintetiza Danilo Martuccelli:

En primer lugar, y especialmente por el sesgo de las exigencias del mercado económico y de la representación política, fue concebido como un *sujeto autónomo*, es decir poseedor de cierta capacidad para fijar él mismo las orientaciones de su acción. En segundo lugar, fue considerado, durante el paso de la “comunidad” a la “sociedad”, como un *individuo independiente*. En tercer lugar, (...) fue concebido, con ayuda especialmente de la expansión del proceso de racionalización, cómo dotado de una gran *capacidad de autocontrol personal*. Por último, y en apariencia contra esta última exigencia, se impuso la figura de un *individuo expresivo*, que debía manifestar fuera de él, por sus actos, lo que es en el interior. (2007: 38, *cursivas propias*)

La representación dominante del individuo a partir de dichos conceptos (sujeto autónomo, independiente, con capacidad de autocontrol y expresivo), postuló la búsqueda –señala Martuccelli (2007: 38)- “de un acuerdo tácito entre esos procesos, inseparablemente normativo y descriptivo”. En otras palabras: esta noción dominante de “individuo” entrelazó, desde su gestación misma, un cariz “normativo” y otro “descriptivo”. Una vez precisadas sus dimensiones, aboquémonos a examinar algunas de las estrategias que llevaron a su relativización.

Existe cierto consenso entre los antropólogos en situar el inicio del debate en torno a la noción de persona en el trabajo de Marcel Mauss de 1938, “*Sobre una categoría del espíritu humano: la noción de persona y la noción del ‘yo’*” (Duarte, 1986; Goldman, 1999). En ese trabajo, inscripto en el proyecto inicial de Durkheim de una historia social de las categorías del espíritu humano, Mauss busca demostrar el carácter social de la noción y a la vez señalar la especificidad radical del modelo “moderno” de persona. Según Goldman (1999), Mauss trata allí de exponer cómo, a partir de un “fondo primitivo de indistinción”, la noción de persona que se pretende de existencia universal, “se destaca lentamente de su enraizamiento social para constituirse en categoría jurídica, moral e incluso lógica” (1999: 22). De acuerdo a la lectura de Goldman, coexistiría en este proyecto una vertiente “evolucionista” y otra “relativista”: si, por un lado, este plan daría lugar a pensar la variedad y variabilidad empírica de las nociones de persona (su carácter “relativista”), por el otro se inscribiría en un proceso evolutivo en el cual la emergencia de la noción correspondería al desenvolvimiento de un principio contenido desde el inicio, en algo así como “las formas elementales de la individualidad” (1999: 26).

Esta tensión (que en el caso de Mauss se resolvería en favor de su “evolucionismo”) podría encontrarse, a su vez, en una parte de la tradición sociológica francesa posterior, que retomó la problematización del “individuo”.¹⁷ En ese sentido,

¹⁷ Para un mayor desarrollado de estos debates el lector puede remitirse al trabajo de Duarte (1986), en especial el capítulo 2 (pp. 35-59) y al trabajo de Goldman (1999), en especial el capítulo 1 (pp. 21-37).

recuperando la distinción de Louis Dumont entre “individuo-empírico” miembro de cualquier sociedad y cultura e “individuo-valor” *específico* de nuestra tradición cultural, Philippe Corcuff (2013:105) encuentra que, lo que denomina “las nuevas sociologías” francesas, se han abocado a dos tipos de problemas (que dan cuenta, en este punto, de su común filiación durheimiana):

- (1) El problema de la individuación: *La singularidad del individuo, que remite a una propiedad de cualquier individuación pero que adopta formas específicas en las sociedades individualistas, en las que se valora la individualidad.* (Corcuff refiere aquí a perspectivas como la de “habitus individual” de Bourdieu y la de “modos de subjetivación” de Foucault).
- (2) El problema de la individualización: *La hipótesis de una individualización mayor de los individuos en las sociedades contemporáneas.* (El autor refiere aquí a “elucidaciones históricas”, como la de Dumont en su historia comparada de las sociedades *holistas e individualistas*, la de Elias vinculada al “proceso de civilización” en Occidente, o la de Castel en su historia del individualismo moderno en relación a la constitución del Estado social).¹⁸

En una lectura rápida resultaría que, mientras el primer *polo problemático* se inscribe más fácilmente en la vertiente “relativista” inaugurada por Mauss, el *otro polo* parece correr mayor riesgo de habilitar una tonalidad evolucionista u homogeneizante en el análisis.

Una vez bosquejado este mapa general de movimientos veamos cómo, en sus derivaciones en la antropología brasileña –centralmente a partir de la relectura de Dumont- se buscó resolver esta tensión. En este punto nos centraremos fundamentalmente en la reelaboración crítica de la cuestión en el trabajo de Goldman (1999), quien propone un análisis que integre las dimensiones “ideológicas” y “materiales” de la individuación, sin reponer una razón evolucionista o globalizante. Posteriormente, retomaremos el debate francés a la luz de la problematización de la noción de “soporte”.

¹⁸ Del mismo modo que en lo referido en la nota anterior, aquí se presenta un bosquejo estilizado del desarrollo presentado por Corcuff, y en buena medida orientado por los intereses de mi propia problematización. El lector puede remitirse a Corcuff (2013), en especial el capítulo 4: “Individuos singulares, individualizados y plurales” (pp. 105-126) y a Corcuff (2005), para un mayor desarrollo.

1.2. La relectura de Louis Dumont: de las “ideologías englobantes a las prácticas múltiples”.

De acuerdo a Goldman (1999), la tensión entre “relativismo” y “evolucionismo” *persiste* en la obra de Louis Dumont (tal vez porque Dumont en realidad buscó atender a *ambos* problemas sistematizados por Corcuff). Me detendré a desarrollar el argumento, dada la importancia de la obra de Dumont en esta cuestión y de su relevancia, en particular, para la antropología brasileña. En este sentido, de acuerdo a las palabras de Duarte (1986), es en la obra de Dumont donde se podría hallar “la más radical y articulada relativización de la noción moderna de persona”; y ello “gracias a su definición teórica estricta de ‘jerarquía’ o ‘pensamiento jerárquico’ y consecuente especificación de la ideología del ‘individualismo’” (1986: 40). En este movimiento de relativización y contra la pretendida universalidad de la noción de “individuo”, es que Dumont distingue entre el *individuo empírico* y universal, (“infra-sociológico”, de acuerdo a la expresión de Goldman, 1999) del *individuo-valor*, central para la configuración ideológica moderna. Una vez operada esta distinción, Dumont (1970) opone, *de un lado*, las sociedades *holistas*, “tradicionales” -que pondrían el acento “sobre la sociedad en su conjunto” conforme a una lógica jerárquica en la cual los individuos empíricos son dependientes de un “todo”-, y *de otro lado*, las sociedades *individualistas* “modernas” -que privilegiarían las unidades individuales, en torno a valores de “libertad” e “igualdad”-.

Es por ello que Goldman concluye que la cuestión del individuo o de la persona en Dumont es en realidad transpuesta hacia la de *una ideología que la instaure como valor dominante*, y que de hecho “el verdadero problema de Dumont no es el ‘individuo’, sino el ‘individualismo’” (Goldman, 1999: 26).¹⁹ En este marco, el autor realiza una serie de consideraciones críticas, de las cuales sintetizo las dos centrales, a los fines del argumento:

-*En primer lugar*, una crítica al alto nivel de generalidad y abstracción en que se mueve el planteo de Dumont. Goldman observa que oponiendo globalmente “holismo” e

¹⁹ Este sugiere que, del mismo modo que existen dos vertientes en el trabajo de Mauss, en la obra de Dumont podría encontrarse una vertiente “evolucionista” y otra “relativista”; en relación al posible “evolucionismo”, señala que el análisis de Dumont de la “génesis” del individualismo en la sociedad moderna, “haría sospechar que ese proceso podría ser interpretado como una especie de evolución en retroceso, conducido de un estado en que se reconoce el hecho objetivo de la preponderancia del todo sobre la parte, a otro donde este principio sería peligrosamente recusado” (1999: 27, traducción propia). De todas formas, si bien el trabajo de Dumont puede habilitar esta línea, es en la vertiente “relativista” abierta por Mauss y presente en la obra de Dumont, concluye Goldman, donde habría que encontrar el punto fuerte de su contribución.

“individualismo” en el caso de Dumont (o “jerarquía” e “individuo”, en el de Roberto Da Matta para el contexto brasileño, al cual hace extensiva la crítica) se deja escapar la posibilidad de utilizar esas nociones como instrumentos heurísticos, en un sentido operativo y metodológico, destinados a conferir inteligibilidad a un conjunto de hechos muy complejos, convirtiéndolos en “principios teóricos al interior de los cuales es posible encajar lo que se quiera con un mínimo de esfuerzo” (Goldman, 1999: 35).²⁰

-En segundo lugar, una crítica a la preocupación exclusiva de Dumont por los aspectos formales (“ideológicos”), que lo obliga a excluir la materialidad del individuo, relegándola a un plano “infra-sociológico”, con lo que, “se desestima el hecho de que las culturas invisten directamente los cuerpos y que toda separación entre lo físico, lo psíquico y lo social, solo puede ser sostenible como una abstracción”. ¿Solución?: “Creo que la solución” –afirma Goldman– “sería renunciar definitivamente al par real/ideología, admitiendo una materialidad generalizada manifiesta, sea en las ‘ideas’, sea en las cosas” (1999: 29).

En suma: si el primer punto crítico es central para *redimensionar* el análisis de las dinámicas de individuación, el segundo es clave en el movimiento analítico del autor, ya que lo lleva a *relocalizar* el problema, al romper con las limitaciones del concepto de *ideología* que sustenta el análisis de Dumont. De modo que si sumamos los dos señalamientos: (1) la redefinición de la “escala” de análisis y (2) la integración de los aspectos “formales” y “materiales” en dichos análisis, a lo que llegamos, es a la noción de *modos de subjetivación* foucaultiana:

A las teorías que buscan captar la *sustancia de ideologías* englobantes, sería preciso oponerles, consecuentemente, una *analítica* de los *procesos* inmanentes a las *prácticas* múltiples. Esta es, se sabe, una posición desarrollada por Michel Foucault, al dedicarse, al final de su vida, al estudio de lo que denominó “formas de subjetivación”, y que, grosso modo, podríamos también llamar de “noción de persona” (Goldman: 1999: 35, cursivas del autor).

La apuesta de Goldman, en suma, es resituar el debate en torno a la “noción de persona” en una indagación integrada de los aspectos discursivos, materiales y reflexivos de los “modos de subjetivación”; modos que son históricos y locales (y por ello singulares y específicos).

²⁰ Esta crítica se encuentra presente, del mismo modo, en otros autores brasileños como Gilberto Velho (1997), quien señala que cuando la investigación se aproxima a coyunturas históricas *específicas* y al nivel etnográfico *propriadamente dicho*, las oposiciones binarias que organizan el esquema dumontiano (holismo/individualismo, jerarquía/igualitarismo) muestran sus límites heurísticos; o en Duarte (1987), que pone de relieve lo que denomina la cuestión de los “énfasis” y las “combinaciones”: “surge una cuestión general de “énfasis” o “combinación” que se puede encontrar en cada sociedad entre diferentes aspectos del individualismo (como la “igualdad” o la “libertad”, por ejemplo) y de la jerarquía (como su asociación o no con el “poder”, por ejemplo)” (1987: 48, traducción propia).

1.3. La relectura de Robert Castel: pluralizar los soportes sociales para la individuación.

Partiendo del concepto de *soportes* para la individuación (Castel y Haroche, 2003) y desde lo que denomina “un enfoque objetivista de la subjetividad”, Robert Castel se propone subrayar el modo en que el movimiento de autonomización de los individuos necesita de *condiciones sociales*. Castel advierte cómo la institucionalización por parte del Estado de una serie de regulaciones sociales (como las limitaciones legales del tiempo de trabajo, o la protección de la “esfera privada”) y de protecciones (como la seguridad social, la protección frente al accidente y a la enfermedad, formas de acceso social a la vivienda o el derecho a la jubilación), apuntaron a “la producción de un orden social del que surgían márgenes de libertad e independencia para el conjunto de los individuos” (Merklen, 2013: 74). De modo que “la libre disposición de ‘porciones’ de tiempo o el mantenimiento de los ingresos durante los periodos de inactividad permitió la emergencia de formas sociales de tipo individualista” (2013: 74). De acuerdo a esta visión, como señala Corcuff (2013), Castel muestra -contra la perspectiva liberal que parte de la relación de *oposición* entre individuo y sociedad-, que la *autonomía individual* moderna se apoyó sobre “soportes sociales” específicos (seguridad social, estatuto salarial, etc.) que “permiten al individuo desligarse de los azares de la vejez, de los accidentes, de la enfermedad o de la coyuntura económica, para proyectarse en el tiempo y culminar una vida personal”. Se trata entonces, de “una individualidad sostenida por dispositivos de solidaridad” (2013: 112).

Denis Merklen sistematiza los alcances del concepto de *soporte*, señalando que el mismo evoluciona sobre un doble registro teórico: “Por un lado sirve para identificar las *condiciones sociales* que permiten a los hombres existir ‘positivamente’ como individuos, esto es, identificar las bases sobre las que el individuo puede ‘asentar un mínimo de autonomía’” (Merklen, 2005: 188, cursivas propias). Por otra parte, “la ausencia o presencia de soportes permite a Castel identificar ‘figuras’ de individuo, como las de individuo ‘por exceso’, ‘por defecto’, y aun individuo ‘negativo’” (2009: 200). En suma, desde esta perspectiva la preocupación es por las *condiciones de posibilidad objetivas* para desatar los procesos de individuación. En este sentido, y bajo la impronta durkheimiana, tanto Merklen como Castel se apartan de lo que consideran conduce a una “disolución de lo social y a una subjetivación del proceso de individuación” (Merklen, 2013: 55). En palabras de Castel:

Podemos perfectamente interesarnos, como lo ha hecho recientemente Alain Touraine, en el devenir-sujeto del individuo. Sin embargo, no es ello lo que nos atañe [...], sino más bien las condiciones previas para entrar en un proceso de devenir-sujeto [...]. Yo insisto, por mi parte, en el hecho de que, para entrar en la aventura del sujeto, es necesario ante todo ser un individuo dotado de soportes de independencia (Castel y Haroche, 2003: 19).

En este cuadro, quisiera recuperar dos críticas que se le han hecho a la noción de “soporte” en la perspectiva de Castel. Una de estas críticas (1), planteada por Martuccelli (2002), tiene que ver con el carácter “*reduccionista*” y “*estadocéntrico*” del análisis de los modos de individuación y los soportes sociales; otra de las críticas (2), presentada por Corcuff (2013), se relaciona con el tinte *evolucionista* y *homogeneizador* que persistiría en el planteo. Veamos cada una de ellas.

(1) *Impronta reduccionista y “estadocéntrica”*. En el análisis de Castel los “soportes” son considerados como las *condiciones objetivas* de *posibilidad* del individuo moderno: el lugar donde se pueden *apoyar* para constituirse en actores y delinear estrategias personales. Según Martuccelli (2007) se trata esta de una mirada *restringida*, anclada en la preocupación por mostrar el rol central que el Estado Social tuvo, en el contexto europeo, en la constitución del individuo moderno. Y en este caso, los soportes, “pensados a partir de su dimensión política, están demasiado relacionados con la necesidad de intervención del Estado para asegurar la cohesión social” (2007: 75). Sin embargo, el autor enfatiza que estos soportes pueden no ser los únicos ni los más importantes, y que tras la visión de Castel, se encuentra la idea de que, por fuera de estos soportes institucionales, “la sociedad civil es incapaz de asegurar ella misma su cohesión” (2007: 75). En tal caso, el autor destaca, por ejemplo, el lugar que tienen las redes de sociabilidad en las sociedades latinoamericanas en su carácter de soportes de procesos de individuación específicos, que en estos contextos, cabe pensar como “factores de individuación” (Martuccelli, 2010).

A modo de balance, Martuccelli, propone una definición más abarcativa de la noción de soporte, en vistas de superar algunas de las limitaciones señaladas, pero sin dejar de contemplar la especificidad analítica del concepto. En este sentido el autor refiere: “No es, pues, de la constitución del individuo de lo que se trata, sino de los procedimientos por los cuales éste llega a tenerse frente al mundo. Y esos medios no son otros que *el conjunto de los elementos, materiales e inmateriales, que lo vinculan a su contexto*” (2007: 61-62, cursivas mías). Estos soportes, en suma, pueden ser de naturaleza múltiple: materiales, afectivos, simbólicos, relacionales, pero en todo caso

nunca definibles *a priori*. Para Martuccelli constituyen el “entorno existencial” que vincula al individuo con sus medios sociales e institucionales. En este sentido, “la estabilidad del individuo –concluye- no hay que encontrarla ni en su interioridad ni en su trabajo narrativo. La voluntad y la acción individuales reciben un importante valor agregado en función de los soportes que lo rodean” (2007: 62).

(2) *Impronta evolucionista*. La segunda de las críticas aludidas (ya implícita por otra parte en el planteo de Martuccelli), apunta al proyecto de elaborar una *historia* del individualismo moderno puesta en relación con la constitución del Estado Social. Corcuff (2013) señala que muchos de estos planteos históricos -a pesar de que se inscriben en una perspectiva genealógica explícitamente deudora de Foucault- adoptan un matiz evolucionista y homogeneizante. Recuperando las precauciones metodológicas del “último” Foucault, aquel del análisis de los “modos de subjetivación” (Foucault, 2008b), Corcuff afirma:

Una utilización mecánica de la noción de “individualismo” corre el riesgo de asimilar las diferencias sociohistóricas por medio de un concepto que supuestamente resume una “evolución” homogénea, exclusiva y necesaria (...) Desde esta perspectiva Francois Dubet (2005) señaló, a propósito de las sociedades “tradicionales/holistas” que “en ellas el individuo puede estar menos ausente de lo que suponen los relatos de rigor acerca de la Modernidad; y que el holismo es más una alteridad teórica cómoda que una realidad antropológica (Corcuff, 2013: 113).

En este sentido, se puede encontrar en la propuesta de Martuccelli (2007) otro desplazamiento en el análisis de los “soportes”, hacia una perspectiva afín a la noción de dispositivo. En relación a cierto uso mecanicista y transhistórico de la noción, Martuccelli advierte:

(...) hay que insistir sobre el carácter muy abierto de los soportes, sobre la diversidad de sus naturalezas, así como sobre sus manifestaciones históricas. En todo caso, es necesario recusar, en nombre de una dudosa procedencia empírica, una concepción de la investigación que conduciría a una selección de variables que permiten distinguir y clasificar distintas formas de “prótesis”, independientemente de sus acepciones heterogéneas, y de un interrogante sobre su naturaleza plural. Los recursos no tienen significado más que dentro de un engranaje relacional más amplio. (2007: 59-60)

Como vemos, el movimiento analítico que propone Martuccelli permite pensar el análisis de los “soportes sociales” en configuraciones que, con Foucault, podemos definir como dispositivos. De este modo se ilumina –bajo la noción de soportes- *una de las dimensiones* de este proceso, ligada a las *condiciones de posibilidad* para el “devenir sujeto”. En el plano más concreto de mi indagación, la propuesta otorga elementos para concebir las dinámicas de individuación en el marco de las transformaciones de las formas de sociabilidad popular, como factores para experiencias de individuación específicas. Sin embargo, a la vez, podría aducirse que el concepto presenta limitaciones

para abordar los procesos a partir de los cuales los individuos buscan reflexivamente subjetivarse en el plano de la cultura (como veremos más adelante), más allá de la existencia de “soportes” y a partir de diversos repertorios no contemplados. Y este es un punto que, diferencialmente, habilita la propuesta de Goldman.

En suma, a modo de balance: tanto desde los debates en el seno de la antropología brasileña como desde los de la sociología francesa, se confluye en una crítica de las visiones de las “ideologías englobantes”, en pos de un análisis operativo de estas oposiciones en contextos históricos y sociales delimitados, integrando el análisis de prácticas e ideologías en la configuración de dinámicas de individuación específicas. Y esta convergencia, como observamos, se realiza con acentuaciones *diferenciales* en cada propuesta. Acentos que aquí se proponen articular en el marco de la noción de dispositivo. Una vez bosquejado este mapa, es momento de pasar a especificar un tanto más los términos de este debate, pero ahora en el análisis argentino de las dinámicas de individuación entre los sectores populares contemporáneos, un debate que en buena medida retoma las matrices identificadas aquí.

1.4. Sectores populares e individuación: del análisis de la recepción al examen de los modos de subjetivación.

Como mostramos en la introducción, los estudios sociales sobre música estuvieron orientados, al menos desde la década del '90 por un interés en la “recepción” de los consumos culturales bajo la rúbrica de los “usos desviados” que unos sectores populares en transformación realizaban en torno a objetos ajenos a sus tradiciones culturales. La preocupación fue la de dar cuenta de la positividad de dicha recepción entre los sectores populares describiendo los rasgos de una “matriz cultural alternativa”. A continuación se mostrará que este análisis, al desplazarse desde una perspectiva estructural y generalizante -preocupada por dar cuenta de la *discontinuidad* de las pautas culturales dentro de un universo general de prácticas-, hacia un análisis *localizado* de las mismas, contribuye a una reelaboración del estudio de la “recepción” cultural entre los sectores populares, dando lugar a una exploración de modos de *individuación específicos* en el mundo popular a partir de diversos *recursos* culturales.

De modo que si corremos sutilmente el eje hacia un enfoque particularizante, local y contextualizado de la articulación entre condiciones, prácticas e ideologías, la pregunta sufre un desplazamiento también sutil, pero pleno de consecuencias. Ya no se trata solo, o tanto, de la cuestión ¿desde dónde se organiza la recepción? sino más bien,

¿cómo se configuran individuos, empíricamente describibles? Recuperaré en lo sucesivo dos perspectivas de análisis (diferentes pero convergentes) que propusieron dar respuesta a esta pregunta en relación a las dinámicas de individuación de los sectores populares de la argentina contemporánea, poniendo el eje en el análisis de las prácticas y contextos a partir de las cuales se producen individuos: me refiero, por un lado, fundamentalmente a los trabajos de Merklen (2000, 2005) y Kessler y Merklen (2013), inscriptos en la tradición de la sociología francesa de Robert Castel, y por el otro, a los trabajos de Semán (2006, 2007; Semán y Gallo, 2008), inspirados en la tradición de la antropología brasileña.

1.5. Los soportes sociales del individuo: la individuación popular como inscripción territorial.

Es posible advertir en la perspectiva desarrollada por Denis Merklen (2000, 2005) un diálogo con el análisis en torno a una matriz cultural que interviene mediando la recepción cultural entre los grupos populares. En este sentido, podríamos pensar que Merklen propone “otra mediación”, no ya pensada desde un sedimento cultural, sino desde un *sistema de integración* que lo lleva a ver, allí donde Semán y Míguez leen *diferencia cultural*, una situación de *individuación específica*.

Merklen centra su análisis en las formas de “inscripción territorial”: el sistema de solidaridades anclado en lo barrial, la forma de integración social que los sujetos populares elaboran *positivamente* frente a la desafiliación de un sistema de integración socavado. La positividad en el análisis de Merklen se desplaza hacia la trama de solidaridades y sociabilidades, las formas de inscripción que, como mediación, otorga nuevos modos de integración social (aunque precaria, múltiple, o inestable) a la luz de la desestructuración de los mecanismos de integración social de la “sociedad salarial”.

Debajo de este desplazamiento se encuentra el referido concepto de *soportes* para la individuación de Castel. Partiendo de esta idea teórica para pensar la situación del contexto argentino de fines de los ‘90, signado por la desafiliación social y el socavamiento del sistema de integración de la “sociedad salarial”, Merklen encuentra la cifra para entender un tipo de “figura de individuo”: “es precisamente en el juego que se produce entre la naturaleza de los soportes que sostienen al individuo para enfrentar un contexto particularmente exigente y la naturaleza inestable de ese mismo contexto, que el *cazador* surge como una figura de individuo propia de los mundos populares.” (Merklen, 2005: 188-189).

Estas consideraciones son las que llevan al autor a abordar ciertos rasgos culturales de los sectores populares (el carácter *relacional* que advierte Semán, por ejemplo) como elaboración de *una experiencia de inscripción territorial* signada por las múltiples afiliaciones que elaboran los sujetos populares en la estructuración de su experiencia cotidiana. En otras palabras: si bien Merklen comparte la idea de una “matriz cultural” según la propuesta de Semán y -con algunas variaciones- sus características, tiende a reenviar estos rasgos culturales (carácter cosmológico y relacional de la cultura popular) a los modos de inscripción social y los *soportes colectivos* que funcionan como condición de posibilidad para los procesos de individuación, y no a un *habitus* o sedimento cultural como sistema estructurante de representaciones y prácticas:

(...) el desarrollo de estas experiencias depende igualmente de una lógica interna de funcionamiento de los barrios. Cuanto más masiva es la precariedad y más fallan las instituciones, más multiplican los habitantes sus pertenencias. En efecto, el territorio de los barrios se constituye a partir de la superposición de círculos de pertenencia: iglesias, bandas de jóvenes, redes de tráfico diversos, el grupo de la olla popular y el de guardería, etc. En un contexto de precariedad y de inestabilidad, estos círculos se entrelazan por tres razones: primero, porque ninguno de estos grupos tiene recursos suficientes como para estabilizar sus actividades (...). Segundo, porque cada organización barrial establece un lazo específico con el sistema político: el comedor de la capilla se nutre del municipio mientras las mujeres son subsidiadas por una ONG en relación con el gobierno nacional, los jóvenes de la banda de rock son protegidos por los traficantes y la murga de carnaval auspiciada por el líder político de una formación opositora. Tercero, porque los individuos y los hogares deben multiplicar sus afiliaciones para dotarse del mayor número de coberturas y para anticipar todo lo posible toda clase de riesgos. El caso más notable es el de las múltiples afiliaciones religiosas: Pablo Semán muestra que la doble participación en iglesias y cultos diferentes no es obra de un proceso de sincretismo religioso sino de una simple duplicación de la afiliación, lo que permite que una pareja pueda ser casada un día por un sacerdote y al siguiente por un pastor (Merklen, 2005: 147-148).

El barrio, en la perspectiva de Merklen, se conforma como la base principal para la estabilización de la experiencia. El entrelazamiento de círculos de sociabilidad que describe, es lo que estructura y marca el tono de la vida colectiva en el mundo popular. De ello se derivan dos resultados algo diferentes. Mientras Semán advierte cierta lógica cultural entre los grupos populares (holismo o escaso individualismo de los sujetos, lo que le serviría para discutir la visión de la modernidad como mito irrefrenable, homogéneo y homogeneizador), para Merklen, la densidad relacional de las culturas populares no es señal de las dificultades que encontraría el individuo para emerger (como proceso de individuación), o de los límites del individualismo (como ideología moderna), sino de una situación de individuación *específica* del mundo popular que permitiría, aunque parcialmente, contener la precariedad. Allí hay una situación de individuación específica que aparece como una *forma de socialización* determinada por

dos factores: el carácter inestable y precario de la cotidianeidad del medio popular, y las formas de inscripción colectiva tejidas como respuesta a la precariedad (Merklen, 2005: 173). Se trata, ya no de una reflexión sobre los límites o diferenciales de implantación de la modernidad, sino de los *soportes colectivos* que funcionan como condición de posibilidad de procesos de individuación al interior de los sectores populares contemporáneos.

Se puede fácilmente observar que este mundo relacional del que estamos proporcionando algunas características no tiene nada de “tradicional”. Al contrario: como constitutivo de la experiencia popular contemporánea, se debe afirmar que es perfectamente “moderno”. No es tradicional porque el tipo de vínculo que segrega no causa el sofocamiento del individuo. (...) La prueba de que lo relacional contemporáneo no tiene nada de tradicional la encontramos efectivamente en la evolución de estas nuevas formas de lo relacional, hecho que evidencia que ofrecen una posibilidad de resistencia tanto mayor cuanto que no estructuran enteramente lo social: a menudo se debilitan, hasta el punto de desaparecer, tan pronto como el Estado y el trabajo recuperan su lugar. (Merklen, 2005: 186)

Para Merklen la estructuración de la experiencia cotidiana –advertimos- si bien “anclada” en lo barrial, no se reduce a lo barrial, ni *es* lo barrial: es decir un sistema cerrado (social, pero más aun culturalmente) autosuficiente. Recuperando el carácter contingente de los soportes a la individuación, Merklen se preocupa por elaborar un análisis de la *situación* de individuación específica del mundo popular contemporáneo. En este sentido, la crítica en relación al “estadocentrismo” implícito en el análisis de Castel como base para abordar la individuación social, le cabe *parcialmente* a los trabajos referidos de Merklen. En principio porque, por lo ya señalado, la reelaboración del concepto de “soporte” a la luz del concepto de “inscripción territorial” pone el eje *precisamente* en las formas de sociabilidad que positivamente permiten contener las formas de precariedad emergentes de la crisis de un modo de integración social (derivado de las regulaciones del Estado Social en Argentina). En este caso, el análisis de Merklen ilumina una complejidad: más que mostrar la *incapacidad* de la sociedad civil de garantizar su cohesión, muestra el modo en el que, en la experiencia de los sectores populares, lo político *declina* en lo social: las formas de politicidad se inscriben en las formas de sociabilidad.

En trabajos más recientes de Merklen (en coautoría con Gabriel Kessler), se analizan estas dinámicas de individuación en sus prolongaciones en el periodo que se abre a partir de 2003. Los autores señalan que la recuperación de la actividad económica en Argentina provoca una inflexión entre el mundo de los noventa y la situación de la postconvertibilidad; sin embargo, al mismo tiempo destacan que en un contexto de reactivación económica sostenida, en el que abundan el trabajo, la actividad y el

consumo, el empleo protegido y estable todavía resulta inaccesible para una parte importante de los sectores populares (2013: 13). Este cuadro promovería una situación singular: (1) la persistencia de lógicas de “cazadores” entre quienes ya no están integrados al salariado y a instituciones que estabilizan la experiencia cotidiana; acompañado de (2) una “extraordinaria reelaboración moral” entre las clases populares, signada por el principio de legitimación del “proveedor” (que “avala la conducta de quien trae bienes o dinero a la casa y deja en segundo plano el origen más o menos lícito o ilícito de esos recursos”), y ello (3) articulado con una redefinición del lugar subjetivo de la experiencia del consumo, en el que este “pasa a ser el origen de cierta respetabilidad social, una forma de distinción y de prestigio que no puede ya fundarse en la disciplina del trabajador asceta o ‘sacrificado’, sino en el hedonismo de quien es capaz de acceder a determinados bienes preciados” (Kessler y Merklen, 2013: 15). Este proceso, de acuerdo a los autores, estaría en la base de las dinámicas de individuación. En relación a ello se sintetiza:

La experiencia popular combina de un modo insuficientemente claro formas de inscripción colectiva centradas en la familia, el barrio y el grupo de pares, con potentes dinámicas de individuación que están lejos de equivaler a formas de autonomía y de libertad personal. El individualismo popular resulta más bien de la inestabilidad, de la imposibilidad de apostar a un acceso colectivo al progreso, de las exigencias de responsabilización y de “activación” que imponen las instituciones, y de la emergencia de una nueva moral de la cuestión social (Kessler y Merklen, 2013: 15-16).

Esta “nueva moral de la cuestión social” alude a la presencia masiva del consumo en las clases populares (un consumo que, por otra parte, es definido como “inestable, muchas veces efímero, segmentado, difícilmente reproducible” -Kessler y Merklen, 2013: 16). Este acceso, siguiendo a los autores, brinda cierto prestigio de “persona exitosa” a quien accede a determinados bienes preciados (2013: 16), ganando centralidad en las dinámicas de conformación subjetiva.

Por su parte, el trabajo colectivo coordinado por Pablo Di Leo y Ana Clara Camarotti (2013), analiza dinámicas de individuación a partir de abordar relatos biográficos de jóvenes pertenecientes a barrios populares, retomando la propuesta de Martuccelli en torno al examen de los soportes a la individuación. A partir de atender tanto a los espacios de sociabilidad como a los procesos reflexivos que emergen de las historias, el trabajo destaca la importancia de los soportes *afectivos* y *relacionales* como recursos, en contextos en los que los soportes materiales están menos disponibles; y muestra, a la luz de los relatos, la centralidad de la propia vida personal como principal universo de comprensión en medio de una sociedad “percibida como hostil”.

En suma, esta serie de trabajos es central para el análisis de las dinámicas de individuación específicas al interior de los sectores populares contemporáneos y en este sentido representan antecedentes con los cuales se busca dialogar. Estas perspectivas ponen de relieve el análisis de la configuración de los espacios de sociabilidad (lo que se denominó “inscripción territorial”) así como la diversidad de soportes que actúan como condiciones de posibilidad para el despliegue de formas de individuación específicas de la experiencia social. Retomaremos esta idea en el transcurso de la tesis.

1.6. Los dispositivos de individuación: análisis de procesos de individualización en los sectores populares.

Otro conjunto de trabajos ponen el acento no ya en los soportes a la individuación, sino en los *procesos reflexivos* por los cuales los propios actores pueden subjetivarse más allá de la existencia de “soportes”, y a partir de diversos repertorios. El análisis, veremos, se desplaza hacia una perspectiva que se acerca a la noción -próxima a la de soporte- de *dispositivo* de Michel Foucault y el análisis de la individuación propuesto por Marcio Goldman. ¿Cómo se configuran individuos, empíricamente describibles? Es posible encontrar al interior de los trabajos de Pablo Semán -como el mismo autor refiere (Semán, 2006a)- dos tipos de análisis: unos centrados en la descripción de las oposiciones globales que organizan un epicentro cultural propio de los sectores populares (nociones holistas y jerárquicas del agente *versus* visiones que acentúan la igualdad y la autonomía propias de la cultura de las clases medias), y otros en los que, a partir de indagaciones locales, recupera la articulación contingente de reglas, discursos y prácticas en *configuraciones específicas* de agentes.²¹ En la primera línea, para visibilizar y subrayar ese *diferencial* entre la cultura de las clases medias y la cultura de los sectores populares, Semán se inscribe en la senda y los aportes de Luiz Fernando Díaz Duarte (1986, 1993, 1994), mostrando que “la *diferencia cultural* implica una *diferencia en las categorías de persona*” (Semán, 2006a: 33, cursivas mías). En la segunda senda, destaca la influencia de Marcio Goldman (1999), según el cual, como en parte ya señalamos:

²¹ En este sentido, Semán (2006a) señala que si bien existe cierta tensión entre ambos enfoques, pueden articularse desde un movimiento previo y de base que ambas perspectivas comparten: la posibilidad (y necesidad) de “desfamiliarización” de los sectores populares y de descentramiento analítico, para abordar positivamente una noción de agente que no es el reflejo distorsionado del individuo moderno (ver, al respecto: 2006a: 34).

Preservar la problematización del agente no significa buscar, en una regresión *ad infinitum*, el efecto de ideologías constituyentes –el individualismo, el tradicionalismo–, sino investigar el plano de articulación contingente de reglas, discursos y objetos en el que las ideologías son derivadas y se tornan eficaces (...) (Goldman, citado en: Semán, 2006a: 33).

Retomando la distinción de enfoques señalada por Semán, y si re consideremos el planteo central de la crítica de Goldman a las visiones de autores como Dumont o Da Matta (la crítica al alto nivel de generalidad de oposiciones globales del tipo “holismo” e “individualismo”, planteadas en un nivel puramente “formal”), observamos que este señalamiento, que discurre por carriles “antropológicos”, tiene un sentido similar al referido previamente por Corcuff sobre el carácter “homogeneizante” del análisis de Castel. Y a la vez culmina en el mismo movimiento conceptual: la referencia a una analítica de los modos de subjetivación en el sentido planteado por Foucault, y desde una noción implícita de dispositivo como plano de articulación de prácticas, discursos y sujetos.

Bajo esta impronta, una serie de trabajos de Semán han mostrado, para el ámbito argentino, modos de configuración del agente entre los grupos populares delineados en la imbricación de tramas culturales, prácticas y recursos provenientes de la cultura de masas o de nuevas formas de religiosidad. En Semán (2006a) se muestra el modo en el que la literatura de autoayuda prolonga, en ciertos lectores de Coelho, tradiciones de lectura y creencia persistentes a la vez que modifica el cuadro de las relaciones entre literatura y religión. En ese mismo volumen, a su vez, se analiza la recepción de la teología de la prosperidad y la literatura de autoayuda en síntesis novedosas entre creyentes pentecostales y católicos del Gran Buenos Aires (Semán, 2006a). En Semán (2007) se examina la influencia de la psicologización entre sujetos católicos y pentecostales de un barrio popular del Gran Buenos Aires y el modo de imbricación de dicha influencia con las experiencias religiosas de estos sujetos. Por otra parte, en Semán y Gallo (2008) se indagan las relaciones entre rock y religión a partir del caso de una banda de Rock Evangélico.

Todos estos trabajos informan, desde un movimiento de singularización que concretiza las especificidades de cada caso, de procesos de individuación tensionados por principios cosmológicos de acogida e imperativos individualizantes de diversas interpelaciones culturales, como la literatura de autoayuda, la teología de la prosperidad, el psicoanálisis o el rock. Y en todos los casos se trata de una “*tensión*” o una “*fricción*” que nunca se reduce a un *juego de suma cero*: lo que se produce, en cada caso son “*síntesis específicas*” entre prácticas, discursos y agentes, pasibles de ser descriptas

empíricamente fuera de marcos normativos generales. De modo que todos estos trabajos aluden –con las modulaciones y especificidades empíricas de cada campo- a la descripción de una corriente de individuación entre los sectores populares que combina diversas tendencias individualizantes, con lo que el autor denomina una “visión del mundo cosmológica” que las recibe, configurando modos del agente específicos. En este sentido, estos trabajos se presentan como antecedente directo de esta tesis, para el análisis de los “modos de subjetivación” que se modulan en los usos de la música.

1.7. Un balance: dispositivos de individuación y reflexividad.

¿Qué ha pasado durante el largo silencio que ha seguido a *La voluntad de saber*?
Gilles Deleuze (2005: 125)

En suma, aquí se pretenden integrar estos señalamientos con aquellos referidos a ciertas dimensiones de las tramas sociales relacionales y afectivas que actúan como “soportes” para la individuación (en el sentido analíticamente definido por Castel / Martuccelli), en el marco de la noción foucaultiana de *dispositivo*, entendida como arreglo heterogéneo de hechos materiales y simbólicos que, en una localización singular de lo social, produce efectos específicos (Agamben, 2011; Gallo y Semán, 2010). Este movimiento se pretende realizar, a su vez, sin descuidar los aspectos *reflexivos* de la subjetividad como un proceso de “interacción con el sí mismo”. Se trata de recuperar una noción de subjetividad que atienda a eso que Giddens identifica como “el proyecto reflexivo del yo”, de acuerdo al cual este se vuelve una interrogación más o menos continua del pasado, del presente y del futuro.

Abro aquí un paréntesis para exponer una precisión. Este movimiento (considerar al sujeto como un “efecto” del dispositivo, a la vez que suponer la “subjetivación reflexiva”), que en una lectura rápida puede suponer cierto eclecticismo conceptual, se encuentra sin embargo insinuado (si no manifiestamente presente) en el *propio* mapa conceptual de Foucault. El problema tal vez reside en que muchas veces esa doble vía se presenta bajo la forma –efecto de una lectura dislocada de su obra- de “los dos Foucault”: el “genealógico”, de los “dispositivos de control” (centralmente de *Vigilar y castigar*) y el “ético”, de los “modos de subjetivación” (del segundo y tercer tomo de *Historia de la sexualidad*).²² De acuerdo al “primer Foucault”, la individualización resultaría de una *lógica impuesta* a los individuos mediante

²² A lo que habría que sumar el Foucault “arqueológico”, “periodo previo” a los referidos.

dispositivos de saberes/poderes: el caso, por ejemplo, de aquello que Foucault (2004) denomina “individualidad disciplinaria” en *Vigilar y castigar*²³. Mientras que el “segundo Foucault” se interesa por las “formas y las modalidades de la relación consigo mismo por las que el individuo *se constituye y se reconoce* como sujeto” (Foucault, 2008b: 12, cursivas mías). Retomando el trabajo de Potte-Bonneville, Corcuff propone una lectura de Foucault que plantea conexiones entre estas dos dimensiones, en lo que señala como “el cruce entre normas sociales y subjetivación”. A riesgo de abusar de la glosa, expongo de manera textual su argumento, porque creo que atiende con condensada claridad a un punto medular:

Poniendo en relación los dos Foucault, Potte-Bonneville (2004) caracteriza la subjetividad foucaultiana como “a la vez libre y atada” de cara a las normas sociales. La subjetivación sería dependiente de las normas dominantes, *a la vez que* autorizaría un espacio de posible inventiva por parte del sujeto. En *La inquietud de sí* el propio Foucault (1984b) se refiere a “una respuesta original en forma de una nueva estilística de la existencia” frente a lógicas sociales coactivas. Ahora bien, la “respuesta a” no es la única “determinación por obra de” de los sociólogos, aunque sin abolir la restricción social. Así *podemos concebir constricciones sociales a las cuales puede “responder” un proceso de autonomización subjetiva, más o menos continuo (identidad-ipseidad) o coyuntural (momento de subjetivación). Este surgimiento subjetivo es en sí forjado con relaciones sociales. Tendríamos una senda que se emancipa de la exclusividad del léxico de “las determinaciones sociales”, sin pretensión de volver a una teoría sustancialista del “sujeto” como “esencia”* postulada antes que cualquier relación sociohistórica. (Corcuff, 2013: 109-110, cursivas mías).

En suma: de un modo sutil, Foucault está contemplando, bajo la lógica de su noción de *dispositivo*, esto es, bajo el modo de una “pragmática de la multiplicidad” (un modo que no tiene que ver, como refiere Corcuff, con la “determinación” sociológica), la *integración* tanto de los procesos ligados a las constricciones “materiales”, “institucionales” y/o “normativas” que disciplinan-individualizan, cuanto de aquellos otros procesos relacionados con las dimensiones “reflexivas” del yo, por los cuales las personas se “auto-subjetivizan”; sean estos procesos más o menos *continuos* (“identidad”) o *coyunturales* (“momentos de subjetivación”). Claro que este punto, en lectura aguda y penetrante -pero fuera de los carriles “sociológicos”- ya lo había sintetizado Deleuze: “La idea fundamental de Foucault es la de una *dimensión* de la subjetividad que deriva del poder y del saber, pero que no depende de ellos” (2005: 134, cursivas mías).²⁴

²³ Para una interpretación más desarrollada del vínculo entre *individualización* y *disciplina* en la obra de Foucault, el lector puede remitirse a: Duarte (1986: 55-57)

²⁴ En línea con la lectura de Corcuff, Deleuze señala:

Es necesario que de los códigos morales que efectúan el diagrama aquí y allá (en la ciudad, la familia, los tribunales, los juegos, etc.) se libere un “sujeto”, que rompa, que ya no depende del código en su parte interior. Eso es lo que han hecho los griegos: han plegado la fuerza sin que deje de ser fuerza. La han relacionado consigo misma. Lejos de ignorar la interioridad, la individualidad, la subjetividad, han inventado el sujeto, *pero como una derivada, como el producto de una “subjetivación”*. Han

En este giro, un pliegue más: si bien es conocido el contraste entre el “pesimismo” de Foucault frente al “optimismo” de Giddens en torno al diagnóstico del sentido de los procesos de subjetivación reflexiva en la modernidad (y no se buscan aplanar las consecuencias de ello aquí), ambos comparten un punto: la convicción de que la reflexividad es siempre el correlato de un aumento de eficacia y dominio de sí - sea bajo la forma del “gobierno de uno mismo” (Foucault, 2008a) o del “proyecto reflexivo del yo” (Giddens, 1992); en ambos casos, lo que no es casi cuestionado es el carácter *absolutamente activo* de la reflexividad (Martuccelli, 2007).

Es en este punto que se propone visibilizar y subrayar tal carácter, a partir de los desarrollos de Bernard Lahire (2004). Uno de los señalamientos de Lahire apunta a precisar esta dimensión: en crítica con la concepción bourdieuana del sentido práctico (como una comprensión inmediata, ciega ante sí misma, prerreflexiva y entregada a la urgencia de la situación), Lahire apunta a señalar que esta concepción de *la relación práctica con la práctica*, no puede valer de “esquema generalizado” para *todas* las prácticas sociales, y que una teoría de la acción debe integrar en su programa “el estudio de las diferentes formas de reflexión que actúan en los diferentes tipos de acción” (2004: 225). Con ello, –más allá del debate interno al bourdieunismo–, al destacar “la pluralidad de las formas de relación con la acción” (2004: 225), a la vez se complejiza y singulariza el campo de indagación en torno a la reflexividad como *proceso activo* (y el énfasis aquí es doble: en el carácter “procesual” y “activo”). Se avanza así sobre la idea de reflexividad entendida como producto cultural que es asociado a la “ganancia en autocontrol”, iluminando la complejidad analítica de la dinámica de la *implicación* subjetiva con el mundo.

Señalado este movimiento y cerrado el paréntesis, aunque situándonos en ese nivel del análisis de los “procesos inmanentes a las prácticas múltiples”, resta ahora preguntarse: ¿Cómo analizar esas *síntesis específicas* que se producen entre *subjetividad* y *cultura* -o como señala Giddens (1992: 41) “recursos reflexivos” de todo tipo: manuales de auto-ayuda, programas de televisión, artículos de revistas, objetos musicales-? Y más concretamente: ¿cómo abordar formas de afición que configuran, modulan o articulan modos de subjetivación específicos? ¿Cómo interpretar el

descubierto la “existencia estética”, es decir, el doblez, la relación consigo mismo, la regla facultativa del hombre libre (Si no se entiende esa derivada como una nueva dimensión, se dirá que la subjetividad no existe entre los griegos, sobre todo si se busca entre las reglas obligatorias...) La idea fundamental de Foucault es la de una *dimensión* de la subjetividad que deriva del poder y del saber, pero que no depende de ellos (2005: 133- 134, cursivas propias).

protagonismo y la actividad de los seguidores, aficionados o escuchas en dichos procesos y a partir de recursos diversos? En este caso, como señala Martuccelli, no basta con unir “la importancia de la reflexividad” con la de las “industrias culturales”. Cabe indagar, de manera más precisa, en las diferentes formas de reflexividad inducidas por los diversos artefactos culturales (2007: 426). Dos tipos de enfoques han abordado esta pregunta en busca de una comprensión de las prácticas que conducen a las personas a aficionarse por un determinado objeto cultural: *por un lado*, los estudios que han tematizado diversas prácticas de “fanatismo” (fans de fútbol, audiencias de telenovela, seguidores de estrellas de la música, etc.). *Por otro lado*, la bibliografía sobre “la música en acción”, cuyos referentes principales son los ya citados Antoine Hennion y Tía De Nora. En las próximas secciones indagaremos las principales líneas que inspiran cada uno de estos enfoques.

2. Los estudios sobre fans: por un análisis de las *prácticas de afición*.²⁵

Siguiendo el análisis de Libertad Borda (2011) en torno a la constitución del fanatismo como objeto de estudio, la autora encuentra que los primeros trabajos sobre fans tuvieron como referente las representaciones estigmatizantes -tanto periodísticas como académicas- sobre el fenómeno. Desde estas representaciones los fans han sido percibidos desde la patología o la desviación, a veces parte de una multitud histérica, otras como solitarios obsesionados (Jensen, 1992; Borda, 2011). Si bien, como observa la autora, estas representaciones han ido cambiando -desplazándose hacia una caracterización más neutral del fanatismo como sinónimo de simple “afición” (Borda 2011)-, varias de las connotaciones estigmatizantes del término, como se observa en la crónica de la introducción, aún persisten.

Borda (2011) destaca que, teniendo como horizonte de referencia estas representaciones, en 1992 aparecen tres investigaciones que se presentan como referencia ineludible a la constitución del fanatismo como objeto: *Textual Poachers* (Jenkins), *Enterprising Women* (Bacon-Smith) y *The Adoring Audience* (Lewis, comp.). Como señala la autora, el haber tenido como contexto las representaciones estigmatizantes en torno a los fans, marcó la orientación de estos trabajos inaugurales: se tomaban como objeto esas prácticas estigmatizadas y el foco se ponía “en mostrar la productividad, la racionalidad de las prácticas, las lecturas resistentes y la autonomía”

²⁵Agradezco a Libertad Borda por los comentarios y aportes bibliográficos, que en buena medida hicieron posible esta sección.

(Borda, 2011: 113). Estos trabajos, comparten, además, el intento por estabilizar una definición general del fanatismo como objeto.

El trabajo de Jenkins (2010) subraya el modo en el que los fans interactúan con los textos de producción masiva, dejando de ser “un simple público”, para convertirse en “participantes activos en la construcción y circulación de significados textuales” (2010: 38): este compromiso con los textos es denominado por Jenkins, “piratería textual”, valiéndose de la metáfora que Michel de Certeau utilizó para el análisis de la lectura popular. Jenkins concluye que a través de estas prácticas, los fans construyen “una cultura propia construida a partir de materias primas semióticas que proporcionan los medios de comunicación” (2010: 67).

El trabajo de John Fiske (1992) –parte de la citada compilación de Lewis- constituye otro intento por sistematizar una definición de las principales características del fanatismo. Fiske define al fenómeno como un rasgo propio de la cultura popular en las sociedades industriales, considerándolo, en palabras de Shuker (2005: 132) como “el registro de un sistema subalterno de gusto cultural, asociado con formas culturales que el sistema de valores dominantes denigra”. Fiske elabora esta perspectiva retomando el análisis bourdieusiano y –realizando algunas reinterpretaciones- propone hablar de un “capital cultural popular” que los fans elaboran activamente, tendiendo a reproducir instituciones equivalentes a las de la cultura oficial. En este cuadro, describe a los fans como audiencias caracterizadas por tres procesos: generar precisas formas de discriminación y distinción; ser intensamente productivas y participativas, y orientarse a la acumulación de capital (en este punto destaca el *coleccionismo* como práctica). En este cuadro, el autor subraya que hay una relación compleja entre capital cultural fan y oficial, y que los fans en ocasiones desean distanciarse de la cultura oficial y en otras alinearse con ella.

Lawrence Grossberg (1992), por su parte -también integrando la compilación de Lewis-, define el fenómeno de fans como una “sensibilidad” singular. La autora entiende por “sensibilidad” a “la relación particular que mantiene unido cualquier contexto, que vincula las formas culturales con las audiencias” (Grossberg, 1992: 54). Y para Grossberg, el fenómeno de fans debe comprenderse dentro de una sensibilidad en la cual la relación del fan con los textos culturales actúa no en el terreno del placer sino del *afecto*, para producir diferencias específicas a partir de las cuales, los fans dividen el mundo cultural entre “Nosotros y Ellos”.

Como algunos autores señalan, estos trabajos, tendieron a reforzar una visión celebratoria de las prácticas resistentes y simplista de las comunidades que se analizan (Hills, 2002: 8). En Gray *et al* (2007), se afirma que esta primera fase de los estudios sobre fans no logró deconstruir la estructura binaria en la cual el fanatismo fue localizado por las representaciones estigmatizantes, sino tan solo invertir las valoraciones dentro de ese par. Así, de acuerdo a Gray, muchas de las prácticas definidas como patológicas (asistir a convenciones, publicar y coleccionar fanzines, etc.), fueron simplemente reinterpretadas como “creativas” y “productivas”. Sin embargo, los autores sugieren que en estos estudios no se han ofrecido descripciones del modo como ciertas prácticas fans son concurrentes con otras “no-fans” o con actividades del mundo cotidiano de esas personas, manteniendo con ello la idea del mundo fan como un “Otro radical” (2007: 3-4). Sin embargo, pese a esta serie de críticas, como destaca Borda (2011), el haber puesto en escena las motivaciones de los diversos fans para su involucramiento en las prácticas, hace que la influencia de estos estudios aun persista.

Por su parte, Abercrombie y Longhurst (1998) proponen redefinir el modo de conceptualizar el fenómeno. Los autores buscan distanciarse de lo que consideran una visión reduccionista de las audiencias y del poder elaborada bajo el “paradigma de la incorporación / resistencia” (1998: 121), según el cual las audiencias se presentan binariamente como incorporadas a la ideología dominante o bien resistiéndose a ella. En la propuesta de Abercrombie y Longhurst (1998: 40) se sitúa al “fan”, al “cultista” y al “entusiasta” a través de un “*continuum* de audiencias”. Se trata de un espectro de identidades y experiencias, que, siguiendo a Borda (2011: 116) se distinguen entre ellas “por un grado creciente de especialización del consumo, reivindicación identitaria, productividad y organización”. En este cuadro, la noción de *identidad* sería clave en la perspectiva de estos autores: para Abercrombie y Longhurst los fans no sólo producirían textos sino también identidades (Borda, 2011).

Por otra parte, Matt Hills (2002) sostiene que antes que entender al fanatismo como un objeto y buscar definirlo desde una caracterización rigurosa de sus dimensiones, tal vez resulte más productivo visualizarlo como un *modo de categorización* participe de un juego social de definición de sus sentidos. En tal caso, el fanatismo sería no una “cosa” sino una “identidad performativa”, en la que “coexisten momentos subjetivos e individuales con otros de construcciones y justificaciones comunales” (Borda, 2011: 118). Hills, en relación a ello señala:

Quiero sugerir que el fanatismo no es una “cosa” que puede ser fijada analíticamente. También es siempre performativo; me refiero a que es una identidad que es (o no) reivindicada, y que produce efectos culturales. La reivindicación de la condición de “fan” en ciertos contextos, proporciona un espacio cultural para tipos de conocimiento y apego. Sin embargo en contextos institucionales específicos (...) el status de “fan” puede ser devaluado y se interpreta como un signo de aprendizaje “inapropiado” y de compromiso acrítico con los medios. El fanatismo, entonces, nunca es una “expresión” neutral o un “referente” concreto; su estado y productividad cambia a través de los contextos culturales. (Hills 2002: xi-xii, traducción propia).

Como refiere Borda, Hills propone una teoría sobre el fanatismo que sea lo suficientemente abierta como para tolerar las contradicciones, como por ejemplo “adherir a ideologías anticomerciales y, a la vez, realizar prácticas de coleccionismo que se encabalgan claramente sobre el proceso más amplio de mercantilización y estetización del consumo” (2011: 118). El autor a su vez propone una diferenciación pertinente a los fines de esta tesis: distingue el “fenómeno fans de culto” como una forma de identidad cultural parcialmente distinta de aquella de “fan” en general, asociada a la duración del interés del fenómeno, especialmente en la ausencia de material nuevo u “oficial” del medio o persona originario (Hills, 2002: x). La conformación de fanatismos de largo plazo, en este sentido, como en los “fans de culto” identificados por Hills, es un rasgo característico de mis informantes.

Por su parte, Borda (2011), propone una comprensión del fanatismo como un *fondo de recursos* (de expectativas, prácticas y modos de relación con la industria), que contribuye a la creación de identidades individuales y colectivas. Con ello Borda se desplaza de la idea de condición que corresponde a un determinado “tipo” de consumidores, para enumerar los componentes de este fondo “en constante reformulación e incremento” (2011: 120)²⁶.

2. 1. Los fans de música.

En este cuadro de redefiniciones cabe preguntarse: ¿qué tratamiento han tenido en esta literatura, *específicamente*, los fans de música? ¿Cómo se han concebido, caracterizado y registrado las variaciones específicas de sus prácticas? En busca de una tematización del fenómeno, Shuker (2005) describe a los fans de música popular como aquellas personas que siguen ávidamente la música y las vidas de intérpretes y géneros musicales concretos, “con diversos grados de entusiasmo y compromiso”. “El fenómeno de fans –sostiene Shuker- es el termino colectivo para el comportamiento de los fans:

²⁶ Para un desarrollo de los *componentes* de ese “fondo de recursos” desde la perspectiva de la autora remitirse a: Borda (2011: 121).

asistir a los conciertos, coleccionar discos, reunir álbumes de recortes, llenar las paredes de los dormitorios con posters, y hablar de la estrella con otros fans” (2005: 132).

De modo que, partiendo de estas caracterizaciones, la literatura sobre fans de música popular ha informado sobre una serie de prácticas recurrentes, construyendo elaboradas descripciones de la actividad de los fans. De modo que, partiendo de estas caracterizaciones, la literatura sobre fans de música popular ha informado sobre una serie de prácticas recurrentes, construyendo elaboradas descripciones de la actividad de los fans; Shuker (2005) sintetiza algunas de ellas: el coleccionismo y la búsqueda de raras ediciones discográficas, la lectura de revistas musicales, la asistencia regular a los recitales (2005: 133), el “placer anticipatorio” de asistir a un concierto o de poner una adquisición nueva; el “placer físico” de manejar discos; los “placeres intelectuales y emotivos” relacionados con “saber” sobre intérpretes y géneros (2005: 135). A estos rasgos se pueden agregar otros ligados a la identificación afectiva de los fans con lo que hacen, las dinámicas de “personificación” y mimesis de los artistas, etc. Varios trabajos, en esta senda, han informado caracterizaciones de muchas de estas prácticas en *fanatismos de largo plazo*, que se extienden en el tiempo una vez que los artistas objeto de devoción han muerto o sus agrupaciones han desaparecido, y que se aproximan a mi propio fenómeno: en Estados Unidos se ha estudiado a los fans de *Bruce Springsteen* (Cavicchi, 1998), a los “deadheads” -seguidores de la banda *The Grateful Dead* (Sardiello, 1994)-, y a los fans de Elvis Presley (Rodman, 1996; Doss, 1999; Duffet, 2003). Dentro del contexto latinoamericano, el caso más significativo tal vez sea el de los fans del cantante brasileño de rock *Raul Seixas* (Teixeira, 2004) -que mantienen actividades colectivas a pesar de la muerte del músico a fines de la década de 1980-. En el ámbito local, los casos de los cantantes populares *Carlos Gardel* (Carozzi, 2003, 2004), *Gilda* (Martín, 2006a; Skartveit, 2009) y *Rodrigo* (Cragolini, 2001; Skartveit, 2009) se encuentran sin duda entre los más representativos.

Estos trabajos coinciden en mostrar la implicación afectiva con el objeto de afición (centrado generalmente en la figura del artista) y la conexión con una dimensión sagrada a partir de la implicación con el objeto. Y en este sentido, se constituyen en antecedentes directos de esta tesis. Sumado a ellos, el más reciente trabajo de Spataro (2011) sobre la conformación de subjetividades femeninas en el caso de las fans de Ricardo Arjona, es un antecedente central para esta tesis, ya que problematiza *específicamente* el vínculo entre *música, afición y subjetividad*, poniendo énfasis en la

dimensión de agenciamiento que habilita la música. Es por ello que se dialogará con el mismo en el transcurso de los capítulos.

2.2. Un balance. Prácticas de afición.

En suma, a la luz de este recorrido por la literatura sobre fanatismo pueden destacarse dos movimientos: por un lado, un énfasis en destacar la productividad de las prácticas, acompañado de una descripción minuciosa y contextualizada de estas. Por otro, un movimiento de “desubstancialización” del concepto, en busca de apartarse de las visiones normativas preocupadas por definiciones rigurosas del estatuto de “fan”, para dar paso al registro del arco de prácticas que constituyen la relación con diversos objetos de apego. Y ello, como observamos, en tanto “posiciones de sujeto”, “identidades performativas”, o apelación a “recursos” disponibles a modo de repertorios culturales. De modo que esta literatura es clave para pensar la productividad de las audiencias y enfocar en algunos rasgos observados, como la imbricación entre consumos culturales e implicación emocional; y al desubstancializar el concepto, permite un análisis de las prácticas *en tanto arco de recursos para la autoconstitución subjetiva*. En este sentido, en busca de singularizar analíticamente los vínculos con el objeto, es que aquí se utilizara la noción de *prácticas de afición*, para iluminar mediante la descripción, los modos regulares a partir de los cuales las personas se *vinculan* con el objeto de su pasión y estabilizan una relación con este.

Sin embargo, a modo de balance, esta literatura, en líneas generales, si bien ha provisto de una rica descripción de las prácticas, ha tenido dificultades en dar elementos para advertir el papel *específico* de la música como recurso en la implicación subjetiva de las audiencias (con significativas excepciones, como el ya referido trabajo de Spataro). En este sentido, como destaca Benzecry (2012a: 33), el análisis del *consumo popular* en este cuerpo de textos se ha centrado frecuentemente en cuestiones como “el manejo del estigma y la construcción de mundos subculturales aislados que producen identidad estrictamente a través del mecanismo de integración grupal contra el afuera” sin poder otorgar “una completa explicación teórica de los mecanismos a través de los cuales se establece la relación entre los productos culturales y el apego incondicional que generan”. Frente a estas limitaciones, siguiendo a Benzecry, la bibliografía sobre la música en acción, “ha mostrado las diversas técnicas mediante las cuales las personas utilizan la música como un recurso, un medio y un material para construir su propia

capacidad de acción” (2012: 33). En la próxima sección abordaremos los trazos principales de dicho cuerpo bibliográfico.

3. La “música en acción”: mediaciones y habilitaciones.

¿Cómo abordar el tipo de articulación que tiene lugar entre *música y sociedad* en dispositivos sociales específicos? En esta sección, me propongo realizar un recorrido por ciertos desarrollos contemporáneos que han propuesto repensar este vínculo, en busca de especificar una noción de “uso” musical que resulta confluyente con el nivel de análisis de los dispositivos de individuación.

Como observamos en la *introducción*, el análisis de la incorporación de los sectores populares al “rock nacional” estuvo orientada por una concepción del “uso” de los productos de la cultura en tanto dimensión activa de recepción, que “trae” al consumo una instancia de subjetividad del consumidor (concepción presente tanto en los trabajos de Grignon y Passeron como en los de De Certeau). En este punto, acompañando el desplazamiento referido en las secciones anteriores desde un análisis de los “sedimentos culturales” hacia una analítica de las “prácticas múltiples”, resituaremos tal noción de “uso” extendiendo su comprensión desde aquello que los sujetos “traen” –como tramas de sentido- de su subjetividad a la instancia de consumo, hacia lo que las personas hacen *con* la música en cursos de acción específicos.

3.1. Música y sociedad: de la mutua exterioridad a la co-producción.

En este punto, los desarrollos recientes en torno a la “música en acción” buscan repensar los argumentos homológicos con que la sociología ha tendido a plantear la relación entre música y sociedad (Boix, 2013). Estas perspectivas proponen, como sostiene Semán (2011), dejar de pensar “como si música y sociedad fuesen términos a combinar, pero preconstituídos”, tratándose en cambio de “entender el proceso de co-constitución de ambas como momentos de un proceso” (2011:11). En este cuadro, Semán señala que la noción de *uso* aplicada a esta conexión, “tiene que tener una radicalidad y hablar de una capacidad constitutiva recuperables teóricamente como una imbricación fundante del sujeto y la música *en el uso mismo* y no como una conexión de entidades preexistentes”. (2011: 5, cursivas propias).

Situadas en este movimiento, las perspectivas de trabajos como los de Hennion (2002; 2010; 2012), Hennion *et al* (2000) o DeNora (2000, 2012) -a los que como sugiere Semán (2011), se puede sumar como antecedentes las investigaciones pioneras

de Becker (2008) en torno a “los mundos del arte” y las redes de cooperación necesarias para su sustentación- avanzan, en el sentido de comprender a la música como un “dispositivo habilitante” (Semán, 2011), promotor de cursos de acción. A partir de ellos, “el paralelismo música-sociedad puede ser sustituido por la imbricación: ya no es la sociedad *expresándose* en la música, sino *constituyéndose* en ella” (2011: 20).

Concebir y dar cuenta de esta co-constitución nos mueve, por un lado, (1) a comprender y mostrar el conjunto de *medios específicos* a partir de los cuales se entra en relación con la música: contextos y situaciones, dispositivos técnicos, objetos, etc, que intervienen en la modulación de la escucha como dimensión *activa* que configura un mundo social con determinadas características en torno a la música. En este sentido se orientan los desarrollos de Hennion (2002, 2010, 2012). Por otra parte (2), nos conduce a considerar a la subjetividad que en ella se implica como una construcción cultural compleja de sentimientos, pensamientos y significados (Giddens, 1997; Ortner, 2005; Corcuff, 2005). Es decir, requiere una comprensión de la problemática de la subjetividad en tanto que configurada culturalmente, que no reduce la problemática del “sujeto” a la mera ocupación de una posición subjetiva discursiva, o al carácter internalizado de las disposiciones que organizan la recepción desde una experiencia social previa (Ortner, 2005; Corcuff, 2005; Lahire, 2005). Los planteos de DeNora, se orientan en este sentido, al enfocarse en las prácticas *reflexivas* a partir de las cuales las personas buscan subjetivarse en sus relaciones con la música. Veamos cada una.

1) La perspectiva de Hennion propone poner de relieve la serie de mediadores que intervienen en la constitución del hecho musical; se trata, ante todo, de “restituir los mediadores”. Hennion (2002: 18) se pregunta: “¿Cuál es el estatuto de los intermediarios por los que hay que pasar para escuchar una música?”. La *mediación* es entendida aquí no como “plano estructural” o “instancia de resignificación”, sino como dispositivo contextualizado en el que se configura una relación específica entre objetos, discursos, medios técnicos y subjetividades. En este sentido, “el interés que presenta la mediación en ciencias sociales” -sintetiza Hennion- “consiste en plantear la cuestión de la relación entre los principios de la acción colectiva y el papel de los objetos” (2002: 19). El autor encuentra que entre los “estudios estéticos de los contenidos” y los estudios sociales de las condiciones de la producción estética, “las posibilidades de articulación han sido rehusadas” (2002: 81). Pero de acuerdo a Hennion, no es posible separar el estudio de la música de las mediaciones que la producen: una serie de intermediarios con estatutos heterogéneos (institucionales, humanos, materiales), que

tienen un papel activo y productor. Es en este cuadro que la música, como sostiene Semán (2011: 11), “debe concebirse en sí misma como una sociedad, plena de mediaciones eficaces que construyen configuraciones que pueden estudiarse”.

Siguiendo esta perspectiva es que Hennion propone, a la vez, la “rehabilitación del oyente”, “como sede del sentimiento, de la emoción, de la pasión, del entusiasmo, del placer; de estados, pero que estén vinculados con las situaciones, imbricados en sus dispositivos técnicos y sociales” (2002: 366). Es decir: como parte de una red de mediaciones en las que están insertos. En esta línea es que propone situar las elaboraciones de la teoría del actor-red, en el análisis de los “dispositivos pasionales” (Hennion *et al*, 2000: 167). En este desplazamiento el autor desarrolla, en una serie de trabajos (Hennion, 2010 y 2012; Hennion *et al*, 2000) una concepción del *gusto* como *relación performativa*: una actividad mediada, contextualizada y orientada por la experiencia de la escucha antes que por causas “extramusicales” (como la búsqueda de distinciones sociales o la integración endogrupal). En este sentido Hennion sugiere incluso abandonar el uso de una palabra única como la del “gusto”, “con tantas connotaciones y centrada en el consumo de un objeto precioso” (2010: 26), proponiendo la noción de “vinculaciones” para referir a la variedad de formas posibles de relación con la música. Este enfoque, en suma, nos permite inscribir las prácticas de escucha musical como parte de un dispositivo configurado a partir de diversas mediaciones activas, y advertir en ellas las “vinculaciones” subjetivas con la música que se promueven y estabilizan.

2) Por otra parte, la perspectiva de DeNora se conecta con una problematización de la subjetividad que enfatiza en el *proceso de reflexividad* según el cual las personas buscan subjetivarse a sí mismas en el plano de la cultura.²⁷ En este sentido, como sostiene David Hesmondhalgh (2015), a pesar de que uno de los capítulos de su libro *Music in Everyday Life*, se titule, apelando a una categoría foucaultiana, “Music as a technology of the self” (“la música como una tecnología del yo”), su enfoque de la subjetividad resulta “más deudor del interaccionismo, el pragmatismo y la concepción de la moderna identidad propia basada en la reflexividad de Anthony Giddens” (2015:

²⁷ Shery Ortner sintetiza de este modo dicha problemática: “[existe] una tendencia a descuidar la cuestión de la subjetividad, esto es, la concepción del sujeto como un ser existencialmente complejo, que siente, piensa y reflexiona, que da y busca sentido.” (Ortner, 2005: 28). En este cuadro Ortner concibe a la subjetividad como “base de la agencia”, como un elemento necesario para comprender por qué las personas actúan sobre el mundo aun cuando son objeto de ese accionar. En sus palabras, “la agencia no es una voluntad natural u ordinaria, adopta la forma de deseos e intenciones específicas dentro de una matriz de subjetividad: de sentimientos, pensamientos y significados (culturalmente constituidos). (2005: 28).

68-69). Recuperando esta propuesta y vinculándola *específicamente* con la música como artefacto cultural, es que DeNora avanza sobre la imbricación entre música y agencia.

DeNora comprende a la música como “acontecimiento performativo”; esto es, como un medio constitutivo de la vida social, que toma cuerpo en una performance: “como performance y como algo que se apropia, y de ese modo deviene (...) en medio constitutivo de la vida social” (2012: 187). En este sentido, la autora busca apartarse de las visiones que reducen los efectos de la música a su “carácter simbólico”: sus interpretaciones y significados percibidos -según DeNora una orientación derivada del análisis textual-, así como de aquellas interpretaciones que encuentran a la música “análoga a’, ‘simulacro de’, ‘representación de’, ‘homóloga a’ la vida social y las expresiones, acciones e identidades sociales” (2012: 190). Para DeNora la “significación sociológica de la música” no se reduce a un receptor que *reconoce el “contenido”* social de la música como representación de la realidad, sino que *actúa sobre él*: la música pasa a ser un “ingrediente de la vida social”, “algo con lo que se actúa y sobre lo que se actúa” (2012: 194).

Siguiendo la perspectiva de DeNora, la música se incorpora en un plano de constitución de la subjetividad misma en las prácticas en las que se involucra. En este plano, la música debe abordarse como acción, y como “proveedora de una base para la práctica”. Así sintetiza esta visión:

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 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 aquello que la música posibilita, es decir, “habilita” (DeNora, 2012: 191).

Como vemos, la categoría de *habilitación (affordance)*²⁸ aborda la música como medio formativo en relación con la conciencia, la acción y las emociones, como *recurso* para la construcción subjetiva. El foco se desplaza de lo que la música “refleja” de la sociedad, hacia aquello que esta hace posible o promueve socialmente. Se trata, en suma, de una visión que incorpora la “habilitación de las cosas” al análisis de los aspectos reflexivos que actualizan la subjetividad, colocando, en esta interacción con los objetos, la posibilidad de permitir o promover estados y acciones.

²⁸ El término *affordance*, traducido generalmente como “habilitación”, es utilizado por DeNora en relación con la música (*musical affordance*: “habilitación musical”), su acepción más general es “proporcionar” o “permitir”, y se refiere a lo que permite, habilita o invita a hacer un objeto por sus cualidades o características (ver: N. de la T., en DeNora, 2012: 188; y para un desarrollo del concepto por la autora ver: DeNora, 2012: 189-195).

De modo que ambas teorizaciones conducen a complejizar el análisis de las prácticas a partir de las cuales “música” y “sociedad” se co-producen a partir de dispositivos locales. Las elaboraciones de DeNora, complejizan la noción de *agencia*, al atender “al rol de las emociones y los procesos de pensamiento semiconscientes” (Benzecry, 2012b: 31) y “revelar la dimensión estética y la dimensión no-cognitiva [de la misma]” (DeNora, 2012: 191). La propuesta de Hennion, por su parte complejiza la noción de acción en un sentido complementario. Como observa Benzecry (2012b: 32), “también se enfoca en el nivel del individuo pero no para pensarlo como centro de la acción, sino como un *actante*, como parte de una red-actor en la que también participan otros individuos, así como objetos y dispositivos”. En suma: a los fines de esta tesis, ambos aportes permiten integrar a los individuos-fans en dispositivos en los que se modelan sus aficiones, y destacar en ellos, el lugar de los procesos reflexivos sobre la propia subjetividad.

Una serie de trabajos recientes en el plano local, inscriptos en este movimiento analítico y abordando diversos objetos de estudio, han indagado en las formas en las que la música, antes que “una máscara de los juegos de la identidad social” (Hennion” 2002: 24), pasa a ser constitutiva de diversas dimensiones de la vida social. Trabajos como los de Gallo (2011) y Gallo y Semán (2009) han analizado los modos de comunicación a partir de lo corporal en el baile electrónico, en relación a los valores morales con que se conectan y promueven; Blázquez ha indagado en la articulación entre música, baile, y configuración de subjetividades en la música electrónica (2012) y en el baile del cuarteto (2006; 2009; 2014). Los trabajos de Carozzi (2009, 2011b) han analizado las codificaciones en el baile vinculadas con las prácticas en las milongas porteñas y estos aspectos también han sido tematizados por Liska (2009) en el tango *queer*.

Dentro de este desplazamiento, a su vez, se ha estudiado la conformación de femineidades a partir de la cumbia villera (Silba y Spataro, 2008; Semán y Vila, 2011b); la definición de carreras morales a partir del apego a la ópera (Benzecry 2012a), la elaboración de proyectos de profesionalización musical en la escena de rock independiente platense (Boix, 2013) y la conformación de una escena de sociabilidades y regulación del “buen gusto” en la ópera del Buenos Aires de comienzos del siglo XIX (Guillamon, 2014). Estos son algunos de los estudios que, abordando diversos objetos, convergen en análisis que avanzan sobre los modos en que la “música en acción”, promueve, habilita o se conecta con prácticas de la vida social.

3.2. *Un balance. Dispositivos de la pasión y reflexividad.*

Esta tesis busca inscribirse en este movimiento, proponiendo examinar la configuración de una afición como una actividad que requiere un ejercicio activo y que actúa sobre la subjetividad. En este cuadro, los aportes de DeNora y Hennion han sido recuperados en un sentido preciso y convergente con el análisis de los “dispositivos de individuación”. Ambos permiten iluminar e incorporar mediaciones analíticas en el abordaje de esos dispositivos, al contribuir a especificar dos cuestiones: *por un lado*, la dinámica reflexiva en la que la música se conecta con la subjetividad; *por otro lado*, la red de “vinculaciones” que performan y estabilizan una relación entre soportes sociales, objetos técnicos, gramáticas de la persona y subjetividades, configurando “dispositivos socio-técnicos de la pasión” (Hennion, *et al*, 2000).

Un último movimiento cabe aquí. En esta misma línea, proponiéndose dar cuenta de diversos “estilos de cultivo” de sí, Benzecry (2012a) realiza dos señalamientos a las teorizaciones de la “música en acción” que en este cuadro se quieren recuperar: 1) subestimar “el peso de los subtonos de clase y moral como mediación activa en la conformación del gusto” (Benzecry, 2012a:34) y 2) no explicar “los patrones de acción repetidos en el transcurso del tiempo y el compromiso que una persona puede tener más allá del efecto inmediato de la interacción con los objetos musicales” (Benzecry, 2012b:33). Atendiendo al primer punto aludido por el autor, se trata aquí de inscribir “la música en acción” en tramas socio-culturales más amplias (ligadas a la incidencia de sedimentos culturales y experiencias sociales) que intervienen y se articulan internamente en las prácticas que sostienen la “afición”.²⁹ En relación al segundo, se recupera la idea de una “carrera moral” en un sentido similar al que lo hace Benzecry (2012a): “incorporar esta dimensión temporal (...) nos permite ver formas de salirnos de nosotros mismos que van más allá del mero placer intenso descrito por la bibliografía de la música en acción” (2012a: 35).

La noción de “carrera moral”, elaborada inicialmente por Goffman (2010: 48-49) para caracterizar la secuencia de ajustes personales que atraviesan los individuos estigmatizados, apunta a destacar los cambios en *la propia concepción del yo* inscripta en una visión secuencial de la experiencia. Everett Hughes sostiene que “subjetivamente, una carrera es la perspectiva móvil desde la cual el individuo ve su

²⁹ En este sentido cabe pensar que, como indica Latour (2008: 254), “lo macro no se encuentra ‘encima’ ni ‘debajo’ de las interacciones, sino *agregado* a ellas como *otra* de sus conexiones, alimentándolas y alimentándose de ellas.”

propia vida como un todo e interpreta el significado de sus diversos atributos, acciones, y aquello que le sucede” (en: Becker, 2010: 123).³⁰ Recuperando algunas de estas dimensiones, Howard Becker (2010) utiliza el concepto para abordar *carreras en la desviación* (consumidores de marihuana, músicos de baile, etc.), en busca de responder una pregunta que retomaremos: ¿cómo alguien llega a afiliarse a una práctica cultural? (Becker, 2010; Benzecry, 2012a).

4. Conclusiones: las dimensiones del proceso de individuación.

Una vez expuesta la red conceptual elaborada para indagar en el modo en que se configura la afición por un artefacto cultural y su conexión con la individuación, cabe sistematizar las dimensiones a partir de las cuales se analizará dicho proceso de individuación en estos aficionados.

En primer lugar, este proceso será abordado a partir de contemplar, desde las prácticas de afición, la conexión de la música con *la identidad, las categorías de pertenencia, y la elaboración de un “sentido de la propia singularidad”*, sea este entendido a partir de una elaboración de la continuidad narrativa de la identidad (por ejemplo en un relato biográfico en torno al lugar de la música en la definición identitaria) o de un “momento de subjetivación” en *situación* (en diversos momentos, como el ámbito del recital, vivenciado como extraordinario, o en diversas prácticas cotidianas en las que los fans sienten que la música “los explica”, “refleja lo que son”). En los capítulos 2 y 3 se presenta esta dimensión, aunque, como veremos en esos capítulos, esta dimensión “identitaria” de la música interactúa con un trabajo subjetivo de otra índole.

En segundo lugar, la individuación será abordada desde el análisis e inscripción *de los soportes sociales y las mediaciones que hacen posible un “devenir sujeto”*: generar un margen de autonomía o un espacio personal a distancia de diversos condicionamientos sociales, valiéndose de recursos materiales y técnicos, redes de sociabilidad y soportes afectivos, en los que se enmarcan y sostienen diversas prácticas reflexivas sobre el yo. Esta dimensión, presente en todo el desarrollo de la tesis, será centralmente iluminada en el capítulo 4.

³⁰Un desarrollo posterior del concepto de *carrera moral* para el análisis de “la estructura diacrónica de una vida humana” puede hallarse en Harré (1982).

En tercer lugar, se atenderá también a la identificación de *gramáticas* que *regulan sentidos y regímenes de interacción y delinean nociones de “persona”* (en torno, por ejemplo a las relaciones entre jerarquía e igualdad o entre valores como la participación colectiva y la intimidad). En tal caso, se busca conectar el análisis de estas gramáticas con las prácticas en las que actúan y que las tornan efectivas. El capítulo 5 se enfoca en este plano de análisis.

Por último, se abordan la serie de diversas *técnicas de subjetivación reflexivas* a partir de las cuales, en interacción con el objeto de afición, se busca entablar “una relación consigo mismo”. Se trata de una serie de técnicas que tienen al “yo” como objeto (introspección, reflexión moral, elaboración de las emociones, tramitación simbólica de situaciones o acontecimientos) y a partir de las cuales se modulan dimensiones de la propia agencia: estados, valores, emociones. Los capítulos 6 a 8, abordan centralmente esta dimensión. En ellos, con énfasis diferenciales, se apunta a describir cómo este trabajo reflexivo es un trabajo ético sobre el “sí mismo” (capítulo 6), que también declina en un trabajo moral de diferenciación social (capítulo 7) y asume la forma de “carreras morales” y proyectos de realización personal articulados con la música (capítulo 8).

Una vez sistematizadas estas dimensiones de análisis (que, cabe repetir, si bien son abordadas con énfasis diferentes en el transcurso de los capítulos, aparecen entrelazadas en el transcurso de los mismos), en el próximo capítulo, se propone partir de un análisis situado en la escena del recital, para empezar a dar cuenta de los aspectos de este proceso de individuación. Esto es: a partir de identificar y describir una práctica que requiere un involucramiento comprometido y apasionado con el espectáculo, y confiere un status diferenciado a una serie de seguidores en relación al resto del público: la elaboración de banderas para presentar y exhibir en la escena *en vivo*.

II. LOS SOPORTES SOCIALES DE LA AFICIÓN. DEL RECITAL AL MUNDO COTIDIANO

Capítulo 2. “Que *milagroso* día el de hoy”. La escena *en vivo*: pertenencia, diferenciación y compromiso.³¹

Ya cuando la conocí tenía tatuado el “banderas en mi corazón”, que es un folclore, no es un tema

Juan, Castelar.

Hay un grupo político, creo que es de izquierda, que tiene el dibujo de Octubre también, de insignia. Vos fijate, como que ese dibujo representa la libertad, como que rompe las cadenas. No me acuerdo como se llama ese partido, pero fijate que tiene como insignia eso: el dibujo de Octubre y también tiene el signo que era de los rusos, el martillo.

Javier, Laferrere.

Lo que tenía rostro político y creía ser político, se desenmascarará un día como movimiento religioso.

Sören Kierkegaard (en: Bataille, *et al*, 2005).

¿Cómo alguien llega a convertirse en un participante comprometido de esta escena? “Un seguidor” en términos nativos. Este capítulo se propone comenzar a responder esa pregunta –la pregunta clásica que se planteó Becker (2009) para los consumidores de marihuana- a partir de introducirnos en la descripción del contexto del recital, mostrando la “escena de consumo” que tiene lugar allí y destacando el carácter comprometido de la participación en ella de algunos fans. El modo de “rastrear” y dar cuenta de ese fanatismo fue a partir de seleccionar, de entre el público asistente en general, a aquellos que demostraban una adhesión más profunda, permanente o comprometida con el espectáculo, a partir de la producción de banderas con frases y dibujos diversos para su exhibición en los recitales. Indagar en el modo de presentación de estas banderas (o “trapos”) realizadas por los propios fans para acudir a los recitales fue el punto de acceso a ese ámbito de prácticas de afición en torno a la música.

Esta indagación me permitió recuperar dimensiones de la experiencia que se ponen en juego en la escena del recital pero, a la vez, me reenvió desde ella hacia ciertos contextos de la vida cotidiana. En este sentido, como veremos, la práctica de confección y uso de banderas actúa como soporte de relatos más amplios sobre el mundo social y moral de los seguidores: al analizar sus “historias” nos encontramos con

³¹ Este capítulo desarrolla y profundiza el trabajo colectivo desarrollado junto a Mariana López, Nicolás Welschinger y Jerónimo Pinedo, durante los años 2008-2009, en el marco del proyecto “Los géneros musicales populares: producción, circulación y recepción. Identidades Sociales y Música entre los jóvenes del Gran Buenos Aires”. Agradezco a los autores por compartir el trabajo y los materiales, que a la sazón constituyeron el punto de partida de la investigación que dio origen a la presente tesis. También se incluyen aquí fragmentos de entrevistas realizadas en colaboración con Ornela Boix, Mercedes Albo y Maria José Ferreira, a quienes también se agradece. Elaboraciones previas de algunos de los desarrollos que se presentan aquí pueden encontrarse en: Aliano *et al* (2010), Aliano *et al* (2011) y Aliano (2014).

una intensa elaboración de relatos que movilizan esquemas de la propia vida de los fanáticos: modos de concebir la vida amorosa, el goce estético, el sufrimiento, la amistad, la familia, el barrio (Aliano *et al*, 2011). De modo que este capítulo, a partir de *seguir una práctica* tiene un triple objetivo: por un lado, (1) caracterizar la escena que se despliega en torno al momento del “vivo” para estos “fanáticos” que elaboran banderas, así como el lugar que ocupan estos dentro del espectáculo. (Ello se hará a partir de atender a la construcción moral del fan frente al “investigador” -sección 1-, y de describir los usos y sentidos de las banderas en la escena -sección 2-). Por otra parte, (sección 3) mostrar cómo se configuran determinados “contratos de escucha” (Benzecry, 2012a) entre público y artista en esta escena, derivados de la codificación de los momentos “apropiados” para cada acción y de la estabilización de un acuerdo sobre qué es lo que se debe “hacer” y “sentir” en cada momento para convertirse en un seguidor comprometido con el espectáculo. Por último, (sección 4) exponer el arco de relatos que se abren al momento de “explicar” el fanatismo e “inscribirlo” en las banderas.

Con ello se busca comenzar a mostrar el carácter *comprometido* de la participación con el espectáculo por parte de una porción de su público, indagando en la forma que asume este compromiso y como es vivido en tanto experiencia subjetiva. En cierto modo, se trata del paso inicial para acercarnos a estos fans, desde la escena que los hace “visibles” en tanto tales. En este cuadro, se mostrará que el sostenimiento de esta afición *es una actitud que compromete al fan*, que el fan aprende a definir como *experiencia singular*, que contribuye a configurar esquemas cotidianos de experiencia y de la propia subjetividad social.

1. El “periodista” y la presentación moral del fan.

En línea con algunas etnografías contemporáneas (Auyero, 2001; Garriga Zucal, 2012), en mi ingreso al campo atravesé un sistemático equívoco en relación al rol que los “informantes” me asignaban. A pesar de mis repetidas aclaraciones, yo, el “sociólogo”, en el contexto del recital pasaba a ser considerado automáticamente como un “periodista”. En términos generales, Auyero y Grimson (1997) han encontrado en este equívoco, el índice de una *relación instrumental* en el mundo popular con los medios de comunicación, desde los cuales diversos actores buscan visibilizarse y visibilizar sus demandas en la esfera pública. Frente al “periodista”, los actores reconocen “un interlocutor que es un canal directo hacia el ámbito público” (1997: 8).

En este sentido, si la identificación del lugar de “sociólogo” o “antropólogo” con el de “periodista” ya ha sido referida por algunas etnografías en sectores populares -y la confusión dista de ser una singularidad de mi caso-, cabe pensar a su vez que ella visibilizaba *sentidos específicos* de mis informantes en relación a ciertos “usos del periodista”.

Como señala Guber (2013), los primeros roles que se le asignan al investigador, no recorren un círculo arbitrario, sino que siguen la experiencia de los sujetos, sus marcos interpretativos y su sentido común: son “roles socialmente relevantes” (2013: 162). Acceder a la reflexividad de los informantes sobre la figura del investigador permite, en este sentido, conocer “la trama de expectativas que el investigador ha generado” (2013: 164) y por tanto resulta una fuente de información en sí misma. En este acceso inicial al campo, ¿de qué aspecto específico del universo social indagado me informaba esa identificación que los actores realizaban con el periodista? O en otros términos: ¿qué tipo de “dato” construía ese equívoco? (Auyero y Grimson, 1997).

El acceso al campo desde el “recital masivo” como evento etnografiable implica un desafío a la observación participante. Esta “escena”, desde el punto de vista de la observación, constituye un enmarañado curso de interacciones y secuencias de situaciones, que se encadenan desde el contexto de la “previa” hasta el momento mismo del show. En este sentido, una de las estrategias de acceso al campo para “asir” este abigarrado flujo de acciones, fue el intento de iniciar conversaciones con algunos fans que realizaban “banderas” o “trapos” que confeccionan, presentan y exhiben al resto del público. En este contexto, ante la interpelación sobre los motivos para realizarla, la identificación con el “periodista” resultaba instantánea: ¿sos periodista? ¿de qué medio? ¿para qué revista? ¿dónde se va a publicar esto? Y lo que todas esas preguntas activaban era un discurso que tenía el siguiente esquema prototípico:

-¿Por qué la hicieron así, con esa frase, con cada dibujo, en particular?

-En sí porque representa lo que vivimos cada uno (...) Es así... ¡es *Los Redondos!* digamos; es un sentimiento, no se explica. Eso sale de lo que se vive a cada momento. Pero no se vos, que andas por todos lados grabando a la gente ¿te dan las mismas explicaciones?

Yo pretendía obtener -y *esperaba* escuchar- un *discurso narrativizado* de los modos de hacerla: la “historia” de la bandera, sus peripecias, su relación con la música y la identidad individual o grupal de sus hacedores, sus trayectorias, sus motivaciones, sus anhelos y angustias. Y si bien todo ello aparecía, lo que encontraba antes que nada era un discurso estereotipado de la pasión. Más allá de los “contenidos” de cada historia -

que, como veremos luego, giraban en torno a algunos motivos como “representar el barrio”, al “grupo de amigos” o activar el relato de episodios traumáticos de la propia biografía- lo que habilitaba ese lugar del periodista, *antes que nada*, era un discurso escenificado de la afición: “esto no se explica, esto se siente”. Una “escenificación” de la identidad del fan. Porque estos fans se creen o se saben objeto de noticia; entonces lo que había que mostrar al periodista, antes que nada, era la *pasión* y el *esfuerzo*. En consecuencia: ¿era eso lo que los fans eran? ¿Especie de autómatas sentimentales y prerreflexivos que repetían, caso tras caso, que para eso no había explicación, solo había sentimiento? ¿O eso era lo que querían que yo mostrara, o encontraban que era “lo mostrable a un periodista”, de acuerdo a las *expectativas* que depositaban en esa figura social?³²

La sensación era que me manejaba en un terreno demasiado superficial: que lo que me estaban presentando no era *lo que ellos hacían con la música*, sino lo que *ellos querían que se mostrara de lo que hacían con la música*, y que entre eso que “ellos me mostraban de su rol de fan” y su “rol de fan”, la relación era mediada, y en todo caso no era (y no podía serlo) transparente. Y sin embargo, *algo* de lo que en sus sentidos prácticos “ellos eran”, se ponía en juego en esa presentación de la persona. Porque, como sugieren Auyero y Grimson (1997: 12), “al hablarnos *desde* ese sentido, también –si sabemos escuchar– nos hablan *de él*”. ¿Pero qué tipo de “dato” era ese que construía a partir de considerar la reflexividad de los actores? Se trataba de una presentación de la persona que, en todo caso, trascendía el esquema narrativizado que yo pretendía encontrar y –“epistemocéntricamente”³³- forzar. En cambio la situación daba lugar a una escena en la que se ponía en acto, performativamente (con la gestualidad, la entonación y las expectativas de que “el periodista lo grabe”), una presentación *moral* de la persona. Una conexión específica, en suma, *desde el cuerpo* y en una *situación “extraordinaria”*, entre moral, identidad y búsqueda de reconocimiento (por la dedicación conferida, por el esfuerzo depositado), de un modo parcialmente captado en

³² En relación a este punto Auyero y Grimson (1997: 2-3) reflexionan:

¿Estoy escuchando sus opiniones, sus pensamientos o lo que ellos quieren que yo diga en algún medio de comunicación, una suerte de presentación de su persona frente al público mediático? Como bien nos enseñara Goffman hace ya algunos años, lo que creen y opinan no está tan divorciado (como pareciera a primera vista) de la manera en que diseñan estrategias para presentar públicamente sus creencias y opiniones. En otras palabras, lo que nos dicen, la manera en que intencionalmente construyen una narrativa pública, guarda alguna relación con sus percepciones y creencias. Sin embargo, tomar lo que dicen (y, sobre todo, lo que “nos” dicen) como lo que piensan constituye un serio error epistemológico”.

³³ Esa tendencia intelectualista del investigador por la cual, como señalan Bourdieu y Wacquant (2008), se construye el mundo social desde una mirada teórica, un “ojo contemplativo”.

expresiones como “esta bandera me explica”, “explica lo que soy”, “necesitamos ser escuchados”. En este sentido, como señalan Auyero y Grimson,

En la medida en que los actores identifican al etnógrafo con el periodista es probable que tiendan a desarrollar los discursos que desean que alcancen el ámbito público, buscando desarrollar argumentaciones que demuestren la particularidad de su situación y la necesidad de ayuda, su situación de desprotección, etcétera. (Auyero y Grimson, 1997: 8).

En mi caso sucedía algo similar a lo observado por los autores. Se trataba de algo que brotaba siempre y cuando un sujeto, a la sazón devenido “informante”, se encontraba con otro sujeto (yo mismo) con un grabador en mano, que “activaba” un discurso que querían que apareciera en los medios de comunicación: una “presentación pública” que se deseaba que los demás advirtieran que ellos encarnaban. Pero esa presentación, en este caso, no era tanto una narrativa de la “necesidad de ayuda” o de la visibilización de una “demanda colectiva”, sino de la exposición de una dimensión de la moralidad del grupo que se juzga digna de exhibición: la ética del esfuerzo y la pasión; la voluntad de expresión de una “diferencia” y de su reconocimiento público. Entiéndaseme: un deseo de afirmación pública de sí y de exigencias de confirmación social. Pero la importancia de todo ello –una vez atravesada la desesperanza de no encontrar rápidamente las “buenas historias” que esperaba-, la termine de comprender más tarde.

Lo que ocurría era un modo de implicación personal con el objeto de afición, una vinculación que tal vez no habría podido reconstruir discursivamente pero que se me aparecía con toda la fuerza bajo la forma *performativa* del discurso de la pasión (Hennion 2012). La presentación teatralizada (centralmente mediada por el cuerpo, la gestualidad y la acción, y muchas veces realizada en estados de alteración o arrebatos provocados por el uso de drogas o alcohol) me indicaba una conexión específica entre *moral, afición y subjetividad*, que excedía mi angosta idea inicial de “reconstrucción narrativa” de la experiencia y daba cuenta de una búsqueda *esforzada* de trascendencia personal y reconocimiento social. Desde esta construcción moral es que las bandera “se presentan”.

2. Las banderas en la previa y el recital.

Una de las novedades que aportó la vertiente del “rock chabón” a la escena del recital es el surgimiento de una relación diferente entre “artistas” y “público”, en la que cual “la actividad del público es tanto o más importante que la que ofrecen las bandas” (Semán, 2006b: 215). Como ha sostenido Semán, “el protagonismo es dividido y

desplazado por la aparición de un nuevo actor en el espectáculo: los grupos de seguidores que practican el ‘aguante’ de la misma manera en que lo hacen las hinchadas de fútbol en relación con su equipo. Siguen a las bandas en sus viajes y en los festivales locales, *presentando banderas, bengalas, vestimentas y coros en una contra-escena* que crea un piso mínimo de público y fervor para la actuación de la banda que está en el escenario” (Semán, 2006b: 215, cursivas propias). Así, en torno a los recitales emerge una *escena*³⁴ de apropiación de la música, en la que se emplaza la práctica de elaboración y uso de banderas, derivada del nuevo protagonismo que asume el “público”. ¿Qué es, en este marco, una bandera? ¿Cuál es su uso y qué significados tiene para las personas que las hacen y las portan?

Desde una descripción básica estas banderas se caracterizan por ser producciones que combinan (generalmente, aunque no necesariamente) dos elementos: una frase tomada de las letras de las canciones o, en menor medida, de alguna entrevista a los integrantes de la banda, junto con una o varias imágenes, provenientes de la gráfica de los discos o de fotografías difundidas de los músicos.³⁵ Estos elementos dibujados y pintados, además suelen ir acompañados con los nombres de las personas que la realizaron, de seres queridos a los que por algún motivo se quiere rendir homenaje, o del barrio o zona de procedencia de los seguidores. La tela de las banderas puede ser de diferentes tipos y de colores variados, y también puede incluir otra iconología asociada, como cuando se incorporan banderas nacionales como soporte sobre el que se escribe o imprimen diseños, o se agregan imágenes de figuras como el Che Guevara, Homero Simpsons o una hoja de marihuana, entre los dibujos más recurrentes. De todas formas, el mayor registro de motivos, imágenes y frases tiene

³⁴ Siguiendo a Stahl, la *escena* puede ser entendida como “un tipo específico de contexto cultural urbano y práctico de un código espacial” (citado en: Shuker, 2005: 115). Definiciones posteriores como la de Straw, entienden por escena “el acuerdo formal e informal entre industrias, instituciones, público e infraestructuras” (en: Shuker, 2005: 115). Tomamos aquí la definición inicial de Stahl en un sentido restringido, considerándola como el tipo específico de contexto y emplazamiento de relaciones que se establecen entre el artista y el público.

³⁵ Que, por otra parte, no son muchas: más allá de los recitales, los miembros de la banda, y sobre todo Solari, siempre han buscado limitar sus presentaciones públicas en diversos medios audiovisuales, con lo cual no abundan ni entrevistas ni fotografías de los mismos. No obstante ello, o tal vez a razón de ello -ya que como sostiene Carozzi (2006), la existencia de un código restringido de gestos, voces y ropas en las apariciones públicas favorecen la *performabilidad*- existen una serie de fotografías, sobre todo de la figura de Solari, que se han vuelto icónicas (como ciertas fotografías de personajes como Gilda o el Che Guevara) que se reproducen una y otra vez en los dibujos de las banderas, en murales, remeras, tatuajes, calcomanías y los objetos más diversos (apoya pavas, ceniceros, bolsos, etc.).

como fuente el arte visual de los discos, las letras y los personajes de las canciones creadas por *Los Redondos*, El Indio Solari y Rocambole.³⁶

2.1. Las banderas y “la previa”.

Estas banderas se elaboran para exhibirse tanto durante el show como en sus momentos previos. En este sentido, para los seguidores, el recital no puede escindirse del momento que se desenvuelve como su preparación. Este periodo precedente es referido como “la previa” y forma parte de la escena ampliada del recital masivo de música rock (Aliano, *et al*, 2011). La previa se va conformando como un contexto festivo, modulado por la presencia de música (provista generalmente por el estéreo de los autos), cánticos, bailes y rondas de personas en seno de las cuales se toman diversas bebidas, se come o se fuma marihuana. Así, seguidores, personal de seguridad, vecinos y vendedores informales de diversos productos (choripanes, bebidas, *merchandising*, productos regionales y artesanías locales), forman parte, cada uno a su manera, de una escena que se va constituyendo y estabilizando en las inmediaciones del predio donde se presentará el artista. Una escena que transcurre y se prolonga durante varias horas antes del show “propriadamente dicho” y que incluso, para algunos, llega a abarcar los días previos a este.

Por otra parte, esta escena suele desplegarse en una geografía con características recurrentes, dado que los lugares donde se realizan los recitales son siempre sitios amplios y abiertos, aptos para albergar un público masivo (estadios de fútbol, hipódromos o autódromos). Por ello la “previa” siempre tiene sitio en predios abiertos, con mucho césped, árboles y generalmente alguna zona de acampe, emplazados en las periferias de la ciudad y circundantes al lugar donde se realiza el evento. La compleja trama de interacciones y sentidos que comprenden la previa y el contexto del recital, y la “participación” en ellos, es captada por este fan de San Martín:

Todos somos parte de esto, todo es parte de esto. Parte de esto es el tipo que vive enfrente y nos tiene que bancar dos días acá, que le van a plantar carpas a la noche; parte somos nosotros; todos somos parte. O sea, de diferentes áreas o de diferentes miradas, todos participamos de esto. La gente canta, come asado, se toma una cerveza, un fernet, un vino, un Gancia, lo que tenga ganas. Vas a ver chicos, gente grande, o sea, gente grande me refiero a tipos de sesenta años que los vas a ver canosos, que viene con la señora y se pone una remera.

³⁶*Rocambole* (Ricardo “el mono” Cohen), ha sido el artista plástico encargado de la estética de los discos de Los Redondos y posteriormente del Indio Solari.

El relato describe esa diversidad de relaciones y vínculos que se disponen en la previa y que se van identificando tras una observación atenta. Las banderas en este contexto ocupan un lugar central en el espacio circunscripto que van ocupando cada uno de los grupos de fans. Extendidas sobre el piso, amarradas entre árboles o colocadas sobre algún vehículo o alguna pared, se disponen de manera que adquieran visibilidad, y en torno a ellas se organiza el grupo, demarcando a su vez el territorio respecto de grupos contiguos (*ver anexo imagen 1*). En el marco de estos usos, también es frecuente encontrarse con fans que llevan su bandera sostenida sobre los hombros y dejándola caer sobre la espalda; en este caso se trata de banderas más pequeñas, que acompañan a su dueño individualizándolo.

En este contexto, la exposición de la bandera por parte de los grupos funciona como *vector de sociabilidad* (Aliano *et al*, 2011). En ese sentido opera el recurrente pedido de “sacarse fotos” junto al “trapo”, proferido por los asistentes a esta escena que se interesan por recorrer y deambular por la zona. Esta acción se vuelve un catalizador de encuentros e intercambios entre desconocidos, y es motivo de orgullo para la persona o el grupo portador de la bandera, que suele percibir en ello un gesto de “reconocimiento” por el trabajo realizado. Allí “se generan lazos, se intercambia información, anécdotas, percepciones sobre recitales previos o futuros, e incluso se conciben nuevas ideas para las banderas que vendrán” (2011: 5). Así lo explicaba un fan:

Uno mismo va mirando banderas ajenas y vas rescatando algo de cada cosa o de lo que vivís, porque así como venís vos ahora a arrimarte, nosotros mismos vamos y nos arrimamos a otra gente, y por ahí eso te da una manera de explicar las cosas que vos vas aprendiendo, y acumulas, y te salen las cosas... Después vos te juntas con tu grupo y decís: “bueno, mira, la otra vuelta vimos esto y bueno, vamos a hacer esto porque nos gusta...” Es un poco así... Y después la gente se arrima. ¡No sabes la cantidad de fotos que le sacaron! Y a vos te da una alegría... porque decís: “bueno, valió... a la gente le gusta...” Por ahí vienen las chicas, las mujeres con los chicos, y vienen y se arriman ahí y le sacan una foto a los chicos... está bueno, sí. Y vos te sentís bien. O vienen y te dicen: “eh amigo, ¿nos podemos sacar una foto?, la bandera está re buena...” Te da una cosa de decir... te da una alegría aparte... Y además te quedas chamuyando, porque la onda es venir acá a compartir con la gente. Y nosotros mismos recorremos otras banderas... las que podemos y vemos y nos gustan sacamos fotos también. (Claudio, 23 años, Monte Grande)

Como se expresa a partir del relato, la visibilidad de la bandera contribuye a otorgar cierta unidad al grupo, confiriéndole un espacio propio y a la vez una proyección frente al conjunto de los seguidores, siendo un medio para estrechar lazos con otros jóvenes, causa de orgullo y marca de pertenencia a la “comunidad *ricotera*”,

de la cual los trapos dan cuenta con sus características singulares. En este sentido, por ejemplo, colocar frases de temas inéditos, permite cierta singularización al reflejar un conocimiento profundo de la “obra” del artista, del mismo modo que la presencia de marcas como parches, tajos y remiendos, o la incorporación de firmas y nuevos dibujos que se van acumulando en algunas banderas, pueden ser vistas como señales de banderas con “trayectoria” entre los fans (Aliano, *et al*, 2011). Un entrevistado que, luego de años de seguir al *Indio* se había decidido a realizar una bandera indicaba, en este sentido, su preocupación por no ser confundido con un novato, a partir de hacer una bandera que demostrara su conocimiento de la “tradición”.

En esta está el Indio como caricatura y también dice “City Bell”, dice “PR”, dice “Vamos las Bandas”, la hizo mi amigo... Nosotros le dijimos “mirá, a mí me gustaría aunque sea la cara”, porque yo lo que no quería poner era Porco Rex, porque Porco Rex ya queda como que venís por primera vez... porque vos fijate las banderas tienen más de Luzbelito, tienen mucho Octubre... porque ya son banderas viejas... Y bueno, yo también tengo remeras viejas y esta que me la compré ayer cuando pasaba. Yo quería ponerme una remera vieja... pero mi novia me dijo “no, ponete esta” ¿ves que ella anda con la remera del 2005?

Como se desprende de estas palabras, existe entre algunos de los seguidores la intención de no ser vistos como advenedizos, mostrando que su carrera de fan se proyecta desde el pasado, abarcando la etapa en la que el Indio formaba parte de *Los Redondos* (los discos que menciona: “Luzbelito”, “Octubre”, responden precisamente a esta etapa).

2.2. Regímenes de visibilidad. El recital

A la hora de ingresar al estadio las banderas son, en su mayoría, colocadas en las gradas de la tribuna o sobre el tejido que separa a esta del campo de juego, de manera que sean perfectamente sondeables desde allí y el escenario. Las banderas más grandes, a su vez, recorren todo el estadio pasadas de mano en mano por sobre las personas que conforman el público, que al verse cubiertas por el trapo le confieren un movimiento ondulatorio a su paso, y luego lo aplauden cuando este se aleja. Estos trapos de grandes dimensiones son dirigidos por todo un “equipo” de personas, que desde los extremos de la tela coordinan el desplazamiento de la misma. De esta forma, se podría decir que una vez dentro del recital la visibilidad de las banderas se juega en un doble sentido: por un lado, en la exhibición al resto de los participantes, funcionando a modo de “auto-reconocimiento, auto-celebración del papel activo del grupo portador de la bandera dentro del público presente en el recital” (Aliano *et al*, 2011: 5); por otra parte, y a la vez, son dirigidas y exhibidas frente al propio artista, en busca de captar su atención.

Cuando desde arriba del escenario se detienen a “nombrar” algún trapo en particular, este reconocimiento se vuelve motivo de profundo orgullo para los portadores de una bandera, revelando el papel activo del público a lo largo de todo el recital. El doble sentido de la búsqueda de visibilidad que los fans pretenden a través de sus banderas se inscribe en cierta “red de reconocimientos” cuyo “momento de consagración” para los fans, se encontraría en el nombramiento que viene desde “arriba del escenario” (2011: 5).

Cuando tocó en el *Go*, cuando presentó Luzbelito, el Indio la nombró. Dijo: “bueno, yo sé que acá somos visitantes y les agradezco a la gente de Isidro Casanova por la presencia”, nos nombró la bandera porque estaba alta, porque la colgamos bien... entramos temprano y un pibe amigo nuestro la colgó bien, y la nombró. (Juan, Isidro Casanova)

De modo que la bandera se vuelve medio de visibilidad y, como objeto, hace posible la presentación pregnante hacia los otros, ya sea entre los distintos grupos o frente al artista. En función del uso de la bandera como medio de visibilidad se advierte la preocupación activa por colocar la bandera en algún sitio “que se vea” y así ocupar los “mejores lugares”, en la medida en que la bandera se vuelve más visible según el sitio donde se la pueda colocar. Ello conduce a que en ocasiones se produzca cierta disputa entre los fans por la superficie disponible para amarrarlas -por lugares escasos y trapos sobrepuestos-. Estas tensiones también se pueden extender a las relaciones con fracciones del *resto del público*, que ubicadas en las tribunas desde un lugar más expectante y retirado, encuentran *su propia visibilidad* limitada por aquellas banderas que, colgadas sobre los tejidos, pueden obstruir la visión del escenario. Por otra parte, el “colgar” el trapo en el tejido perimetral constituye, no solo una acción con cierto margen para las derivaciones conflictivas, sino una operación no exenta de cierto riesgo físico, necesario para lograr amarrar la bandera con firmeza y a una “buena” altura. En busca de ello los fans trepan los tejidos a cinco o seis metros de altura con movimientos que implican destreza físico y esfuerzo, para poder fijar la bandera de una manera persistente y en un lugar preciado que “garantice la visibilidad”.

Finalizado el recital la bandera suele ser refuncionalizada como lugar de “encuentro”, pero ya no en el sentido de promover sociabilidad entre fans (como es posible advertir en la previa), sino como punto al cual los miembros del grupo de pares, dispersos en la multitud que conformó el público y el *pogo*, tienen que volver para reencontrarse como grupo y emprender la salida conjunta del recital. Iluminando esta dimensión del uso de la bandera, Claudio comentaba:

Para representar el barrio y tener un lugar de encuentro. En la tribuna está la bandera y sabes que ahí es el punto de encuentro y no se pierde ninguno. En Córdoba nos perdimos igual (risas). Últimamente no le buscamos un buen lugar porque siempre entramos tarde, entramos sobre la hora y buscamos algún lugar donde podamos verla de abajo, de arriba, y donde nos encontremos. Algunos se quedan, otros se van, bajan al campo, suben, bajan, vamos rotando, pero siempre hay alguien que se queda. La bandera está clavada ahí y no nos vamos hasta que se reúnen todos, y volvemos todos juntos con nuestra bandera. (Claudio, 23 años, Monte Grande)

De modo que las banderas tienen usos diversos, que varían situacionalmente con el desarrollo del recital. Usos como el convenir un punto visible de encuentro del grupo suceden a otras formas de “visibilidad”, en relación al artista, al resto de la “comunidad ricoterá” y al “público ocasional”. Reconstruir este *régimen de visibilidad* de la práctica, en suma, nos conduce a advertir cómo los fans que elaboran banderas procuran su diferenciación y jerarquización dentro del público ocasional y de los aficionados.

3. El contrato de escucha y participación.

Hasta aquí realizamos una descripción de los usos de las banderas en el contexto de recital y la “previa” al evento, poniendo fundamentalmente atención a las formas de *sociabilidad* y de *visibilidad* que estas habilitan. En la descripción de estos usos encontramos una configuración de las expectativas, tanto del papel de las banderas en la “previa”, como durante el recital y frente al artista. Así, los lugares donde deben exhibirse antes y después del recital, las reacciones del público general hacia ellas (sacarle fotos, por ejemplo) y de sus dueños (exponer con orgullo su producción), los modos de ser llevadas, colgadas, expuestas o las búsquedas por ser “nombradas” desde el escenario, se encuentran dentro de un *horizonte de expectativas* (Kosselleck, 1993; Cardoso Filho y de Oliveira, 2013)³⁷ más o menos estabilizado. Se trata de un ajuste entre las expectativas esperadas y las experiencias sedimentadas, que da cuenta de un modo estabilizado de ser un seguidor comprometido y apasionado; y este es un código que no solo se ejercita sino que es aprendido por los neófitos que, al momento de hacer una bandera, ya conocen parcialmente cómo se regula la práctica. La existencia de una serie de rasgos recurrentes en la confección de “trapos” aparece por ejemplo condensada en este fragmento:

³⁷ La categoría de “horizonte de expectativas”, inicialmente aplicada por Jauss (1992) a los estudios literarios y por Reinhart Kosselleck (1993) al análisis histórico, pone de relieve la relación entre *expectativas* y *experiencias*. Cardoso Filho y de Oliveira (2013) subrayan la pertinencia de dicha categoría para el análisis de escenas musicales: “Se trata, de acuerdo a nuestra comprensión, de una demostración que se establece entre experiencia estética, sincronía y diacronía —exactamente la naturaleza de problema de aquellos que se ocupan de reunir indicios de las escenas musicales para inferir las transformaciones producidas” (2013: 10-11, *traducción propia*).

Un trabajo me llevó la bandera esa... Yo la quería hacer para el primer viaje que hicimos, pero nunca teníamos trapo, ni tiempo. (...) Y cuando llegó lo de Salta, bueno, semejante viaje, tenía que llevar la bandera... Lo que nunca se nos cruzó es hacerla para acá, para La Plata... Tiene otra mística ir con la bandera afuera. Tiene otra emoción, la colgamos en un bondi... En cambio acá pones "La Plata" en la bandera y los conocés a todos viste, los ves todo el día en el barrio... Otra cosa que no quise poner fueron los nombres. Él quería ponerlos pero le dije que no, porque era el lugar, yo no tenía nada que ver, era en representación del lugar, los nombres era como que quedaban mal ahí.

En este sentido, la elaboración de "banderas" para llevar al recital no deja de ser una producción regulada, con cierta estética, cierta ética, y cierto código de uso: qué poner, qué no, cuándo hacerla y qué significa, encuentra una regulación –flexible- pero que no es ajena a quienes la realizan.

La existencia de un horizonte de expectativas compartido en torno a los modos de cultivar, comprender y apreciar la afición por el artista, se observa también en el transcurso del show. Tras la asistencia sistemática a los recitales del Indio Solari, es posible distinguir una serie de "momentos" recurrentes, que el artista pareciera no poder eludir (asumiendo el estatuto de "infaltables", en términos de los fanáticos). De entre estos momentos se destacan aquellos correspondientes al *cierre del recital*; en este segmento, las canciones *Juguetes perdidos* y *Jijiji*, ambas del repertorio de su ex banda, son "inevitables" en cada presentación. *Jijiji* es asociado con el momento del pogo por antonomasia –el momento de "el pogo más grande del mundo", según la expresión difundida entre los fans-, a través del cual se expresa una moral que, tal como advierten Garriga Zucal y Salerno (2008), reivindica como valor que es marca de identidad rockera el *descontrol* y el *aguante*. Este tema *siempre* es el último de cada show, luego del cual *nunca* hay "bises", que tampoco son pedidos desde el público. *Juguetes perdidos* –tema por igual ineludible- es en cambio el momento de la contraescena ritualizada, en el que se exalta la participación del público y la *expresión de su sentimiento*, a través del uso de bengalas³⁸, la agitación de remeras y, fundamentalmente, la exhibición de las banderas (de las cuales las más grandes recorren nuevamente el campo por sobre el público). El modo en que existe un contrato de escucha más o menos estabilizado entre artista y fanáticos resulta evidente en las palabras de este seguidor, que el día después de un recital decía:

³⁸ El uso de bengalas en los shows de Solari se redujo luego de la tragedia de República Cromañón, en 2004. Sin embargo, de acuerdo al trabajo de observación participante realizado en dicho contexto, se pudo constatar que su presencia restringida persistió durante varios años más. Pareciera que su uso ha desaparecido por completo en los shows más recientes, de 2013 a la actualidad. Por otra parte se ha buscado, desde la producción del evento, imitar el efecto visual de las bengalas a partir de proyectar luces rojas desde diversos puntos del campo.

Ayer ocurrió el error de que entré yo solo a la platea, porque quería colgar la bandera en un lugar que se vea, y cuando entré no tenía lugar abajo, en la parte del césped, al costado de la cancha. La tuve que colgar en el alambrado... como el viento venía para acá, me la empezaba a tirar, y estaba solo, porque toda la otra gente se fue al campo. Entonces se me enganchó, se me rompió en la punta y me corté la mano, tengo toda la mano cortada. Me tuve que trepar, sacar la bandera... se la di a un pibe que estaba abajo y le digo: “abríla en “Juguetes Perdidos”, por lo menos abríla en “Juguetes Perdidos”. (Palo, 23 años, San Martín)

“Banderas en tu corazón, yo quiero verlas” canta Solari sobre el escenario mientras el público también canta con la cara hacia el cielo, los ojos cerrados y levantando los brazos, siguiendo el ritmo con movimientos enérgicos. Las palabras se escuchan en cada show, en cada presentación, como reconocimiento a ese público que hace el *aguante* y *agita* recurriendo a sus banderas. En este punto, es posible advertir un contrato de escucha que reclama la participación activa del público pero que, a diferencia de lo ocurrido en otras escenas como la de la música electrónica -donde se realiza “una reivindicación de la autonomía en un espacio que minimiza el lugar del músico en el escenario” (Semán y Gallo, 2010: 132)-, la distancia (“material y simbólica”) en relación al músico y al escenario nunca se aplanan. En este caso, el escenario funciona como un fuerte “dispositivo de designación”, “que ‘produce’ al artista ante el público” (Hennion, 2002: 323). Lo que observamos aquí es aquello que algunos autores describen como un proceso de “carnavalización del rock” (Alabarces *et al*, 2008), por el cual, a partir del “pretendido borramiento de la distinción entre músicos y públicos”, “se trata de postular una escena unificada donde los músicos deben *tocar* y los públicos deben *actuar*, volviendo la exhibición de bengalas y banderas (...) y las actividades corporales –el *pogo*, el *mosh*, etc.- parte central del concierto. Y los músicos deben, además de tocar, reconocer y agradecer esta acción de sus públicos. Mejor aún: deben estimularla” (2008: 41). En notas de campo registradas en el recital de Tandil de 2010 escribía:

El recital comenzó con la misma introducción de siempre: la música de “La guerra de las galaxias”, y una voz en *off* que presenta al Indio Solari y su banda, “Los fundamentalistas del aire acondicionado”. (...) El Indio se mostró, al igual que en Salta, simpático y amable con el público y habló bastante entre los temas. Promediando el recital, como en cada recital, se quejó, aunque de manera mucho más cordial que en otras ocasiones, de que le tiraban cosas al escenario: “no tiren boludeces que me voy a caer”. Al lado mío una chica gritaba eufórica contra los que habían tirado esas cosas: “¡son unos pelotudos, desde el 98’ en River que está diciendo eso!”

Tocó varias de las canciones de Los Redondos, en lo que me pareció un repertorio crecientemente estabilizado, previsible. Hay “momentos” del recital identificables, el cierre es siempre idéntico: empieza con “Juguetes perdidos”, luego toca uno o dos temas más, y cierra con *Flight 956* y *Jijiji*. Al momento de cantar *Jijiji* Solari dijo: “el *pogo* más grande del universo”. Nuevamente, como en los restantes shows, no se pidieron besos, ni Solari amagó a regresar al

escenario. La mayor sorpresa del recital fueron los “covers” que hizo: *Jugo de tomate frío* y *Post crucifixión*. En *Pabellón séptimo* repitió lo que dijo en Salta, haciendo alusión sin mención explícita a todos los que están en la cárcel: “hermanos, primos, padres”, que están “en esos lugares”. “Juguetes perdidos” nuevamente fue el momento esperado para prender bengalas y flamear algunas banderas; también aparece como un momento “ritualizado”: se lo espera, y se sabe exactamente qué hacer. La gente parecía disfrutarlo mucho: muchas chicas se subían en los hombros de sus parejas o amigos y lo cantaban. *Notas de campo recital Solari. Tandil 13 Noviembre 2010.*

Un saber sedimentado sobre los ritmos, momentos y acciones se pone en juego por parte de los seguidores, y ese saber funciona como código prescriptivo de cómo comportarse, qué cosas hacer y cuales no (¡“son unos pelotudos, desde el ‘98 en River que está diciendo eso”!) para diferenciarse del público general (aquellos que siguen tirando cosas al escenario a pesar de la historia), pero sobre todo como un aprendizaje destinado a maximizar el placer por la música, identificar y modular la emoción precisa, alcanzar el estado deseado: el momento del *pogo* y la euforia, el momento de la “fiesta ritual” y la abstracción, etc. Se trata de la búsqueda activa, producida y proyectada desde antes del recital, por alcanzar ese estado -“único”, “inexplicable”- al que la música conduce.

De modo que quien toma la decisión de realizar una bandera, (1) ha incorporado previamente el código de su uso a partir de la asistencia a recitales pasados, (2) asumió el contrato de escucha propuesto entre público y artista (que involucra la participación activa del mismo y la promoción del *sentimiento*), y (3) orienta sus expectativas de acuerdo al mismo, en busca de ocasionar ese “estado de alteración” con la música. A continuación, analizaremos los relatos que ponen en juego los “productores” al momento de “explicar” su propia práctica. En este cuadro caben algunas preguntas: ¿Cuáles son los motivos que orientan la realización de una bandera? ¿Cuáles son los móviles que condujeron a elegir determinados motivos, dibujos y frases? ¿A qué o a quiénes están remitidas? Advertiremos que las banderas funcionan como soporte de diferentes relatos sobre la comunidad interpretativa de la cual se sienten parte los fans y del status diferenciado y singular que en ella asumen, pero también sobre la experiencia grupal y sobre diversas experiencias de aflicción personal.

4. Las banderas y los relatos sobre ellas

Las historias que los entrevistados articulan sobre sus banderas condujeron a referencias que, lejos de limitarse al contorno de la “comunidad rockera”, remitían a vivencias, recuerdos y situaciones ligadas al plano de la experiencia cotidiana (Aliano,

et al, 2011), de modo que en esa indagación fui desentrañando la densidad del juego de motivos que se activan en los relatos sobre “la historia” de las banderas. Se elige hablar aquí de “relatos” ya que se trata de construcciones discursivas que mantienen cierta estabilidad como forma a partir de la cual se generan discursos sobre la propia práctica. En este sentido, se aproximan a la noción de “narrativa” (Ricoeur, 1996) ya que en muchos de ellos hay un *compromiso subjetivo* entre lo narrado y la propia biografía, que hace de estos relatos “narrativas identitarias” (Vila, 1996). Sin embargo, se preserva la noción de “relato” por dos motivos: en principio porque, en igual sentido que en lo observado por Kessler (2009: 107) para el caso de los “relatos sobre la inseguridad”, muchos de estos relatos no se caracterizan por desplegar un esquema argumental en el que la temporalidad (elemento central de la noción de narrativa) sea el eje organizador decisivo, en torno al cual se organiza la propia existencia en el flujo del tiempo. Pero además y fundamentalmente, porque si bien la dimensión identitaria es central, los motivos presentes en algunos de ellos *exceden* la operación simbólica de la *identificación* en torno a categorías de pertenencia, para remitir a otros trabajos simbólicos ligados a procesar subjetivamente diversas experiencias sociales.³⁹ Por último, aunque aquí se los presente de manera diferenciada, los motivos que se estabilizan en estos relatos no son necesariamente *excluyentes ente sí*, apareciendo en ocasiones entrelazados en las historias.

4.1. Relatos en torno a la pertenencia a la comunidad de gusto.

Uno de los relatos recurrentes que se identifica es aquel organizado en torno a la pertenencia a la comunidad de gusto, la “comunidad ricotera”. Se trata de un relato desplegado por los seguidores, sobre todo en el contexto de la escena, vinculado con “dar un mensaje” al resto de los seguidores (Aliano *et al*, 2011). Y ese mensaje está orientado a tópicos como la violencia y el deseo de alejarse de los estigmas que recaen sobre los fanáticos como “violentos”, o sobre el imperativo del seguimiento “incondicional” en tanto fanático. Así, algunas banderas remiten a relatos que se dirigen a -o dialogan con- la propia historia de *Los Redondos* y *Solari*. En este sentido, un grupo de amigos y familiares de la ciudad de Tandil contaban que la frase de su bandera

³⁹Para una reflexión sobre el relato y su conexión con la subjetividad el lector puede remitirse a Piglia (2007). Para un análisis de la noción de relato articulada en torno a prácticas del espacio antes que a la noción de temporalidad: De Certeau (2008).

“eliminemos el sopapo” es “un mensaje” a la comunidad, basado en la propia historia del grupo:

La frase comenzó en nuestra casa. Un mensaje: “Eliminemos el sopapo”. ¿Por qué? Basta de violencia viejo. Es una manera diferente de decir, basta de violencia, loco. No nos vamos a cagar más a trompadas. Déjense de romper las pelotas. Una noche estábamos en casa y dijimos, “Bueno, eliminemos al sopapo”, porque hubo una reyerta ahí, en ese momento. “Eliminemos el sopapo”. Eso lo vamos a desplegar en un trapo dijimos. Y estos pensaban que eso lo había dicho el Indio y nada que ver... “Ah sopapos que la costumbre da, por el mandato ruin de los muertos”⁴⁰. El sopapo lo menciona, pero no dice nada de eliminar el sopapo. Bueno, dejemos la violencia aparte. Es una forma de decir, no nos rompamos las pelotas entre nosotros, si todos podemos convivir. (Roberto, 35 años, Tandil.)

En este caso, el relato sobre la historia de la bandera se argumenta en la necesidad de “dar un mensaje” al resto de los seguidores, e impugnar el estigma de “violentos” que recae sobre los “ricoteros”. En un sentido similar puede ser interpretada la leyenda “El que abandona no tiene premio”, frase recurrentemente empleada en las banderas, que pareciera desplegar un mensaje orientado al resto de los pares. Cuando se indagó repetidamente sobre el sentido de la frase a un joven que tenía una bandera con esta leyenda, su respuesta final fue: “el que es redondo sabe lo que le estoy diciendo... el que es ricotero entiende”, y terminó de contestar cantando “es un sentimiento, no se explica se lleva bien adentro”, conforme el popular cántico con el cual se suele animar la previa. El episodio es indicativo de las limitaciones con que nos encontramos al buscar captar de manera “verbalcéntrica” (Semán, 2011) los modos de adhesión apasionada a determinados objetos (preguntas del tipo “por qué sos ricotero” o “que es ser ricotero”, que se resuelven generalmente con frases estandarizadas del tipo “es un sentimiento”, “es inexplicable”)⁴¹. Sin embargo tales respuestas indican, en línea con observaciones como la de Grossberg (1992), cómo la carga *afectiva* depositada en la experiencia declina (con la remisión al grupo de pares) en un proceso de diferenciación que distingue a quienes pertenecen (y pueden llegar a la “comprensión” profunda por haber atravesado la misma experiencia) de los que no. En este sentido, un joven de Morón explicaba el sentido de la elección de la frase para su bandera: “mis ojos brillan de locura al verte” del siguiente modo:

Es que ver al Indio en el escenario es una emoción bárbara, me trae recuerdos. Desde los trece años que lo voy a ver, imagínate... ahora tengo 30. Me fui a todos lados, hasta a Uruguay me fui.

⁴⁰ La frase corresponde a la canción “Ciudad Baigón”, perteneciente al primer disco de Solari como solista: “El tesoro de los inocentes”, del año 2004.

⁴¹ Siguiendo a Hennion, “el vocabulario de la pasión es estereotipado porque es más performativo que constativo: enfoca la atención en el deseo de ver aparecer la pasión de repente (o pone de relieve la intensidad de un acuerdo) en lugar de trazar una descripción del apasionamiento por la música, analizando en particular la índole específica que lo diferencia de otras pasiones” (2012: 231).

En un principio le iba a poner como frase “el sentimiento no puede parar”, pero estaba re quemada... es un sentimiento sí, pero tenía que ser algo especial, y esta frase no la vas a ver en ningún lado, no es una frase común, es una frase diferente, no la vas a ver en ningún trapo. Todos los trapos tienen sentimiento, claro, pero esta no la vas a ver en ningún lado.

Se trata de “explicar”, de poner en palabras, un sentimiento que es *a la vez* vivido como singular y reconocido como compartido. Es posible observar que al interior de la comunidad “los diversos ‘mensajes’ que despliegan las banderas se construyen mutuamente a partir de un sistema de referencias” (Aliano, *et al*, 2011: 8) con las cuales también se pone en juego el conocimiento de la obra del artista como un valor a través del cual singularizarse. Un grupo de la localidad de Benavidez explicaba que la frase de su bandera es de “un tema inédito de *Los Redondos*” porque buscaron ser originales ya que “hay pocas banderas con inéditos”:

Queríamos algo original, algo que no se vea. Estuvimos mirando fotos de banderas de Córdoba, San Luis, y bueno buscamos algo que no esté. En realidad lo que íbamos a poner primero era “Nadie es capaz de matarse en mi alma”, o algo así. Y la cambiamos porque la vimos en varias banderas de Córdoba. Y ahí cambiamos. Nos fijamos que esta no la tuviera nadie. Además, nos dimos cuenta que mucha gente nos pregunta, que no saben de qué tema es. Y bueno, es única.” (Gonzalo, 26 años, Benavidez, Prov. Bs. As).

En suma, estos relatos sobre las banderas muestran, por un lado, un sistema de referencias a los pares que comparten la adhesión, a la vez que un esfuerzo por singularizarse dentro de la comunidad de gusto. Entiéndase: la presencia de este tipo de relato “comunitario” no se vincula con la existencia de una grupalidad cerrada sobre sí misma -una entidad social que engloba y totaliza la vida- sino antes bien con la remisión a una sensibilidad compartida: una “comunidad” que, en tanto forma de una relación social específica, está orientada por una acción que se inspira en el sentimiento subjetivo de los partícipes de constituir un todo (Weber, 1997: 33). Este relato “comunitario” refiere entonces a una operación social activada en el discurso de los entrevistados al asumir, generalmente en el contexto específico del recital, una identificación colectiva que pone el acento en los fundamentos afectivos, estéticos y emocionales, a partir de la que se crean, a la vez, ciertas diferenciaciones de status dentro del colectivo.

4.2. Relatos en torno a *pertenencias grupales ancladas en el barrio.*

En el contexto de la escena los mensajes plasmados en las banderas pueden remitir a otros niveles que exceden el pertenecer / diferenciarse al interior de la comunidad interpretativa. Otros relatos sobre las banderas están centrados en la historia

del *grupo de pares*, que se liga casi insolublemente con lo barrial (Aliano *et al*, 2011). Así, la bandera, “cuando es patrimonio de un grupo, sirve de identificación hacia dentro y fuera del mismo, articulando un relato que envuelve en un tono épico las historias y peripecias de la conformación del grupo de amigos-vecinos-seguidores” (2011: 8-9). Estos relatos describen el intenso vínculo de sus portadores con lo territorial como fuente de sus identificaciones; y las banderas que movilizan estas historias generalmente llevan pintado referencias al barrio de pertenencia y al club de fútbol del cual son también fanáticos. Así, a la luz de estas historias se puede identificar un relato más o menos recurrente, que se construye como exaltación del grupo de amigos y “reivindicación de la idiosincrasia barrial que se juzga específica, se exhibe con orgullo y que se aspira a “representar” (2011: 9). El espacio barrial es construido simbólicamente como espacio del grupo de pares, anclaje de relaciones de solidaridad y metonimia de “lo popular”.

Pienso que cada uno hace las banderas por la frase que él más piense por el barrio. Nosotros le pusimos Villa Borward porque es un barrio, viste... es una villa allá al fondo –nosotros no vivimos en la villa, pero a seis cuadras hay una villa- y le pusieron Villa Borward al barrio. Sino le hubiéramos puesto Guillermo Marconi, como en realidad se llama el barrio, pero nosotros le ponemos Villa Borward porque la conocen todos por la Villa Borward; es una fábrica grande de motores que había antes. Nos juntamos entre todos. La verdad hay algunos que mucho no vienen, te vamos a ser sinceros, pero hay algunos que vienen siempre. Y estamos siempre. Nos juntamos en una esquina. Le dicen las cinco esquinas. Nosotros somos de las cinco esquinas, “vos sos de la esquina tumbera, vos sos de allá, de la Juan B. Justo”, ponele. Es así... somos todos del mismo barrio. La esquina tumbera se junta con las cinco esquinas. La esquina metálica... *la esquina metálica* te lo dice todo, son todos pibes que les gusta el heavy metal. (...) Nosotros les decimos a los metálicos del barrio “hombre hojalata” ¿entendés? por metálico, esa es mi frase para ellos; y ellos me dicen “Ah, “tortita de ricota”. (Palo)

Estas historias plasman la intención de los grupos de fans de “hacerse presentes”, de volverse visibles y de expresarse conjuntamente, haciendo las banderas “para reflejar el amor al grupo” o “como una manera de decir acá estamos, somos nosotros”, de acuerdo a algunas de las expresiones registradas. Así, en muchos casos, “la conmemoración de la posibilidad de presenciar un mismo recital por todos los integrantes del grupo se festeja con la confección de una bandera con las firmas de cada uno de estos” (Aliano, *et al*, 2011: 9). Un grupo de jóvenes de La Plata, en este sentido, me comentaba:

Esto es un sentimiento: Los Redondos y Gimnasia... somos seis pibes que nos juntamos todos los fines de semana a comer asado, todos hinchas de gimnasia... Y como que nos faltaba algo, y lo primero que se dio fue la bandera. Y como los sentimientos que nos unen a todos son Los Redondos y Gimnasia, decidimos ponerle “Los Redondos” y el escudo de Gimnasia, y nuestro barrio, “Los Hornos”... Y hoy la trajimos acá para bautizarla.

Así, en estos relatos, la temática de lo grupal se imbrica en lo “barrial”, que se encuentra “como trasfondo que sostiene las variaciones en las que se despliegan los argumentos” (2011: 9). Aunque en una clave algo distinta de las anteriores, el relato de Daniel, un fanático de San Justo, plasma el sentimiento de adhesión al grupo de amigos a partir de la historia de la bandera: Daniel cuenta que eran cuatro amigos, que hicieron la bandera en el año 2000, y que a medida que se iban sumando los amigos del grupo se iban agregando las firmas al trapo. Una de las chicas del grupo, Mariana, murió tras un accidente andando en moto, y desde entonces la bandera la tiene su madre como recuerdo. Daniel y los amigos le dijeron a la madre que cada vez que toque el Indio la van a ir a buscar y luego se la devuelven: “la bandera cuando el Indio toque, va a estar; yo a la madre de la piba le lleve varias fotos donde estaba la piba con la bandera y todos los pibes... re lloraba, estaba re contenta”, dice. Mientras cuenta esa historia, Daniel aclara que él y su grupo de amigos además son devotos del gauchito gil: “el gauchito era un rebelde” “cuando lo matan dice: ‘la sangre de mi cuerpo revivirá y hare milagros’”. Daniel y sus amigos van todos los primeros de enero en bicicleta hasta Lujan: “este año éramos cinco; hace cinco años que hacemos estos viajes... lo del gauchito y lo del Indio es lo mismo, en el sentimiento, en la fiesta...”.

El relato de Daniel, si bien se orienta a destacar la identificación con el grupo de amigos como motivo que llevo a elaborar y persistir en el uso de la bandera, incorpora una dimensión más: la función terapéutica que tiene la permanencia de ese uso, tanto para el grupo de amigos cómo para la madre de la joven muerta, que les ayuda a conmemorarla, procesar la perdida y aliviar la angustia. Y en ese proceso, Daniel compara y conecta la experiencia del recital –el sentimiento, la fiesta- con la de su devoción por una figura de la religiosidad popular. En la sección siguiente avanzaremos sobre relatos orientados a partir de estos motivos, que se desplazan desde las experiencias centradas en el grupo de amigos, el barrio, y el mecanismo simbólico de la *identificación* con el grupo de pertenencia, hacia historias biográficas ancladas en otros hechos trascendentes para la vida de los seguidores, que plasman diversos trabajos simbólicos en las banderas.

4.3. Relatos en torno a experiencias de aflicción.

Por último, entre los relatos recurrentes para “contar” la historia de la bandera o las frases que se seleccionaron para pintar en las mismas, se destacan aquellos en los cuales se evocan acontecimientos puntuales de la trayectoria biográfica de sus

realizadores o de seres cercanos a estos (Aliano, *et al*, 2011). Se trata por lo general de episodios traumáticos o momentos de crisis, que tienen a la *aflicción* como común denominador de diversas experiencias de alteración afectiva: la muerte de un amigo o familiar, la experiencia de la pobreza, el consumo de drogas, son los motivos más frecuentes. Frases recurrentes como “mi único héroe en este lío” (de una lírica de Los Redondos) o “nadie es capaz de borrar mi recuerdo, nadie es capaz de matarte en mi alma” (de una de las canciones de Solari) son apropiadas como frases de las banderas desde este tipo de relato biográfico. En líneas generales, se trata del relato de historias sobre experiencias vividas intensamente (los motivos son variados, pero suelen tener en común el ser vividos traumáticamente), que se asocian con las experiencias producidas en la escucha musical o en la participación de la escena.

En algunos casos, se busca conmemorar u homenajear momentos compartidos escuchando o asistiendo a los recitales de *Los Redondos* con seres que ya no están, o encontrando en el momento del recital, experimentado como “extraordinario”, una ocasión especial de expresión de sentimientos de afecto y “homenaje” hacia esos seres queridos. “Nadie es capaz de borrar tu recuerdo porque hace un año y medio murió mi vieja atropellada, por eso le puse eso”, explica un joven de Salta. “Me va alumbrando la luz de los que no respiran” se lee en otra bandera, donde un seguidor de Santiago del Estero dibujó la imagen del Indio junto a la de su madre fallecida para conmemorarla (*ver anexo imagen 2*).

La práctica de hacer y llevar una bandera se inviste así afectivamente: se trata de exponerla en ese momento extraordinario de la experiencia vital que es ir al recital, para “homenajear” o “conmemorar” a un ser querido, “dar testimonio” de un hecho. *Cacho*, de José C. Paz, cuenta: “a la bandera la hice en conmemoración de mi hermano, que murió de un paro cardíaco”. *Cacho* lee la frase de la bandera: “para el mono que está en el cielo, dedícale este rocanrol” (*ver anexo imagen 3*), y mientras narra emocionado la historia, cada vez que menciona a su hermano sus amigos le dicen ¡“bien *Cacho*”!.

Un grupo de jóvenes de San Martín, por su parte, explicaban:

Es la primera vez que la traemos nosotros. Porque siempre vino el otro muchacho. El otro muchacho, tuvimos la posibilidad de llevarlo a Córdoba, después no lo pudimos llevar más, porque está mal él, no está bien... se colgó en un poste de luz, quedó electrocutado ahí y cayó al piso. Está mal, no se acuerda, el chabón es un pibe que fue a Obras, a todos lados. Tiene 44 años, un chabón que nos siguió a todos lados... Y la bandera es importante por todo eso, porque si yo no vengo la bandera no viene, y la bandera está porque yo estoy, sino no...

En otra de las historias se replica el mismo sentimiento: homenajear y volver a la presencia al amigo ausente que cayó en desgracia. Rodrigo me cuenta:

Esta bandera la dibujó un chico que tuvo una desgracia; tuvo una desgracia con la familia. El chico se estaba por casar, se iba a entregar las invitaciones de casamiento a una familia en Mar del Plata. Iba con un 504, se le cruzó una liebre y por esquivar la liebre se fue para abajo del campo, descarriló... Y bueno, falleció la madre, el padre y la señora con la que se iba a casar, y él quedó inválido. Íbamos a venir... éramos seis para venir. Pero el primo de él que era el que lo iba a traer con la silla de ruedas se enfermó y no pudo venir. El anda con un [Peugeot] 405 que tiene, le hizo un techito arriba que baja (así como un ascensor que le pone un gancho y entra la silla de ruedas), pero como no nos quería molestar a nosotros prefirió no venir. Yo le decía “bueno vamos que te llevo yo, vamos con la silla de ruedas, te llevamos nosotros”, y él no quería, él quería ir con el primo. Bueno y el trapo este lo había hecho él... y ahí le puso: “Cristian 2008”, ¿ves? y el último retoque que hizo fue ayer, cuando yo la fui a buscar, le hizo como un sombreado... Lamentablemente no pudo venir... (Rodrigo, Berazategui, 29 años)

Asimismo, encontramos la intensión de “homenajear” al amigo muerto en este otro relato:

El chabón tenía diabetes. Se fue a Buenos Aires y se llevó las inyecciones y todo eso. Entonces salió a bailar, le agarro un ataque, y ahí quedo... Estaba con una chabona que ni lo conocía a él... Entonces falleció allá. Pero estoy contento porque esta con su padre, que también falleció por lo mismo. Y bueno, le pusimos “vamos a extrañar el botiquín” por todas las fiestas que pasaba con nosotros... Nosotros íbamos a los recitales con él, viste... Cuando vino por primera vez acá a Mendoza el *Indio* ¿viste?, vinimos con él, y sacamos una banda de fotos, y después de eso fuimos a Gualaguaychú. (Lucas, 20 años, Mendoza) (*ver anexo imagen 4*)

Tras la serie de casos recuperados encontramos que la presencia de motivos ligados a accidentes, muertes jóvenes, absurdas o inesperadas, atraviesa varios de los relatos de los fans, dando cuenta de los modos en que se inscriben simbólicamente las formas de exposición a diversas formas de la precariedad, que responden a procesos sociales “macro” (crisis económicas, flexibilización laboral o restricciones al acceso a la salud), que impactan subjetivamente en las trayectorias personales. En este cuadro, como sostiene Kessler (2013), la muerte se introduce dentro del “campo de experiencias” posibles:

A diferencia de las décadas pasadas, la muerte de otros jóvenes, de la misma “camada” o apenas un poco más grande, es ahora una referencia recurrente: muertos por la policía, por otros jóvenes, pero también por accidentes de tránsito, por HIV-sida, por causas poco claras, los relatos del barrio están poblados de jóvenes fallecidos durante los últimos quince años. (2013: 153-154).

En suma, este tipo de relatos, recurrente en varias “historias de banderas”, pese a la diversidad de motivos con que se construye, tiene dos rasgos recurrentes: la intensión de dar sentido a episodios vividos traumáticamente y que se presentan como absurdos o inexplicables, y la búsqueda de un consuelo, que cumple una función terapéutica.

En otros casos, ya no se trata de procesar experiencias de aflicción vinculadas a relaciones con seres queridos, a partir de “homenajear” a estos seres, sino de procesar experiencias dolorosas que tienen como centro *la propia persona*. La historia de Miguel sobre los motivos de la realización de su bandera y las frases elegidas para la misma, constituye un ejemplo claro de este tipo de relato, vinculado a episodios traumáticos de su vida. Miguel refiere sobre los motivos de la realización de su bandera del siguiente modo: “Esto me explica. Esto es mi pobreza. Si yo pierdo este trapo mi pobreza se va.” En torno al relato de Miguel sobre el sentido de cada una de las imágenes que pintó en su bandera, se van entrelazando referencias que se articulan en un relato mayor, la historia de su trayectoria biográfica:

- *el Che, con los Redondos, ¿por qué lo pintaste?*

- ¡La libertad! Primero la libertad expresiva, luego la libertad liberal. Lo que es esto, lo que estamos viviendo ahora, la libertad [señala a la gente sobre la calle que está haciendo *pogo* mientras suena la música]. Yo era pobre, no era clase media. Nosotros somos gente pobre que viene muy mal. Yo de pibe me la tuve que rebuscar, nunca fui chico. A mi vieja le pegaban. Nunca fui chico y esto me motivó. Esto explica toda mi razón de lo que soy. Esto me explica. Esto es mi pobreza. Si yo pierdo este trapo mi pobreza se va. Porque esto significa mi pobreza (...) Hasta que, gracias a dios conocí una buena mina, mi señora, que sé quién soy... Estoy acá. Somos una familia muy golpeada ¿entendés?, yo a los trece años me fui de casa loco, por eso yo registro todo eso en una bandera. En mi casa tengo bandera de todo. Yo soy del rojo [el club de fútbol *Independiente*], tengo bandera de *Los Redondos*, de mis hijos, de Lanús, una bandera grande que dice Lomas de Zamora, tengo de todo. Porque es lo que creo que me refleja lo que soy.

En su relato Miguel vincula la experiencia trascendente del recital, como momento que lleva definir sus esquemas (“la libertad, lo que es esto, lo que estamos viviendo ahora”) con una narración de su propia vida. La bandera es la superficie de inscripción de ese trabajo subjetivo, que une el momento trascendente que está viviendo, con un relato de la continuidad de su biografía. En su relato Miguel realiza un juego de sentidos con la frase “la vampira” –como denominó a la bandera–, figura que construye como metáfora para hablar de la “etapa oscura” de su vida:

La titulé por un tema de mi locura nada más. Así que habla de la droga nomás, no vamos a hablar gilada... Y me gustó por ese entonces, ahí le puse La Vampira. Cada uno interpreta la letra como quiere, ¿no? Yo interpreté el tema de la droga. Por una cuestión: el pastel. ¿El pastel qué es? Es una línea así, una línea así, que te pones un cañito y te la tomas. Ahí le puse “La Vampira” porque los vampiros ¿Qué son, loco, los vampiros? ¿Qué son? Los vampiros andan de noche.⁴²

⁴²La frase original de la canción es: “Y voy a comer del pastel que llamas la vampira”. Otra estrofa dice: “Un nuevo juego ligue donde sos la heroína”. Se encuentran en el tema “Scaramanzia”, del disco *Último bondi a Finisterre* (1998).

En el relato de Miguel se observa cómo la pobreza, la violencia familiar, la libertad y las pasiones, son elaboradas en un relato biográfico que, entramado en su vínculo con la música, le permite un trabajo de elaboración subjetivo de estas experiencias como vivencias personales. “Esto explica toda mi razón de lo que soy. Esto me explica. Si yo pierdo este trapo mi pobreza se va”. Para Miguel este relato permite conferir sentido a sus elecciones; al contar su historia, elabora sentidos sobre etapas como la niñez o experiencias ligadas al uso de drogas, haciendo inteligibles episodios biográficos. Y ese trabajo simbólico está inscripto, condensado y promovido en la bandera: “por eso yo registro todo eso en una bandera”.

Una última historia sorprende por la carga emotiva que deposita el fanático en la historia, que también lo tiene como centro de un balance introspectivo. Antes de contarme que es lo que lo llevó a hacer la bandera Adrián, el joven que la realizó, me aclara con cierto fatalismo, “*me vas a hacer poner triste al pedo vos*”. La bandera tiene el dibujo de la cara de una niña, con trenzas rubias y ojos grandes y vivaces, y su rostro está rodeado por un aura dorada. Debajo de la imagen está escrito su nombre: “Abril”, junto al símbolo de Patricio Rey y, en un costado, las palabras “Córdoba, Tandil” (los lugares en los que estuvo presente anteriormente la bandera). Como leyenda principal se lee “Mi único héroe en este lío”, en gruesas letras rojas. Contar la historia de esa bandera conduce a Adrián a relatarme una relación de pareja pasada. Esa relación terminó con la ruptura del vínculo y la separación dolorosa respecto a Abril, la pequeña hija de su pareja, que es la que aparece dibujada en la bandera. Transcribo largamente el relato:

Yo tenía veinte años, hoy en día tengo veinticinco. Yo trabajo...vivo en Castelar, Morón y trabajo en San Martín. Yo conocí a una chica y empiezo a tener una amistad con ella. Y bueno luego empiezo a salir con ella. Supuestamente ella tenía una hija de seis meses. El padre era drogadicto y ladrón, chorro... Pero yo tengo buena escuela porque vengo de buena familia. Y yo en un momento puedo hablar con la mina y, al mes, le planteo que yo no puedo estar haciendo las cosas con la señorita esta, y la hija no tenía ni para comer. -Yo te puedo asegurar, amigo, que no tenía ni para pañales la nena, ¿entendés? Empiezo a andar con ella. Y la veo a Abril, que es lo mejor que me ha pasado en la vida, yo te lo juro por Dios. A los seis meses yo la conocí a la chica, no sabía ni caminar, y empezamos a caminar juntos, empezamos a andar; o sea, un hijo, un nene chiquito, necesita salud, tenés que correr a las tres, cuatro de la mañana... bueno, nos terminamos juntando al año con la mina, y yo la adquirí como una hija, ¿entendés? Como si fuera una hija. Vos fijate que yo pongo mi corazón y tengo la “A” de Abril (*muestra sus tatuajes*), ¿ves?... Para mí va a ser mi hija siempre. Cuando conviví con ella siempre le dije: “la quiero como si fuese mía”, como que es mi compadre, mi corazón es de ella, o sea es la sensación más profunda y más linda que tuve en la vida, loco, viste. (Adrián, 25 años, Castelar)

Adrián relata emocionado como construyó un lazo afectivo con la hija de su pareja, y me cuenta con la voz quebrada de la importancia que mantuvo ese vínculo en su vida, una vez que la relación de pareja concluyó:

Después de separados, obviamente “papá de acá, papá de allá”, después de separados, yo armo una nueva relación, mi nueva novia queda embarazada y ¿qué hace la hija de puta ésta? ¿me la quita! ¿Qué esperaba? Era obvio que yo iba a armar una nueva relación, ¿entendés? Ella lo que buscaba eran otras cosas, la usaba como escudo. Y bueno, yo te puedo asegurar que yo tengo mis cosas... pero yo te puedo asegurar que soy un chabón responsable, laburante, que no deliro. No hay día y no hay noche que yo no me acuerde, me sienta en la cama y no me rompa la cabeza, porque tengo todos los dibujos de ella, todas las cosas. Ella, después de separado venía y se quedaba viernes, sábado y domingo...y ni preguntaba por la madre. Y después te vas dando cuenta que, ¿sabés qué? el negro destiñe, loco, el negro destiñe. Con el tiempo, destiñe. Vos hoy ponés mil ropa blanca y esta cosa negra y no te va a desteñir mil veces, a la mil y una vez te destiñe, ¿entendés? El negro destiñe. Hay gente que hay que soltar... Por eso te digo, si hay que simplificar la situación, “el negro siempre destiñe, siempre destiñe” Villera...

La de Adrián es la historia de una separación traumática, atravesada por el sentimiento de pérdida del vínculo con esa niña. Adrián reconstruye emotivamente ese vínculo a partir de la evocación, al recordar, entre lágrimas, esos momentos en que le hacía escuchar su música: “Yo le decía: ‘vamos a escuchar a Los Redondos’, ‘si papito’ -me decía- y yo jugaba con ella y hacía un picnic y mirábamos Barbi...”. En la historia de Adrián, de una manera elocuente, el hecho de hacer una bandera es un modo de procesar ese sentimiento de pérdida, haciendo posible su simbolización.

Hoy en día a mi primo le digo que esta bandera es el último recital que va a tener. Le digo: voy a esperar diez años, diez años, la nena va a cumplir quince años y se la voy a regalar. Y la voy a encontrar, porque yo te puedo asegurar que yo la voy a encontrar... Esta bandera tiene Córdoba, Tandil, San Luis, tiene ayer y tiene hoy, y se va a guardar diez años, y cuando ella cumpla quince se la voy a dar, pero porque yo me conozco mi corazón, ¿eh?, yo sé lo que soy, ¿entendés? y de ahí para adelante. Si vos mirás para atrás cuando caminás para adelante, te tropezás. No puedo mirar más para atrás. Pero te lo juro por Dios, negro, que yo he estado mal mucho tiempo por muchas cosas, pero no hay día loco, y te lo digo de corazón, y no me hago el boludo, no me hago nada, no hay día que yo apoye la cabeza, entendés, y no se me rompa la cabeza. No hay día. Tres meses y un día, o dos días. Suena feo, o sea, es difícil explicarlo... porque soy un chabón medio cuadrado, pero no boludo y tengo corazón.

El fracaso de la pareja como acontecimiento significativo expone y suscita en Adrián la reflexividad, conduciéndolo a un trabajo introspectivo: “no puedo mirar para atrás”, dice. Exponiendo el proceso de desestabilización del soporte que, como *refugio afectivo* (Sustas y Touris, 2013) representaba la pareja y su hija, Adrián apela a la música como recurso para mitigar o procesar la ruptura y la angustia producida. La historia de Adrián, al igual que la de Miguel, muestra un trabajo subjetivo sobre sí, que es elaborado apelando a la “elaboración de una bandera” para superar etapas

significativas de su vida. Un trabajo que tiene como eje una identidad auto centrada, que es existencialmente puesta a prueba por los acontecimientos.

En estos relatos se advierte una clave de interpretación particular. Una clave “ético-práctica” (Lahire, 2004) en la que el mensaje es “decodificado”, es decir, apropiado y significado, a partir de experiencias cotidianas, anhelos y problemáticas recurrentes. La incertidumbre respecto a un futuro incierto, la enfermedad, estados de angustia o tristeza, se aparecen como temáticas que moviliza el “mensaje del Indio”, poniendo en funcionamiento, mecanismos de interpretación que permiten “hacer trabajar, de manera imaginaria, los esquemas de la propia experiencia” (2004: 137). Se trata de procurar formas de “evasión”, de “preparación” para situaciones difíciles o de otorgar sentido a una realidad dolorosa. Como señala DeNora (2000: 159) específicamente para la música, esta “puede servir como un recurso para la imaginación utópica, para imaginar mundos e instituciones alternativas”.

A la luz de estos relatos, en suma, se visualiza un trabajo de simbolización que no es reductible al tópico de la “identificación” (Petit, 2001) con determinados contenidos o categorías de pertenencia, abarcando un proceso más complejo. En estas historias encontramos esa dimensión que habilita la música y la figura de Solari afectivamente investida: superar una muerte dolorosa (como en los casos de Cacho, Rodrigo o Lucas, por ejemplo), elaborar un sentido sobre la experiencia de la pobreza, la violencia o las etapas del ciclo vital (como en el relato de Miguel), o sobre una separación dolorosa (la historia de Adrián), para dar energías, consuelo o fuerzas, a un “yo” que es fuente de aflicción, y transportarse a otro lugar. En todos estos casos el relato, elaborado a partir de motivos diversos, tiene sin embargo una lógica similar: dar sentido a episodios traumáticos y poder tramitar los sentimientos de aflicción que atraviesan los sujetos. La música, por haber formado parte de experiencias ligadas a esos seres a homenajear o a uno mismo, se constituye como recurso para tramitar, evocar, o superar simbólicamente esas vivencias, y las banderas son la superficie de inscripción de ese trabajo.

En este sentido, la recurrente manifestación de estos relatos biográficos, que presentan ciertos dramas de la existencia, apropiándose de la música en un rol reparador o terapéutico, estaría confirmando la hipótesis presentada por Lahire (2004: 137) para el caso de la experiencia de la lectura (y que podemos extender aquí para la experiencia de la *escucha*), según la cual las situaciones de desajuste, de desfase que provocan crisis más o menos fuertes (la muerte de un ser querido, una separación dolorosa), algunos

momentos cumbre en el ciclo de la vida (periodo de la adolescencia, “aprendizaje” del rol de madre o de padre, etc.), son ocasiones particularmente propicias para este tipo de trabajo simbólico.⁴³

Por otra parte, la recurrencia de esta clase de relatos da cuenta de ciertas condiciones sociales en las que se experimenta, configura y tramita subjetivamente la experiencia de la aflicción. La música, el contenido de sus líricas y las experiencias que se ligan a su escucha, ofrece aquí una forma de simbolizar la presencia, muchas veces disruptiva, de la sociedad en las biografías. En este sentido, como señala Algranti (2010: 115-116), “la desigual distribución de los riesgos y peligros relacionados con procesos sociales de gran escala como son las crisis económicas, la flexibilización laboral, el aumento de la pobreza, las dificultades de acceso a la salud o la emergencia habitacional, impactan directamente en las biografías familiares e individuales, radicalizando el sentimiento de inadecuación entre el sujeto y el mundo social”. Estas situaciones generales se traducen en el plano de la experiencia subjetiva a través de sentimientos de angustia o incertidumbre, que conduce a los fans a vivir diversos acontecimientos de su entorno como *pruebas existenciales* (Martuccelli, 2006)⁴⁴. Con diferentes matices y ajustes, los relatos recuperados anteriormente suelen hacer referencia a este nivel, enfatizando, en cada caso, la acción restauradora de la experiencia musical, frente a las pruebas que se presentan.

4.4. Entre relatos comunitarios, grupales y personales: un sentido de la propia singularidad.

En suma, a la luz de estos relatos presentados, organizados en torno a tres “repertorios” recurrentes y muchas veces entrelazados (unos orientados a inscribirse en la “comunidad del gusto”, otros orientados a expresar la experiencia grupal, y otros a tramitar episodios individuales y colectivos de aflicción), observamos cómo las banderas funcionan como superficie de inscripción simbólica de la experiencia social de los seguidores. O dicho de otra forma: el modo de procesar, en la experiencia subjetiva, un modo de la experiencia social.

⁴³Michel Petit (2001), por su parte, realiza observaciones similares en su análisis de las prácticas de lectura.

⁴⁴Las *pruebas* son en este sentido desafíos históricos, socialmente producidos, culturalmente representados, desigualmente distribuidos que los individuos están obligados a enfrentar en el seno de un proceso estructural de individuación (Martuccelli y Araujo, 2010: 83).

En este marco, las banderas -a través de su materialidad y de los usos que habilitan esa materialidad, así como de los sentidos que asumen en los relatos- se vuelven un dispositivo de inscripción simbólica, tanto de relaciones colectivizadas como de relaciones más individualizadas con el “yo”. Y la presentación de estos relatos y la exhibición pública de estas banderas, tiene lugar en un momento de la experiencia subjetiva que es vivido como extraordinario: “un sentimiento”, para el cual no hay palabras. En este cuadro, se movilizan algunas operaciones simbólicas que, ancladas en el mundo cotidiano de los fanáticos y elaboradas en el marco de diversas relaciones sociales, suponen un sentido subjetivo de la propia singularidad. Como sostiene Corcuff, se trata de “la estabilización de *un sentido ordinario de la propia autenticidad o de la propia singularidad*, que no se reduce, a diferencia de Pierre Bourdieu, a una “ilusión”, sino que es aprehendido como una de las realidades de la experiencia individual socialmente construida” (2005: 132-133). Aquí observamos que lo que se invierte en las banderas a través de sus historias es un sentido de la propia subjetividad en tanto un emergente de la experiencia social *que se define en y con relaciones sociales* (la experiencia “comunitaria”, “barrial”, “amical”, “familiar” “amorosa”, etc.). Y las banderas, como objeto y práctica cultural, propician este trabajo sobre sí mismo.

Del mismo modo que lo ha señalado Jenkis (1992) para diversas prácticas fans, el mundo de estos fanáticos se configura como un “mundo entre fronteras”, que toma tanto referencias de la cultura de masas como de la vida cotidiana, y construye su propia identidad en esa zona. En este sentido, no se trata de una grupalidad cerrada sobre sí misma, recortada y orientada por el puro deseo de la distinción extragrupal y la búsqueda de status al interior de la “comunidad”, pero tampoco de la disolución de la experiencia musical en el *reflejo* de una identidad social “más amplia”. Entre la referencia a la “comunidad” de gusto y las formas de inscripción de los modos de vida cotidianos (la sociabilidad barrial, las diversas formas de procesar experiencias traumáticas o trascendentes), se configura un mundo de prácticas sustentado por los fans, en los que estos se comprometen, elaboran sentidos de pertenencia a partir de compartir una afición, procesan colectiva e individualizadamente diversas pruebas existenciales, y se diferencian de aquellos que no comparten “el sentimiento”.

5. Conclusiones. “Mis ojos brillan de locura al verte.” Inscripción simbólica de la experiencia social y momento de subjetivación.

La indagación en la escena de “consumo” permitió registrar una serie de cuestiones. En primer lugar, identificar, de entre el público en general, a una parte del mismo que manifiesta una adhesión duradera, permanente y comprometida con el espectáculo, en relación a otro tipo de espectador que se vincula con este de manera más ocasional o desde una menor implicación subjetiva. En este cuadro, la elaboración de banderas para asistir a los shows le permite a ciertos fans exhibir su apego diferenciado y comprometido con esta propuesta musical, “presentándose” públicamente al resto de los asistentes y depositando una expectativa de “reconocimiento” en ello. En segundo lugar, observamos que entre este público se dan una serie de contratos de escucha y expectativas estandarizadas en torno a lo que se espera del show. Estos fanáticos *han aprendido a comportarse como tales* y han construido *un sistema más o menos informal (práctico) y duradero de disposiciones y apreciaciones en torno al espectáculo*: quienes realizan banderas exhiben un conocimiento de la tradición, hacen una selección de motivos de la misma, incorporaron el código de uso y lo reproducen. Así, la elaboración de banderas es una práctica “regulada” que contribuye, entre otras cosas, a diferenciarse del resto del público y a vivir de una manera *intensa* el show. Y, como observamos, los relatos sobre los sentidos depositados en las banderas contienen elementos de simbolización del status diferenciado en tanto perteneciente a una comunidad. De todas formas, este no es el impulso *único ni último* de dicha práctica.

También es posible observar, a la luz de las descripciones y explicaciones que los entrevistados realizan en torno a la confección de sus banderas, la existencia de una resignificación de los materiales utilizados (dibujos, imágenes, líricas) de acuerdo a una experiencia social más amplia que “traen” a su relación con la música y la elaboran en un trabajo subjetivo. La sociabilidad barrial, la exposición a diversas formas de la precariedad (que predispone a sufrir accidentes, enfermedades, muertes de seres queridos, motivos todos ellos que -si bien no se naturalizan--se encuentran incorporados en el campo de experiencias posibles en el mundo popular) y la conexión con otras dimensiones simbólicas de la experiencia cotidiana (ciertas vertientes de la religiosidad popular, el mundo del fútbol y sus referencias, etc.), son elementos articulados simbólicamente en las banderas y los relatos sobre ellas. Se trata de un trabajo simbólico que hace eje fundamentalmente en tres dimensiones: procesar diversas experiencias de aflicción; procesar la experiencia de la sociabilidad grupal (familiar,

barrial, amical), y elaborar la común pertenencia a una comunidad de “gusto” como sensibilidad compartida.

En este cuadro, las banderas plasman un trabajo tensionado entre *tendencias hacia la colectivización* y la inscripción simbólica de una red de relaciones intersubjetivas (la bandera como “emblema grupal” y los relatos anclados en categorías de identificación colectiva en torno a lo barrial, la comunidad de amigos y de gusto) y *tendencias individualizantes* (la bandera como objeto de un trabajo personal autocentrado en el “yo”); y muchas veces, en realidad, hace posible la articulación entre ambos registros, elaborándose a través de ellas *un sentido de la propia singularidad en el seno de relaciones intersubjetivas cargadas de afecto*.

En esta dinámica, la escena del recital habilita la experiencia de un *momento de subjetivación* (Benoist, 1995) en la situación en vivo, que excede cualquier tipo de pertenencia a un rol o posición social, y que es irreductible a la dimensión de la continuidad subjetiva de la representación de sí mismo (sea en el seno de una comunidad, de un grupo de amigos o de una trama biográfica). Ese momento es “un sentimiento, no se explica” y es habilitado por el placer por la música, buscado previamente, y orientado a partir de la participación en la escena: “ver al Indio en el escenario es una emoción bárbara, me trae recuerdos...”, “Lo que es esto, lo que estamos viviendo ahora”, dice Miguel. Así, las banderas se vuelven el móvil para plasmar, expresar, enaltecer, o procesar simbólicamente ciertos estados, vínculos o valores significativos, y estos procesos simbólicos de los fans son movilizados al formar parte de esa experiencia de subjetivación que constituye el recital. La experiencia que los fanáticos viven con la música, en suma, no se reduce al efecto de una búsqueda de distinciones o de expresión de una “identidad social” originadas en un “plano social previo”, tiene una *positividad* en sí misma como experiencia, que les permite a los fans trabajar los esquemas de la experiencia social más amplia y de la propia subjetividad.

Llegados a este punto, cabe preguntarse: ¿cómo es que estos fans han conformado esta afición, entre las condiciones sociales que “traen” al recital a modo de experiencias sociales, y las prácticas orientadas a disfrutar de la música y “hacer trabajar” dicha experiencia? Entre las “condiciones sociales” y las “prácticas”, en el capítulo próximo avanzaremos analíticamente en el modo en que estos fanáticos llegan a esta escena, *conformando las disposiciones para apreciarla*. Nos adentraremos en las trayectorias sociales de estos seguidores que elaboran banderas, buscando responder: ¿quiénes son estos fanáticos? ¿qué tienen en común? ¿cómo es que llegaron a ser lo que

son? Con ello se buscará avanzar en la comprensión del modo específico en el que se produce la afiliación a esta práctica cultural, así como las características que asume la implicación subjetiva de los fans.

Anexos



Imagen 1. "Yo no sabría echarte de menos" (Tandil, 2010)



Imagen 2. "Me va alumbrando la luz de los que no respiran" (Salta, 2009)



Imagen 3. “Pongan guevo Los Redonditos, pongan guevo de corazón para el moro que está en el cielo dedícale un rock and roll. Gracias orquesta antibalas te sigue”. José C. Paz. (Salta, 2009).



Imagen 4. “Lamento irme pero estoy contento. Voy a extrañar seguro todo el botiquín”. (Mendoza, 2014)

Capítulo 3. “Un punto de inflexión que cambió mi vida para siempre”.

Historias de iniciación de los seguidores.

La manera en que la sensación, la percepción, pero también la necesidad y la herencia, el aprendizaje y el instinto, la inteligencia y la memoria participan de la repetición se mide en cada caso por la combinación de formas de repetición, por los niveles en que se elaboran esas combinaciones, por la puesta en relación de esos niveles, por la interferencia de las síntesis activas con las síntesis pasivas.

¿De qué se trata en todo este campo que hemos debido ampliar hasta lo orgánico? Hume lo dice precisamente: se trata del problema del hábito.

Gilles Deleuze (2002: 123-124)

Este capítulo propone indagar en los relatos autobiográficos de una serie de fans del Indio Solari que elaboran banderas para asistir a sus recitales. El material con el cual se conformaron aspectos de estos relatos se relevó en el transcurso de entrevistas en profundidad y a partir de realizar actividades compartidas con muchos de ellos. El objetivo de este capítulo es comprender cómo estos individuos se construyeron como fans: por qué se sintieron atraídos por el rock en general y por la propuesta de *Los Redondos* y el Indio Solari en particular, qué tipo de implicación subjetiva se establece hacia este consumo, cómo intensificaron esta vinculación con el paso del tiempo y, finalmente, qué formas asume la elaboración de una narrativa biográfica individual centrada en esta afición. En un plano analítico, se trata de captar cómo se produce el ajuste entre “condiciones sociales iniciales” y “afición”: analizando los relatos de estas personas y algunas de las características de sus trayectorias sociales, se propone examinar la articulación entre condiciones y soportes sociales y las diversas prácticas de afición que se van delineando, como un proceso de afiliación en el que se desarrolla diacrónicamente el gusto intenso y se conecta con una construcción subjetiva. Para ello se expondrán las “historias de iniciación” de los seguidores en el marco de la reconstrucción de algunos aspectos de sus biografías y su vinculación con la música.⁴⁵

⁴⁵Para abordar estas “historias de iniciación” se ha apelado a algunos instrumentales propios del *enfoque biográfico*. En este sentido, siguiendo a Di Leo y Camarotti (2013: 22), se entiende aquí que “mediante la construcción de relatos biográficos podemos tener una mejor aproximación a los procesos de construcción de las identidades y las experiencias sociales de los sujetos y a las vinculaciones de sus reflexividades, pruebas y soportes relacionales, materiales y simbólicos”. En este marco, apelando a categorías como “acontecimiento biográfico” (Leclerc-Olive, 2009) –concebida como aquellos puntos de la biografía en que la vida da un “giro” que marca su desarrollo posterior, o la noción de “bifurcaciones biográficas” (Bidart, 2006) que hace referencia a los cambios abruptos e imprevisibles que –asociados a situaciones de crisis- ocurren a lo largo de una vida, se buscan identificar –vinculados específicamente a la relación con la música- aquellos acontecimientos significativos sobre los cuales se constituye “el armazón narrativo de los relatos” (Leclerc-Olive, 2009: 4).

El problema entonces es ¿cómo captar la “iniciación”? En este sentido, como sostiene Benzecry (2012a) en relación a los fanáticos de la ópera, al no existir un proceso formal de iniciación (a diferencia de las vocaciones profesionales: ya sea la de un músico, un médico o un boxeador), este tipo de fanatismo es una especialidad cuyos primeros pasos resultan difíciles de rastrear. Benzecry se encuentra con el problema de que “los fanáticos novatos no muestran ningún signo exterior que identifique su estatus diferenciado” (2012a: 79). En este caso, en cambio, si bien se mantiene cierta problematicidad, se han seleccionado aquellos fanáticos que elaboran y exhiben banderas (capítulo 2) como signo de un compromiso mayor, más duradero y apasionado con el producto cultural, para indagar entonces en sus historias de iniciación y afiliación.

Se han seleccionado siete historias de entre las registradas, que condensan una serie de patrones que emergen con claridad e intensidad en ellas pero que están presentes en el conjunto más amplio. Así, los relatos buscan dar cuenta de algunos de los rasgos de la serie de biografías registradas, fundamentalmente en lo relativo a cuatro aspectos: (1) ¿Quiénes son estos fanáticos? (2) ¿Qué tipos de vidas llevan? (3) ¿Cómo empezaron a escuchar lo que escuchan? (4) ¿Cómo mantuvieron la atracción inicial? En este sentido, encontramos que:

1. Si bien no existen patrones precisos de clase y educación, son en su amplia mayoría hijos de trabajadores manuales con niveles bajos de educación (primario completo, generalmente) y cuentan -más allá del nivel educativo alcanzado, generalmente superior al de sus padres- con trayectorias educativas fracturadas o fluctuantes y empleos inestables, de baja calificación y remuneración.
2. Si bien no hay patrones etarios claramente delimitados, abarcan un registro que incluye al menos dos generaciones de “seguidores”: se trata, en su mayoría, de personas nacidas entre mediados de la década de los setenta y comienzos de la década del noventa.
3. Es un público predominantemente masculino.
4. Se trata de habitantes de suburbios urbanos, principalmente del conurbano bonaerense (pero también de diversas ciudades del interior del país).
5. Sus relatos articulan narrativas individuales biográficas con adhesiones de carácter grupal: historias de grupos de amigos, de pareja, o familiares. En este marco, las historias de iniciación generalmente se desatan inducidas por un miembro de la familia, y luego se socializa con un amigo cercano.

6. Se trata de un “acto” de iniciación que tiene la forma de un “momento de revelación”. Luego de este acto se da lugar a una serie de prácticas orientadas a desarrollar el fanatismo diferenciándose del público ocasional y el círculo cercano de escuchas, a través de diversos medios, como la sociabilidad con amigos que comparten gustos, la asistencia a recitales, la vinculación asidua con material vinculado a la música: compra sistemática de CD’s, de revistas sobre rock, o de participación en proyectos musicales de diversa escala y compromiso (“seguir” a bandas tributo, participar en ellas como miembro, aprender a tocar un instrumento).

1. Relatos autobiográficos e historias de iniciación.

1.1. “Un proyecto para poder después contarle a mis nietos”. Nati.

Nati y Cristian son de Berisso (zona sur del conurbano bonaerense), viven a una cuadra de distancia entre sí y son novios. Cuando los conocí, días después de un recital que el Indio Solari ofreció en Salta en 2009, Nati tenía por entonces 26 años (nació en 1983) y hacía dos años que salía con Cristian. En esos días Nati y Cristian había realizado un largo viaje para “ir a ver al Indio” a Salta, pero esa no era su primera experiencia por el estilo: contaban con varias anécdotas de otros viajes a recitales de Solari, de episodios relacionados a la música, y de historias de adhesiones y rechazos a los que de manera más o menos apasionada daba lugar la escucha musical de cada uno. Sin embargo, dicen, “nunca habíamos llegado tan lejos”.

Nati es hija de trabajadores manuales: el padre de Nati era empleado de una fábrica textil hasta que cerró y desde entonces trabaja como pintor, mientras que su madre es ama de casa. Nati habla sobre su “pasado” a través de sus gustos musicales, sus salidas con amigas, su época del secundario. De esta época cuenta que empezó a escuchar “Los Stones” por su tío, que murió de cirrosis y por el cual siente un gran afecto. Además de “heredar” ese gusto de su tío, como homenaje se hizo un tatuaje en el brazo que lleva sus iniciales. Nati tiene también un tatuaje de la lengua *stone*: “me lo regalaron para el cumpleaños de 15”, recuerda, y también comenta que fue entonces cuando se cortó el flequillo *stone* por primera vez. Así relata cómo fue, en ese contexto, su acercamiento a la escucha de *Los Redondos*:

Mi tío escuchaba *Los Stones*, y también *Rata Blanca*, se juntaba con la banda a escuchar *Los Stones*... y algunas amigas me traducían las letras (porque yo cero inglés). Entonces tenía una amiga que era fanática de *Los Redondos*: tenía toda clase de libros, fotos... y yo era con *Los Stones*, y ella me tiraba con *Los Redondos*... Y así empezamos: “vos traducime”, “bueno pero vos escucha esto”, me decía, y me pasaba un cassette de *Los Redondos*” y así. Primero *Los*

Stones, después *Los Redondos*, después *Viejas Locas*. Primero *Los Stones* por mi tío, después *Los Redondos* por mis amigas, y después escuché *Viejas Locas*.

Nati empezó a escuchar a *Los Redondos* en el marco de recomendaciones, intercambios y transmisiones con las amigas del secundario. Como vemos, en la historia de su relación con la música, sus gustos se vinculan con relaciones intensas e investidas de afecto: el vínculo con su tío la acercó a la música de la banda *The Rolling Stones*, acercamiento que no se trató solo de una simple “preferencia” sino que la condujo a un compromiso identitario *permanente* con la estética *stone* –volveremos sobre ello en el capítulo 8, donde retomaremos el caso de Nati-. A su vez, de su relación con las amigas deriva su aproximación inicial a “Los Redondos”, un acercamiento que se profundizó luego, a partir de su relación amorosa con Cristian.

Nati y Cristian trabajan como empleados los fines de semana en una feria de ropa ubicada en la periferia de la ciudad de La Plata. Pero además, por entonces -cuando los conocí- trabajaban durante la semana vendiendo artesanías en la vereda de una calle céntrica de La Plata, lugar del que luego serían desplazados. Nati también suele vender artesanías en los viajes que realizan a los recitales del “Indio” Solari: Tandil, San Luis, Córdoba, Salta. En esos viajes aprovechan el gusto por la música del Indio y los recitales de rock para viajar con Cristian, conocer lugares, recorrer y vender las artesanías que hacen, además de conocer gente nueva y hacerse de amigos. Nati está ahorrando para el próximo recital que hagan *los Stones*, o por si el Indio (“como dice el rumor”) toca en España: “de alguna forma hay que llegar” comenta, y agrega que está pensando en hacerse un tatuaje del músico porque “fue muy fuerte” lo que vivió en el viaje a Salta. Todo eso lo piensa como “un proyecto para poder después contarle a mis nietos”, por eso guarda todo en una cajita: entradas, pasajes y “trapos”.

1.2. “Los Redondos nunca se van a dejar de escuchar”. Cristian.

Cristian nació en 1986; cuando lo conocí tenía 23 años, tres años menos que su pareja Nati. Los padres de Cristian también son trabajadores manuales: su padre es herrero y su madre ama de casa. Cristian comenzó a escuchar a *Los Redondos* por la madre, y recuerda el modo específico en que entró en relación con esa música. Recuerda que ella tenía grabado en un cassette la canción “Etiqueta Negra” y que fue a partir de oír ese tema que le empezó a prestar atención a la banda. Luego siguió escuchando a *Los Redondos* por un amigo, con el cual pasaban mucho tiempo juntos, se intercambiaban cassettes, y compartían la misma música.

A diferencia de Nati, Cristian no adopta los elementos centrales de la estética *stone*. Estudia periodismo desde hace algunos años pero ha avanzado poco en la carrera. *Los Redondos* significa, tanto para Cristian como para Nati, una de las pocas bandas que “no desbarrancó” y que a sus ojos presenta una especie de legitimidad indiscutida. Es un gusto en el cual convergen y a partir del cual realizan actividades compartidas, que llevan a la vez a actualizar la afición y a fortalecer su propio vínculo como pareja. “*Los Redondos* nunca se van a dejar de escuchar y el Indio tampoco”, coinciden ambos cuando hablamos de gustos y modas.

1.3. “*Te desafía a querer aprender más*”. *Leonardo*.

Conocí a Leonardo en 2009, luego de tomar conocimiento de su participación en un “banderazo” que tuvo lugar en Buenos Aires, y que el mismo había contribuido a organizar junto a otros seguidores (volveré sobre ello en el capítulo 5). Allí concurrió con cinco amigos más, todos amigos del barrio, que ese día llevaron una bandera con la “PR” pintada y la leyenda “Alucinados, presente. Nada ni nadie nos puede parar. Avellaneda”.⁴⁶ Leonardo tenía entonces 26 años (nació en 1983) y es el mayor del grupo, cuyas edades rondaban por entonces entre los 18 y los 21 años. Leonardo tiene un programa de radio y canta en una banda que formó hace poco y aun no tiene nombre (es su tercer proyecto luego de cantar en “Cauce” y “Plan Marshall y los delirantes de la guerra fría”⁴⁷). Hasta poco antes de conocerlo trabajaba como cadete de un banco, pero actualmente se considera “desocupado”. Leonardo además cuenta con el secundario completo y con una larga lista de empleos ocasionales.

En uno de aquellos encuentros, una tarde de domingo en Avellaneda, en el patio de la casa de Mariano -otros de los chicos del grupo “Alucinados”- Leonardo contaba de su historia con la música:

Yo arranqué escuchando lo que escuchaban en mi casa, que era tango y folclore y mucha música flamenca, mucha música española. Mi viejo era fanático de todo eso. Por ahí venía más que nada la parte de la música que yo escuchaba, por ahí me aprendía algunas canciones y eso. Rock en mi casa no se escuchaba mucho porque mi viejo era como muy que el rock no le gustaba, por los mensajes. O sea, mi viejo no es que era “aguante el capitalismo” ni nada por el estilo, pero

⁴⁶ Le debo la posibilidad del contacto con Leonardo y su grupo de amigos a Mariana López y Nicolás Welschinger, que pudieron presenciar el evento *in situ* y habilitar los posteriores encuentros con el y su grupo.

⁴⁷ “Los nombres de las bandas –aclara- salieron de los otros chicos: “Plan Marshall y los delirantes de la guerra fría” era por una cuestión irónica con respecto al comunismo y al capitalismo y “Cauce” porque era el correr del río que casi nada lo detiene... por ahí venía, y ahora no tenemos nombre.” Con “Cauce” me cuenta que tocó siete veces en público y con Plan Marshall dos veces. Con la nueva formación aún no han actuado en público. “En Wilde llegamos a convocar unas 80 o 90 personas”, me dice.

mientras menos quilombo, mejor... Después, bueno, desde chico también escuchaba Carlitos Balá, la música que uno escucha cuando mira programas infantiles. Todos pasamos todos por esa etapa... Después sí llegó una etapa donde escuchaba más que nada música que sonaba en la radio, o sea podía escuchar rock, como podía escuchar pop, como podía escuchar cumbia, como podía escuchar bolero; eso ya entrando en los diez años en adelante, digamos. Y fue así hasta que llegué a la secundaria. En la secundaria me crié escuchando mucho *Los Decadentes* y cumbia básicamente, o sea más que nada por lo romántico y lo divertida para bailar. Cuando iba a bailar tenía un grupo de amigos que siempre escuchaban cumbia y bueno, ahí yo escuchaba, ahí fue que escuché *La Nueva Luna* y ahí fue que escuché todo. Ya cuando empezaron a venir los malos ejemplos explícitos en la cumbia, como que no me gustó...

En el marco de ese relato, Leonardo cuenta que fue alrededor de sus 17 o 18 años cuando empezó a vincularse con “otra gente”, que lo llevó a acercarse al mundo del rock y en especial a *Los Redondos*. Así describe lo que vive como un “quiebre” en su relación con la música y en la elaboración de sus gustos:

Yo tenía otra clase de amigos, escuchaba otro tipo de música y tenía otra forma de pensar y como que no me sentía cómodo. Y un día, un grupo de amigos me dice: “escucha esto”, y escuche. Era un tema de Los Redondos, “Vencedores vencidos”; “copado dije, ¿qué más tenes?” Y ya no fue un tema sino todo el disco y otro disco y quiero más y quiero más y... Bueno, acá estoy, me terminó atrapando. Así empecé a conocer otro grupo de chicos que venía escuchando rock de toda su vida porque la familia escuchaba rock, y ellos fue como que me influenciaron a mí diciendo “bueno, escuchá *Redondos*, escuchá *Sumo*, escuchá *Nirvana* también” y ahí fue como que me empecé a involucrar en el mundo del rock. Y a partir de eso también a *Los Decadentes* los volví a escuchar con más fuerza. Y *Los Piojos*, *La Renga* y *La Bersuit* fueron las tres bandas que me acompañaron además de *Los Redondos*...

Las preferencias musicales que fue adoptando Leonardo, en su descripción, están mediadas por las relaciones interpersonales en las que se fue involucrando, y en ellas y a través de ellas es que fue definiendo un modo específico de comenzar a vincularse con la música. Así lo describe el mismo:

Creo que fueron mis amigos los que más me influenciaron, ni Internet, ni la radio ni todo lo otro, sino más que nada una cuestión social. O sea: mis amigos para mal y para bien, los que me hicieron escuchar rock y los que no escuchaban rock, fueron los que me hicieron inclinarse al rock. Los que me hicieron escuchar rock porque me mostraron otro mundo diferente y los que no me hacían escuchar rock era justamente porque no me gustaba el mundo ese en el que yo estaba. Entonces creo que eso fue lo que me influyó para que escuche lo que estoy escuchando hoy: mis amigos, los positivos y los negativos.

O sea yo notaba que estando en un lugar... pertenecer al rock te da cierto nivel cultural. Te desafía a querer aprender más y la cumbia no me desafiaba a nada. Digamos, porque las letras de cumbia tienen eso que te mueven, que está bien, nada más. Claro cuando escuché *Redondos* o cuando escuchaba Pink Floyd o cuando escuchaba no sé, “x” banda de rock me promovían un desafío de “¿y esto por qué viene?”. Uno lo puede llegar a entender o no, pero me promovió un desafío el hecho de investigar, el hecho de querer mejorar... en mi caso fue eso.

En el relato de Leonardo se observa la importancia de la búsqueda de una nueva identidad como resorte para un “cambio” personal: “no me gustaba el lugar ese donde

estaba”. El encuentro con otras personas le mostró “un mundo diferente”, le generó un “desafío”, “un impulso de querer mejorar” y en el relato de Leonardo aparece como un momento decisivo en su “quiebre” musical y su acercamiento a *Los Redondos*.

Además del hecho de vincularse con un nuevo grupo de amigos, Leonardo recuerda otros dos momentos importantes en relación al desarrollo de su gusto por *Los Redondos*: uno de ellos fue cuando lo invitaron a una sala de ensayo a escuchar a una banda de amigos hacer *covers* de *Los Redondos*. El otro tiene que ver con un episodio familiar, que recuerda como una “imagen” muy fuerte en su relación con la música:

Tengo la imagen de una Navidad, tratar de arrancarla con un tema que me guste; como en su época ya me gustaban Los Redondos, en esa Navidad dejé a las 12 de la noche el grabador preparado -en la época del grabar con cassette ¿no? que antiguo-; tenía el cassette preparado, todo, para poner *JiJiJi* a las 12, cuando empezaran los cohetes, para arrancar con *JiJiJi* el día. Y bueno estábamos ahí y justo cuando faltaba un poquitito para brindar yo tenía la copa y apretaba. Claro, era “tic”, y apretaba la tecla y brindábamos y arrancaba con la música. Y mi viejo nunca le había prestado atención, y ese día que lo puse no sé por qué se le dio que, esa fue la imagen de decir “este tema me gusta”.

El relato muestra la importancia de las aprobaciones familiares en la experiencia de Leonardo: la ligazón afectiva con el padre y la atención de éste a la música de su hijo es recordada como una experiencia pregnante en la memoria de Leonardo, y forma parte de esa trama que liga a la música con las vivencias que consolidaron la elección de un “camino” musical. El tercer episodio que reafirmó su fanatismo fue el haber podido asistir al primer recital del Indio Solari en La Plata, luego de la separación de *Los Redondos* (a quienes Leonardo nunca llegó a ver en vivo):

Fue en el 2005. Yo fui el domingo porque laboraba y el sábado no podía ir. Pero era la primera vez que iba con un grupo de amigos que a ellos no los conocía, conocía a otra gente. Y fuimos, éramos once. Fuimos y yo estaba recontra entusiasmado porque era ver a mi ídolo... Recuerdo con una emoción, con un llanto... que hasta el día de hoy me acuerdo de ese recital.

En su trayectoria, a los factores referidos (la voluntad de cambio personal, el encuentro con un nuevo grupo de amigos y experiencias, la aprobación familiar), se suma la experiencia del recital como experiencia extraordinaria que termina de “fijar” su fanatismo: “*tengo casi todas las imágenes y casi toda la secuencia de lo que pasó presente*. Y ahora que también está el disco de ese recital lo escucho y como que me acuerdo más todavía, está buenísimo”, agrega.

Leonardo escucha otra música además de *Los Redondos* y el Indio Solari: otras bandas de rock nacional como *Sumo*, *La Renga* y *Los Piojos*, y bandas extranjeras como *Nirvana*, *Audioslave*, *Queen*, *RAMONES* o *Pink Floyd*, banda que suele poner cuando quiere relajarse en la casa o sentarse a escribir las letras de los temas que compone. “Sin

embargo –dice- *Los Redondos* despertaron ‘una llama especial’, “*Los Redondos* están siempre”. Leonardo confiesa que su fanatismo lo ha llevado a imitar al Indio Solari: “a veces me pasa como que me hago el Indio y hablo medio con la voz así y me hago el filosófico”, “pero a veces es inconsciente porque uno los ve tanto, los escucha tanto, que por ahí se te terminan pegando”. También suele imitar al Indio cuando canta: “me paro frente al espejo y como que soy el artista, imito movimientos, o canto”. Leonardo concluye: “la música genera eso, me lleva a varios lados”.

1.4. “Espero que siga mejorando y no caiga de nuevo en la tentación”. Federico.

Federico es amigo de Leonardo y bastante más joven que él; al momento de conocerlo tenía 18 años (nació en 1990). La historia de Federico, su “relato de iniciación”, es temporalmente más reciente que el del resto de las historias recuperadas. Federico nació y creció en Avellaneda, en el barrio donde conoció a Leonardo y al resto de sus actuales amigos; sin embargo, durante los primeros años de su adolescencia –los primeros años del colegio secundario- Federico tuvo que mudarse a Capital Federal por motivos laborales de su madre, que es enfermera. Federico recuerda que por esa época, antes aun de mudarse, escuchaba cumbia y “música *pop*”: “me acuerdo -evoca- que nos encerrábamos en el cuarto con un amigo y poníamos el CD de los *Pibes Chorros*... por dios, que vergüenza, no quiero hablar de eso”, y agrega sonriendo: “vos omití esta parte de la entrevista”.

En un balance retrospectivo –desde los criterios de evaluación de su presente- Federico reflexiona: “*Pero yo en esa época no ‘escuchaba’ música*, si alguien ponía la radio yo escuchaba eso. No tenía idea lo que era una banda, lo que era una guitarra, lo que era un bajo; no sabía esa diferencia por ejemplo”. Para Federico, ese tipo de relación con la música es moralmente censurable y parte de una “etapa cerrada”. Y en esa evaluación es categórico: “todas esas son cosas del pasado, *no quiero volver a vivirlas nunca más*”.

Federico evoca una situación puntual que lo hizo cambiar el modo de escuchar música, un episodio algo fortuito, que guarda relación con su partida del barrio. Así lo relata:

Resulta que cuando me mudé a Parque Patricios, a los 14 años, mi mamá le había comprado un par de CD’s a un compañero que necesitaba plata. Se los compró así por “dos pesos”... Y había traído uno de *La Renga*, uno de *Los Nocheros*, y que se yo... y entre esos había uno de *Rata Blanca*. Y me dice: esta canción “la del mago”, ¿la conoces? Y la pone en un coso... Y la escucho y le digo, “ah sí, sí” y lo apago... total, no me gustaba *Rata Blanca* en ese momento... (yo escuchaba *La oreja de Van Gogh*, por ejemplo...) La cosa es que un día puse ese CD de *Rata*

Blanca y yo escuchaba ese tema nada más, “La leyenda del hada y el mago”, la canción más conocida... y la dejaba, y la dejaba, y la dejaba... El CD era un compilado así inexistente, pirata, y yo, como tenía una casettera trucha, tenía que tocar el de “atrás” -el botón de “atrás” ¿viste?- para repetir la canción; y bueno, un día que estaba escuchando música se me pasó y continuó el CD... y sin querer lo fui escuchando y me di cuenta que me gustaban las canciones... y así escuche todo el CD, y ahí me empezó a gustar *Rata Blanca*...

A raíz de ese episodio, encadenado como una sucesión de hechos no previstos ni buscados, es que Federico empezó a escuchar *activamente Rata Blanca*, a interesarse por la banda y a buscar información por internet. En ese marco fue que Federico se compró su primer CD “original” (“La llave”, un disco de *Rata Blanca*) y fue a su primer recital de la banda: “fue una experiencia inolvidable”, recuerda. Y ambos hechos los evoca como acontecimientos importantes de esa nueva relación con la música.

Pero además, Federico “continuó averiguando”:

Continúe averiguando por el estilo musical, en quien se inspiraban; me enteré que se inspiraban en la música clásica y empecé a escuchar un poco de música clásica, *hard rock* de los 80’ y *power metal*. Heavy metal todo el día era... rock también escuchaba un poco, fundamentalmente *La Renga*. Y bueno, con *Rata Blanca* continúe, continúe, continúe, hasta hoy día. Y que se yo, era un fanático asqueroso de *Rata Blanca*... estaba hasta las manos (risas). Después seguí con el power metal... bandas como *Rhapsody*, *Stratovarius* y también bandas de acá... *Almafuerte* - por mi hermana que había escuchado hacía mucho-, Malón... y bandas *under* también, de heavy metal de acá... También empecé a escuchar un poquito de *Kiss*, de *Guns and Roses*, *Led Zeppelling*, *Deep Purple*... todo esto fue durante segundo, tercer año. De *Los Redondos* no conocía nada, absolutamente nada aun... Creo que “Mi perro dinamita” solamente...

Federico exhibe y ostenta profusa información sobre bandas, géneros y subgéneros musicales. En esa clave –ligada a una *expertise* de aficionado a la música-, es que articula su relato. Vemos que el episodio que lo vinculó accidentalmente a *Rata Blanca* no solo marcó un quiebre para que Federico se convirtiera en un “fanático asqueroso de *Rata Blanca*”, sino que marcó el inicio, a partir de esta afición inicial, de un nuevo modo de vincularse con la música, de una manera activa y comprometida (“hasta las manos”) subjetivamente. Y en esa época, además, empezó a tomar clases de guitarra. En este sentido, es elocuente atender a las palabras que utiliza para diferenciarse de su “etapa pasada”: “*cuando estaba perdido con ese pop barato –afirma- apareció Rata... y después empecé a desarrollar mi sentido musical, empecé a estudiar guitarra, empecé a escuchar un poco mejor la música, a empezar a analizar la música y partirla en pedazos y decir ‘esta parte’ la compusieron de tal manera... y así*”.

El caso de Federico es iluminador porque, debido a que es el fan más joven de entre los casos recuperados y su historia con la música, aunque intensa, es la más corta, el momento de “iniciación” es más reciente y la experiencia previa más próxima,

presentándose el punto de la *bifurcación biográfica* (Bidart, 2006) que organiza el relato como un momento aun operante en el presente.

A la vez, en esta trayectoria, Federico destaca otro *acontecimiento biográfico* (Leclerc-Olive, 2009) que actuó como inflexión: volver al barrio, reencontrarse con los amigos, y descubrir allí a *Los Redondos*:

Durante mucho tiempo no viví acá... Cuando volví, y me volví a juntar con ellos, eran todos ricoteros. Yo llegué con la remera de *Rata Blanca*, viste, y digo ¿qué pasó? Y bueno, ahí me puse a escuchar *Los Redondos* con ellos... Yo no tenía la más pálida idea y venían y me decían, “che mira, escuchate este tema” “ah.. mirá, sí sí, mira que bueno, es verdad”, les decía, “escucha este otro tema”, “este CD”, me decían... y así me fui metiendo.

Como vemos, Federico empezó a escuchar *Los Redondos* en el marco del reencuentro con sus amigos, en ese contexto de intercambio de CD's y recomendaciones, que lo condujeron a interesarse por la música que escuchaban sus pares, a la cual hasta entonces no le había prestado atención. Pero además, hay un factor decisivo en la historia de Federico que lo llevó a sostener e intensificar ese gusto inicial: la *escucha en vivo*: “Yo me acuerdo que volví... e iban a ver a una banda de unos amigos, y habían hecho un par de *covers* de Los Redondos, y ahí me empezó a gustar un poco más lo de la música en vivo.”

De modo que en el sostenimiento de esta nueva afición, fue clave para Federico su vínculo con los amigos reencontrados, así como su participación en una escena donde la música no solo se podía intercambiar por grabaciones y recomendaciones, sino experimentar en ejecuciones en vivo y conectarlo con una sociabilidad que giraba en torno a ellas: “empecé a ir un poco más a los recitales *under*... tenía la desventaja de que era menor y no todos los lugares te dejaban... Así que un montón de garrones me comí, un montón de veces...”

Federico no solo es un fan de *Rata Blanca* devenido luego fan de *Los Redondos*, sino también un aficionado a la música. Me dice que está todo el tiempo averiguando de nuevas cosas sobre música y me cuenta de algunas tácticas para eso: “averiguo, pregunto a gente que conoce un poquito más que yo, busco referencias, voy buscando bandas que se influenciaron por otras bandas que ya conozco, y así...” En este sentido, a diferencia del resto de los relatos, el de Federico enfatiza en la dimensión “musical” de su vinculación con *Los Redondos*, más que en el vínculo afectivo tramado con la figura de Solari. En ese camino, Federico sigue buscando nuevas cosas:

Ahora empecé a escuchar un poco más de rock nacional... Sui generis, Charly, Serú Giran, y toda la música vieja, ¿viste? Más que nada lo relacionado con el rock progresivo de los '70...

como Kansas, Yes, Emerson, Lake & Palmer, Pink Floyd, todas esas bandas. Hoy en día, en mi casa, prácticamente todos los días estoy escuchando Sui Generis, Fito Paez –lo viejo de Fito Páez-, rock progresivo... Hay una banda muy vieja que nadie conoce... creo que yo soy el único que la conoce, es de la época de Charly, del 73'... pero el CD se editó en el 84': "Bubu" se llama y hace rock progresivo... tres temas tiene, nada más. Y también estoy escuchando rock progresivo italiano, una banda que se llama "PFM", bandas italianas que son fenomenales... Si, ya sé... estoy demente... enfermo.

Federico está vinculado cotidianamente a la música, orientado por la búsqueda permanente de la singularidad y la rareza. "Si, ya se, estoy demente... enfermo", concluye proponiendo una mirada reflexiva sobre sus propias prácticas. En ese marco de escuchas actuales, me cuenta de su "hallazgo" más reciente, ocurrido apenas unos días atrás:

Escuché un disco de Fito Paez que se llama "Circo Beat"... yo había escuchado el CD entero pero no le había prestado atención a esa canción... yo había pensado que era todo el CD "popero" mal, pero no... Escuché esa canción que se llama "Las tardes de sol y las noches del agua", y yo digo... ¡es re *profunda!* Y encima tiene una buena composición, una voz lírica al final, composición con violines. Hermosa esa canción, y es una canción que no parece que enajenara en ese CD; me parece algo raro, ¿viste?, y es una canción que *me llegó*. De esas canciones que *te van llegando en el momento*, que te generan alguna congoja, que vos decís... la escuchas todo el día, la escuchas todo el día, porque te encanta...

La música, para Federico, está entramada en su vida cotidiana, es parte de un ejercicio activo de búsqueda que, como observamos con la última anécdota, tiene efectos sobre su propia subjetividad: "canciones que te van *llegando*, que te generan una *congoja*", dice Federico, valiéndose de expresiones que sabe insuficientes. Esta relación la busca plasmar a partir de una expresión singular y personal: "estoy en casa al pedo y siempre dejo un CD *flotando*".

En síntesis: la relación de Federico con sus gustos está sutilmente atravesada y - reflexivamente mediada- por su relación con el barrio: sus dos principales aficiones, *Rata Blanca* y *Los Redondos*, se vinculan con las redes de relaciones que se elaboraron sucesivamente en su "salida" del barrio (la madre y sus nuevas relaciones) y su "vuelta" al mismo (los amigos que había dejado); en los dos casos, vínculos afectivamente investidos que fueron claves en la elaboración de la atracción inicial. A ello, en su relato, se suma otro factor: aprender a ejecutar un instrumento musical, que terminó de redefinir su relación con la música y "cerrar una etapa" que "no quiere vivir nunca más". Desde ese recorrido, en suma, Federico reelabora reflexivamente su vínculo con la música como un vínculo activo y comprometido. Y los sentidos que expresan ese compromiso presentan resabios de moral católica, que declinan en categorías éticas de autoevaluación y búsqueda personal: "*cuando estaba perdido* con ese pop barato

apareció *Rata...*”. En esa clave y con condensada elocuencia, Federico concluye satisfecho: “Y esa es mi historia con la música... *espero que siga mejorando y no caiga de nuevo en la tentación...*”

1.5. “*Vencedores vencidos marcó mi vida*”. Roberto.

Roberto nació en 1974, está en pareja y tiene 3 hijos. Al momento en que se inició el contacto, en un recital de Solari en la ciudad de La Plata en diciembre de 2008⁴⁸, tenía 35 años. Roberto es el mayor de los hermanos Funes, con quienes siempre asiste a los recitales del Indio: Enzo, de 23 años y Gabriel, de 18. A este grupo se suma su cuñado Cesar, de 26, y un amigo del barrio, Nahuel, de 24. Los hermanos Funes junto con Cesar trabajan como obreros de la construcción, mientras que Nahuel es repositor en un supermercado. Todos ellos son de Tandil (“una ciudad muy ricotera” dicen), donde se han presentado varias veces Solari y *Los Redondos*. Para el recital en la ciudad de La Plata, llevaban una bandera en la que se leía “Eliminemos el sopapo. Tandil zona sur” (ver capítulo 2).

Roberto lleva varios años escuchando a *Los Redondos* y al Indio Solari y asistiendo a sus presentaciones; se suele declarar alternativamente “hincha”, “fanático”, “seguidor”, “fundamentalista”⁴⁹ del Indio, y cuando habla del tema no deja de repetir la admiración que siente por su persona. En cierto sentido, la historia de Roberto es el *reverso* de la de Federico, quien ponía el foco en el placer por la música *en sí* y en una visión más “intelectualizada” del vínculo con esta, mientras que aquí se subraya la implicación afectiva con *la figura* del artista.⁵⁰ Así relata Roberto su trayectoria musical y la “inflexión” que significó para el conocer la música de *Los Redondos*:

Quando yo empecé, primero escuchaba lo que te ofrecía el sistema (que ahora le decimos sistema porque somos grandes); pero en ese momento era lo que te ofrecía la radio, que eran *Los Enanitos Verdes*, y ya más subidito, viste, *Los Fabulosos Cadillacs*. Pero hubo un punto de inflexión, que cambio mi vida para siempre, que fue cuando escuche *Los Redondos*. Y que me acuerdo y me emociono. Por eso te digo la conmoción en la que estoy. Tener todo ese recuerdo ya me emociona.

⁴⁸ El mismo fue posible gracias a Mariana López, Nicolás Welschinger y Jerónimo Pinedo, quienes allí entrevistaron a Roberto.

⁴⁹ Roberto suele hacer un juego de sentidos entre él y su grupo como fundamentalistas (“como Los fundamentalistas de *Al Qaeda*”, según sus palabras) y “Los fundamentalistas del aire acondicionado”, nombre bajo el cual se presentan los músicos que acompañan a Solari en sus shows.

⁵⁰ Destacando esta diferencia, Shuker (2005) realiza una distinción terminológica entre “fans” y “aficionados”. De acuerdo a esta diferenciación, los aficionados serían aquellos que se consideran devotos “serios” de unos estilos musicales o intérpretes en especial y exhiben un gran conocimiento sobre ellos: “el apasionado interés de los aficionados se sitúa habitualmente en un nivel más intelectual y se centra en la música *per se* más que en la persona del/los intérprete/s.” (Shuker, 2005: 132).

Similar a lo que ocurre con los relatos de *conversión*, Roberto interpreta su biografía a partir de un evento que resignifica su trayectoria y la percepción de su propia identidad (Carozzi y Frigerio, 1994). Esta “inflexión”, a su vez, no se evoca de manera abstracta; en su relato de iniciación aparece, como en otros casos, la evocación de un *acontecimiento* preciso, contextualizado y afectivamente connotado:

-Fue hace veinticinco años. Empecé a escuchar porque escuche un tema que me conmovió: “*Vencedores vencidos*”. *Vencedores vencidos* marcó mi vida.

-¿Y que dice “*Vencedores vencidos*” como para marcar la vida?

-“Y ahora tiro yo porque me toca en este tiempo de plumaje blanco” [recita]. Porque yo en ese momento no entendía nada. Me llegó el asunto, como creo que cada canción los marcó a cada uno de ustedes. Siempre hubo una canción que marcó. Me acuerdo cuando la escuché. Estaba allá en Villa Cacique, un pueblito de tres mil habitantes. Mi viejo empleado de fábrica. Y teníamos un grabadorcito arriba de la mesada. Y escuchábamos un programa que se llamaba “*Vivamos la aventura*”, en radio Tres Arroyos. Yo soy de Villa Cacique, partido de Benito Juárez. Bueno, había este programa. Hace muchos años, eh, te estoy hablando de 1984 u 85. Más o menos ahí era el asunto, y el Indio ya venía de allá atrás. Y en ese grabadorcito escuchábamos “*Vivamos la aventura*”, que pasaba música popular del momento. Y por ahí, empieza [imita con la voz los acordes de *Vencedores vencidos*] “Y ahora tiro yo porque me toca” [cantando] Imagínate, era pibito, yo me lo imaginaba al Indio que tenía rulitos. Mira me imaginaba que tenía rulito y pelo largo, y no, ¡era pelado el loco!, ¡nada que ver cómo me lo imaginaba al loco! Encima sabía que era Patricio Rey y yo creía que se llamaba Patricio. Creía que el loco se llamaba así y nada que ver. Bueno, y en su momento, nos empezamos a dar cuenta que Patricio era un personaje ficticio, que estaba en el subconsciente colectivo y cosas así.

Roberto lleva años escuchando y yendo a ver a Solari, primero con *Los Redondos* y luego como solista, y profesa un fanatismo explícito y profundo: “el loco es un genio”, “el Indio me *formó*”, “es un formador social”, “es mágico”, “tenemos adoración por él”, son frases recurrentes para mostrar su adhesión; un tipo de vínculo que combina y conecta una búsqueda de contacto con una dimensión sagrada de la experiencia, con una búsqueda de transformación personal y colectiva. Desde estas coordenadas, Roberto sistematizó algunas prácticas vinculadas: además de tener la colección de cassettes y CD’s, Roberto se junta a conversar con sus hermanos sobre interpretaciones de las letras (“siempre tenemos charlas con los muchachos”, dice), y suele acompañar la escucha con lecturas de revistas sobre música, pero también con otro tipo de literatura como El calendario Maya, o libros de Deepack Chopra, que junto con la música del Indio le ayudan a interpretar momentos de su vida y su familia.

Roberto vive en un barrio, según su definición, “humilde”, “de gente laborante”. Allí se suele encontrar con sus hermanos y amigos a escuchar al Indio, y de hecho siempre ha buscado compartir su gusto con sus hermanos menores. (“Es que en casa siempre se escucharon *Los Redondos*, y el puntapié inicial en la familia lo dio él”, cuenta su hermano Enzo, que a su vez comenta que sus padres “siempre apoyaron la

movida”). “Muchos momentos compartidos. Tenemos vínculos a través de esto, y a nivel familiar también”, aclara Roberto. Sin embargo en estos intercambios el fanatismo de Roberto parece *destacarse* por sobre el resto, y ese “vínculo colectivo” adopta la forma de una relación más individualizada con su afición; en relación a ello es que confiesa: “a veces parece una actitud *egoísta*. Porque a veces rompo las pelotas con el Indio”. “A veces, me dicen: ‘poné otra cosa, dejame de hinchar las bolas con el Indio’, ‘me tenés podrido con el Indio’”. Y ese apego intenso hacia la música de Solari, Roberto incluso la vuelca ahora sobre sus hijos:

Yo no le impongo a mi hijo que escuche lo que me gusta a mí, porque ellos escuchan otras cosas, son bebés... “Poné Porco, papi, pone Porco”, me dicen. Y Chofi, que tiene un año, me dice “Dale, dale”. ¿“Querés escuchar Porco, Chofi”?”, le dijo. Tiene un año y dos meses. “Si”, me dice, y le metemos Porco. Ya ellos nacen así, viste. Genéticamente ya vienen con ese sentimiento. Eso es lo que tiene el Indio Solari, obviamente. No sé cómo hace, porque el loco es mágico, viste...

Roberto reflexiona: “a veces quedo como muy fanático, enfermo”. Dice eso, apelando a las mismas palabras que utiliza, en su caso, Federico, tratando de explicar el carácter de su afición.

1.6. “Me engancho”. Javier.

Javier tiene 28 años, lo conocí en la previa al recital del *Indio Solari* en La Plata, en diciembre de 2008, donde estaba junto a un primo y dos amigos del barrio con una bandera con la inscripción “Siempre tengo a mi lado mi dios”. Javier está en pareja, tiene una hija de dos años, trabaja como albañil para una empresa de construcción y vive en Laferrere. Tiene hasta el primer año de la secundaria completo, y su pareja hasta noveno año del polimodal. Javier cuenta el modo en que se acercó a *Los Redondos* del siguiente modo:

A Los Redondos lo empecé a escuchar por un primo mío, a los 13 años. Iba a la casa de mi primo, que ahora tiene cuarenta años, y yo era chico e iba a la casa de él y siempre estaba escuchando esa música, siempre estaba escuchando algo, viste. Y yo me ponía a escuchar y me atraía el ritmo, yo nunca había escuchado eso. Le preguntaba a él cómo se llamaba el grupo ese, y ahí mi primo me pregunta: ¿te gusta? Y me dice esto -todavía me acuerdo las palabras-: -“anda a mi pieza, debajo de la almohada tengo un libro, tráelo”

Y fui y los busque y era un libro de Los Redondos, contaba la historia de Los Redondos, letras de temas, reportajes al Indio... y entonces me dice:

-“bueno, si te gusta llevatelo, leelo, después me lo traes”.

Y ahí empecé a leer el libro, empecé a grabar los cassettes, me compraba los “TDK” y grababa los cassettes que tenía ahí. Y bueno, empecé a escuchar esa música, a escuchar y escuchar y bueno, muchas de las letras no las entendía pero me gustaba el ritmo, era un ritmo que me pegaba, viste. Los Redondos me empezaron a provocar algo que no me provocaba otro músico...

ponele que escucho un tema que me gusta mucho y se me eriza la piel viste... un tema que lo relacionas con vos ponele... me engancho.

En el relato se destaca la importancia de la ligazón afectiva *previa* con seguidores ya socializados en la afición, y la importancia de ese vínculo en el “enganche” de Javier: “todavía me acuerdo las palabras”, evoca. Una vez que “se engancho”, Javier empezó a “investigar”, como él mismo señala, buscando más información, consiguiendo grabaciones de mejor calidad, preguntándole a gente más grande que tenía experiencia en haber visto los recitales de la banda:

Cuando salieron los compact también empecé a trabajar, entonces me empecé a comprar los compact, y bueno, llegue a juntarlos a todos. Del único que llegue a juntar toda la colección fue de *Los Redondos*. Empecé a investigar viste, me interesaba saber de las raíces del grupo, del *Indio*, como se formó *el Indio*. Y empecé a escuchar de gente grande, que ya lo venía escuchando, que decía que ya lo habían ido a ver en ese tiempo, ‘95-‘96. Y me llamaba la atención pero no podía ir a verlo, tenía dieciseis años aproximadamente. Y cuando cumplí dieciocho fui a verlo. Lo único que me provoca eso son *Los Redondos* viste, una adrenalina... te provoca algo bueno... algo tiene el chabón, sabe cómo transmitir algo viste. A un pobre, a un humilde, a un rico... porque a los recitales de él van distintas clases sociales viste...

Otro momento que Javier recuerda como clave para su afición tiene que ver con las charlas con un compañero de trabajo más grande, con el cual podía conversar e intercambiar opiniones sobre sus preferencias musicales. En la historia de Javier se pone en primer plano la importancia de las relaciones próximas en las que esta entramado para el acercamiento al objeto. Relaciones atravesadas por el afecto, con personas que ya manifestaban la afición. “A los diecisiete empecé a trabajar de mozo en un restorán y conocí a un chabón más grande, de treinta, y él me hablaba de *Los Redondos* y *Sumo*” - cuenta- “y nos poníamos a hablar de *Los Redondos* y así me fui enganchando más, me provocaba más ganas de ir a verlo, y después que fui a ver *Los Redondos* fui a ver otras banda pero no es lo mismo...”

Javier cuenta que en total son seis primos con los cuales actualmente suele ir a los recitales, junto con algunos amigos y las novias de todos ellos -“y algunos hijos incluso... mi sobrinita tiene 6 años y a ella le pones un tema y ya te dice cómo se llama y en que disco está”-. Javier además suele comprar, cuando puede, algunas revistas que tienen información sobre rock, y hace un tiempo que se viene rapando y usando unos anteojitos similares a los del Indio en busca de imitar su estilo: “a mi señora le gusta”, dice sonriendo, “ella está enamorada del Indio”.

A su vez, Javier quiere empezar a llevar también él a su hija a los recitales:

A la nena no la llevo todavía, tiene dos años, pero cuando sea más grande la voy a llevar... ya está conociendo la música, porque le ponemos música y se engancha, y el tema es cuando ve una foto del Indio o alguna remera dice “papa”, porque como me vio mucho tiempo pelado a mí y con anteojos... vos la tenés que ver a la nena, cuando ve alguna imagen del Indio dice “papá”, “mira mami, papá”. También tenemos fotos del Indio en un cuadrito, en la pieza, en el comedor... y al que pregunta donde está tu papá, para ella está ahí, en la foto del Indio... Se acostumbró a verme pelado, ¿viste?

1.7. “Los Redondos conformaron mi vida”. Miguel.

Miguel nació en Lomas de Zamora en 1983, hijo de padres separados, creció con su madre y su padrastro, y no recuerda el nivel educativo de sus padres pero cree que no terminaron la escuela primaria: “la verdad que ni sé”. Al momento en el que fue contactado⁵¹, en el marco del recital de Solari en La Plata, en 2008, tenía veintiséis años y vivía en Banfield. Miguel que empezó a escuchar a *Los Redondos* a los ocho años: “por culpa de mi hermano”, dice bromeando. Su hermano es cinco años mayor que él, pasó parte de su infancia en la casa de su tía y Miguel recuerda que iba a esa casa y que ahí lo encontraba siempre escuchando *Los Redondos* en el patio, en el fondo, en una de esas mesas rígidas de cemento, con bancos fijos e incrustaciones de mosaico.

Miguel relata que por aquel entonces el escuchaba música “más tranquila”: *R.E.M, Moby, Queen, UB40*, “todos esos temas en inglés...” y que no le gustaba *Los Redondos* porque no los entendía, pero que empezó a prestarles atención a partir de un momento preciso, que evoca emocionado:

Un día en el que me había sacado “diez” en el colegio, en segundo o tercer grado... volví a la casa de mi tía re contento, gritando ¡me saqué un diez, me saqué un diez! y escucho un tema que venía desde el fondo de la casa: era “motorpsico”, un tema tranquilo, profundo, y hubo una frase que me impacto: ‘y los niños no juegan dados quizás...’

Miguel ha anclado en su memoria un momento de alegría, ligado a un “éxito escolar”, con la experiencia musical que estuvo imbricada en ese mundo vital, en el que ese tema -“tranquilo” y sobre todo, “profundo”, que llegaba “desde el fondo” de aquella casa- estaba entramado y actuante. La frase que Miguel rescata, “y los niños no juegan dados quizás”, sin terminar de entenderla, de algún modo misterioso lo “impacto”: ese día, en ese momento, Miguel sintió que estaba interpelando su propia niñez y que aquel era un *quiebre* en su trayectoria. Miguel lee allí en esa frase, envuelta en ese complejo emocional, su niñez como cifra. Lo significativo es que la frase aludida, en la lírica de la canción está predicando algo sensiblemente diferente a lo que él luego rescata

⁵¹ El contacto con Miguel fue realizado por Mariana López y Nicolás Welschinger, quienes entrevistaron a Miguel con posterioridad.

evocativamente; en ella se escucha: “mi dios no juega dados, quizás... este a mi favor”; y la frase tematiza, precisamente, la posibilidad de volverse un sujeto activo del propio destino. En este sentido, como señala Petit (2001: 50) en referencia a la lectura, “algunas palabras, una frase o una historia pueden dar eco a toda una vida. (...) Existe todo un trabajo, consciente o inconsciente, y un efecto a posteriori, un devenir psíquico de ciertos relatos o de ciertas frases, a veces mucho después de haberlos leído”. Miguel cuenta que fue a partir de entonces que comenzó a prestarle atención a *Los Redondos*: “Oktubre”, “Vencedores Vencidos”, y fue por esa época –en la que se escuchaban cassettes y en la casa de Miguel no había muchos- que comenzó a sacarle ese cassette de *Los Redondos* a su hermano: “se lo saqué y me lo agarré para mí y lo empecé a escuchar yo”.

El segundo momento que destaca como un impulso para acentuar su fanatismo fue cuando se compró su primera remera con la imagen del Indio Solari, y un tiempo después fue a su primer recital, en Córdoba: “fue en Villa María, tenía 14 años... me fui sin avisar en casa...”. “Nunca había visto tanta gente junta”, dice, “fue impresionante”. Y se pone a cantar el tema con el que recuerda que empezó aquel recital. En esa época también bailaba “marcha” (música electrónica): “con la remera del Indio viste pero también bailaba marcha, en el boliche, en casa...”; “después de eso me fui de mi casa, se complicaron las cosas, me metí en cosas más raras...” Una “etapa oscura”, “una etapa borrada”, dice, y en el contexto familiar en el que relata ello (Miguel cuenta aquello en su casa, rodeado de su esposa, hijos y cuñadas) prefiere no continuar, y eludir de esa forma la historia de su relación con ciertas drogas.⁵²

El tercer momento que identifica como base de su gusto por Los Redondos es cuando su padrino le regaló su primer disco: “esto te lo traigo para vos”, relata impostando la voz como si el que hablara fuera su padrino. “*Bang Bang, estas liquidado*, ¡mi primer CD!... ese compact se gastó de tanto pasarlo”, cuenta. “Por eso ese disco me gusta tanto...” Después de eso Miguel empezó a comprarse los compacts el mismo y a partir de ahí es que, según cuenta, se hizo “más ricotero”. Y fue entonces cuando empezó a ir a ver a Los Redondos en grupo: “era una pandilla de unos veinte, pero los más amigos éramos unos diez...” Miguel cuenta que en realidad él fue el “*precursor*” de todos los ricoterios que están “en el fondo” (así llama a los que

⁵²Miguel, en el contexto festivo del recital puede elaborar un relato de su experiencia con el consumo de drogas “duras” como parte de su trayectoria (en la interpretación de “La Vampira” –Cap. 2-). Sin embargo, en otro contexto, ligado al ámbito familiar, esta dimensión se vuelve problemática y aparece silenciada y moralmente condenada como “una etapa oscura” (Aliano, *et al*, 2011).

pertenecen al mismo barrio pero están más distantes de su casa). Por entonces esos amigos le decían que escuchara *Los Charros* (una banda que, según dice, estaba de moda en ese momento) entonces él les respondía que sí, pero a cambio de eso después les hacía escuchar *Los Redondos*... En esa dinámica de intercambios, comenta que algunos amigos lo cargaban diciéndole que escuchaba “música pasada de moda”: “Es que los vagos no entendían la letra, viste... porque vos para escuchar esta música tenés que entenderla... y los vagos viste no daban pie con bola”.

La música de *Los Redondos* le evoca a Miguel una infancia problemática, llena de recuerdos de amistades, seres queridos y buenos momentos, pero también de conflictos familiares, ausencias y pérdidas:

Los Redondos conformaron mi vida viste... los recuerdos, recuerdos crueles de la vida que uno pasó. Para no olvidarme que tuve una pobreza. Además yo escucho un tema y me acuerdo lo que pasó, yo escucho un tema y me acuerdo que la están cagando a palo mi vieja. “Ultimo Bondi” me hace acordar a mi primo, porque lo escuchábamos juntos... y lamentablemente lo atropello un auto y bueno... partió.

Observamos aquí, en línea con otros relatos presentados en el capítulo 2 y con lo señalado en trabajos como el de Spataro (2011) con fans de Arjona, cómo las situaciones de aflicción o crisis pueden desencadenar un trabajo personal y reflexivo de búsqueda de sentidos a partir de la experiencia musical. El caso de Miguel, atravesado por la experiencia de una infancia traumática, es un ejemplo de ello.⁵³

Miguel se fue de la casa muy chico, en varias ocasiones, y nunca terminó el secundario. Finalmente se mudó a Banfield en 2001, luego de conocer a Cristina bailando cumbia en un boliche de Lanús, “que pasaba una hora cumbia y después todo rock”. Cristina hoy es su mujer, con ella está casado y tiene tres hijos. En Banfield conoció nueva gente (“conocí nuevos pibes, ahora uno de ellos es mi ‘compadre’”) y armó una banda de música: “El loco pepe”. Así relata esta etapa de su vida:

Me hice amigo de un loco que estaba yendo a un conservatorio, que me propone empezar con una criolla y un par de ollas que abollamos todas. Y tocábamos temas de Los Redondos, pero después empezamos a hacer temas propios. Y después compramos una batería, una guitarra eléctrica con amplificador, un bajo... cantaba yo y un vago más. En realidad el cantante era Pablo, y yo le hacía la segunda. Nosotros no éramos profesionales ¿viste?, nosotros queríamos hacer lo que nos gusta... Iba con otros locos de otra banda que éramos re amigos, dos vagos más de otra banda (“Baldío”) que éramos re amigos (éramos como “Los Redondos” y “La Renga”, viste) llevábamos 250 personas... Encima esa época fue la de Callejeros, no había lugar donde tocar. Entonces la gente te seguía para todos lados: al no haber bandas grandes empezaron a surgir

⁵³ El caso destaca a su vez un factor observado por Berger y Luckmann (1986:174-185) en los procesos de conversión: estos autores han mostrado que la deficiencia de la socialización primaria puede ocupar un lugar decisivo a la hora de comprender el punto de inadecuación entre el individuo y la sociedad, que impulsaría al sujeto a buscar nuevos sentidos.

un montón de bandas chicas que tocaban en *pooles* y lugares así... todo un conjunto de bandas que tocaban con Etiqueta Rocanrol (una banda más grande que se llama “Etiqueta” por el tema de Los Redondos, ¿viste?). Todas esas bandas íbamos a ver Etiqueta, llevaba como 500 personas... ¡los fuimos a ver a Chascomús! ¡A Ciudad Oculta en el medio de la villa! Ahí fui a ver Resistencia Suburbana y Etiqueta...

El relato de Miguel presenta conexiones con el de Federico; en ambos casos se identifica, la importancia de la vinculación con un mundo de sociabilidades directamente asociadas a lo musical en la elaboración de la afición: una escena de pequeñas bandas “tributo”, de las cuales se participa o asiste como espectador. Miguel alternaba así las actividades con la banda (la propia y la que “seguía”), las obligaciones familiares, y la actividad laboral; pero ese arreglo, previsiblemente, “se le empezó a complicar”:

La última vez que tocamos fue en un teatrillo en Morón, esa fue la última vez que toqué, porque se me complicaban las cosas... porque hay que estar ahí viste... si sale algo mal pagas vos... y se complica... los otros eran todos solteros, el único casado era yo, y se complica por la familia... porque además laburaba 12 horas en un lavadero industrial en flores y no estaba nunca en casa... Se me empezó a complicar... Ella se enojaba porque no estaba nunca... yo estaba yendo al conservatorio, había empezado con mi compadre viste, en Banfield... Pero tuve que dejar también porque se me complicaba, así que bueno, me tuve que abrir...

Miguel “se abrió” de la banda pero siguió escuchando *Los Redondos* y yendo a los recitales del Indio Solari. “*Los Redondos* es parte de mi vida, *lo llevo en la piel*” dice, mientras muestra un tatuaje del Indio. “Hace diez años atrás no sabes lo que era: remeras, pantalones, ponía “Redondos” por todos lados... hay gente que me dice “redondito”, otros me dicen “bacteria” porque estoy en todos lados... Ahora no tanto, ahora voy cuando toca el Indio nomas...”. Además confiesa que a veces baila como el Indio y se pone los anteojos como él. Actualmente trabaja 10 horas por día en una fábrica de polímeros, manejando una máquina que le imprime color a los baldes plásticos, y es el único que trabaja de los miembros de su hogar, que comparte con sus tres hijos, su esposa y su abuelo.

2. ¿Qué comparten todos estos fans?

Como observamos, existe entre los fanáticos cierta heterogeneidad en términos etarios (Roberto nació en 1974 y Federico, o el hermano menor de Roberto en la década de 1990).⁵⁴ Pero también existe heterogeneidad en términos de sus orígenes sociales al interior de los sectores populares y de niveles educativos alcanzados; así, por ejemplo,

⁵⁴ Ello lleva al menos a desnaturalizar el rápido rótulo de “jóvenes” con que se suele homogeneizar la relación con el rock en varios análisis (Semán, 2011; Aliano, *et al*, 2011), volveré sobre ello luego.

mientras Cristian puede contar orgulloso que él estudia periodismo y que yo al entrevistarlo “le estoy robando trabajo”, Miguel no terminó la escuela primaria y manifiesta no recordar si sus padres lo hicieron. Al mismo tiempo, sin embargo, todos ellos comparten otros rasgos, como el ser habitantes de suburbios urbanos, hijos de trabajadores manuales, tener empleos de baja calificación y remuneración (albañiles, operarios de máquina, feriantes, cadetes, entre las ocupaciones mencionadas) y el haber experimentado cierta experiencia de declive social. Y más allá de sus orígenes o sus pertenencias “socio-ocupacionales”, sus historias están atravesadas por la *precariedad* (en el ámbito laboral, escolar, habitacional) como forma generalizada de las relaciones sociales en que se insertan, que inscribe estas biografías en marcos de inestabilidad y vulnerabilidad, así como de la falta de protecciones frente a ellos.

Sin embargo pareciera que estos elementos, ligados a las condiciones de vida, no llegan a dar cuenta aun del común gusto intenso, apasionado, por la música de *Los Redondos* y el Indio. Existen otros factores que aparecen en estas historias de iniciación que, como “mediaciones”, están incidiendo activamente a conducir a que estas persona se acerquen al objeto cultural, reorienten sus preferencias y profundicen en su afición, descartando otras opciones de consumo igualmente presentes en sus mundos de referencias musicales (como la *cumbia* en el caso de Leonardo, la “*marcha*” en el caso de Miguel, o el *pop* en el de Federico). Estos factores intervinientes tienen que ver fundamentalmente con *circunstancias situacionales*: vínculos afectivos previos con otros aficionados, que provocan la “curiosidad” e introducen a la persona en un mundo desconocido “a investigar”; búsquedas de *una nueva identidad personal*, ligadas a la presencia de situaciones de aflicción o de frustración, que encuentran en esta música un medio para redefinir la biografía a partir de un consumo “profundo”; participación en experiencias que desafían los esquemas cognoscitivos de los fans -como la participación en los recitales en tanto *experiencias no-ordinarias*.

De modo que a continuación propongo dos movimientos: en primer lugar, formalizar un “modelo” de afiliación (Benzecry, 2012a) para estos fanáticos, elaborado por inducción analítica a partir de las historias recuperadas. En segundo lugar, resituar aspectos de las *condiciones sociales* de estos jóvenes, no ya a partir de los modos de inscripción simbólica de esta experiencia en las banderas (capítulo 2), sino en la forma en que estas condiciones intervienen *internamente* para modular ese fanatismo: el modo en que este fanatismo es procesado y modulado como prácticas que se extienden en el tiempo.

3. Para una sociodisea del ricotero.

Elaborar y sostener la afición les permite a estos fanáticos hacer una “presentación de su persona” a través de estos relatos autobiográficos, en los que se subrayan sus actividades vinculadas con la música, y se relegan otras dimensiones de sus vidas vinculadas fundamentalmente a la esfera laboral. Pero además, en los relatos se observa la activación de un proceso que no tiene que ver con la mera “identificación” con un “rol de fan”, sino con una dinámica subjetiva más compleja, en la cual estas personas, a partir de su conexión con la obra y la afición, se descubren reflexivamente a sí mismas, habilitan un espacio de “reconocimiento” de sí, y de cómo se convirtieron en lo que no sabían que eran: “Los Redondos *conformaron* mi vida”, señala en este sentido, como giro reflexivo, Miguel. Este proceso, vinculado a la tematización del propio “yo” y de la definición de una interioridad, tiene *efectos individualizantes* en los modos en que estos fans buscan su propia comprensión en el marco de otras relaciones.

En este cuadro, todos estos fanáticos comparten además de los rasgos señalados, lo que podríamos llamar un “factor de predisposición”: una sensibilidad receptiva hacia la experiencia estética en sus vidas, y hacia la música y la experiencia musical en particular, que conecta la mirada interiorizante y la reflexión moral, con una noción de las actividades culturales como canales para el progreso personal. Dentro de estas coordenadas es que se da la microgénesis del aficionado “ricotero”, que suele encontrar en la música de *Los Redondos* y el *Indio* un lugar para su “perfeccionamiento moral” a partir de una música que “hay que entender”. Expresiones como “cuando escuché *Los Redondos* fue un punto de inflexión, que cambió mi vida para siempre” (Roberto), “te desafía a querer aprender siempre más” (Leonardo), “te provoca algo bueno...” (Javier), “espero seguir mejorando” (Federico), son ejemplos elocuentes de este lugar que tiene la experiencia musical en la vida de estas personas, y su utilización como fuente para la propia formación moral: conformar una imagen valiosa de sí, de las virtudes propias y de las personas. Y esta reflexión que habilita esta música, se da a partir de una investidura afectiva con la figura de Solari, que muchos de estos fans inscriben en lo sagrado: “algo tiene... sabe cómo transmitir algo”, “es un formador”, “es mágico”, “tenemos adoración por él”. En este cuadro, podemos reconstruir un proceso de afiliación secuencial recurrente:

1) Todos comenzaron a escuchar la música del *Indio* / *Los Redondos* a una edad temprana (entre los 8 y los 16 años) en el seno familiar (por hermanos mayores fundamentalmente, pero también por influencia de padres, tíos o primos) y en menor

medida por las relaciones amicales cercanas, que en algunos de los entrevistados se da como un paso *posterior* a que “el enganche” (Benzecry, 2012a) se produjo. Todo ocurre como si, en un momento investido afectivamente, siendo significativo para la experiencia vital del “oyente”, la música –pero no la música en abstracto sino un tema en particular, un ritmo, una estrofa, una frase, una melodía- “prendiera” y cautivara a quien la escucha: “me atrapó”, “me hipnotizó”, “me impactó”, “me enganchó”, son expresiones recurrentes para dar cuenta de este *instante de revelación* (Benzecry, 2012a) singular, contextualizado, e investido afectivamente. “Fue cuando escuché Etiqueta Negra con mi vieja”, “fue una frase de Motorpsico”, “escuché Vencedores Vencidos y me cambió la vida”, son algunas de las expresiones que –más allá de la casuística y la reconstrucción evocativa de la experiencia- muestran recurrentemente ese instante de la revelación que “atrapa” al sujeto a la vez que funciona como momento de subjetivación: “me cambió la vida”, “explica lo que soy”, “conformaron mi vida”. En este punto muchos de los relatos asumen la forma de un relato de conversión, en tanto a partir de ello se produce una modificación en el hilo conductor de la propia biografía (Carozzi y Frigerio, 1994). En este “encuentro” revelador, entonces, el lugar de las redes familiares-amicales para “conocer” esa música, así como la importancia del vínculo afectivo *previo* con estas personas, resulta un factor decisivo para muchos de estos fans.

2) Otro factor que incide en que este “encuentro” se produzca se vincula, en las trayectorias de muchos de los entrevistados, con la presencia de experiencias de aflicción: angustias, tensiones, conflictos, momentos críticos en la vida. Dichas experiencias producen una fractura, un quiebre en la continuidad subjetiva, y conducen a la búsqueda de una redefinición de la propia identidad personal a partir de relacionarse con esta música en busca de claves (tal como observamos, por ejemplo, en el relato de Miguel, o en varios de los relatos sobre las banderas, en el capítulo 2).⁵⁵

3) Luego de ello existen una serie de acciones y situaciones que llevan a organizar y desarrollar esa atracción inicial: a) hacerse de un momento y un lugar para la escucha personal y volverla sistemática; b) comprarse, coleccionar y atesorar “la discografía completa” (Javier me dice: “de *Los Redondos* es de los únicos que tengo todos los discos originales, en cassette y en CD, y las versiones piratas y los inéditos”); c) reunirse con amigos a discutir interpretaciones; d) leer libros y revistas sobre música,

⁵⁵En un sentido similar, Carolina Spataro (2011) muestra que muchas mujeres deciden participar de un club de fans del cantante de música romántica Ricardo Arjona a partir de situaciones de aflicción que debieron afrontar en un momento crítico de sus vidas.

consultar información en internet. Esas prácticas aparecen recurrentemente en todos aquellos que quieren dar “un paso más” al de la escucha ocasional o puramente recreativa. En este sentido, estos fanáticos comienzan a gozar de la música no porque “se dejan llevar” (o no solo por ello), sino porque *activamente* se preparan para tal fin: “un desafío a querer aprender siempre más”, como dice Leonardo, que impulsa la acción de “gustar” siempre hacia delante. Entonces, para estos “seguidores”, quien no ha experimentado de ese modo la escucha, quien no la ha desplegado, cultivado y sostenido en el tiempo, no es un “fanático”. A la vez, expresiones como “me conmueve”, “me llega”, “me eriza la piel”, son recurrentes para expresar la *adhesión diferencial* y la investidura emocional a la música del Indio o *Los Redondos*, en relación a otras propuestas que “no llegan a conmover”. Y estas prácticas suelen tener un *sentido singularizante*, en el seno familiar o al interior del grupo de amigos o vecinos: “en mi familia el más ricotero soy yo”, “mis amigos me cargan pero no entienden la letra”, “yo fui el precursor”, “hay gente que me dice redondito”, etc.

4) De modo que existe un entramado por el cual se cultiva previamente la “emoción” y esta preparación tiene como culminación *la experiencia del recital en vivo*, a la cual se llega generalmente *luego* de una carrera de preparaciones, anhelos y expectativas (“mis viejos de más chico no me dejaban”, “hablaba con gente más grande que me contaba lo que era”), y aparece como el paso necesario para “fijar” el fanatismo. En este sentido, en relación a los procesos de conversión religiosa algunos trabajos han mostrado la importancia de la participación en experiencias que desafían los esquemas cognoscitivos actuales: como sugieren Carozzi y Frigerio (1994) la participación en “experiencias no-ordinarias parecen facilitar y ayudar a sostener la conversión” (1994: 18). De un modo similar, la experiencia del recital, para estos fans, suele ser vivida como un desafío a los propios esquemas cotidianos, que lleva a intensificar la afición. A su vez, como se mostró en el capítulo 2, se configura allí un “contrato de escucha” y – sobre todo con la *recurrencia*- se aprenden los modos “correctos” de expresar la emoción y experimentar el fanatismo, incorporando regulaciones y aprehendiendo prácticas como “llevar banderas”. Así, la interacción recurrente en esta escena permite *fijar* el sentido de la experiencia, y alcanzar una comprensión común de la misma.

5) Una vez que “enganchados”, los fanáticos buscan *performar* los modos de hablar, cantar o moverse del Indio Solari. En tal sentido, los fanáticos literalmente *incorporan* en sus prácticas aspectos de la gestualidad, los modos de hablar o de moverse, o la apariencia del músico. A su vez, en este camino, algunos fanáticos dan

“un paso más”, involucrándose ellos mismos en prácticas musicales: aprender a tocar un instrumento, o conformar una “banda tributo”, a partir de lo cual la “personificación” puede ser más o menos permanente.

La presencia de esta personificación emparenta el caso con otros, de apropiaciones similarmente miméticas por parte de los fans, como el de Gardel (Carozzi, 2003), el del cantante de cuarteto Rodrigo (Skartveit, 2009), la cantante de cumbia Gilda (Martín, 2006a) o, fuera de nuestro medio, el de la figura de Elvis Presley (Rodman, 1996)⁵⁶. En relación a este punto María Carozzi (2006), partiendo del concepto de mitologías mínimas de Calavia Saez (1996), observa que la capacidad de volverse actuables de algunos personajes, su “performabilidad”, radica en que poseen un código restringido de gestos, voces y ropas “que los tornan personajes, y por lo tanto actuables” (2006: 105). Esta *estereotipia*, en el caso específico de Solari, se ve intensificada debido a que, más allá del ámbito de los recitales, Solari siempre ha buscado limitar sus apariciones en medios públicos (con lo cual son prácticamente inexistentes las imágenes suyas por fuera de su rol de cantante en el momento en *vivo*), facilitando ello su performabilidad. Un elemento más cabe destacar aquí: el hecho de que la figura de Solari se sustraiga del espacio público y restrinja sus apariciones promueve a la vez el proceso de su *sacralización*. Carozzi (2006) destaca que el hecho de que las biografías que circulan de algunos personajes sean mínimas –mitologías mínimas- puede contribuir justamente a la extensión de su culto y la aceptación de su carácter milagroso. Así, la autora ha sugerido, para el caso de los fans de Gardel (Carozzi, 2004), que el hecho de que se desconozca buena parte de su vida privada, junto al interés continuado que suscita develar el “misterio Gardel”, refuerza el culto a su persona. Esta dimensión se encuentra igualmente presente entre los fans del *Indio* y el “misterio” sobre su vida personal.

Un ejemplo de ello lo ofrecía Roberto en su relato, al referir que en un principio imaginaba que el Indio “tenía rulitos y pelo largo” y “que se llamaba Patricio”, “y nos empezamos a dar cuenta que Patricio era un personaje ficticio”. En esta línea, Javier expresa consideraciones sobre la vida privada de Solari, recurrentemente manifestadas por los fans a modo de conjeturas o elucubraciones:

Tengo un libro que salió del *Indio*, que decía que él a veces sale medio disfrazado, para que no se den cuenta que es él... Disfrazado con alguna gorra, anda a saber, porque sino pienso que debe ser un quilombo de gente... ¿Imagínatelo caminando por acá, ponele? Y él que es medio viste, Como que tiene una fobia a la gente... la fama te debe hacer sentir incómodo ¿viste...? Tanto que

⁵⁶ Los distingue sin embargo un factor, y es que a diferencia de todos ellos, Solari está vivo.

te siguen los periodistas, o la gente que se te tira: “autógrafos, fotos... Y el chabón viste que nunca sale en la televisión, es contra eso; parece que no le gusta mucho la farándula, estar dando notas y eso... No sale casi nunca. Siempre siguió ese ritmo, desde que estaba en *Los Redondos*, siempre fueron así... A mí me pareció raro cuando lo vi hablando en *Crónica*⁵⁷. Yo era pibe me acuerdo, tenía 17 o 18 años, y me pareció raro, fue la única vez que lo vi... Y me arrepiento de no tener grabado esa imagen de esa vez... me gustaría conseguirla.

Ese carácter “esquivo” de la persona de Solari, y la circulación de un relato sobre ello entre los fans, es lo que habilita a proyectar sobre la figura diversas interpretaciones, en el interés por develar el “misterio” de su persona, que contribuye a reforzar la atribución de carisma y el culto por el personaje.

6) Por último, un paso final de la afiliación se vincula con *transmitir* la pasión: se tratará de fomentar la afición por diversos medios (ofreciendo información, “haciendo escuchar”, llevando a los recitales, etc.) en hijos, sobrinos, cónyuges o padres que no comparten el gusto. Apelando a categorías de Straus (1976) en relación a los procesos de conversión⁵⁸, podemos concebir esto como el pasaje del individuo “buscador”, en tanto explorador creativo y activo, al “agente”, en tanto transmisor del sentido de la experiencia.

Benzecry (2012a) formaliza un modelo de afiliación cultural a la ópera con el cual encontraríamos fuertes paralelismos en nuestro caso.⁵⁹ El modelo de Benzecry incorpora al planteo de Becker de los consumidores de marihuana un “instante de revelación” que *antecede* a la socialización en un código compartido para la interpretación de la experiencia, aspecto que encontramos simétricamente en nuestro caso: todos los seguidores se sienten cautivados por la música sin tener necesariamente

⁵⁷ Javier hace referencia a una conferencia de prensa televisada en directo, que por primera y única vez ofreció la banda, en 1997. En ella se anunciaba la suspensión de un recital en Olavarría, tras la prohibición de tocar en la ciudad por supuestos incidentes del público. El episodio es recordado y evocado por muchos fans como un momento decisivo de su relación con la banda.

⁵⁸ Como señalan Carozzi y Frigerio (1994: 20), Straus ha propuesto un modelo de la conversión basado en el supuesto de un individuo activo, “un buscador” que intenta su transformación para hacer la vida más tolerable.

⁵⁹ Al respecto el autor, sostiene:

A diferencia de la formulación original de Becker (del modelo de afiliación cultural que estableció al analizar la iniciación de los consumidores de marihuana), en esta versión los fanáticos no solo se interesan en la práctica una vez que ya han entrado socialmente en ella, toman parte de un ciclo de encantamiento que comienza con una conexión visceral con la música o un interés en la ópera como espectáculo. El fan “queda enganchado” cuando aún está fuera del circuito, antes de haber desarrollado un aparato activo para interpretar la experiencia o antes de haberse socializado por completo en lo que constituye el goce y cómo debe decodificarlo. (...) La estructura de temporalidad aquí es diferente de la del modelo original. Se aprende a través de la interacción, pero no al comienzo como el aficionado espera, sino como continuación lógica que contribuye a dar forma a la atracción inicial. La producción del fanático de la ópera continúa principalmente fuera de los lazos familiares y a través de muchos canales informales: los viajes en ómnibus, los entreactos y las filas a las puertas de los teatros. (Benzecry, 2012a: 133-134)

un conocimiento de lo que están escuchando, de cómo decodificarlo o de qué es lo que constituye el goce. Del mismo modo, encontramos un esquema paralelo en relación a la existencia de una “estructura de la temporalidad” (Benzecry, 2012a) dada por una modulación permanente de la atracción inicial, que se prolonga por diversos medios y situaciones de sociabilidad. Pero habiendo señalado esas similitudes, hallamos algunos matices respecto a este planteo, que nos ayudarán a destacar las especificidades de nuestro caso.

Benzecry enfatiza en el *carácter externo* a los lazos familiares y las relaciones vecinales; el autor subraya el hecho de que buena parte de estos fanáticos “viven solos” y su acercamiento a la ópera tiene que ver “menos con sus disposiciones heredadas que con las relaciones personales que participaron de su introducción a la ópera. Son historias vinculadas más con amigos y parejas de aquel momento (...) que con la familia o la escuela” (2012a: 101). En nuestro caso observamos, igualmente, que en la autoproducción del fanático no se trata tanto de “disposiciones heredadas” de la familia o la escuela, así como tampoco de una influencia directa, exclusiva o determinante de una “moda musical” massmediática del momento⁶⁰-, sino más bien de vínculos tramados e investidos de afecto en las relaciones sociales que se entablan en la socialización secundaria. Pero aquí *sí* encontramos que los lazos tramados en el seno familiar y vecinal próximo en la experiencia de socialización posterior a la niñez son centrales en el “enganche” del fanático. En relación a ello encontramos algunos elementos a destacar: en *primer lugar* la existencia, en muchos casos, de una trama intensiva de relaciones entre parientes (hermanos, primos, padrinos, cuñados) en la que suelen circular los consumos. En *segundo lugar*, se observa también, en algunos casos, la importancia de las autorizaciones/ aprobaciones/ legitimaciones familiares, para incentivar o intensificar la afición (como en el caso de Roberto, que señala “mis padres siempre apoyaron esta movida”, “tenemos vínculos familiares a partir de esto”, o el de

⁶⁰En todos los casos se relativiza al menos la explicación de la causa de las preferencias como *determinada de manera unívoca y directa* por la incidencia de una “moda musical” de la “industria cultural”. En un trabajo pionero sobre consumos culturales de un grupo de jóvenes de sectores populares de un barrio periférico, Silvia Kuasñosky y Dalia Szulik, (1994), encontraban una situación similar. Las autoras observaban allí que esos jóvenes, a comienzos de los '90, escuchaban rock nacional de las décadas de los '60 'y 70 (como Moris, Tanguito, Los Gatos, Almendra), afirmando que dichas preferencias no tenían ningún punto de contacto con las modas musicales del momento. “La mediación entre los jóvenes y la música escogida –derivaban Kuasñosky y Szulik- se relaciona más, quizá, con los condicionamientos sociales que los involucra que con la industria cultural. Es decir, responde más a su posición en la estructura social –la cual les proporciona dispositivos de interpretación basados en experiencias específicas de vida y en tradiciones de cultura familiarmente transmitida- que al “mercado de mensajes” operados desde los medios (Kuasñosky y Szulik 1994: 275).

Leonardo, que evoca como momento significativo de su involucramiento con *Los Redondos* la noche de navidad que puso *Jijiji* y al padre, sorpresivamente, “le gustó” la canción). En *tercer lugar*, encontramos la importancia asignada por muchos de estos fans a “transmitir” la pasión a sus hijos o sobrinos e involucrarlos en la escena. Todo ello da cuenta de la centralidad de los valores de la familia entre estos fans y de su importancia en tanto soportes afectivos, y se encuentra en línea con varios trabajos que subrayan la presencia de estos valores en la experiencia relacional de las clases populares (DaMatta, 2002; Semán, 2006a; Araujo y Martuccelli, 2012).

En este cuadro, otro contraste además del referido sobre los fans de la Opera permite especificar y dimensionar la presencia de esta pauta en este grupo cultural. Carozzi (1999) observa, para el caso de las personas que participan del movimiento de la Nueva Era, que la influencia que otras personas y contactos podrían haber ejercido en la adopción de prácticas y creencias suele ser *suprimida* cuando los activistas cuentan su vida. Este estilo de elisión de influencias sociales –sostiene la autora- se constituye en “un ‘modelo nueva era’ de estructurar la biografía personal o el relato de conversión” (1999: 28), y hace visible que en el núcleo doctrinario de la Nueva Era “se halla justamente la sacralización de una absoluta autonomía individual” (1999: 29).⁶¹ En nuestro caso, por el contrario, la presencia de influencias, autorizaciones y transmisiones en el seno de diversas relaciones sociales -centralmente familiares- es por el contrario promovida y explícitamente referida en los relatos sobre la iniciación y el sostén de la afición, inscribiéndose en pautas que distan de la idea de una “autonomía personal”.

Lo que encontramos aquí son modos de subjetivación en los cuales se halla presente un trabajo reflexivo sobre sí, que muchas veces tiene la forma de una *conversión* en el sentido señalado por la literatura (Carozzi y Frigerio, 1994; Carozzi, 2007): una fractura en la continuidad biográfica que resignifica la trayectoria y la percepción de la propia identidad. Pero este proceso tiene lugar, se desenvuelve y se desarrolla, desde una trama relacional de apoyos, intercambios, y autorizaciones, y se configura desde los valores que emergen de esa trama.⁶² En este sentido, en los relatos

⁶¹En este sentido, Martuccelli (2007: 77) observa: “dado el valor que Occidente concedió a la representación de un individuo dueño de sí mismo, el hecho de recurrir a puntos de apoyo externos es tanto mejor aceptado, en la medida en que estos son cuidadosamente escondidos, individual o colectivamente, al actor mismo.”

⁶² En el campo de estudios sobre religiosidad, existe un debate en torno a los alcances y los límites del uso de la categoría de “conversión” en el marco de grupos culturales definidos por pautas relacionales y cosmológicas. Frigerio (2007) ha señalado que entre la literatura brasileña, se ha optado por conceptos

de iniciación hay una conexión con lo sagrado (pero no en tanto sacralización del *self* sino anclada muchas veces en el culto a la figura del Indio), que inscrita en una red de apoyos e intercambios, habilita el trabajo sobre sí, la reflexión moral, y la búsqueda de la superación personal. En otras palabras: los *efectos individualizantes* que se percibe que tiene la afición en la vida de estos fans, no derivan sin embargo de una concepción que, como un *presupuesto* existencial, deduce al individuo autónomo de su oposición a la sociedad o el grupo social. Parafraseando a Pablo Semán (2007: 12), la configuración del agente como individuo es aquí, más bien, una instancia “*transitoria y fugazmente*” opuesta “al orden colectivo de la familia, la comunidad, el barrio”. Este es el *presupuesto experiencial*⁶³ de los fans, en el cual estos se sienten incluidos como parte de una trama de relaciones.

4. Condiciones de vida y configuración diacrónica de la afición.

Cabe preguntarse ahora, una vez que delineamos un “modelo” de afiliación, cómo inciden ciertas *condiciones sociales previas* de los fanáticos en el desarrollo interno de la práctica. Es decir que la elaboración de este “modelo de afiliación” tiene un nivel de estructuración que escapa a la práctica misma, y que remite a ciertas condiciones sociales o modos de vida de los fanáticos: ¿cómo se inscriben estos factores ligados a las condiciones de vida en las prácticas culturales? Avanzando en este sentido encontramos que la existencia de historias ancladas fuertemente en relaciones familiares extensivas da cuenta de la predominancia de los vínculos familiares a la hora de la

como el de “pasaje”, “mediaciones” o “sincretismo”, distanciándose de los presupuestos teóricos de la categoría de conversión, ligados a una concepción de las elecciones subjetivas en los términos *excluyentes* de la evaluación, la preferencia y el descarte. En este sentido, la noción de *pasaje*, habilitaría a pensar las formas de la adhesión religiosa en contextos sociales segmentados bajo principios de superposición dinámica, en donde las *pertenencias múltiples* ocupan un lugar destacado en la experiencia del tránsito religioso. Sin embargo, el autor destaca que muchas de las críticas brasileñas a la conversión, son en realidad críticas al modelo de la “conversión pasiva”, y que en realidad son *compatibles* con el paradigma de la “conversión activa”, que concibe la misma como una *carrera* o un *proceso*. Para una reconstrucción de este debate remitirse a Frigerio (2007). Tanto Frigerio como Carozzi (2007) proponen como hipótesis que, antes que pensar en dos *procesos excluyentes* entre los cuales optar (“pasajes” o “conversiones”), resulte heurísticamente más productivo ver los grupos y contextos específicos en que se activan estas lógicas. Carozzi sostiene, en este sentido, que los estudios sobre “pasajes” y los de “conversiones” son en realidad *complementarios*. La autora señala que mientras los estudios de re-elaboraciones sincréticas ponen nuestra atención en las relaciones *entre diferentes sistemas de conocimiento y su persistencia en el tiempo*, las aproximaciones desde la “conversión” hacen visible *la relación que vincula las interacciones del grupo y el proceso de transformación identitaria* (ver: Carozzi, 2007: 133-134).

⁶³ Utilizo esta expresión en un sentido próximo al señalamiento de Semán (2007). El autor refiere: “Nuestros sujetos psicologizados [de clases populares] (...) No dejan de pensarse como dependientes de un orden divino que viven y postulan como un antecedente lógico, cronológico y, sobre todo, experiencial.” (Semán, 2007: 41). Volveremos sobre este análisis en el capítulo 6.

elección de la música. Y la importancia de los lazos familiares y vecinales en la experiencia temprana de la escucha personal tiene que ver -como puede observarse en los relatos reconstruidos- con ciertas características de las trayectorias sociales de estos jóvenes, a diferencia de sujetos con trayectorias propias de las clases medias.

En este sentido, resulta evidente que cuestiones como la posibilidad de la “independencia” en relación a los progenitores y el “sostenimiento” de un hogar propio, o de conformar hogares pequeños en situaciones habitacionales que hacen posible el uso privado de un “cuarto personal”, se encuentra socialmente distribuida de acuerdo a variables de clase y acceso al espacio público, e influyen en las formas de “intimidad” y vinculación que conforman unos sectores y otros: Witold Rybczynski (1987) en su *historia de la casa*, muestra los vínculos entre la posibilidad de contar con un espacio privado personal en la casa, la emergencia de la idea de intimidad, y la conformación de un fuero interno del yo.⁶⁴ Así, mientras que entre los sectores medios la posibilidad de conformar hogares con pocas personas contribuye a una creciente individualización de los patrones de comportamiento (Urresti y Cecconi, 2007), entre los sectores populares, el espacio de la “intimidad” o de la escucha individualizada debe negociarse y tramitarse en el seno familiar, en hogares más extensos, donde es más difícil encontrar ambientes privados, propios o personales a los cuales “retirarse”, predisponiendo a un tipo de “socialización por roce” (De Singly, 1996) por la cual el individuo “sería proclive a ajustarse a las expectativas de los otros (...) sin que ello signifique renunciar a sí mismo” (Corcuff, 2013: 117).

El análisis estadístico, en este sentido, puede arrojar alguna luz sobre estas trayectorias, y aunque no nos ofrezca una explicación de las prácticas, al inscribirlas en datos agregados puede contribuir a contextualizar y dimensionar el carácter que asumen. Marcelo Urresti y Sofía Cecconi (2008) a partir de un análisis comparativos de las condiciones de vida y uso del territorio en sectores medios y populares de Buenos Aires y el conurbano bonaerense destacan algunas tendencias: mientras en las zonas más privilegiadas de Buenos Aires encontramos hogares en los que viven pocas personas (“los sectores más acomodados –señalan- son los que disponen de los recursos necesarios para asegurarse una vida solitaria”), a medida que nos alejamos hacia el sur de capital y hacia los cordones del conurbano bonaerense, encontramos tendencialmente hogares multipersonales, en los que predominan los jóvenes como grupo de edad, y hay

⁶⁴ Una revisión de estas cuestiones a la luz de las nuevas tecnologías digitales y su impacto en la subjetividad puede hallarse en Sibilía (2008).

mayor cantidad de hijos por mujer que en aquellos. Todo esto contribuye a volver más difícil un espacio para la intimidad, o que éste asuma formas específicas.⁶⁵ Ello se observa, como veíamos, en las narrativas de estos jóvenes, que inscriben su proceso de “autopoiesis” siempre en el marco de relaciones familiares y parentales cercanas (hermanos mayores, primos, tíos, “compadres”), de autorizaciones, permisos, intercambios o sanciones, que da cuenta de una vida familiar intensiva y extensiva en el seno de la cual forman su individualidad.

A su vez, analizando comparativamente los *ciclos de vida* de unos sectores y otros, Urresti y Cecconi, concluyen que:

El análisis que presentamos muestra la existencia de claras diferencias por clase social referidas a niveles de envejecimiento disímiles, más veloces entre los sectores populares y más lentos entre los sectores medios y altos. Esto supone que algunos enfrentan las obligaciones de la vida adulta con mayor rapidez, asumen más rápido los roles de los adultos y reproducen el ciclo de vida con mayor velocidad, como se ha mostrado con los indicadores descriptos. Ello significa que el tiempo de maduración y de asunción de las distintas etapas de la vida tiende a ser más veloz y prematuro entre los pobres que entre los ricos, con transformaciones cortas y un tiempo y una calidad de vida menores (Urresti y Cecconi, 2008: 59).

Estas características de la trayectoria de los sujetos de sectores populares inciden en los procesos de configuración de la afición que venimos abordando. Así, buena parte de estos jóvenes (no todos) enmarcan su gusto y sus actividades de ocio dentro de un cuadro de obligaciones familiares (contribuir al sostenimiento del hogar, obligaciones derivadas de la paternidad/maternidad), en las que rápidamente se ven insertos luego de su etapa como “adolescente” o “de (colegio) secundario”. Ello lleva a reforzar la “economía moral” del “sacrificio” por seguir al artista, por conseguir su discografía,

⁶⁵Los autores señalan: “En la ciudad de Buenos Aires se destacan los hogares en los que viven pocas personas. (...) Sin embargo, esta tendencia (...) no se extiende al conjunto de la sociedad. Los sectores más acomodados son los que disponen de los recursos necesarios para asegurarse una vida solitaria: mantener un hogar en forma individual supone un conjunto de gastos que no son fáciles de afrontar. No es casual entonces que los hogares unipersonales sean más frecuentes en la zona norte de la ciudad y se vean desdibujados en la zona sur e, inversamente, que los hogares multipersonales se destaquen en estos últimos distritos y se vean reducidos en aquellos. Así, los habitantes de las zonas “nobles” disponen de suficientes recursos materiales para lograr una independencia más fácil de sus progenitores, lo que se expresa en esta mayor presencia de hogares menos numerosos, mientras que los habitantes de las zonas más degradadas ven reforzada la precariedad de sus condiciones de vida en este sentido también: los hogares multipersonales de más de cuatro personas se destacan principalmente allí donde es más frecuente encontrar viviendas hacinadas. (...)”

En el conurbano bonaerense los indicadores referidos al tamaño medio del hogar, la cantidad de hijos por mujer y el índice de dependencia potencial de jóvenes, es decir, los indicadores que permiten dar cuenta de la formación de las familias y las unidades domésticas, evidencian también una marcada polarización que se profundiza a medida que nos alejamos de la ciudad y pasamos a los distritos más distanciados.” (Urresti y Cecconi, 2008: 58).

etc., pero además dificulta proyectos como los de Miguel, de una relación más estable y permanente con la música a partir de conformar una banda propia. De este modo, el “seguir” al Indio, y muchas veces seguirlo “en familia”, es un modo de continuar con el fanatismo cuando otros proyectos se ven vedados por dificultades materiales, limitaciones de tiempo, etc.

A su vez, cierta experiencia de la vulnerabilidad e inestabilidad social (dadas por la relación con el empleo, con el espacio público, con la institución escolar), además de predisponer a diversas formas de riesgo o violencia social (que son procesadas en las trayectorias a partir de diversas formas de aflicción personal), tornan inviable sostener proyectos que excedan el ámbito cercano de la familia y el barrio –proyectos que disponen, por ejemplo, a una sociabilidad sostenida puramente sobre actividades musicales (el conservatorio, la banda de covers, las salidas frecuentes a bares)-. Con lo cual, la carrera del fanático suele estabilizarse cuando conforma una familia, que ahora busca el mejor modo de compatibilizar el “seguir al Indio”, “seguir su gira”, con las obligaciones derivadas del sostenimiento del hogar. Esto parecería tener como efecto que “sus interacciones son siempre con otros que forman parte del mismo ambiente sociocultural” (Merklen, 2009: 108).⁶⁶

Para concluir, entonces, observamos que el “proceso de afiliación” presentado tiene un nivel de estructuración interno –propio a la práctica de la “escucha”, en relación a determinados medios técnicos, y en conexión con contextos y relaciones situadas y afectivamente investidas- pero también es atravesado por toda una experiencia de clase que lo estructura y funciona como una mediación activa, como un plano inmanente a la práctica, modulándola y delineando su “estructura de temporalidad” específica.

5. Conclusiones. Entre las condiciones y las prácticas: la afición como *ensamblaje* en las carreras de subjetivación.

Una vez descripta la “sociogénesis del fanático” como un proceso de afiliación cultural con determinadas etapas, y advertido el modo en el que las condiciones sociales (sobre todo ciertas características del ciclo de vida de los sujetos de sectores populares)

⁶⁶Esta situación, en términos de configuración de los gustos musicales, se conjugaría con aquellos trabajos como los de Bryson (1996; 1997), que muestran que los diferenciales de consumo y patrones de exclusión a través del gusto entre consumidores que gozan de diferentes niveles de ingreso y educación tienen que ver menos con la *exclusividad de los consumos* (según la perspectiva bourdiana), que con su apertura y capacidad de apropiarse simbólicamente de *una gama más amplia* de productos culturales, es decir, con su cualidad de “omnívoros culturales”.

incide en la modulación de este proceso, cabe preguntarse: ¿encontramos además “en la base” de esta afición, un *principio generador*, una *disposición* que, en tanto tendencia ligada a la socialización, se imponga de manera prerreflexiva al individuo, orientando las prácticas?

Lo que encontramos, en un sentido amplio, es que todos estos sujetos comparten una misma visión “expresivista” de la experiencia estética en sus vidas, como lugar de lo que Tylor (1996) ha denominado “fuentes morales” del yo. Y esta concepción se articula en los relatos de los entrevistados con una noción de los objetos culturales como canales para el progreso personal y un trabajo de producción de sí mismo en la experiencia de escucha. (En el caso de Leonardo para “salir” de un entorno mediocre, en el de Roberto para “encontrar el camino iluminado”, en el de Cristian para “entender lo que pasaba socialmente”, etc.).

En tal caso, no se trata de una *disposición estética* entendida, de acuerdo a Bourdieu (2012), como “mirada pura” -esto es: la “capacidad de considerar en sí y por sí mismas, en su forma y no en su función no solo las obras (...) sino todas las cosas del mundo” (2010: 235)-.⁶⁷ Pero tampoco se trata de lo que, en contraste, concibe como un “gusto de necesidad” (Bourdieu, 2012). Lo que encontramos aquí en cambio, es una disposición “expresivo-moral” que, vinculada a la idea del esfuerzo interpretativo, hace trabajar los propios esquemas de la experiencia: cierto malestar en la relación con el mundo, conectado con una aspiración de salir de un contexto considerado “mediocre” y con problemas considerados centralmente de índole “personal” o “familiar”: las drogas, los amores contrariados, la violencia, la muerte de seres queridos, la pobreza en el hogar. Todo ello conduce, en los relatos de estos fans, a la búsqueda del ser “auténtico” afirmando lo que se es frente *o contra* el mundo, pero buscando “elementos y personas capaces de transmitir un anclaje existencial” (Martuccelli, 2013: 13).

Esta “disposición” que está en la base de las elecciones de los sujetos, no permite aún explicar por sí sola el proceso de *afiliación* a un consumo, y en todo caso para “explicar la práctica” debemos valernos de una descripción detallada de su desarrollo (Laihre, 2004): trayectoria del practicante, dimensiones de la práctica, contextos de actualización de la misma, etc. En consecuencia, encontramos que la

⁶⁷ Una mirada que a su vez arraiga en un *ethos* de la distancia electiva respecto de las necesidades del mundo: “El desapego de la mirada pura no puede estar dissociado de una disposición general respecto del mundo, que es producto paradójico del condicionamiento ejercido por necesidades económicas negativas –lo que se llaman facilidades- y por ello aptas para engendrar una distancia activa respecto de la necesidad (Bourdieu, 2010: 238).”

afiliación cultural, es un proceso de ninguna manera “ya dado” por un principio social previo que lo explica, sino que es el efecto de un trabajo de *ensamblaje* (Latour, 2008; Benzecry, 2012a) que, luego de un “instante de revelación”, da lugar a una serie de medios, procedimientos, contextos y fases en los que se modula, “ajusta”, “experimenta”, “define” y redefine la relación con el objeto. Se trata de un continuo y prolongado trabajo de acercamiento al objeto de afición, con un desarrollo que asume la forma de un “embudo perforado” (Bankston, Forsyth y Floyd, 1981), en el cual entran muchos más sujetos de los que completan la experiencia.

De modo que, inspirados en la propuesta de Benzecry (2012a: 263) de elaborar un modelo del apego estético que considere la interacción entre (a) “circunstancias iniciales” de la afición, (b) “mediaciones” que la sostienen y prolongan, y (c) “tipos de sociabilidad” que promueven⁶⁸, podemos reconstruir la afiliación que caracterizamos, como un ensamblaje de:

-*Condiciones sociales* y elementos de la experiencia social más amplia (trayectorias laborales, educativas, condiciones de vivienda, etc.).

-*Disposiciones generales* hacia la experiencia estética y musical -que como una sensibilidad extendida conecta esta experiencia con la autoformación moral del sí mismo-.

-Ciertas *circunstancias iniciales* (la participación en el seno de relaciones parentales y redes amicales; situaciones o vínculos investidos afectivamente con los cuales se implican los fanáticos y dan forma a la “atracción inicial”) que producen el *acoplamiento* de condiciones y disposiciones. Este acoplamiento hace que las “disposiciones generales” y “condiciones” se definan como prácticas culturales específicas, ancladas en vínculos y relaciones específicos: la atracción por la música de *Los Redondos* o el Indio.

-La presencia de *experiencias que marcaron duraderamente* (experiencias traumáticas o trascendentes investidas de afecto y vinculadas con la escucha de esta música), que contribuyen a transformar la atracción inicial en un apego más sostenido.

-*Competencias* que emergen de la práctica y en determinados contextos: la producción de un espacio personal para la escucha, la recopilación de información y de

⁶⁸Benzecry propone un modelo del apego estético, que considere las mediaciones (en el sentido hennionano del término) entre la estructura social y el gusto. En palabras del autor, este modelo incluye: “a) las circunstancias iniciales que producen el acoplamiento o el desacoplamiento de esas condiciones, b) las mediaciones que contribuyen a transformar la atracción inicial en un apego más elaborado y sostenido, y c) los tipos de sociabilidad a los que se incorporan los fanáticos novatos” (2012a: 263).

conformación de la discografía, el análisis de las letras, la escucha atenta del mensaje, etc.

Como observamos en los relatos biográficos, estos elementos no se hallan presentes del mismo modo en todas las trayectorias, aunque aparecen buena parte de ellos en cada historia. En algunos casos, los factores ligados a las circunstancias situacionales como contactos con pares o familiares que ya compartían la afición, ganan centralidad para entender el “enganche” (como en el caso de Cristian, Nati, Federico o Javier); en otros el peso se desplaza hacia los factores ligados a experiencias traumáticas o de aflicción, que contribuyen a reforzar la afiliación (el caso de Miguel, por ejemplo); y hay otros casos en los que la afición se desata centralmente por búsquedas de un cambio en la propia identidad (como en Leonardo o Roberto). Pero en todos los casos se da *una sutil mezcla de varios de estos elementos* para que la afición se sostenga, prolongue y profundice. Y en estas prácticas de afición los fans construyen activamente, en tanto “buscadores”, sus propias carreras de auto-subjetivación con la música.

De acuerdo a la visión bourdieuana, deberíamos inscribir la “afiliación cultural” –o el gusto- en “la dialéctica entre el acto constituyente y el objeto constituido que se solicitan mutuamente”, situada en “el orden preconsciente y prerreflexivo de las prácticas directamente engendradas por la relación esencialmente oscura entre el habitus y el mundo” (2010: 247). Lo que destacamos en nuestro caso, en cambio, en línea con trabajos como los de Hennion (2010; 2012) y Benzecry, (2012a), es que la “afiliación cultural” no se produce a partir de disposiciones preconscientes y prerreflexivas “ya dadas”, sino que se conforma en un continuo proceso activo, abierto y en redefinición. Se trata de una articulación entre condiciones sociales, disposiciones generales, circunstancias contextuales que habilitan el “enganche”, experiencias traumáticas o trascendentes, *con el ejercicio activo de competencias que emergen de la práctica y en determinadas situaciones*. De modo que, parafraseando a Lahire (2004), el gusto por la escucha de una obra particular no puede en absoluto deducirse de una disposición cultural (estética o ética) y, por ende, de un volumen (más o menos débil o fuerte) de capital cultural; tampoco es imputable a un único criterio social de especificación, a saber, la posición en el espacio social. Ese gusto no es reducible en modo alguno, a un simple efecto de legitimidad (escuchas legítimos que escuchan obras legítimas...), sino que depende, *del stock de compendios de experiencias incorporados* (2004: 140).

En los próximos capítulos nos enfocaremos en algunos de los “criterios de especificación” señalados para describir el modelo de afiliación, atendiendo al conjunto

de prácticas o competencias que se ponen en juego en el acto de “gustar”, y avanzando en la comprensión del modo en que ello se conecta con un trabajo de auto subjetivación. En el capítulo que sigue analizaremos las situaciones cotidianas de ejercicio de la escucha, así como las acciones orientadas a la producción de la festividad. En ese marco, terminaremos de definir y caracterizar lo que ha quedado presentado aquí: esta música habilita en los fans, modos de subjetivación que contribuyen a un proceso de individuación que combina la interiorización, la conexión con lo sagrado y la mirada reflexiva sobre sí, en el marco de tramas relacionales y pautas que no responden propiamente a la narrativa de la realización en base a la *autonomía* personal.

Capítulo 4. Entre discos, mensajes y reliquias. La producción del aficionado: cuatro *escenas* para una situación de individuación.

No debemos llamar *ritos* a esas prácticas [de escucha], puesto que así nos apresuramos a “socializarlas”. Tampoco son los únicos objetos que se usan, lo cual las “materializa” demasiado rápido, ni obras, lo cual las “estetiza”. Son el continuo performativo y reflexivo que abarca desde cuerpos y gusto en el sentido más físico, hasta repertorios y artificios materiales, pasando por formas lingüísticas, modos de apreciación y formas de poner en juego la práctica: los lugares y los tiempos son esenciales.

Antoine Hennion (2012: 242)

Durante el transcurso de numerosas ocasiones de la vida cotidiana (convivencia en un mismo espacio, programación conyugal de la música y de la televisión, etc.), el individuo sería proclive a ajustarse a las expectativas de los otros, según la dinámica de una “socialización por roce”, sin que ello signifique renunciar a sí mismo.

Philippe Corcuff (2013: 116-117)

En este capítulo, en conexión y como continuación del anterior, pero aumentando la lente un poco más, me propongo analizar las modalidades de configuración del fanatismo en relación a las *escenas sociales* en las cuales la afición tiene lugar. Desde esta perspectiva, mostraré la serie de acciones y mediaciones que hacen posible la conformación del “aficionado a la música” como tal, no ya en tanto una carrera de iniciación biográficamente orientada (como mostramos en el capítulo 3) sino poniendo el foco en las prácticas específicas que conducen a una persona -una vez que “la atracción inicial”, “el enganche” se produjo- a aficionarse por un tipo de música en particular: cómo ejercita y delinea cotidianamente las acciones que la conducen a disfrutar de esa música.

Se desplegará para ello una *pragmática* de la escucha y la afición, en relación a los contextos de actualización de la práctica y las situaciones, medios técnicos y redes de sustentación que la hacen posible y entre los que se lleva a cabo: en este sentido, entendemos que la *escucha* es un proceso físico, pero “que se sitúa en contextos sociales específicos y es mediatizado por la tecnología” (Shuker, 2005: 118). En este análisis me centraré en dos dimensiones: (a) la producción de la intimidad, comprendida esta como la búsqueda de una “relación consigo mismo” y (b) la modulación de situaciones sociales de escucha e interacción. Estas dos dimensiones, por su parte, se analizarán en cuatro *escenas sociales*, entendidas con configuraciones específicas de espacios que se organizan a partir de las pautas de consumo registradas entre estos fans: (1) las escuchas personales y la búsqueda de un “espacio propio” para ello; (2) las escuchas colectivas: en el seno del grupo de amigos, vecinos y/o familiares; (3) las escuchas de pareja, que

modulan situaciones conyugales íntimas, y por último (4) la producción de la festividad, como el conjunto de recursos y medios para sustentar el fervor y la escena extraordinaria del recital. El capítulo intenta iluminar y espesar una idea: *en el tránsito entre estas escenas, que actúan como soportes sociales para las prácticas de afición, los fans no solo refinan y actualizan un gusto intenso, una afición, sino que, además, inscriben estas prácticas en una dinámica de individuación específica.*

1. La “discomorfosis” de la escucha.

Antoinne Hennion (2012) entiende por “discomorfosis” la transformación que implicó la utilización del disco como medio habitual para la escucha musical, creando lo que considera las condiciones para la “escucha moderna” y el proceso de “producción del aficionado”. Como sostiene el autor, si los espacios modernos de escucha son muy diferentes de los de épocas pasadas, la diferencia “se halla menos en una modificación interna de la psicología profunda”, que “en una serie de nuevos medios y ocasiones para escuchar música”: “Es la radical transformación de todos sus intermediarios materiales lo que verdaderamente ha creado el espacio de la escucha actual, en un proceso que denomino la *producción del aficionado*” (2012: 218).

De modo que, según muestra Hennion, la habilidad de escuchar no es tanto una cualidad personal como la resultante final de haberse hecho reflexivamente del tiempo y el espacio necesarios, coordinados con determinados medios técnicos, para hacer posible la “situación de escucha”. Medios como la radio y el disco -señala Fischerman (2009)- abrieron la posibilidad de que alguien estuviera en su casa sin hacer otra cosa que escuchar música: “lo que antes requería situarse en el lugar de los hechos, participar de ellos y muchas veces cantar o tocar un instrumento, cambio definitivamente su modo de circulación” (2009: 30). Así, la “reproductividad técnica” posibilitó la disociación entre la “presentación en vivo” y el “momento de la escucha” -en términos de Benjamin (1982): entre el valor “cultural” y el valor “exhibitivo” de la obra-, cosa que fue desarrollándose progresivamente con la aparición de tecnologías como el cassette, el CD y el mp3, que facilitan la grabación y circulación de música, y multiplican las posibilidades y contextos de escucha.

Dando cuenta de esta “discomorfosis”, Hennion observa no solo que la mayor parte de la música que escuchamos está grabada en discos, sino el hecho de que los conciertos, actualmente, en lugar de proporcionar el material a grabarse, representan un “estándar de comparación”: “evaluamos y apreciamos un concierto *después* de

familiarizarnos con la música grabada en un disco” (2012: 220, cursivas mías). Así, en cierto modo, la discomorfosis de la escucha, observa Hennion, se vuelve una discomorfosis, también, “del gusto”. Este proceso es profusamente informado en las descripciones que ofrecen los fans de sus prácticas. Refiriéndose a los discos un entrevistado me dice: “ahora, tengo toda la colección de cassettes de Los Redondos. Y empecé a comprar la de CDs, porque había perdido la de cassettes”. Otro refiere: “si es un CD original, mejor... porque la calidad de sonido es diferente, hay muchos que te dicen que no, que es lo mismo, pero no es lo mismo: si vos escuchas música y sabes escuchar la música, no es lo mismo, no es lo mismo el sonido de un CD trucho a un CD original, la letra no se escucha tan clara como en un CD original”.

¿Qué tipo de escucha hace posible esta “discomorfosis”? Algunos de las principales rasgos sintetizados por Hennion (2012: 238) serían: (1) la posibilidad de escuchar en un espacio privado; (2) en momentos elegidos; (3) de acuerdo con un “programa” propio (pistas, volumen, repeticiones); y (4) la falta de exclusividad (poder realizar simultáneamente otras tareas: trabajo, tareas hogareñas, lectura, baño). Estas observaciones se integran, asimismo, a la serie de trabajos que han mostrado, por su parte, que las nuevas tecnologías de reproducción y circulación musical permiten escenas más circunscriptas e individualizadas del uso musical (Semán y Vila, 2008)⁶⁹ y la música gana ubicuidad social (Yudice, 2007; Bull, 2001). De modo que teniendo en cuenta estos procesos, la “escucha personal” y la construcción de una intimidad de la escucha, más que entenderse como un acto singular y único, por el contrario, debe comprenderse como “el producto más característico de la discomorfosis moderna de la escucha, del trabajo reflexivo (...) de moldear y formatear el amor por la música” (Hennion, 2012: 223). En la sección siguiente intentaré mostrar el modo en el que se configuran una serie de “estrategias para crear oportunidades de escucha personal” (Hennion, 2012: 222) en la vida cotidiana, para estos fans cuyas prácticas giran, en buena medida, en torno a la escucha e intercambio de discos y grabaciones.

2. La escucha personal y la producción de la intimidad.

¿Qué tipo de escucha llevan a cabo estos seguidores? ¿Con qué medios, en qué situaciones, bajo qué técnicas? La indagación en torno a estos interrogantes, sea mediante el relato sobre usos y modos de consumo en situación de entrevista, como por

⁶⁹ En trabajos más recientes como el de Duek (2015), se identifican procesos similares ligados a los usos de otros consumos culturales como la TV.

medio de la observación *in situ* de los mismos, muestra que “la escucha” es ante todo una *actividad que requiere dedicación* (Hennion, 2010; 2012): que se traduce en la creación de técnicas específicas para ejercitarla, de la búsqueda de un tiempo y espacio *adecuado* para hacerla posible, y *propicio* para obtener el estado buscado y la posibilidad de “disfrutar” con ella. En este sentido, el tipo de actividad que estos fans despliegan suele tener que ver con la posibilidad de “crear la oportunidad para la escucha personal”. En esta escucha personal observamos tres recurrencias: (1) El uso inventivo del espacio personal (Hennion, 2012) y el despliegue de una serie diversa de estrategias para “sentirse cómodo” con la escucha. (2) La existencia de un modo instrumentalizado de escucha (Hennion 2012; DeNora 2000), a fin de obtener determinadas emociones y alcanzar ciertos estados. (3) La experimentación de un modo muy personal (Hennion, 2012): el trabajo reflexivo de formación que no es conducido por un “modelo” externo, sino más bien como algo del orden de la inventiva propia.

En muchos casos los entrevistados manifiestan una serie de estrategias para crear oportunidades para este tipo de escucha personal, en el seno de vínculos familiares o laborales en los que se debe “negociar” ese espacio. Veamos algunas situaciones. Diego (26 años, Laferrere) escucha Los Redondos y Callejeros en el mp3, sobre todo cuando trabaja y mientras está viajando en el colectivo camino a su trabajo o volviendo a su hogar. En esos momentos es cuando puede escuchar la música que quiere, “su música”, como dice, porque en la casa o en el trabajo tiene que “negociar” con el resto de los compañeros o miembros de la familia, que también tienen “sus músicas”: en la casa de Diego se escucha tango, folclore y cumbia (sus padres, sus hermanos, sus tíos, sus sobrinos), y también se mira tele, que interrumpe la escucha; en el trabajo, a su vez, el jefe escucha folclore “todo el tiempo”. De modo que el mp3 le permite a Diego escuchar la música que él quiere, y además le permite escuchar la música *como* él quiere: “yo escucho la música fuerte”, “no me va eso de poner la música de fondo”, dice. “Sin música estoy en el colectivo y ya no sé qué hacer, “miro para todos lados”; con el mp3 “estoy yo y la música, y ya no me importa más nada”, agrega. En cambio en su casa, también tiene que “dejar escuchar” a los demás; tiene que negociar con el resto. Pero cuando puede, Diego también busca y prepara su momento para escuchar su música en el hogar (“*me siento a tomar unos mates*”, me cuenta) y perderse en ella: evocar, sentir placer, “sostener” o “levantar” el ánimo.

Si estoy en mi casa escucho mi música. Pero también tengo que dejar escuchar a los demás. Suelo escuchar música a la tarde. Me siento a tomar unos mates y escucho. Los Redondos, y

cuando están mis viejos lo que quieran. Sí; si estoy en casa o estoy trabajando tengo que escuchar música porque sino no puedo. *Mi música*.

-¿No cualquier cosa?

Los Redondos o Callejeros, son los que más me gustan. Y cuando escucho algún tema, me acuerdo de los recitales y me pone re contento, ando trabajando, me acuerdo de los temas y me hace agarrar una alegría porque quiero estar ahí. Te cambia el ánimo. A mí me hace agarrar alegría, me dan más ganas de hacer las cosas. Me trae alegría y agarras las cosas con más ganas.

Diego define, construye y cultiva su dedicación a la escucha de la música que le gusta, en los pliegues entre los momentos de convivencia familiar o laboral. Se trata de la búsqueda de una escucha personal, la obtención de un espacio íntimo, pero también de un fuero personal como instancia de interiorización: “estoy yo y la música, y ya no me importa más nada”; una práctica que tiene una dimensión reflexiva o instrumental sobre el yo en el sentido definido antes: “tengo que escuchar música porque si no no puedo. Me cambia el ánimo”.

La historia de Mónica ilumina la dinámica de interacciones familiares que hacen que el mismo consumo circule en el seno del hogar, a la vez que habilite lógicas diferenciales de uso. “Al Indio lo amo. Lo amo”, repite. Mónica tiene 55 años, tres hijos, y es de Junín. Dice eso entusiasmada porque el Indio está en su ciudad y lo están por ver en familia. En simultáneo Mónica cuenta que además de amar al Indio tiene otro gran ídolo, Leo Mattioli, y me dice que en verdad empezó a escuchar al Indio por sus hijos. Y a partir de una pequeña anécdota da cuenta de esta dimensión de la escucha entramada en la dinámica familiar: “el más chiquito –nosotros le decimos el más chiquito pero tiene 20, ahora va a cumplir 21-, aunque te parezca loco se dormía escuchando Los Redonditos de Ricota...vos a la noche no le ponías el CD de los Redonditos de Ricota ¡y el tipo no se te dormía! Y bueno, ahora me salió re rocanrol, rocanrolero...”, dice. Tras la anécdota, puede percibirse un sustrato de sutiles dinámicas de convergencias y diferencias familiares en torno a esa música que “suena” en el hogar desde hace tiempo: ella puede *amar* por igual al Indio y a Leo Mattioli; sus hijos crecieron escuchando *Los Redondos*, y *uno de ellos* es el que, como matiz diferencial, “le salió rocanrolero”.

Sobre los momentos de la escucha, a su vez, entre estos fans nos encontramos con una demarcación recurrente, presente en el relato de Diego y señalada por muchos entrevistados como pautas de organización de la misma. Se trata de la distinción entre el “tiempo de trabajo” y el “tiempo libre” en el hogar (Aliano, *et al*, 2011), y la búsqueda de un contexto adecuado, alejado del mundo laboral y de las obligaciones familiares,

para hacer posible la escucha. Así, el contexto y la atmósfera adecuados para oír cierta música y experimentar con ella ciertos estados -asociados generalmente con determinados consumos (bebidas, estimulantes, etc.)- se construye como un espacio personal de disfrute y gratificación *a distancia* del mundo laboral y de las obligaciones familiares. Expresiones como “cuando estoy un poco ‘colgado’, después de una birras” o “solo en casa, en silencio, ya bañado después del laburo”, son referencias recurrentes a estados y contextos que forman parte del momento de la escucha y la búsqueda de la intimidad:

Escuchamos *Porco Rex*, tres veces por día durante todo el año, cuando estamos en casa. Sino estamos en el laburo...Y ahí aplicamos el fundamentalismo. No decimos nada, vamos a laburar. Viste, como los mártires de allá, viste de Al-Qaeda, bueno una onda así: vos vas, haces tu vida normal, pero llegas a casa y tuptup, Porco al palo, enseguida, como para relajarte. Te bañas, descansas, y escuchas Porco. Una vez que me baño ponemos Porco. Nos tomamos unos mates, aunque ahora en verano tomamos cerveza” (Roberto)

La referencia a los fundamentalistas religiosos de *Al-Qaeda* plantea un juego de sentidos con el nombre de la banda que actualmente acompaña a Solari en los recitales: “Los fundamentalistas del aire acondicionado”. La ironía se utiliza para sustentar y demarcar la distinción entre el momento del “laburo” -como el lugar de la obligatoriedad, la abnegación, la instrumentalidad y la rutina- y el momento de la escucha, asociado al espacio de la “casa”, el disfrute, la expresividad y el placer por la música. Miguel también señala una pauta semejante.

A la mañana pongo *Resistencia Suburbana* [banda de reggae], así para estar tranquilo. Recién al mediodía, después de comer, que ya cambiaste un poco el tono, que te tomas unas birras y fuiste... ya te pones *Los Redondos*. Eso, cuando ya me tomé unas birras, más que nada porque yo estoy acá los sábados y los domingos, como laburo toda la semana. Yo de lunes a viernes no te escucho nada, después el sábado arranco con la música.

Miguel escucha música fundamentalmente durante los fines de semana: “durante la semana no puedo escuchar mucho por los chicos, pero el sábado me toca”, dice. Miguel tiene dos hijos varones y al igual que en el caso de Diego tiene que “negociar” con el resto de la familia –y los vecinos- para poder escuchar su música y disfrutar de ella como le gusta, en los ratos libres en que no trabaja y está en su casa:

A mí me gusta escuchar música, pero muchas veces no puedo porque mis hijos miran la tele. Pero ellos saben que viernes y sábados, porque los domingos ya no, yo escucho música: a mí me gusta escuchar la música fuerte, a toda rosca le doy... Así que a la mañana es más tranquilo, mas paz, pero a la tarde se puede escuchar la música un poco más fuerte... ¿Por los vecinos viste? Porque este es un barrio re-tranquilo... Y cuando me pongo a escuchar a mí me gusta cerrar los ojos para sentir la música, como el Indio que canta con los ojos cerrados. El Indio cierra los ojos para compenetrarse más, para emocionarse... Cuando cerras los ojos te conectas más con la

música. Los estados de ánimo son importantes, un desliz y te quedas escuchando la letra. Al otro día te recordás y decís, ya sé lo que dice esa letra y ahí vas rebobinando todo lo que dice el tema.

En estos relatos sobre la escucha, se observa un uso inventivo del espacio y el tiempo para dar lugar a la escucha personal. En el caso de Miguel este momento se busca y se crea en relación a factores que estructuran su cotidianeidad y sus espacios: los momentos libres que permite su actividad laboral, la necesidad de complementar actividades “familiares” y “personales” en esos momentos de “tiempo libre”, la proximidad con los miembros de la familia, que requiere una negociación de actividades (si se ve “tele” no se puede escuchar música, por ejemplo), y la proximidad, también, con los vecinos, que a su modo condicionan el modo de la escucha. En este marco Miguel se las ingenia para conseguir ese momento reflexivo, personal: “cuando cerrás los ojos te conectas más con la música”, que se utiliza para obtener el estado deseado: “compenetrarse”, “emocionarse”, “evocar momentos agradables” y da cuenta de la búsqueda de afirmación de una interioridad y de un espacio para la introspección personal a partir de la música.

Estas asociaciones y oposiciones entre el “tiempo de trabajo” y los momentos de escucha, constituyen un indicador del modo en el que los entrevistados organizan actividades de su vivencia diaria y “estructuran situaciones” en torno a la escucha. Se trata de situaciones que, por lo general, son acompañadas con el uso de ciertos elementos (“te tomas unas birras y fuiste”, “te sentás y preparas unos mates”), ciertas prácticas y técnicas (“cierro los ojos”, “pongo la música fuerte, a toda rosca”, “pongo repeat y suena toda la noche”) que se combinan en la escucha como “factor de una experiencia emocional” (Hennion, 2012). Así, en cierto sentido y como algunos trabajos señalan, gustar de un cierto tipo de música es una expresión modulada por las situaciones en las que se gusta de ella (Semán y Vila, 2008; DeNora 2000). Esta capacidad de la música de contribuir a *constituir* la experiencia (DeNora, 2000) es la que está operando en el hecho de que, por ejemplo, las sensaciones experimentadas en la escucha de cierta música sean utilizadas *luego* para sostener el “ánimo” en el resto de las situaciones. Así, Roberto afirma: “A veces tenemos que estar laburando al rayo del sol, pero lo primero que decís es: ‘qué vino me voy a tomar’, ‘me voy a tomar un birrón y voy a escuchar los temas del Indio’. Es la parte positiva.”

Roberto apela a los estados producidos en la escucha musical como factor que lo motiva a seguir esforzándose en su trabajo. Estos estados aparecen como aquellas “cosas positivas de la vida” y como contrapartida del esfuerzo realizado en el trabajo.

Asimismo, una historia que cuenta Miguel pone de relieve esta capacidad de la música de constituir la experiencia, imbricada en cursos de acción: si en el fragmento anterior de Roberto el estado que se obtiene con la música ayuda a “sostener” el ánimo en el ámbito laboral, en el episodio que narra Miguel la música otorga referencias para “confrontar” con dicho ámbito.⁷⁰ El este episodio que relata es una situación laboral conflictiva, en la cual su empleador le niega la posibilidad de cobrar las horas extras trabajadas. A raíz de su reclamo, en el momento del enfrentamiento cara a cara con su jefe, Miguel recurre a movimientos y frases que hasta entonces sólo practicaba en su hogar: “me pintó el Indio y le dije: ‘favores se pagan con favores. Un favor se paga con otro favor’”. Durante el relato, al actuar los movimientos con que acompañó la frase tratando de revivir la situación, comenta que estos movimientos son los que practica al usar “los anteojos redonditos”, cuando imita frente al espejo, escuchando música, la forma característica de bailar del Indio en los recitales.

Tanto en el caso de Roberto como en el de Miguel, advertimos, la escucha musical y las experiencias que produce, provee de referencias para hacer una presentación de la persona en tanto sujeto activamente protagonista de su propio destino: para motivarse y esforzarse en el propio trabajo, o para enfrentarse a una situación de injusticia ante un jefe. Pero el relato de Miguel, a su vez, introduce un elemento más a destacar, que es la conexión entre escucha y *corporeidad*. Esta se dispone y cultiva de determinado modo durante las performances que estos fans -casos como el de Miguel o Leonardo-, llevan a cabo frente al espejo de sus casas, en sus habitaciones, durante la escucha. En ese ámbito muchos de los entrevistados manifiestan representar o imitar gestos, “ticks”, posturas, expresiones o modos de hablar, o se “lookean” (como nos dice Leonardo) como el Indio Solari. De modo que la búsqueda de un contexto adecuado para la escucha, incluye, dentro de las técnicas de escucha, el involucramiento de la corporeidad como parte de la serie de procedimientos emocionales movilizados.

En torno de esta serie de relatos se puede advertir cómo, en *contraste* con un mundo laboral que es percibido como ámbito reactivo a la realización de satisfacciones personales, va ganando densidad en torno a la escucha musical, una zona propicia para conformar una imagen de sí mismo, elaborar sensibilidades y sostener un trabajo reflexivo sobre el yo. En este sentido, se observa de qué modo estos fans orientan los

⁷⁰ En este punto (los relatos de Roberto y Miguel en torno a su relación con el trabajo) se retoman y reelaboran análisis presentados en Aliano *et al* (2011: 15-16).

usos de la música por un esfuerzo por definir, negociar y sustentar los límites entre el mundo del trabajo y de las obligaciones familiares y el mundo personal, la esfera de la intimidad, o del tiempo “libre”. La estructuración del espacio doméstico a través de dichas diferencias entre el universo de las responsabilidades laborales y familiares por un lado y el “tiempo libre”, por otro, es el sustrato sobre el que se desarrollan las pautas particulares de escucha de este grupo cultural. En otras palabras: es en la zona delineada por la intersección de dos esferas: los *soportes materiales* que ofrece el trabajo (muchas veces fluctuante e irregular, que garantiza un tipo de ocio también por ello “inestable”), y los *soportes relacionales* de la sociabilidad familiar intensiva (que promueven, inhiben o estrategizan las aficiones), que tienen lugar y se configuran estas pautas de escucha.

En línea con otros trabajos sobre la familia/hogar como unidad básica de ciertos consumos culturales (Radway, 1991; Morley, 1996), Carolina Spataro da cuenta, para el caso de las fans del cantante de música romántica Ricardo Arjona, de una estructura de relaciones sociales de poder domésticas basadas en el género, que crean al hogar como el sitio de ocio para el varón y el de trabajo para la mujer. Spataro (2011) muestra que frente a esta falta de lugar y tiempo dentro del hogar familiar, las seguidoras de Arjona buscaron salir de sus casas para hacerse de un espacio propio. En este sentido, la comparación ilumina un matiz: si bien esta estructuración en parte se hace presente en las pautas que sostienen los fans del Indio Solari, encontramos que dichas oposiciones muchas veces no resultan tan categóricas, advirtiéndose la serie de *negociaciones* del espacio doméstico que los varones deben *también* realizar para obtener ese espacio de ocio en el marco de relaciones familiares diversas.⁷¹ Se trata de una situación que estaría respondiendo, como sugerimos en el capítulo anterior, al tipo de configuración de los espacios domésticos, caracterizados por condiciones habitacionales que dificultan “un cuarto propio” y disponen a un contacto entre familiares más intensivo.

Para estos seguidores, en suma, la situación de la escucha como espacio-tiempo gratificante es elaborada como una experiencia emocional que involucra prácticas, técnicas, elementos y modos de apreciación (“la escucha del mensaje”). Estas prácticas, parafraseando a Hennion (2012: 242), “son el continuo performativo y reflexivo que abarca desde cuerpos y gusto en el sentido más físico, hasta repertorios y artificios materiales, pasando por formas lingüísticas, modos de apreciación y formas de poner en

⁷¹En la sección 4 volveremos sobre este punto.

juego la práctica”. Un último caso muestra el modo en el que se apela a una serie de procedimientos emocionales en la escucha, como serie de acciones reflexivas que abarcan el cuerpo, los objetos materiales, las técnicas de escucha, y las estrategias para producir un espacio personal.

Leonardo describe algunas formas en las que escucha cotidianamente música: “Estoy todo el día con la música prendida y cuando escucho televisión bajo el equipo, pero la tele está prendida y el equipo de música también, pero predomina la música por sobre la tele”. La música forma parte de esa textura cotidiana de su vida. Leonardo me explica su práctica: “O sea yo escucho música y tengo la tele prendida en *mute*. Cuando vuelvo, por ahí bajo la música y pongo la tele, pero la música está todo el tiempo”. Pero además, me cuenta que se va a dormir con música: “La dejo sonando toda la noche, pongo un disco o el mp3, le pongo “repeat”, y cuando me despierto sé que está sonando y ya me despierto con esa música. Mambos de cada uno, ¿no? Pero... ya van más de diez años que vengo haciendo eso.” Esas son algunas de las técnicas de escucha de Leonardo, que lo mantienen involucrado con la música cotidianamente. En este plano de prácticas cotidianas con la música, Leonardo ha construido pautas de uso, distinciones y modulaciones, en base a su propia experimentación emocional: “Tengo música que es para todo, y música que es para determinado tipo de cosas. La música que me acompaña siempre no es todo. Ramones no me acompañan siempre, por ejemplo.” Y Los Redondos, en este plano, es una esas bandas que en cambio, “lo acompaña siempre”:

Esos sí me acompañan siempre. Para casi todos los momentos del día, son Redondos. Los Redondos despertaron una llama especial que no despertó La Renga digamos. Ese sentimiento de irme a dormir *pensando en* y levantarme *pensando en*, solo lo generaron Los Redondos. Lo tengo porque en las buenas están, cuando estoy triste están... Está bien, los elijo yo cuando quiero yo, pero están de alguna manera u otra, no fallan nunca, entonces es como que uno los asocia, cuando estoy escuchando música en la calle tengo el mp5 están sonando, están siempre. A veces escucho por disco y a veces pongo lo que salte y mezclo todo.

La idea de levantarse y acostarse “pensado en” *ese sentimiento*, da cuenta del vínculo de investidura afectiva con la obra, que Leonardo construye como dimensión *singular* de su experiencia cotidiana: esta música despertó una “llama especial” que de algún modo siempre está presente con él en su rutina diaria. La música de Los Redondos, “acompaña” la vida de este entrevistado; no “expresa” sentidos sino que, más profundamente, se inscribe en cursos de acción y emoción en su vida y se conecta y le permite elaborar una dimensión *expresiva* de su yo. Leonardo también tiene música

que –a diferencia de Los Redondos, que sería una especie de banda sonora de su vida- solo escucha en algunos momentos especiales:

Por ejemplo tengo momentos en los que a mí me gusta escribir, tengo una banda de música, y esos momentos para inspirarme escucho mucho Pink Floyd, por ejemplo. Pink Floyd es una banda que me ayuda a reflexionar, a darme paz, o a veces a escribir. Escucho Pink Floyd porque me crea muchas imágenes que me llevan a un universo bastante bueno, como copado, que me ayudan a mí, me crean imágenes que puedo llegar a volcarlas cuando escribo -me sirve la música básicamente, porque yo inglés no entiendo-. Y otra banda que también me ayuda a estabilizarme en los momentos o a inspirarme para inscribir es Sumo. En cambio, en momentos para estar alegre escucho mucho Ramones, por ejemplo, Ramones despierta una euforia, una adrenalina en el cuerpo como Nirvana; despiertan una alegría, una furia interna copada, siempre tranquila, ¿no?, pero que son bárbaras. Son cosas que lo hacen.

Porque la de Pink Floyd es muy experimental, juegan mucho con la fusión de sonidos, con la música y con un montón de cosas, y es re complejo, hasta incoherente escuchar una banda re compleja, re completa y re sofisticada como Pink Floyd y escuchar una banda tan cuadrada, y tan “vamos a ver lo que sale”, como los Ramones. Pero en mi caso la música se trata de eso, los Ramones me despertaron alegría y una actitud de alegría, que un poco también es la marca de la música cuando se plantan a tocar. Y Pink Floyd en cambio ya se planta como de “platea”, digamos, como más tranquilo, más de relax. Pink Floyd es una banda que me lleva por ese lado, escuchar la música que hace, ciertos discos particularmente, son como muy reflexivos. Por eso son dos ejemplos de una diferencia clara, que es muy marcada. Entonces cuando yo me pongo a escuchar, yo sé lo que me pongo a escuchar también en ese momento, y como que uno también busca cómo quiere estar creo yo.

El relato de Leonardo ilustra muy bien la instrumentalidad de la escucha, presente en el conjunto de los entrevistados: la música se liga con acciones en la vida cotidiana, se utiliza reflexivamente buscando determinados efectos y estados precisos. En este caso, si *Ramones* o *Nirvana* le generan “alegría”, “una furia interna copada”, la música de *Pink Floyd* desata en Leonardo un proceso de introspección personal: le ayuda a “crear imágenes”, a “escribir”, a “reflexionar”, en un constante trabajo de vuelta sobre sí.

Pero *Los Redondos* es, para todos estos seguidores, “la banda de sonido de sus vidas”, una música que se conecta con diversos cursos de acción y que “acompaña” como dice Leonardo, la cotidianeidad de los fans: se escucha minuciosamente, analizando las letras, “buscando el *mensaje*”, se escucha también para “levantar el ánimo”, para “dar energías”, para “evocar buenos momentos”. La escucha individual involucra técnicas diversas que van desde la escucha ubicua con el reproductor de mp3 y los auriculares, hasta la escucha “bien fuerte” -o, como refería Federico en el capítulo anterior, “dejando un CD *flotando*”- en el hogar, con un equipo de música. Todas estas “escuchas” suponen la discomorfosis del gusto y mantiene tres componentes que ya señalamos y que ahora podemos concretizar más: (1) El uso inventivo del espacio personal y el despliegue de una serie diversa de estrategias para sentirse “cómodo” con

la escucha: este espacio emerge generalmente como una negociación en el seno familiar, en los intersticios entre el mundo laboral y las obligaciones familiares. En estos intersticios y habilitados por las tecnologías de reproducción de música, (2) se configura una zona para producir la intimidad (sea generándose un espacio físico y una atmósfera para ello, o mediante diversas técnicas de abstracción mental como señalaban Diego: “prendo el mp3 y estamos la música y yo” y Miguel: “cierro los ojos y me abstraigo de todo”). Estos espacios son alcanzados de un modo muy personal: se trata de un trabajo reflexivo de formación que no es conducido por un “modelo” establecido sino por una fórmula personal que emerge de la experimentación en la práctica misma, y que es la resultante de la búsqueda por modular y maximizar el placer por la música. La búsqueda por alcanzar el estado adecuado para sumergirse en ese placer “inexplicable”, el cual el sujeto busca alcanzar por diversos medios, pero al cual, una vez alcanzado, se “entrega” (Hennion, 2012) para perderse. Y ese estado habilita en los fans un espacio –y muchas veces un “refugio”- para sostener una interioridad y una forma de introspección: darse un tiempo para sí mismo y reflexionar, a distancia de las obligaciones y tensiones cotidianas.

Por último, (3) la existencia de un modo instrumentalizado de escucha (Hennion 2012; DeNora 2000), a fin de obtener determinadas emociones y alcanzar ciertos estados, que involucra una serie de procedimientos emocionales orientados a tal fin, incluyendo prácticas diversas asociadas con la música (combinar la escucha con ciertas sustancias, etc). Estos mecanismos de la escucha asumen rasgos sistemáticos, redundantes y prolongados en el tiempo⁷²: “escucho Porco Rex 5 veces al día” “dejo un disco en repeat toda la noche... vengo haciendo eso desde hace 10 años”. Se trata de una continua *fuga hacia delante*: “siempre se puede aprender un poco más, conocer un poco más” descubrir “un mensaje nuevo”, que se conecta con prácticas asociadas a la posibilidad de profundizar en el conocimiento del repertorio musical: “conseguir todo” (aunque siempre falte algo) del artista:

-De Los Redondos tengo prácticamente todo...

-¿Qué implica tener todo?

-Todo a nivel disco, en mi caso, esa es la manera en la que la música me llega a mí, una nota puedo leer, lo que sea, pero los discos tengo que tenerlos todos, sí: en vivo, covers, reversiones, ediciones..., todo. Básicamente los elegí por eso, por la música, y eso es lo que quiero.

⁷² Estos rasgos se encuentran en línea con otros estudios sobre prácticas fans que destacan elementos similares: la regularidad en el consumo, el compromiso con el momento del encuentro con este, la reiteración de ese consumo como fuente de placer (Jenkins, 1992; Borda, 2011).

Buscar temas inéditos, grabaciones en vivo, rarezas, versiones “piratas”, revistas en las que se publica información, etc. Tener “la obra completa” (y en diversos formatos: cassettes, discos, mp3). Javier me dice: “cuando conseguí mi primer laburo me pude empezar a comprar los CD’s, ya tengo la obra completa en CD’s, ahora la estoy completando en cassettes”. Prácticas similares han sido informadas en otros casos de fanatismo; en este sentido, la dimensión del cuidado y colección de objetos del artista del que se es fan ha sido descrita en diversos estudios como una práctica habitual, tanto para los clubes de fans como (en nuestro caso) para aquellas personas que se autodesignan fanáticas aun sin pertenecer a ninguna grupalidad instituida (Ehrenreic, *et al*, 1992; Abercrombie y Longhurst, 1998; Martín, 2006; Teixeira, 2008; Skartveit, 2009; Spataro, 2011). Además de estas prácticas ligadas al coleccionismo individual, los seguidores participan en páginas de internet, en foros virtuales y discusiones grupales. En las secciones siguientes indagaremos en algunas de estas prácticas un tanto más “colectivizadas” de escucha y afición.

3. Escuchas socializadas (y socializantes).

Además de las escuchas personales y las estrategias para alcanzarlas descritas hasta aquí, existen otro tipo de escuchas, que en buena medida las *complementan*. Se trata fundamentalmente de situaciones en las que se escucha música con el grupo de amigos o con miembros de la familia que comparten los mismos gustos.

En este sentido, todos los entrevistados, que manifestaban realizar una escucha individualizada, personal y muchas veces solitaria, a su vez coincidían en señalar el momento de “reunión con amigos” como uno de los momentos en los cuales escuchaban *Los Redondos*, el Indio Solari, y otras bandas también mencionadas frecuentemente como *Callejeros*, *La Renga*, o *Sumo*. “Nos juntamos con los pibes a tomar unas cervezas y escuchamos *Los Redondos*”, “en un asado con amigos, se escucha rock. Estamos tomando cerveza y estamos escuchando rock.” Así por ejemplo, además de las escuchas solitarias y “obsesivas” que nos relataba antes, Leonardo también escucha *Los Redondos* con amigos, en momentos en los que se juntan a tomar cerveza, escuchar música y además conversar *sobre* música:

-¿Charlás con tus amigos de música? ¿coinciden en los gustos?

Sí, charlamos y a veces coincidimos y otras no. Básicamente, charlamos un montón de música con este grupo y con otro que tengo por otro lado. Coincidimos en los gustos pero por ahí no coincidimos en los aspectos en lo que pensamos sobre cierto tipo de música que por ahí nos puede gustar, o a veces no coincidimos con “x” música. Por ejemplo lo que a mí me pasa con él [señala a un amigo], que yo escucho *Stone Temple Pilots* y a él no le gusta.

Este tipo de escucha socializada, se lleva a cabo en compañía de otros y generalmente moviliza una serie de conocimientos sobre la obra, el artista, las interpretaciones, etc., sobre las que se comenta y se discute; una serie de interpretaciones y conocimientos por los cuales cada grupito crea “su propia sociología del gusto” (Hennion, 2012: 226)⁷³. En línea con lo planteado por John Fiske (1992), observamos como rasgo de estas prácticas el aspecto *productivo* y *participativo* de la actividad de los fans. Fiske plantea que los fans se caracterizan por ser audiencias altamente productivas y participativas, señalando que además de la existencia de una *productividad semiótica* (por la cual estas audiencias producen sentido a partir de sus consumos), se puede hablar de una *productividad enunciativa*, que surge de compartir los sentidos con los pares. En este sentido, un rasgo recurrente del trabajo de campo ha sido la realización de entrevistas a este tipo de grupos, situaciones en las que la entrevista, inicialmente pensada y diseñada para ser realizada individualmente, pronto se convertía en verdad en un momento más en la vida del grupo de amigos, como ocasión para exponer sus visiones, retomar “las discusiones de siempre” y los puntos de vista conocidos por cada uno de los miembros del grupo. En suma: “hablar” sobre lo que siempre hablan y discuten: interpretaciones sobre sus gustos, diversos puntos de vista, apreciaciones singulares, intercambio de nuevos materiales o información, develar “mensajes ocultos”, etc. En este sentido, si bien los fans muchas veces ejercitan y practican la escucha de manera personal, estas prácticas socializadas son importantes para evaluar, diferenciar y regular sus afición.

En el siguiente diálogo con el grupo compuesto por Roberto y sus hermanos, familiares y amigos, encontramos una verbalización de estas prácticas, que destacan por el grado de sistematicidad y de intensidad con que se ejercita el “consumo” y el intercambio de interpretaciones en el marco colectivo del grupo:

-¿Y cuando se compran discos se lo pasan? ¿Se lo prestan? ¿Hay alguien que se compra siempre los discos del Indio?

C: Sí, voy y lo primero que hago lo abro en la casa de Roberto.

-¿No lo abrís vos sólo?

C: No, llevo a mi casa y lo miro. Y ya el primer día, se lo llevo a él y en la casa de él lo escuchamos.

R: Nahuel es el coordinador. El loco te consigue un tema. Te dice, “tengo algo impresionante”. Tum, y lo lleva...Y de ahí, después vemos. Como cuando ponés una naranja jugosa en un exprimidor y todo lo más rico sale con el jugo. Lo disfrutamos así...

-¿Y el disco lo dejás en la casa de Roberto?

⁷³ En el capítulo 7 describiremos algunas de estas “sociologías del gusto” nativas.

C: Lo guardé como una reliquia. Lo puse dentro de un papel. En una bolsa de nailon, y el librito también me lo guardé.

-¿Y dónde lo guardas en tu casa?

C: En un mueble que yo tengo en el comedor, que es un lugar que no se toca porque está reservado por mí. Ahí dejo mis cosas. Y las entradas las tengo en un cuadro grande, ahí, con la cara del Indio bien grande. Y alrededor todas las entradas. De Tandil. Las viejas de Tandil. Las de Mar del Plata.

R: Éste -por Cesar- tiene su santuario en la casa, y tiene un lugarcito en el modular en el que guarda todo.

Advertimos de qué forma se dan prácticas sistemáticas de escucha⁷⁴ (“Nahuel es el coordinador. El loco te consigue un tema: tengo algo impresionante”) que –al igual que para el caso de la elaboración de banderas- articulan una trama de relaciones familiares y entre pares en torno a la escucha musical. Desde este punto de vista, las características que asume la escucha, junto con la elaboración de las banderas y el atesoramiento de objetos coleccionables, ayudan a forjar una individualidad en el seno de un grupo socialmente próximo (“en mi casa yo soy el que pone todo el día la música del Indio” o “mi familia sabe que ese lugar del comedor donde guardo las entradas, los discos, *está reservado para mí*”) pero la misma se elabora siempre situada en el marco colectivo de los apoyos, las autorizaciones, o las censuras de los otros (Aliano, *et al*, 2011). De este modo, banderas, discos, entradas, pueden a su vez vincular dos *regímenes de la experiencia*: uno ligado al momento extraordinario del recital, otro al de lo cotidiano con la familia, los amigos y el trabajo, donde se ponen en juego prácticas y saberes en torno a la escucha sistemática (volveremos sobre ello más adelante).

Estas prácticas, se combinan con un particular modo de la escucha: la exigencia de “decodificar el mensaje”, que pone en juego la productividad de interpretaciones (se trata de “exprimir como una naranja” cada CD) y la búsqueda de la emoción compartida (“lo disfrutamos así”). El relato de Roberto y su grupo de pares ejemplifica, en su modalidad colectiva, este tipo de escucha difundido entre los seguidores de Solari: la idea de la “escucha del mensaje”, que moviliza un ejercicio de *decodificación* (tal como los propios fans denominan) de ese *mensaje*, a partir de un conjunto de prácticas más o menos sistemáticas (avanzaremos en ellas en el caso específico de Roberto y su grupo en el capítulo 6).

Por otra parte, como ya señalamos antes, esta escucha se vuelve parte de un procedimiento emocional integral, una “ceremonia de placer” (Hennion, 2012), que incluye el consumo de sustancias (bebidas alcohólicas, drogas, etc.), pero también otros

⁷⁴ Se desarrolla en este punto un análisis esbozado en: Aliano *et al* (2011: 14).

materiales de donde “sacar información” y poder “develar” los mensajes de la obra. Parafraseando a Semán y Vila (2011: 36), “se trata de atender a la interpretación musical como a su apropiación, pero en la dinámica en la que existen imbricadas, teniendo en cuenta el mundo vital en el que está entramada y actuante”⁷⁵ En el relato de estos fans, observamos que “escucha” y “lectura”, traman un vínculo profundo, en torno a eso que denominan “experiencias no ordinarias”:

-¿Y sobre música que leen?

N: Yo leo la *Rolling Stones* [revista sobre música] cuando sale el Indio.

-R: Si, y algunos libros sobre el Indio. Yo leí el de la Mitología. Yo leí de eso, pero porque me gusta mucho.

N: Yo leí *El Hombre Ilustrado* [de Gloria Guerrero].

R: Ah, ¿el que te compraste vos Nahuel? La mitología no autorizada de Los Redondos, ese esta buena.

-¿Y páginas de Internet, o algo de eso?

N: Y primero Mundo Redondo. Ahora más que nada por la gira para tener información, una referencia. Los accesos a las ciudades, los puntos de venta, los bondis que te llevan, los horarios. Y esta bueno. Y después para buscar algún disco bueno, por ejemplo el último de ACDC, que se yo... Me bajo algo que escucho que salió y me interesa.

-Y por ejemplo, el disco del Indio que viene con un montón de insertos, con dibujos ¿se lo compran original?, ¿los miran? ¿Que hacen?

N: Eso es importantísimo porque te termina de cerrar el concepto del disco.

R: Días enteros estudiándolos. Meses. Meses y meses Todo el año.

N: Leemos los libritos con las letras, los mensajes, los dibujos.

R: Los dibujos... Todos los detalles, todo, todo.

-¿Vos decís que en los dibujos hay un mensaje, distinto al de las letras?

R: O sea, está vinculado con las letras, pero a veces lo dibujan. En vez de cantarlo, lo dibuja el Indio. Y tiene flashes cósmicos.

N: Es como un formato más del mismo disco, pero gráfica. Te termina de cerrar el concepto.

R: El del tesoro se pudo decodificar bastante bien. El de Porco está bastante más jodido.

En términos más amplios, encontramos que esta situación no es exclusiva de Roberto y su grupo. El relato de Roberto y su grupo de pares destaca y describe un modo de escucha predominante dentro de la “comunidad interpretativa”, como es la idea de la “escucha del mensaje”, que pone en juego un ejercicio de *decodificación* de ese *mensaje*, a partir de un conjunto de prácticas combinadas. Al igual que lo observado a través de su caso, muchos de estos fans ponen en juego una serie de prácticas vinculadas, de escucha y lectura, que conforman una experiencia integral, pero que se constituye relacionamente: la escucha de música va acompañada del análisis de la

⁷⁵ Semán y Vila (2011) plantean trasladar la interpretación sociológica “del plano de la comprensión de un mensaje a un plano que es el de la acción misma”, proponiendo un ejemplo que es esclarecedor para nuestro caso: “una cosa es que, en producción, como decían los analistas del discurso, se destile un sentido místico de una letra de rock. Otra cuestión es que, al oírla, se viva esa canción como oración y eso resulte descrito” (2011: 36).

gráfica de los discos, de la “decodificación” de las letras, de la lectura de revistas especializadas, de libros y páginas de internet. “Días enteros estudiándolos”; expresiones de ese tipo muestran la dedicación obsesiva por “develar” ese mensaje oculto, para lo cual se valen de técnicas personales que inscriben en un *dispositivo de escucha* que produce *resultados* (“interpretaciones” y cogniciones) y efectos (emociones, estados de ánimo) en la vida cotidiana de estas personas. Y como vimos, estas prácticas, imbricadas en los mundos socioculturales en que se mueven los fans, en el seno de vínculos y tramas relacionales, contribuyen a la configuración de un sentido de la propia individualidad.

4. Escuchas de pareja: la intimidad compartida.

Además de las escuchas en el seno colectivo del grupo de amigos y/o familiares, donde se comparten y contrastan interpretaciones, una de las situaciones recurrentes de escucha es aquella que tiene lugar en el contexto de la relación conyugal.

Miguel y Cristina, su novia, cuentan que ella escucha “lo que él pone”, que así se hizo fanática de *Los Redondos*. Pero ella además escucha a Luis Miguel, aunque eso sucede cuando está sola, porque a él esa música no le gusta. “Un par de rounds de amor con la tele encendida...”, cita Miguel [corresponde a la letra de “Gualicho”, un tema de Los Redondos]: “ese tema es el que más nos gusta a los dos, para las situaciones románticas, porque además tenemos siempre la tele prendida...”. *Los Redondos* se vuelve así un gusto compartido en el seno de la pareja, que se utiliza para generar situaciones de intimidad: situaciones románticas *más allá* de “la música romántica”. En un sentido similar, Javier describe ciertos usos que hace de la música de *Los Redondos* con su esposa, regulando interacciones, estados de ánimo o situaciones íntimas:

A veces tenemos una discusión con mi señora, o viste que a veces te levantas de mal ánimo, me tiro en la cama viste, y me pongo a escuchar... por ahí algún tema en especial, viste. Por ahí a veces cuando me peleo con mi señora me pongo el tema “nena no quiero perderte” (canta) de Los Redondos, que está en Gulp, el primer compact de Los Redondos... Ese tema se lo dediqué a mi señora hace años. “Yo no me caí del cielo” se llama ese tema. Y a veces cuando me peleo con mi señora escucho ese tema, y se lo hago escuchar a ella y se le pasa el enojo. Si se enoja conmigo se le pasa con ese tema, y a mí también se me pasa... Si me peleo ya sabe ella que voy y pongo ese tema... Ese tema es parte de nuestra relación digamos, porque como a ella le gusta y a mí también... Una vuelta estábamos en un barcito tomando algo, la había invitado a tomar algo, no éramos novios todavía, estábamos empezando a salir, y le puse este tema. Y le dije: “cuando yo me enganche más con vos, me va a pasar esto, como dice el tema: ‘que no te voy a querer perder’”. Y cuando me peleo con mi señora entonces lo pongo, a ella le gusta y se le pasa el enojo, ya le conozco el punto débil... Pero así como ese hay varios temas de los Redondos que me marcan la historia con mi señora... también hay algún tema que me marca con otra chica, pero si se llega a enterar mi señora me mata... la chica con la que salía antes de mi señora,

también le gustaban Los Redondos... a ella le gustaba ese tema “Esa estrella era mi lujo” ese tema la mataba... y ese tema siempre lo escuchábamos juntos.

En el relato de Javier, la música de Los Redondos forma parte de las experiencias compartidas con su pareja, a partir de ella se evocan buenos momentos pasados y tal evocación tiene efectos sobre el presente de la relación, pudiendo ayudar a resolver conflictos actuales y pasar de una situación indeseada a otra placentera. De modo que el *gusto compartido* contribuye a conformar un sentido de la pareja como vínculo íntimo; la música “en la acción”, *forma parte* de ese vínculo y colabora a constituirlo creando una narrativa biográfica mutua: “ese tema *es parte* de nuestra relación”, “*me marca* la historia con mi señora”. Desde este consumo Javier puede pensar la pareja como vínculo, como la construcción de un espacio de intimidad, de simetría y placer compartido. Un espacio que *habilita* el Indio y que no pueden habilitar otros consumos como la música romántica, que es considerada exclusivamente “música de mujeres” (Cristina, por ejemplo, cuenta que le gusta Luis Miguel pero tiene que escucharlo *sola*, porque a su novio no le gusta).

En este sentido, si bien estos jóvenes no desestructuran oposiciones clásicas como “música profunda”, “con mensaje” vs. “música romántica”, “sensible” -donde el polo de la *razón* es masculino y el polo de la *emoción* esencialmente femenino, ligado a la música romántica y no-legítimo en la conformación de la sensibilidad masculina- la música de Los Redondos y Solari habilita un puente entre ambas sensibilidades; un espacio de negociación o una *zona de legitimidad* en la cual estas oposiciones pueden comunicarse, una sensibilidad compartirse y el vínculo de pareja modularse. Estos sentidos aparecen también en el relato de Diego, destacándose cómo a partir de la música en común se puede fundar un espacio para la intimidad: “hacer el amor”, “ponerse a recordar historias”, “mirar las fotos”:

Con mi señora escuchamos Los Redondos. Y también hacemos el amor con algún tema de Los Redondos... no siempre eh, pero hay momentos en que nos pinta las ganas a los dos viste, para recordar cuando éramos novios... ponemos algún tema. Nunca pude escuchar algún tema romántico con mi señora, romántico-romántico digamos, de algún cantante romántico... como a ella también le gusta Los Redondos viste, por ahí escuchamos algún blues, algún blues ricotero, algún tema lento viste medio lento, eso sí... pero así de pasar al romanticismo total no. Como nos gusta a los dos la misma música viste, si tenemos algún momento medio íntimo, o a veces a mi señora misma le sale, por ahí estamos los dos solos un fin de semana y bueno, “vamos a escuchar Los Redondos” bajito, en la pieza, acostados... por ahí no hacemos el amor pero nos damos besitos, mimos, viste... y recordamos anécdotas, recitales, momentos en que estoy con mi señora solos y ponemos la música baja y nos acordamos, nos ponemos a recordar anécdotas, miramos las fotos... tenemos fotos de los recitales a los que fuimos viste, o nos acordamos de cosas que pasamos antes... siempre relacionado con la música nos ponemos a hablar, viste.

Diego y su mujer aprovechan ese gusto compartido para crear un momento íntimo, en el que puedan también disfrutar de la música: “como nos gusta a los dos la misma música, si tenemos algún momento medio íntimo... vamos a escuchar *Los Redondos*”. La música de *Los Redondos* “algún blues ricotero” conecta con una sensibilidad que puede ser –a los oídos de estos fans- legítimamente compartida en el seno de la pareja, para situaciones eróticas, de *relax* o de goce. En otras palabras: habilita una zona de exploración de la sexualidad como espacio para la realización mutua, de un modo que no sería posible a partir de otras propuestas musicales ligadas a la música romántica. En este sentido, si en parte es visible, a la luz de estos relatos, la dificultad de las mujeres de fundar un espacio legítimo propio para escuchar “*su música*” -tal como lo muestra Spataro (2011) para el caso de las fans de Arjona- de todas formas encontramos en estos usos un espacio de negociaciones que permiten articular una sensibilidad compartida y, al menos en parte, desarticular oposiciones de roles más rígidas. Estos relatos muestran a su vez que, en el marco de la pareja como *soporte afectivo*, la intimidad se construye como un espacio de apertura mutua y vulnerabilidad emocional, como un lugar de expresión de sí, que podríamos inscribir en un horizonte de cierta “democratización” de la vida personal.

En suma, a la luz de estos testimonios, hallamos que la música ocupa un lugar *constitutivo* de la experiencia de los y las fans: permite regular interacciones en el ámbito cotidiano en las parejas, hacer pasar de un estado indeseado a otro deseado y promover la intimidad conyugal. En este marco de usos, la música de los Redondos y del Indio se vuelve un “gusto compartido”: disfrutar juntos del placer de la escucha y ejercitarlo activamente colabora a consolidar lo que Illouz (2009) define como un “modelo de comunicación romántica compartido”. En suma: contribuye a “hacer” relaciones de género. Se trata de configuraciones de pareja que (y en el capítulo 8 profundizaremos en este punto), ancladas en oposiciones estructurantes clásicas como razón/emoción, están dando cuenta, sin embargo, de nuevos modos de relacionamiento que exceden los mandatos tradicionales, y en los que los cónyuges comienzan a pensarse como co-partícipes en un “emprendimiento emocional conjunto” (Giddens, 1993).

5. La producción de la festividad: el tránsito desde la escucha hacia el recital.

La inmediatez es el resultado paradójico de una extensa secuencia de mediaciones.

Antoine Hennion (2012: 236)

En esta sección me centraré, por último, en la cuarta “escena”, que en cierta forma opera como *transición* entre las escuchas cotidianas y el contexto ritual del recital. Se trata de las prácticas que se ponen en juego para la “producción de la festividad”. Me enfocaré aquí en mostrar que esta “producción de la fiesta” como escena en bastidores, conforma un *mundo de arte* (del modo en que lo concibe Becker, 2008) que sostiene la escena del recital extendiéndose infinitesimalmente a través de los contextos familiares, hogareños y barriales; como una red de colaboraciones que dan lugar a producciones estéticas propias y a la estabilización de patrones de organización que hacen posible la asistencia a los recitales. De este modo, en conexión con los propósitos de las secciones anteriores, se describirá la producción de las banderas y la organización de los viajes como prácticas que, situadas *más acá* del recital, son sustentadas por soportes colectivos anclados en la experiencia cotidiana, que posibilitan la afición y la presencia.⁷⁶

5.1 La conversión de un soporte en recurso: la creación de un “mundo de arte”.

Al centrarnos en la dimensión de la “producción” de las banderas, se advierte que las mismas ocupan un lugar central en el entramado de prácticas que, con centro en el espacio barrial y familiar de los fans, organizan y performan las redes que luego viajan y asisten al recital. En esta preparación no intervienen exclusivamente los fans, sino que se involucran, como parte de un sistema de *soportes relacionales* que intervienen activamente, a amigos, vecinos, familiares y parejas que -sin formar parte necesariamente del público seguidor- contribuyen de diversas formas a la elaboración de las banderas y a la realización de los viajes que los fans emprenden para asistir al recital.

Esta participación puede abarcar diversos registros, “desde la contribución material, regalos y préstamos de dinero, donación de materiales como pintura, tela, pinceles, aerosoles, hasta el trabajo de producción simbólica, elección de los diseños, realización de los mismos, selección, elaboración e interpretación de frases poéticas” (Aliano, *et al*, 2011: 12). De este modo, esas personas participan “aportando saberes y

⁷⁶ En esta sección se retoman y profundizan análisis esbozados en Aliano, *et al*. (2011: 11-13).

competencias específicas, por ejemplo el calcado de un dibujo, la modificación y proporción de su escala, el diseño de una tipología vistosa, la costura reforzada de varios metros de tela” (2011: 12). Siempre hay algún “profesor de dibujo” o alguna modista o amigo o familiar, que aporta los saberes necesarios para hacer -o contribuir a hacer- las banderas:

-La idea fue de todos los pibes, porque teníamos una más finita viste... y ya estaba media hecha mierda y agarramos y dijimos: “bueno, vamos a hacer una rifa entre todos los pibes”. Éramos veinte. Le dimos un par de números a cada uno y vos te tenías que hacer cargo de venderlo, si no lo vendías lo ponías vos. Y de ahí agarramos, fuimos, compramos la tela, la elegimos entre todos, se buscó una modista, le pagamos. Y las letras las hizo un muchacho que es letrista, que es del barrio, viste.

-¿Cómo eligieron el color?

-El color es porque somos del barrio de Casanova, de Almirante Brown. Y allá Almirante Brown es amarillo y negro, como Peñarol. Y ahí agarramos, surgió la idea, cortamos la calle y la pusimos, en la calle, barrimos todo; y salió de un muchacho que labura en una pinturería... así de pintura para tela, ¿viste?: “yo traigo la pintura” dijo. Y Claudio, un muchacho, le agarró y le dijo “bueno, traé la amarilla, nosotros compramos la pintura negra y la hacemos amarilla y negra”. Y la pintamos entre diez, quince, ponele. Uno hizo las letras, el letrista, que anda por ahí el pibe. Tenemos un letrista acá en el barrio, viste. Y él agarró y le dijo “Mirá, hacemos las letras así, sí, sí”, la marcó con la tiza, y nosotros la pintamos. La tiramos en el asfalto y la pintamos. Un rato cada uno. Bueno, de ahí salió la idea de hacer la bandera. La hicimos re humilde, pusimos plata de nosotros para pagar...

-¿a quién le vendían la rifa?

-A los amigos. A los amigos, a la familia. Nos compraban todos, en una palabra era... Todo el barrio ayudó. Como el destino de la plata era para eso todos ayudaron...

-¿y qué rifaron?

-Rifamos un lechoncito. Rifamos un lechoncito y lo saco una vecina

-¿y lo comieron todos?

-No, una vecina que no tenía nada que ver. Y la vecina aparte quedó re contenta porque le cumplimos, ella pensó que nosotros la estábamos cagando, y nada que ver... el destino de nosotros era comprar la tela para la bandera, viste.

El relato pone en escena la trama de relaciones, competencias, espacios y valores que intervinieron e hicieron posible el objeto final, a ser presentado en el recital. De esta manera, un conjunto de personas que no asisten necesariamente al recital, sin embargo contribuyen a su preparación y colaboran de diversas formas en ella (Aliano *et al*, 2011). “Todo el barrio ayudó”. Vecinos, tíos, abuelos, padres, niños pequeños que por diferentes motivos no pueden realizar largos viajes para escuchar al músico, forman parte de esta red extendida. Un círculo cuyo eje parece situarse en quienes tomarán la condición de “seguidores” haciéndose presentes en el recital, pero cuyos bordes se prolongan y difuminan hacia las relaciones y espacios que éstos comparten con sus seres cercanos.

De modo que podemos comprender, desde el punto de vista de la “producción” de banderas, la configuración de todo un “mundo de arte” en el sentido en el que lo concibe Howard Becker (2008), como red establecida de vínculos cooperativos, y a estos “productores” como “artistas folk”. Según Becker, “arte folk” sería “el trabajo que se hace completamente al margen de los mundos de arte profesionales, del trabajo que hace gente común en el transcurso de una vida común, del trabajo cuyos autores o usuarios rara vez piensan en términos de arte” (2008: 285). Becker utiliza analíticamente el ejemplo de la elaboración hogareña de colchas por parte de mujeres estadounidenses, a fin de dar cuenta de las características de este tipo de “artistas folk”, en comparación por ejemplo con los “profesionales integrados” del arte canónico:

Los artistas folk se parecen al arte canónico en un punto: pertenecen a una comunidad bien organizada y producen su trabajo como parte de la misma. Las colcheras, sin embargo, no pertenecen a una comunidad de trabajo o profesional dedicada al arte, sino, por el contrario, a una comunidad local conformada por hogares. Las colcheras hacen sus trabajos artísticos en su condición de integrantes de una familia y de vecinas. (2008: 286)

En igual sentido nuestros “productores de banderas” pertenecen a una comunidad en la cual producen y organizan su trabajo, en tanto integrantes de un grupo de amigos, de un grupo familiar o de vecinos, como veíamos en el relato del entrevistado anterior. Pero también y a la vez –a diferencia de las colcheras de Becker– forman parte de una comunidad “interpretativa” (“ricotera”) que selecciona motivos, dibujos, frases, de un repertorio disponible de recursos estéticos (gráficas de los discos, líricas de las canciones, etc.). Así, si bien no existen criterios de evaluación estandarizados y generalizados sobre como confeccionar una bandera –como muestra Becker para el caso de las colcheras (que conduce a pautas “locales” y “efímeras” de evaluación del trabajo: una feria local o regional, pero no más allá)–, existiría aquí sin embargo cierto código más o menos extendido de elaboración y evaluación de las producciones, a partir de la disponibilidad de un repertorio –basto pero no infinito– de recursos compartidos (líricas de donde extraer frases, personajes creados en el arte de tapa de los discos, etcétera) que son reutilizados y apropiados de formas variables.⁷⁷ Así por ejemplo, seleccionar frases de temas inéditos, o copiar imágenes poco difundidas de los músicos, es un modo de *singularizar* el trabajo y “ser creativos” ante la posible redundancia:

⁷⁷ En el capítulo 2, al describir los usos de las banderas en el recital señalamos algunos de estos códigos de valoración de las producciones.

La frase es de un tema “Pura suerte”, de los inéditos de Los Redondos. La elegimos porque queríamos algo original, algo que no se vea. Estuvimos mirando fotos de bandera de Córdoba de San Luis, y bueno buscamos algo que no este. Nos fijamos que esta no la tuviera nadie. Además, nos dimos cuenta que mucha gente nos pregunta, que no saben de qué tema es. Y bueno, es única. (Manuel, 26 años, Benavidez)

En el caso de Miguel, tener un poster que constituye una rareza y plasmarlo en la bandera es lo que singulariza su trabajo. Y a ese poster, Miguel lo guarda “como una *reliquia*”:

Esto surgió de que mi hermano; me dijo: “loco, manda el póster, si vos la sabes hacer a la bandera, si vos sabes dibujar”, me dice. Y viste que muy pocos saben hacer el dibujo. Tengo el póster completo donde están los cinco [integrantes del grupo]; lo agarré y la hice. El poster es del 98’, es donde está el Indio en el medio, Skay en esta punta [señala], Semilla de ésta punta, Sergio en ésta punta acá abajo y Walter ésta punta. Es un póster que lo tengo viejísimo. Lo tengo guardado como una reliquia porque es uno de los últimos que hay de todos juntos. Porque viste que después hay fotos de todos ellos, de todos separados, de cada uno... Yo agarro este dibujo y digo: ¡“mira están todos juntos loco”!

Por otra parte, cuando nos enfocamos en los modos de realización, observamos las simetrías con el caso de las “colcheras”. Por un lado, si atendemos al origen de los materiales con que se confeccionan las banderas, en la mayor parte de los casos da cuenta de la inserción comunitaria de sus productores, que –no valiéndose de medios técnicos específicos o profesionales- apelan a los recursos disponibles en su ámbito próximo, o reutilizando materiales que tenían otros fines utilitarios:

Estaba en la fábrica trabajando, en Apache, que es una fábrica metalúrgica, y en la ropa de los trapos apareció esta bandera. Es una bandera de mástil, de Argentina. Así que me la llevé. Me la llevé para tapar el auto al principio, y después cuando vi que era grossa la usé para esto.

¿Y cómo llego la bandera a la fábrica?

Llego como trapo, como trapo para cortar y limpiarse las manos. Así que después dije “a esta la tengo que pintar” y después agarre y le mandé letras de la banda... y después le quería pintar a Homero, pero soy medio amargo dibujando, así que le hice la mano con las cadenas nada más. Me llevo mes y medio, dos meses, laburarla. Tres o cuatro horas por día después del laburo... Tiene un laburo de loco, porque además yo no soy pintor, ¿viste? La dibuje con lápiz primero y después le metí pincel.

En igual sentido que lo señalado en este relato, otros jóvenes me confesaron que usaron una cortina de la casa para hacer la bandera, o el caso de Nati y Cristian (capítulo 3) que reutilizaron el paño con el cual vendían artesanías para el mismo fin. Otro entrevistado me cuenta: “la bandera la compré para el mundial ’94, y siempre la llevé a los recitales de *Los Redondos*, pero sola. Y esta vez la *rocambolié* un poquito y me gustó ponerle esto”⁷⁸. Así, desde el origen y naturaleza de los materiales disponibles para realizar los trapos se ve la inserción en el mundo práctico y cotidiano de quienes

⁷⁸“Rocambolié” hace referencia al artista plástico *Rocambole*.

las confeccionan, que apelan a elementos, saberes y competencias de la vida cotidiana y laboral para confeccionar las banderas: elementos que encuentran en el trabajo, o en sus casas, o que compraron con otros fines y reutilizan en este nuevo “proyecto” (*ver anexo imágenes 5 a 8*). Esta inserción comunitaria también puede observarse en los usos que se les da a las banderas más allá de la asistencia y exposición en el recital, que se inscriben en diferentes escenarios de la vida cotidiana mencionados recurrentemente: cumpleaños, aniversarios de casamientos, bautismos, celebraciones familiares, campeonatos de fútbol vecinales, son todas ocasiones para la exhibición de las banderas, que se suelen tener guardadas en lugares “especiales” o colgadas como un adorno más, generalmente en la habitación.

Por otra parte, al no valerse de medios técnicos específicos ni recursos materiales garantizados por una actividad artística profesional, se apela a diversas estrategias para solventar los necesarios gastos que implica la producción de las banderas, que van, desde el costeo personal de algunos materiales y el lienzo, hasta – como veíamos en el fragmento anterior- la organización de rifas, colectas, o venta de banderas por encargo para poder afrontar los gastos de la propia. Este último es, por ejemplo, el caso de Cacho, que es costurero y en sus ratos libres hace banderas a pedido. Enseñándome la suya Cacho cuenta: “esta bandera nos llevó un mes, trabajando unas dos horas por día... la pinte con lapicera, no con aerosol, porque así dura más, se puede volver a lavar. Tenía otra y la vendí cuando estaba flojo de moneda”.

Observamos, en este sentido, que el modo en el que se obtienen y dispone de recursos tanto materiales como de personal con competencias y saberes específicos (alguien que sepa dibujar o calcar, coser o pintar bien), así como lo que Becker denomina “personal de apoyo” (quien, por ejemplo, una vez diseñada la bandera ayude a “rellenar” las letras o dibujos) conduce también a delinear un tipo de organización específica. Es decir, si la obtención de recursos materiales es problemática, así como asegurarse el tiempo libre necesario para dedicarle (la producción de las banderas, como de cualquier objeto, lleva tiempo, tiempo que se le resta a otras actividades), resulta habitual que los proyectos adopten la forma de colectivos en que “todos contribuyen” de diversas formas al resultado final, distribuyendo y coordinando recursos escasos.⁷⁹ Un

⁷⁹Como sostiene Becker, “Los recursos disponibles hacen que algunas cosas sean posibles, que algunas sean fáciles y otras más difíciles. Todo patrón de disponibilidad refleja un tipo de organización social y se convierte en parte del patrón de limitaciones y posibilidades que conforman el arte que se produce (2008: 116)”.

entrevistado de un grupo de Benavidez describe como hicieron su bandera, y en su relato se plasma muy bien la forma en la que se imbrican recursos (materiales, técnicos, disponibilidad de tiempo, saberes) con modos de organización:

-Fuimos el martes. Y el martes arrancamos. Si, un re trabajo de mi amigo Matías que no llegó todavía. El dibujó y nosotros la pintamos. Un poco cada uno. Las letras, las dibujó también un amigo y las pintamos entre todos.

-¿Y porque eligieron esos dibujos?

-El dibujo; vimos unos cartoncitos que venían en el CD de Luzbelito. Fue de común acuerdo... Y después de este lado, queríamos dibujar, y no sabíamos que dibujar. Es el dibujo de la remera de un amigo, que esta con los dibujos de un CD de Los Redondos. Tal cual está el dibujo, impresionante. Y la combinación de colores también se encargó el loco. ¿Ves esos dibujos? son más sencillos porque es pintar color sobre color. Aquellos no, un poquito más complicado.

-¿Y por qué les dio ganas de hacer una?

-Y es que es la primera vez que venimos todos. Siempre venían ellos, yo trabajo muchísimo. Hoy me dieron el día, gracias a Dios, y la noche del sábado no laburo. Yo trabajo en una heladería cerca de Benavidez. Y de lunes a viernes trabajo en otro lado. Y este sábado yo no iba a venir, porque me había surgido lo de la mudanza, porque me mudé de donde vivía. Y andaba re corto de guita. Y el chico que dibujó me prestó la plata para la entrada y bueno, acá estoy. Igual ayer me pagaron, así que ya devolví todo y compré la pintura, porque la pintura se nos terminó y terminamos ayer de pintar... Mostrale la foto. Tenemos todo sacado paso a paso.

Los proyectos siempre adoptan la forma de emprendimientos colectivos en que se distribuyen y coordinan tareas frente a recursos escasos: saberes diversos “el que sabe dibujar”, “el que sabe coser”, tiempos de trabajo para dedicarle, materiales para la confección (alguien que se dedica a conseguir determinada pintura, alguien más un trozo de lienzo), etcétera. “Tenemos todo sacado [fotografiado] paso a paso”, concluye el entrevistado. Y como afirma Becker (2008: 17), finalmente, la obra “siempre revela indicios de esa cooperación”: los nombres de los participantes, la firma de quien hizo los dibujos, la sobreposición de imágenes que responde a los diversos gustos de quienes participaron en la producción... son parte del producto final (*ver anexo imágenes 9-10*).

5. 2. La organización de los viajes.

A su vez, la elaboración de las banderas también incluye, generalmente, la organización de los viajes para exhibirlas, y con ella el mismo tipo de competencias organizativas que observamos al momento de la confección de las banderas. Un entrevistado de La Plata me decía al respecto:

-Somos 5, 6 pibes en el barrio, que juntamos la guita entre todos, pusimos un poquito cada uno, hasta que compramos la tela, y una vez que compramos la tela se la llevamos a la tía de un amigo que fue la que la cosió. Un mes más o menos nos llevó en total hacerla...

-¿y la plata como la juntaron?

Hicimos una rifa, la rifa de una torta para juntar unos mangos... y después la mayoría de los pibes trabajamos, así que pusimos 50 pesos cada uno, y así juntamos la plata.

-¿y cómo hicieron para traerla [a Salta]?

-Sacamos un colectivo... el loco [señala a un amigo] fue el que se organizó más para sacar el colectivo: éramos como diez pibes, todos del barrio -allá está el tío de él, por ejemplo, el padrino de mi nena, y un par de familiares, y otro conocido que está de una vez que sacamos un micro para ir a San Luis, que fuimos a ver a Los Redondos-.

-¿Ustedes contratan el micro, el chofer, todo?

-Claro. Esta vez contratamos un micro que después nos bajó el dedo porque nos quiso cobrar más caro... y después no conseguíamos otro micro que tuviera capacidad para nosotros, los diez juntos, y entonces conocimos unos pibes, de Berazategui y contratamos un micro juntos. Ahora somos 50 en total. Es que sí o sí viajábamos todos juntos... Es más, para venir acá, iba a prender fuego el auto. En serio te digo. Iba a poner el auto como forma de pago para venir acá... algo que me costó tres años para comprármelo, y yo iba a pagar el micro con el auto mío, para venir todos juntos. Pero bueno, por suerte nos salió el micro, tenía 20 asientos así que pudimos... Esa fue otra historia: tuvieron que venirnos a buscarnos hasta La Plata, después volver a Berazategui a buscar a la gente de él. Y el viaje estuvo espectacular... y tardamos menos de lo pensado. El año pasado a San Luis fuimos en una carreta...

Los seguidores se organizan para alquilar un colectivo, en el cual viajar el grupo de amigos y la gente del barrio. Incluso en algunos casos quien organiza el viaje y se encarga de la contratación del servicio puede obtener una pequeña ganancia que le sirve para comprar la entrada al show o algún consumo durante el o los días de estadía en el lugar donde se realiza el espectáculo; pero en todo caso estas operaciones no tiene un fin directo de lucro. Se trata más bien de asegurarse la presencia en el lugar, poder viajar acompañados de sus amigos o parientes, y vivir la experiencia del “viaje” como algo que forma parte, también, de lo que se va a ir ver.

Sin embargo, existen también emprendimientos más organizados y orientados por fines de lucro, que se promocionan en diversos lugares y ofrecen servicios adicionales (“remera de regalo”, “credencial de recuerdo”, “asado a la llegada”, “CD con fotos”, “pago en cuotas”, etcétera). En páginas como *mundo redondo* y *redonditos de abajo*, se asigna un espacio para la publicación de estos viajes organizados, que dan cuenta hasta qué punto se ha *tradicionalizado* la escena.⁸⁰ A su vez, en estas páginas se suben mapas del lugar donde se llevará a cabo el recital, información sobre accesos a los lugares, sitios para alojarse y diversas noticias sobre la producción del evento que pueden resultar útiles para planificar el viaje.

⁸⁰ Se copian algunos de los cientos que se suben para dar cuenta del tono de estas propuestas:

DESDE CORRIENTES Y RESISTENCIA: "6to Tour Solos y de noche". Micros categoría internacional. DVD, sorteos, coordinadores, buena onda. Info: (...)

DESDE BAHIA BLANCA: Micros 5 Estrellas Larga Distancia, 2 choferes, habilitación CNRT, credencial de recuerdo, remera opcional, financiación. Reservas: (...)

DESDE SAN MIGUEL DE TUCUMÁN: ida/vuelta directo \$400. Micro 5 estrellas, habilitado CNRT. Choferes profesionales, coordinadores, bebidas, asado + CD con fotos/videos del viaje. (...)

5. 3. *La economía moral de la escena del recital.*

A su vez, involucrarse en estas actividades y canalizar recursos materiales de presupuestos familiares generalmente apretados, implica decisiones consensuadas con los otros que “no son ricoteros” pero que “acompañan y entienden la pasión”. Tomar estas decisiones en el grupo familiar y obtener la autorización por parte de algunos miembros de ese grupo, es una cuestión importante para los fans, que suele moralizar las elecciones. En este sentido, “ausentarse ‘de casa’ dos o tres días estando ‘de joda’, ‘de fiesta’, pero al mismo tiempo, ‘corriendo ciertos peligros’, ‘durmiendo en la calle’, teniendo a ‘toda la familia preocupada’, exige por parte de los interesados generar ‘justificaciones’ (Boltanski, 2001). Por ejemplo tomar el viaje y el recital como ‘las vacaciones merecidas’” (Aliano *et al*, 2011: 12), luego de haber trabajado durante varias jornadas.

Los modos en que se organiza la “escena” del recital también dependen entonces de esta “economía moral” (Thompson, 1984)⁸¹ que, en base al hecho de reconocer como propias ciertas obligaciones sociales y valores morales (un sentido de la responsabilidad por “sustentar” económicamente el hogar o contribuir a ello, por ejemplo), regula la capacidad de asistencia y el sostenimiento de la adhesión. Así lo explica Roberto:

Nuestros padres nos apoyaron. Siempre tuvieron miedo cuando nos vieron perrear. Porque ahora estamos evolucionados en la forma de los viajes, o de la organización. Eso, aprendido obviamente por el Indio, que él también aprendió muchas cosas. Por ejemplo decir sobre la fecha, cuando tocaba con Los Redondos. Ahora es más organizado y te da dos meses, porque son viajes caros. Nos cuesta a nosotros. Si son 400 mangos, nosotros que tenemos hijos, tenemos familia, tenemos que resignar y dejar cosas. Por ejemplo, comprarnos una pilcha. Cuatro shows hizo este año el Indio. Nos cuesta, viste...Tenés que sustentar el hogar; la situación económica está en crisis. Entonces, bueno, vos tenés que ir piloteándola.”

El relato de Roberto muestra, tras enfatizar en los sacrificios y privaciones que son necesarios para sostener la participación en el “tour”, la exaltación del recital y su escena como momentos moralmente valiosos, como una experiencia que es la resultante final de un largo esfuerzo, no solo individual sino también, en este caso, familiar. En este cuadro, el esfuerzo por “seguir” al Indio tendría como contracara el “reconocimiento” del artista hacia su público; se trataría de una relación interactiva y de negociación entre ambos en la cual, según considera Roberto, el Indio “también aprendió mucho” teniendo en cuenta las necesidades de su público (al planificar con anticipación las fechas del *Tour*), tomando registro del esfuerzo que realizan los

⁸¹ Entendemos aquí el concepto de *economía moral* de E.P Thompson (1984) en un sentido amplio, como implicando un conjunto de valores que movilizan sentidos compartidos.

seguidores para organizarse, poder hacer los viajes y llegar a los recitales. En otras palabras: Roberto con sus palabras apunta a señalar cómo, la conformación de ese vínculo en sus características específicas, es un efecto co-producido. La forma que adopta la escena, es producto de la estabilización de esta relación entre público, artista, y el conjunto de mediaciones que intervienen entre ellos y los constituyen como tales: recursos disponibles, patrones de organización, horizontes de expectativas, moralidades, etc.⁸²

Así, la experiencia extraordinaria del recital se construye como un viaje épico (volveremos sobre esto en profundidad en el capítulo 6), a la luz de un esfuerzo previo sostenido a base de “privaciones” y organización familiar y barrial, que promueve la construcción de ese carácter “extraordinario” de la situación de recital. En ese tránsito entre la trama de “privaciones” y el viaje como experiencia trascendente, las banderas se vuelven también la objetivación del “esfuerzo” puesto en seguir al artista, y plasmar las peripecias y la dedicación deposita en llevar la esfera cotidiana al momento extraordinario del recital. “Disfruto de mi enfermedad en manos de tu música” se lee en una bandera, y el entrevistado me explica: “porque hay que estar enfermo para hacer el viaje que hicimos”.

5.4. La producción de la escena. La afición como actividad colectiva.

En el capítulo 2 describimos la exhibición, circulación y uso de banderas en el contexto del recital y la previa a este. Una mirada *desde* el recital puede remitirnos a una visión del mismo como un momento de –en términos durkheimianos– efervescencia colectiva y contacto con los fundamentos de la socialidad. Pero esto encubre toda una cadena de mediaciones que intervienen en la producción de lo *inmediato*. En el capítulo 3 advertimos cómo la asistencia al “vivo” suele ser la culminación de una carrera de adhesión a la música que involucra varios pasos previos (un momento de iniciación y “enganche”, la sistematización de la escucha, la recopilación de información sobre la banda, y muchas veces el obtener el permiso de los mayores, etc.). En esta sección abordamos el conjunto de acciones y prácticas que los fanáticos movilizan para sostener esa escena y “producir” la festividad. Como advertimos, la misma se conecta con otros espacios sociales, se extiende temporalmente más allá del momento del recital, e

⁸² En este sentido, como señala Hennion, “no hay una frontera nítida entre la producción de contenidos y los modos de consumo: desde el momento en que el artista anticipa una constricción, atraviesa esta frontera” (Hennion, 2002: 141)

involucra a un conjunto más vasto de personas que aquellos que estrictamente asisten a los shows. En este sentido, al observar las banderas desde el ángulo de su “producción”, se nos ilumina un repertorio de acciones que se prolongan más allá de los bordes de cada evento, y que visibiliza toda una red de colaboradores que hacen posible, a su vez, sostener la pasión y la presencia.

Asimismo, en el capítulo 2 describimos la práctica de producción de banderas como una práctica regulada, en la cual intervienen una serie de convenciones sobre que incluir en una bandera, como usarla, y sobre la actividad de su apreciación (la existencia de un público que considere valioso y motivo de “reconocimiento” ese trabajo). Estos son aspectos del “mundo de arte” que se abre en torno a las banderas pero no su totalidad: además existe una red de colaboración colectiva que hace posible esa “presentación pública”, anclada en la vida cotidiana de los seguidores, que se vale de conocimientos sobre técnicas, usos y criterios estéticos, que generalmente no son percibidos como tales pero que son movilizados para la obtención del objeto final. Así, se cuenta con un conjunto de competencias organizativas, saberes técnicos y “personal de apoyo” que, por un lado, *habilitan* este tipo de producciones estéticas, pero por otro las constriñen como proyectos estéticos más elaborados. Las dificultades materiales impiden la utilización de materiales específicos, lleva a las personas a buscar medios alternativos para obtener resultados similares, y contribuyen a configurar una “economía moral” de sostenimiento de la escena basada en su “extraordinariedad” y en el sacrificio personal. Desde este punto de vista, las banderas funcionan no sólo como emblema grupal puesto en juego en la escena del recital, sino como *actividad colectiva*: objeto que es resultado de un entramado de acción y organización que la hace posible.

Completamos así el círculo de los usos-sentidos de las banderas. Seguir un objeto-práctica en las relaciones en las que se conecta y constituye, nos ha conducido a registrar la constitución de una escena social en torno a la música, y los efectos subjetivos que esta promueve. Restituyendo el camino: la *bandera - producción colectiva*, como un entramado de acciones con base en “la comunidad local”, es luego la *bandera - emblema* (Aliano, *et al*, 2011) en la presentación ante la “comunidad de gusto” en el recital; y se vuelve –en el transcurso de la previa y el recital, y en la iteración de esta situación- *bandera - bitacora*, “en la que se consignan las firmas dejadas por los encuentros ocasionales con otros seguidores” (2011: 14), y en la que se sedimentan las peripecias que vive. Por último, cerrando el círculo que re-conduce a la dimensión cotidiana de la experiencia, la *bandera* se torna *reliquia* “que guardada

celosamente en un lugar de la casa, abrirá los comentarios y las narraciones sobre el periplo y las vicisitudes del viaje, así como los sucesos y las vivencias del recital” (2011; 14). Se cierra el círculo en torno a un objeto, que es un entramado de sentidos, materialidades, y relaciones. Restituir estos sus usos –junto con otras prácticas de escucha y afición- entre las soportes sociales en los que tienen lugar, nos ha visibilizado los efectos subjetivos que promueven: contribuyen a fundar *una individualidad a la vez reflexiva, expresiva y pasional*, en el marco de diversos apoyos, autorizaciones y sanciones colectivos.

6. Conclusiones. Las escenas sociales de la afición: soportes para una individuación relacional.

La experiencia popular combina de un modo insuficientemente claro formas de inscripción colectiva centradas en la familia, el barrio y el grupo de pares, con potentes dinámicas de individuación que están lejos de equivaler a formas de autonomía y de libertad personal.
Kessler y Merklen (2013: 15)

En el transcurso de este capítulo describimos una serie de herramientas con las cuales los seguidores suelen desplegar y desarrollar cotidianamente su habilidad y cultivar su afición. La serie de escuchas *descentradas* del momento del “vivo”, habilitadas fundamentalmente por lo que definimos como “discomorfosis de la escucha” (Hennion, 2012), como un trabajo meticuloso, laborioso y “cuasi-obsesivo” de los fans, para convertirse en aficionados a esta música y a este artista. Frente a la espectacularidad del “recital” estas pequeñas técnicas y estrategias de cultivo de la afición aparecen soterradas y resultan nimias. Pero una cadena de mediaciones (artificios técnicos, gestualidades, conocimientos, sustancias complementarias, disposiciones del espacio y el tiempo cotidiano, redes de colaboración, etc.) intervienen de manera eficaz –es decir *activa*- para sustentar una relación singular y regular con la obra y la “escena” de consumo. De modo que un encadenamiento de vivencias se anudan como “experiencia” que liga los momentos “rituales” del recital, el momento “cultural”, con las dimensiones cotidianas de la escucha, habilitadas por la reproductibilidad técnica y la ubicuidad de escuchas que ella permite. Desde esta perspectiva, la noción benjaminiana de ritual y de “aura” (Benjamin, 1982) como momento de abstracción ritual y como posibilidad de una experiencia absoluta, requiere ser relativizada, dando lugar al análisis de los modos en los que los propios sujetos definen y redefinen (en el incesante “trabajo de la mediación”, en términos de Hennion)

su relación con los objetos artísticos y el “culto” hacia ellos. En este sentido, y casi a la inversa de lo destacado por Benjamin, para estos fanáticos, la producción de banderas, la escucha de discos, la colección de objetos como entradas y remeras –esto es, el ejercicio de la reproductibilidad técnica en torno al momento único e irrepetible del “vivo”- al contrario de conspirar contra el “aura” de la obra, parecen reforzarla, convirtiéndose en huellas del momento extra-cotidiano en el ámbito diario y en la trama de relaciones habituales con los amigos y familiares:⁸³ pasa a formar parte de una “textura diferencial sagrada” (Martín, 2006a) de ese mundo cotidiano.

A partir de nuestra indagación observamos diversos modos en que el material musical interviene en la conformación de la experiencia social de las personas. En este sentido, tal indagación tampoco parece confirmar algunos tópicos adornianos (Adorno y Horkheimer, 1969) como la idea de una escucha “pasiva”, “desconcentrada” o que no requiere esfuerzo (un “receptor” pasivo, que se homogeneiza en la lógica repetitiva de la estructura-mercancía de la música). En este sentido, si bien el “tiempo libre” aparece entre estos fans como un tiempo estrechamente ligado a la exigencia del consumo (en cuadros que pueden ser compatibles con las visiones sombrías de corte frankfurtiano sobre “la industria cultural”), sin embargo, hay que distinguir que tipo de vivencia se produce allí. Por importante que sea la dimensión del consumo bajo la forma de una “oferta organizada”, estos fans buscan “tenerse” a sí mismos durante su tiempo libre. A ese respecto, como sostiene Martuccelli (2007: 70) “la discusión ineludible sobre la actividad o la pasividad del espectador, deja en la sombra el problema mayor, es decir la capacidad de *tenerse existencialmente* frente a un universo que, a causa de la

⁸³ Martin Jay (2009) ha señalado las bases antropológicas de la teoría de la *mimesis* en Benjamin (la antropología de Spencer, Taylor y Frazer con su creencia en una mentalidad primitiva mimética) y la necesidad de una revisión de estos supuestos criticados por la antropología contemporánea (2009: 390). En un sentido similar a la observación de Jay, advertimos que cierta noción de “ritual” implícita en Benjamin -que encuentra en el ritual la fuente original de la mayor parte de las formas expresivas de la vida cultural-, merece cierta reconsideración a la luz de algunos debates contemporáneos. En tal sentido, una serie de trabajos que se dirige a la desubstancialización de la noción de “ritual” como realidad con un conjunto de *elementos esenciales* o *dimensiones singulares*, convergen en concebir al ritual como una *perspectiva* para el estudio de situaciones sociales, más que como algo definible por un conjunto de rasgos absolutos (Bell, 1997; DaMatta 1997; Peirano, 2000). En este sentido, “ritual” no sería tanto un “momento especial” o un “hecho” singular, sino un *enfoque* a partir del cual analizar eventos sociales: según DaMatta (1997), el ritual sería algo completamente compatible con el mundo cotidiano, y los mecanismos en él presentes serían operaciones que, en cierta forma, ya se hallan en la vida cotidiana, y que en ciertos contextos pueden engendrar un momento extraordinario. De modo similar, Catherine Bell (1992) propone un acercamiento al ritual que tenga en cuenta los modos en que cada comunidad “ritualiza”. De modo que la recuperación de estos señalamientos nos lleva a ver las “prácticas de producción de la festividad”: el recital, el viaje, y las formas de “sacralización” de “discos”, entradas, “banderas”, “reliquias”, como operaciones de los propios sujetos, que en determinados contextos, configuran *prácticas de ritualización* (Bell, 1992).

proliferación de solicitudes de las que es capaz, deja a los individuos paradójicamente desorientados frente a la más pesada de sus responsabilidades”. En este caso, encontramos una densa capa de apropiaciones que movilizan activamente la subjetividad de las personas, al estimular la construcción de un espacio para actuar sobre el sí mismo. En otras palabras: estas apropiaciones remiten a los *efectos sociales* de la música en el modo en el que la misma “habilita” cursos de acción, emoción y escenas sociales, configurando la subjetividad misma *en* el uso.

Situados en este plano y parafraseando a Hennion (2012: 242), las prácticas de escucha analizadas se constituyen como el continuo performativo (produce efectos sobre la cotidianeidad de los seguidores -al ofrecer guías para estructurar la relación, por ejemplo, entre “tiempo de trabajo” y “tiempo libre”-) y reflexivo (opera sobre la subjetividad) que abarca desde cuerpos y gusto en el sentido más físico (la escucha implica corporeidad, gestualidad, performatividad: “cerrar los ojos”, “imitar los movimientos de baile del Indio”, etc.) hasta repertorios y artificios materiales, (uso de aparatos y técnicas de escucha: “repeat”, “aleatorio”, “el disco entero”; “el mp3 mientras viajo”, “el equipo de música en casa”, etc.) pasando por formas lingüísticas y modos de apreciación (lo que describimos como “decodificar el mensaje”) y formas de poner en juego la práctica (la producción de la intimidad, la grupalidad festiva, la escucha de pareja, la organización de la “extraordinariedad” del recital). La escucha entonces es organizada por los seguidores –como un dispositivo que reúne medios técnicos, lenguajes de apreciación, elementos, lugares y tiempos- pero también es estructurante y reorganiza a los escuchas: crea la atmosfera apropiada para un acto de “entrega” subjetivo. En este sentido, en torno a la escucha se producen experiencias que combinan una serie de prácticas variadas (desde el consumo de bebidas estimulantes, hasta la lectura de revistas y blogs, y la elaboración de producciones estéticas propias), que, a la vez que inciden en la composición y demarcación de las distintas escenas en las que se desarrollan (el espacio familiar; el personal; el amical, el conyugal), promueven la individuación en el seno de estos círculos.

En este tránsito, la elaboración de una afición contribuye en estos fans a conformarse una intimidad propia y un sentido de la propia interioridad; en los usos de la música por parte de estos fans se observa un esfuerzo por definir, negociar y sustentar, sobre todo, los límites entre el mundo del trabajo y el mundo privado, y el mundo de las obligaciones familiares de la esfera de la intimidad. En este cuadro, la intimidad, como sostiene Viviana Zelizer (2009), no es “una frágil esfera separada”, las

relaciones de intimidad, observamos, “se ramifican a través de una enorme variedad de escenarios sociales y de actividades” (2009: 328): el trabajo, el hogar y la familia, los grupos de pares, las relaciones de pareja. Cabe aquí localizar estas “búsquedas de intimidad” en el marco de un “dispositivo de escucha” que para estos seguidores presenta algunas estructuraciones. Como señalábamos en el capítulo 3, la inscripción de estos aficionados predominantemente en tipos de hogares extensos (con numerosa prole) y complejos (con parientes lejanos y/o allegados) y situaciones habitacionales que implican la coexistencia permanente con otros miembros del hogar, al poner el lente en la microfísica de las escuchas y las redes en las que se imbrica, encontramos que hace que se produzca un tipo de intimidad “negociada” (resultado de un tipo de socialización *por roce*) y conduce a la búsqueda de diversas estrategias para su “producción” en el seno de estas relaciones.

A su vez, las escuchas se conectan frecuentemente con otros ámbitos, como el barrial y aquel ligado a la sociabilidad con el grupo de amigos, donde se dan las escuchas socializadas y se traman las redes para sustentar la escena. El barrio como espacio de tránsito que separa (o une) el mundo de lo público y lo privado (Mayol, 1999; Saravi, 2004), es a la vez el espacio público más inmediato, a mitad de camino entre lo público y lo privado: allí se produce un espacio para una escucha socializada y socializante, entre el grupo de amigos-pares-vecinos, que contribuye a generar una zona de diferenciación e individuación propia. De modo que hay una escucha que transita entre los polos de la “intimidad negociada” (en la que se modula la emoción y el gusto) y la grupalidad festiva (en la que generalmente se redefine y discute el gusto, se realizan producciones estéticas y se goza de la emoción compartida). Todo ello promueve un tipo de individuación aquilatada en diversos ámbitos: el hogareño, el barrial-amical, el laboral; a mitad de camino entre el “holismo” en que el sujeto tendría dificultades para emerger –inscripto en definiciones relaciones- y el individualismo típicamente moderno de la independencia y la realización en base a la autonomía personal.

Norbert Elías (2000) contrapone dos dinámicas de individuación, tratándose de “grupos endógenos reducidos” (poco diferenciados y firmemente entretejidos) o de “sociedades estatales más diferenciadas” (industrializadas, urbanas y densamente pobladas):

En los primeros (...) el aspecto más importante para la regulación del comportamiento individual se encuentra aún en el constante depender de otros, la perenne coexistencia con otros (...). Allí el ser humano particular *no tiene ni la posibilidad ni la necesidad de estar solo, ni es capaz de estarlo*. La persona singular apenas tiene la posibilidad, o el deseo y la capacidad, de tomar

decisiones por sí misma o de reflexionar sin hacer una constante referencia a su grupo. Ello no significa que los miembros de estos grupos vivan en armonía. (...). Solo quiere decir que, en primer lugar, piensan y actúan desde la “perspectiva del nosotros”. El carácter personal del individuo está modelado para la constante convivencia con otros y para que su comportamiento remita constantemente a otros.

En los segundos (...) es mucho mayor *no solo la posibilidad, sino también la capacidad, y bastante a menudo la necesidad, que tiene un adulto de estar solo –o, en todo caso, de estar sola una pareja*. Elegir por uno mismo entre las múltiples opciones es algo imprescindible, que muy pronto se convirtió en costumbre, necesidad e ideal (2000: 151-152, cursivas propias).

En nuestro caso, las escenas descriptas se vuelven soportes colectivos para dinámicas individualizantes o colectivizadas (la existencia de un espacio para la reflexión, la inscripción del sujeto en una red de apoyos, intercambios y sanciones, etc.), y es en el pasaje por esas escenas que se conforma un sentido de la individualidad “relacional”, que no responde plenamente a ninguno de los “modelos” de Elías. Se trata de un tipo de individuación cercano a lo que Martuccelli (2011) conceptualiza como “individualismo de la socialidad”: una figura de individuo “que trama redes a la vez que es moldeado por ellas”, y se afirma “en un juego entre personalidad y dependencia” (2011: 275). Para estos fans, la individuación es en buena parte una laboriosa búsqueda de la intimidad negociada, en la que la música de Los Redondos o el Indio, como una textura diferencial en el mundo cotidiano, contribuye a fundar una interioridad expresiva (que incluye el sostenimiento de un fuero interno de la persona, la mirada reflexiva sobre sí, y un concepto de ser humano como protagonista y creador de su destino), enlazada en formas relacionales como la familia, la pareja y el grupo de pares-vecinos, en tensión con las cuales se modula. En el próximo capítulo, una vez que describamos los mundos sociales que se abren en torno a la música para *sustentar* tanto las escuchas cotidianas como la escena extraordinaria, nos abocaremos a analizar las formas en que estas prácticas, como *gramáticas*, se rearticulan y se *transmiten* en nuevos medios, escenarios y públicos.

Anexos



Imagen 5. Reutilización de bandera argentina. “Como no sentirme así. Rosario-Refinería” (Salta, 2009)



Imagen 6. Reutilización de bandera argentina. “Los milagros que van a estar de tu lado cuando comiences a creer”. José C. Paz . (Junin, 2011).



Imagen 7. Reutilización de bandera argentina. “Si quererte es un pecado, el infierno es encantador. Como no sentirme así”. (Salta, 2009)



Imagen 8. “Solo tengo a mi lado a mi Dios... Nadie es capaz de matarte en mi alma” (Mendoza, 2013)



Imagen 9. Bandera con las firmadas de sus dueños. (Salta, 2009)



Imagen 10. Bandera con las firmas de sus dueños. (Salta, 2009)

Capítulo 5. *El banderazo: de la “intimidad” a la “participación”*. Controversias y transmisión cultural en una comunidad de gusto

Solo las controversias, polémicas, negociaciones y compromisos entre los mediadores, porque sin cesar se apoyan en medios para definir principios y en principios para juzgar medios, permiten el acceso, en el sentido más empírico que haya, a la forma en la que poco a poco se van definiendo los usos reales de la música.

Antoine Hennion (2002: 369)

Hay que “seguir a los actores mismos”, es decir, tratar de ponerse al día con sus innovaciones a menudo alocadas, para aprender de ellas en que se ha convertido la existencia colectiva en manos de sus actores, que métodos han abordado para hacer que todo encaje, que descripciones podrían definir mejor las nuevas asociaciones que se han visto obligados a establecer.

Bruno Latour (2008: 28)

El viernes 7 de marzo de 2009 se llevó a cabo, en diferentes puntos del país y con epicentro en el obelisco, un “banderazo ricotero”. Ese día, un grupo de unos doscientos fans -tal como me relataron posteriormente algunos de ellos- marcharon en procesión, ocuparon el Obelisco, cantaron, se sacaron fotos, arriaron la bandera argentina que flameaba en el mástil de la plazoleta próxima al monumento, e izaron otra bandera, una bandera “ricotera”. Se trataba, en suma, de un grupo de personas reunidas, festejando la común adhesión a un grupo de música. El evento, a la mirada de los cotidianos oficinistas y rutinarios paseantes del microcentro de *la city*, pudo tal vez resultar el capricho espontáneo de un grupo de fans con banderas llenas de inscripciones, cánticos y desborde de efusividad juvenil. Deteniendo un poco la mirada y afinando el ojo y el oído, el observador distraído tal vez también advirtió que esos jóvenes compartían el reclamarse “ricoteros” y vivir por *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*.

Pero ese evento, que desde una mirada rápida podría interpretarse como una expresión de efervescencia y espontaneidad juvenil –o de “neotribalismo”-, encubría toda una red previa de organización, coordinación, convocatorias y –sobre todo- *disputas y diferencias* al interior de la “comunidad ricotera”. Disputas, veremos, por la reactualización de los sentidos de esa comunidad y del propio estatus de “seguidor”. Rastreando fundamentalmente en aquella trama previa, este capítulo busca reconstruir la controversia y el proceso de *debate argumentativo*⁸⁴ que se desató días *antes* del banderazo, en torno a la posibilidad de la realización de tal evento.

⁸⁴Siguiendo a Plantin, entendemos que “solo puede haber argumentación si hay desacuerdo sobre una posición, es decir, confrontación entre un discurso y un contradiscurso” (Plantin, 2001: 35) y que se puede considerar como argumentativo *todo discurso producido en un contexto de debate orientado por un problema* (2001: 39).

Atemos hilos. En el capítulo anterior se reconstruyó el *círculo de los usos* de las banderas: las mismas van y vienen del espacio cotidiano al recital, y en esa circularidad se configura la práctica con sus múltiples dimensiones -como una imbricación de materialidades, formas de cooperación, competencias y sentidos emergentes-. Como vengo mostrando en los capítulos previos, un complejo entramado de colaboraciones, apoyos y organizaciones de apoyos se abre al desplazarse desde la escena “espectacular” del recital masivo hacia las escenas de la vida cotidiana de estos fans.

Pero seguir a los fans a sus casas conduce no solo a sus redes cooperativas sino también a sus disputas. Si una visión *desde* el recital podría presentarnos una mirada homogeneizadora de la “comunidad”, en este capítulo se propone mostrar que una visión contextualizada *fuera* de este espacio, siguiendo a los actores en el entramado entre música y acción social que ellos mismos construyen, pone en escena una heterogeneidad que –desplegada aquí en forma de una disputa entre fans- ilumina *modos de adhesión diferenciales*. En ese plano, reconstruiremos la controversia en torno a la realización del banderazo, a partir de enfocar en “aquello de lo que la gente es capaz” (Boltanski, 2000)⁸⁵; es decir, tomar por objeto el trabajo crítico operado por los actores mismos: las actividades y capacidades críticas que movilizan la controversia. De modo que en este capítulo, a partir de reconstruir el camino crítico que condujo a la realización de un acontecimiento específico, se pretenden exponer dos cuestiones centrales: por un lado, dar cuenta de los tipos de fanatismo en disputa, mostrando que estos estilos están anclados en dos *gramáticas de la persona* divergentes; por otro lado, mostrar un proceso específico de transmisión cultural (socio-generacional) como forma de una relación dinámica de “la obra” con sus “públicos”.

1. El banderazo, la controversia.

La controversia en torno al banderazo estuvo articulada en torno a dos posiciones, que siguiendo a Plantin (2001), denominaremos: la del *proponente* (“pro-banderazo”) y la del *oponente* (“contra-banderazo”). De tal modo que el corpus textual analizado se compone de tres momentos: (1) el discurso de convocatoria a realizar el banderazo por parte del proponente, difundido en varios fotologs y foros de seguidores

⁸⁵“En vez de definir agentes por medio de atributos estables, de asignarles intereses y disposiciones inscriptas en el cuerpo y capaces de engendrar intensiones objetivas y no conscientes, y de proponerse la tarea de explicar la acción de esos agentes cuando se enfrentan con obstáculos exteriores, la sociología de la traducción muestra de qué modo los actores elaboran discursos sobre la acción o, para retomar los términos de Paul Ricoeur, realizan el trabajo de “puesta en intriga” de sus acciones. (Boltanski, 2000: 55).”

de la banda; (2) el discurso de oposición a tal banderazo, aparecido en la principal página de difusión y referencia sobre la “comunidad ricotera” (www.mundoredondo.com.ar); y por último, (3) la réplica a tal contradiscurso por parte del proponente, también difundida en internet. De manera que se buscará reconstruir, a partir de realizar un análisis de discurso en torno a las posiciones encontradas, la situación de interacción argumentativa, distinguiendo las premisas implícitas (*entimemas*), los lugares comunes discursivos en base a los que se construyen las argumentaciones (*topos*)⁸⁶, y los aspectos del *ethos discursivo*⁸⁷ que construyen ambas posiciones como garantes de su discurso. A partir de este análisis se mostrará cómo, en la interacción entre ambas posiciones, se produce un rápido desplazamiento del eje problemático inicial (ligado a la discusión en torno a la realización del evento), poniéndose en juego valores diferenciales que subyacen a ambas argumentaciones y que dan cuenta de disputas más profundas por los sentidos de la pertenencia a la “comunidad ricotera”. Es decir: a partir del análisis del proceso argumentativo de estos seguidores en tanto pertenecientes a una misma comunidad interpretativa, se dará cuenta de disputas en torno a los modos de pertenencia a dicha comunidad y los modos que debe asumir la “identidad ricotera” misma.

2. “Necesitamos ser escuchados”: la convocatoria al banderazo.

Como advertimos en el capítulo 2, uno de los rasgos característicos de la “escena” que se abre en torno a los recitales del Indio Solari es la conformación de un contrato de escucha entre artista y público, en el cual éste ocupa una posición activa a partir, por ejemplo, de la presentación y exhibición de banderas por parte de los grupos de seguidores. Se conforma de ese modo una “contraescena” (Semán, 2006) de apoyo y fervor por la banda, que forma parte de lo que en términos nativos es concebido como la “misa ricotera”. Teniendo en cuenta estos datos específicos de la escena, la realización

⁸⁶Utilizaremos aquí la definición que Plantin realiza de estos conceptos, planteando una correlación entre entimemas y topos. Siguiendo a este autor di Stefano (2008) afirma: “no hay más topos que los identificados a través de los entimemas, que son sus ocurrencias discursivas’ Desde esta perspectiva, los topos son considerados esquemas argumentativos, formas abstractas y generales (sus agentes son impersonales y las situaciones de un alto grado de generalización) que se reproducen en los entimemas, esta vez anclados a un caso particular. El topos ofrece un soporte al entimema y siempre es vulnerable a un contradiscurso, que se sostiene en un topos opuesto o antagónico. Un topos es un elemento de una tópica, a la que se concibe como una heurística, un arte de recolectar informaciones y hacer emerger argumentos” (En: di Stefano, 2008: 3-4)

⁸⁷ Seguiremos la definición de *ethos* de Maingueneau (2002: 2), como instancia ligada a la enunciación misma y no a un saber extra-discursivo sobre el locutor. Desde esta perspectiva se persuade por el *ethos* (“pruebas por el *ethos*”) “cuando el discurso muestra al orador como digno de fe (...) Pero es necesario que esa confianza sea el efecto del discurso, no de una prevención sobre el carácter del orador”.

de un banderazo –práctica ligada tradicionalmente al ámbito de los fanáticos de fútbol– proponía, a partir de la reunión de seguidores en torno a la exhibición de las banderas, una suerte de recreación de esa *contraescena* producida en cada show / misa. (Luego veremos que la posibilidad de *desligar* esta *contraescena* del momento del recital será uno de los puntos de conflictividad). La convocatoria inicial refería⁸⁸:

Banderazo por Los Redondos, o mejor dicho Misa Ricotera. Aunque sabemos muy bien que las misas ricoterías, sólo se daban en la época de Los Redondos, en cada show que hacían se lo denominaba Misa por lo que realmente producía en cada uno de nosotros y que lo único posible para entender es participar. Con esto, obviamente la banda NO vá a volver a juntarse, pero si queremos dar a conocer que ésta pasión y que une a miles de corazones y almas, jamás vá a terminar porque es el sentimiento único e inexplicable de millones de almas que comulgamos la misma fé. Y que apesar de que ya NO ESTÉN, siempre vamos a tener esa pequeña ilusión de que algún día Volverán! . O por lo menos dar a conocer, que realmente necesitamos ser escuchados y se den cuenta que necesitamos volver a verlos. No vá hacer una simple junta, sino algo serio por eso decidimos hacerlo en marzo, y darlo a conocer mediante éste medio de comunicación, y repartiendo volantes en los show tanto del Indio, de Skay y Dawi.

.. Estaría buena la idea de que aquellas personas que pudieran colaborar, repartiendo volantes lo haga! Cosa de que sea algo masivo. Y que si es posible, den a confirmar quienes asistirían mandando un mail a la siguiente dirección de correo electrónico (...), a medida de que vayamos recibiendo mails, con gente que se sume, vamos a ir poniendo un listado.

En la convocatoria se señala como móvil fundamental de la realización del banderazo la intención de “dar a conocer la *pasión*”, “el *sentimiento único e inexplicable*”. Y esta tonalidad se construye desde la idea de *participación*, como experiencia intransferible: “lo único posible para entender es participar”, escriben. Pero con esa frase los seguidores están remitiendo, en un velado ejercicio de intertextualidad, a *otra* frase (“lo único útil para comprender es ‘participar’”), que toman de un famoso reportaje apócrifo realizado a “Patricio Rey” (presuntamente escrito por Solari y Guillermo Beilinson) y publicado en la revista *Expreso Imaginario* en 1979. Allí Patricio Rey, a partir de un lenguaje marcadamente influenciado por el *situacionismo*, explicaba del siguiente modo la manera en que se producía la “fiesta” como “acontecimiento”:⁸⁹

⁸⁸En: http://www.taringa.net/posts/musica/1781156/Banderazo-Por-Los-Redondos_.html (En cada uno de los textos citados se observaron frecuentes errores ortográficos, tipográficos y sintácticos: corresponden todos, en cada caso, a la versión original de los autores y se ha elegido preservarlos). En la sección “Anexos” se incorporan los flyers digitales que acompañaron la convocatoria al evento.

⁸⁹ La influencia del movimiento situacionista en los orígenes de *Los Redondos*, por otra parte, es explícitamente destacada por algunos de sus protagonistas. Rocambole al respecto refiere:

(...) en la librería del Centro de Estudiantes de Bellas Artes se vendía *Contracultura*, la revista de Miguel Grinberg; (...). Allí figuraba, entre otras novedades, “La revolución invisible”, un trabajo del

-P.: ¿Y cómo se manifiesta su intervención en la mecánica de trabajo de estos grupos?

-P.R.: (...) Usted pregunta por la mecánica de trabajo no sobre cómo lo ordeno o dirijo. El mecanismo de tránsito obviamente no se lo voy a explicar, pues es parte del total de la energía en circulación, y se perdería en la explicación. La vehiculización que hacen estos grupos es lo que sí puede explicarse. A través de distintas disciplinas de acción no ortodoxas, mis pupilos transfieren el concepto “fiesta”. (...) El funcionamiento es lo más orgánico que se pueda pedir. Es como el cerebro o una colonia de termitas. La acción reúne los componentes unitarios que de por sí desconocen la “fiesta”: recién la recuerdan en el momento y en el lugar del acontecimiento. (...)

-P.: Perdóneme señor Rey, pero no es muy claro para mí esto del “acontecimiento”

-P.R.: Comprendo su confusión. Porque la transferencia de la idea es posible con la participación en el acontecimiento. Podría describirle someramente el desarrollo de una “fiesta” de este grupo. La acción a través de códigos de disciplinas no ortodoxas, como la música rock, el humor, la danza, el circo se desarrolla siguiendo las líneas invisibles de la energía circulante, o cruda. No es caótico, como no es caótica la explosión de una nova. Lo único que interesa es el objetivo fundamental, que ya sea por uno o por otro medio logra la “fiesta” en el tiempo del “acontecimiento”. (...) Todo esto es intransferible en este código, le vuelvo a repetir. *Lo único útil para comprender es “participar”*. (Entrevista a “Patricio Rey”, citado en: Guerrero, 2005: 82-83, cursivas propias)

Los jóvenes que proponen el banderazo retoman esta expresión con leves modificaciones: “lo único *posible* para *entender* es participar”, para justificar la realización del banderazo como recreación de esa “fiesta” a la que alude Patricio Rey en la entrevista. Pero si en la entrevista lo que solo se puede comprender participando es un “acontecimiento” *secular*, que tiene lugar cuando se reúnen *individuos autónomos* (“los componentes unitarios que de por sí desconocen la “fiesta”), en la convocatoria al banderazo se expresa algo sutilmente distinto. En un juego de referencias veladas, la idea de “participación” que reelaboran apunta al “ser parte de” que *antecede a toda reunión* de lo dividido. La noción es además apropiada desde una concepción de la *afición* construida *desde la pasión y el sentimiento*, articulada en una clave *ligada al discurso religioso* (“la misa”, “millones de almas que comulgamos la misma fe”) y atravesada por una *afección de desamparo y pérdida* (“a pesar de que ya no estén, tenemos la ilusión de que algún día volverán”, “*necesitamos* volver a verlos”).

Desde estas coordenadas se elabora ese discurso que está orientado a disponer a la acción y realizar el banderazo. ¿Cómo se construye ese argumento? Encontramos como premisas afirmaciones como las siguientes: “queremos dar a conocer que necesitamos ser escuchados”; “queremos dar a conocer la pasión que nos une”;

escritor escocés Alexander Trocci (...); aquél fue uno de los pocos textos *situacionistas* que llegaron a la Argentina de los años 60. El situacionismo, inspirado tanto por los dadaístas como por los surrealistas, proponía “el arte como arma para subvertir el orden”, una “autonomía social ilimitada” y una “autogratificación desenfadada.” Era como una especie de neodadaísmo, pero con mayores vinculaciones políticas; o sea: el asunto era provocar situaciones, tanto estéticas como políticas. Esos textos empezaron a arder en algunos de nuestros cerebros (Rocambole, en: Guerrero, 2005: 26-27).

“queremos mostrar que la pasión sigue viva”. Como se advierte rápidamente, entre las premisas y la conclusión: “hacer un ‘banderazo’ por Los Redondos”, hay un salto argumentativo que es completado por un conjunto de premisas en mayor o menor medida implícitas. Si recomponemos la argumentación haciendo explícitas las premisas en parte implícitas encontramos que: (1) La misa ricotera tiene carácter de “única”: un evento irrepetible generado en el contexto de actuación de la banda. (“...sabemos muy bien que las misas ricoterías, sólo se daban en la época de Los Redondos, en cada show que hacían”). (2) Lo que definía la misa ricotera era la participación del público en ella (“se lo denominaba Misa por lo que realmente producía en cada uno de nosotros y que lo único posible para entender es participar”). (3) Participando colectivamente se puede recrear la “misa ricotera” sin la banda, y el “banderazo” es, precisamente, la recreación de la misa ricotera (“Banderazo por Los Redondos, o mejor dicho Misa Ricotera”)

Estas premisas implícitas, sumadas a las anteriores, llevan a concluir la necesidad del banderazo, o “*Misa Ricotera*”. A su vez, una vez concluido el argumento que tiene por objetivo justificar la organización del banderazo, en la última parte del texto se abre una segunda argumentación, subsidiaria de la primera, tendiente a justificar el medio de la convocatoria misma: la intención de que este evento sea colectivo, dado que es la *participación conjunta* lo que justifica la realización del evento y permite la identificación con la “misa”. Con ello se da lugar a una serie de afirmaciones relacionadas a justificar los medios de organización del evento: se debe convocar por varios medios para garantizar la difusión, entre los cuales se cuenta la convocatoria en medios como internet, para permitir una amplia difusión del evento (“cosa de que sea algo masivo”). Este punto, veremos a continuación, será uno de los ejes sobre los que se apoyará el contraargumento.

¿Qué lugares comunes (*topos*) se ponen en juego en el sostenimiento de estas premisas? Advertimos que en la cadena de premisas subyace centralmente *el lugar de la calidad*, como topos de lo preferible. Como señala Perelman, “se enunciará un lugar de *calidad* si se da como razón de preferir alguna cosa, el hecho de que es única, rara, irremplazable, que es una ocasión que no se producirá más: *carpe diem*.” (Perelman, 1996: 53). Las premisas que aluden a la “misa ricotera”, a “los shows” y a algunos aspectos del banderazo mismo, se fundan en este topos para construirse como prueba argumental. Sumado a lo preferible por “único”, “irrepetible”, “singular”, observamos la intervención de un *valor* que también está inscripto en la base de la estructura argumental del proponente: se trata de la “participación” como valor *en sí mismo*, esto

es, la valoración de una actividad por formar parte de un todo más amplio, la participación en un colectivo (Perelman, 1996). La articulación de ambos lugares comunes abstractos se concretiza en las premisas señaladas; se argumenta así en base al carácter *único e irreplicable* de los encuentros en situación de recital “ricotero” y de su carácter *participativo*, trasladando luego ambos lugares de lo preferible hacia el evento del banderazo.

3. “¿Manifestaciones más allá de lo privado?”. La postura del oponente.

En el sitio de internet *www.mundoredondo.com*, el sitio de mayor convocatoria, discusión y difusión de información sobre la ex banda y de sus músicos en su actual actividad solista, se publicaba el siguiente texto, en clara respuesta a la convocatoria al banderazo:

MANIFESTACIONES MÁS ALLÁ DE LO PRIVADO "CON TU TORTURA DE TV..."⁹⁰

Es difícil escribir sin enarbolar un estandarte, a favor o en contra, o quizás indiferente, pero estandarte al fin.

Hemos recibido ya varios mails pidiendo la difusión de un evento denominado Banderazo Ricotero para este sábado 7 de marzo, que tendrá ecos similares en diferentes ciudades del interior. También hemos respondido a cada uno de ellos que nuestra postura se aleja a pasos agigantados de manifestaciones de este tipo.

¿Por qué? Porque creemos firmemente que no hay un sustento real detrás de este banderazo, no hay nada que nos identifique como ricoterios.

Los argumentos que han usado en la difusión son variados: "*para hacerle saber a la gente lo que sentimos*", "*para que vuelvan*", "*para demostrar que Patricio Rey sigue vivo*", etc...

Tanto Peto como Rulo creemos que ser redondo es un acto que en su naturaleza primitiva es íntimo, es privado, nace dentro de uno y se vive de manera especial, pero nunca se exterioriza más allá de un show que nos devuelva a la vida. Cada uno entiende las letras de manera distinta, cada uno se transporta musicalmente según las emociones y la mochila que cargue... pero nunca lo hemos visto ni vivido compatible con la necesidad de mostrarle a los demás lo que sentimos, ni mucho menos de pedir que vuelvan a juntarse por simple capricho nuestro.

Hay muchas cosas del hoy que parecen ser modas caníbales, las marchas, las demostraciones populares, los reclamos mediatizados... ser redondo definitivamente no es eso. No tenemos que televisar nada. No tenemos que demostrarle a nadie nada. Mucho menos cuando partidos políticos se visten de fogoneros... ahí es donde todo aquello que parecía un fin nos revela que estamos siendo un medio.

Hasta acá nuestra postura, pero es sólo la nuestra, la de Peto y Rulo. Espero que sepan entender que nuestra esencia ricotera nos hace caminar por otra vereda. Gracias.

Encontramos rápidamente la *oposición*: “nuestra postura se aleja a pasos agigantados de manifestaciones de este tipo”, que constituye al *oponente* en tanto tal. El argumento que se despliega a continuación busca romper varias de las premisas

⁹⁰En: <http://www.taringa.net/posts/noticias/2234685/Mundo-Redondo-respecto-al-banderazo-ricotero.html>

implícitas del argumento inicial: la asociación banderazo=misa ricotera y las pruebas asociadas a justificar la posibilidad de una “recreación” de la “Misa”, sin apelar a las premisas sobre algunas de las dimensiones características de esta -aquellas referidas a su carácter “único”-. De modo que podemos resumir el contraargumento que concluye en la negativa a participar del banderazo –“completándolo” en sus premisas parcialmente implícitas- de la siguiente manera: (a) No se puede identificar banderazo con misa ricotera (“no hay un sustento real detrás de este banderazo, no hay nada que nos identifique como ricoteros”). (b) Ser ricotero es un acto íntimo, privado, singular (c) Ese acto solo se exterioriza en el momento del show de la banda. (d) No se puede exigir (“por simple capricho nuestro”) que la banda se vuelva a juntar.

En la elaboración de este contraargumento observamos un lugar común diferente. Si, por un lado, pareciera compartirse el lugar de la *calidad*, por el cual se le atribuirían a la “misa ricotera” o a cada “show” los valores de lo único, lo singular, lo irrepetible (y vemos que las premisas de los proponentes del banderazo referidas a estos puntos no son discutidas), la confrontación se apoya en otro recurso, que se enfrenta a aquel sostenido en la argumentación inicial: el *lugar de la persona*, que “implica la superioridad de lo que está ligado a la dignidad y a la autonomía de la persona” (1997: 54). Vemos que varias de las premisas se sostienen sobre este lugar común discursivo: el carácter privado e íntimo del “ser ricotero”, así como la imposibilidad de exigir a la banda, “por capricho”, lo que es *decisión propia* de sus ex integrantes.

Nuevamente, la combinación de ambos lugares abstractos, el de la “calidad” y el de la “persona”, se resuelve en la cadena argumental: ser “redondo” es algo *privado e íntimo* y no existe más allá del acto de reunión en el momento *único y singular* del recital. Otra reunión más allá de ese ámbito degrada a la persona, que se vuelve medio de fines que no controla (“ahí es donde todo aquello que parecía un fin nos revela que estamos siendo un medio”). De esta forma y desde estos valores, en el cierre del texto se observa una crítica a ese otro argumento ligado a justificar la forma de difusión del evento.

Pero si a estos argumentos sumamos aquellas pruebas “por el *ethos*” que busca construir el oponente para sostener el contraargumento, observamos de qué modo el enunciador busca también, a partir de una construcción de un *ethos* como garante del discurso, movilizar al auditor para ganarlo para su causa. El texto comienza con un enunciador que describe la situación desde cierta distancia meditativa y evaluativa (hemos recibido... también hemos respondido...), que finalmente toma posición. De

modo que una vez descripta la situación y planteada la posición, a partir de una pregunta retórica se introduce en el desarrollo de los motivos. Se va configurando un *ethos* que evalúa la situación con cierta reflexividad, pero sin embargo seguro y decidido (“nuestra postura se aleja a pasos agigantados”, “creemos firmemente”), que se va conformando como un enunciador autorizado, conocedor de la tradición “ricotera” -y por ello legitimado en la toma de posición-. El cierre del discurso, apoyado en esa construcción *ética*, encubre la persona, presentando una descripción que se exhibe como estado natural de cosas (que se expone desde una posición superior y evaluativa) y que alude implícitamente a la propuesta del banderazo. Los oponentes presentan, a través de un *ethos* explicativo, un marco de situación en el que aquel hecho se inscribe como síntoma: “Hay muchas cosas del hoy que parecen ser modas caníbales, las marchas, las demostraciones populares, los reclamos mediatizados... ser redondo definitivamente no es eso.” Advertimos la puesta en escena de un enunciador pasional que, si bien se muestra seguro y reflexivo, se ha involucrado emocionalmente en la descripción. El enunciador ha construido, asumiendo el común rechazo al panorama y los valores desplegados, un *mundo ethico* (Maingueneau, 2002) del cual es parte sensible. A continuación, reintroduciendo un “nosotros” inclusivo a la luz de ese estado de situación, el enunciador se siente autorizado a hablar en nombre de la comunidad ricotera misma: “No tenemos que televisar nada. No tenemos que demostrarle a nadie nada...”. Finalmente, una vez movilizado al destinatario del discurso en busca de su adhesión, este enunciador se sale del colectivo (ese “nosotros” inclusivo) para reincorporar el propio punto de vista: “Hasta acá nuestra postura, pero es sólo la nuestra, la de Peto y Rulo”.

Se trata, en suma, de la puesta en escena un *ethos* seguro, decidido, crítico del estado de cosas y *especialista* en tanto “miembro pleno” de la comunidad que dice representar, un *ethos* que, por todo ello, es capaz de ser garante de afirmar “que es ser ricotero” y hablar en nombre de ello. Desde este *dispositivo enunciativo* se apela a ciertos valores, a cierto tipo de escucha (íntima, personal), a ciertos conocimientos de la tradición a partir de los cuales se construye la “crítica” y, en el mismo movimiento, al enunciador como “crítico”. Recursos que operan como “maniobras para engrandecerse” (Boltanski, 2000) y “operaciones de representación” para pasar de lo individual a lo colectivo y hablar en nombre de ello.

4. “Celebrar este sentimiento”. El proponente y su estrategia de refutación.

Recapitulando entonces: en primer lugar, observamos que el rechazo a la realización del banderazo se apoya en una estrategia que busca desmontar las premisas que conducen a la aceptación de la conclusión inicial: conforme esta posición el banderazo *nada tiene que ver* con la misa ricotera, ser ricotero es un *acto íntimo* y no demostrable más allá del recital, por tanto *no tiene sentido* realizar una reunión en nombre de “Los Redondos”, cualesquiera sean sus fines. Este argumento se apoya el lugar de la persona como valor (en tanto sujeto autónomo, singular y no reducible a simple medio), frente al topos que sostienen la estructura implícita del argumento del proponente: el valor de *la participación*, la inscripción en una red o colectivo, como valor de lo preferible. En segundo lugar, advertimos que en el proceso de contrargumentación el oponente se construye un *ethos* que se muestra como reflexivo, pero seguro de sí mismo y evaluativo: *crítico*; y a la vez como inscripto en la “comunidad ricotera”: conocedor de la tradición, y por ello autorizado a exponer tal crítica.

Pero esta maniobra tuvo una réplica final del grupo de fans que proponían el banderazo, en busca de desmontar la crítica así como las maniobras de “engrandecerse” de los oponentes:

ATENCIÓN: LEER.⁹¹

Muchas personas obviamente, llevarían su trapo alentando solo te pido que se vuelvan a juntar , pero ese no ese el objetivo. Sino brindar un Homenaje a no solo la banda más grossa de todos los tiempos. Vamos a celebrar! A cantar, agitar, y hacer lo que nosotros sentimos. Todo no pasa por demostrar siendo ricotero llevando una remera, teniendo foros y páginas de Los Redondos sino serlos, El objetivo es unirnos y conmemorar a la banda que alguna vez estuvo, y aún así estando divididas nos siguen comiendo el coco. ¿Porqué no juntarse en un Show del Indio/Skay/Dawi? La remera ricotera, no se lleva cada vez que toque uno de ellos. Somos ricotereros desde que nos levantamos hasta que nos acostamos. El fin de esto, es que llegue a sus oídos, por más que ellos ya lo sepan. (...)

Creo que es más careta y más pelotudo considerarse Ricotero por tener una página de Los Redondos/ un fotolog/foro/etc.. Siendo que Los Redondos están completamente en contra de eso, que demostrandolo en una simple junta con gente del palo.

Cada uno siente el orgullo Ricotero a su modo, nadie es quién para poner requisitos para formar parte de la misma. La gente que quizás no esté a favor de ésto, creo que como también parte del público de Los Redondos deberían aceptar otros puntos de vistas, y dejar celebrar este sentimiento que une a miles de corazones cada cual a su modo.

Reitero.. NO VAMOS A EXIGIR QUE VUELVAN! simplemente, vamos a brindarle un pequeño homenaje que quizás no signifique nada para ellos pero aseguro que van a valorar más que el público aún esté con ellos, brindandoles apoyo viniendo de diferentes puntos del país que valorar una página de Internet, donde no la mayoría de la gente vé lo que pasa en el mundo cybernético, y solo publican rarezas ricotereras siendo que ellos están completamente en contra de ese consumo.

⁹¹ En: http://www.fotolog.com/banderazo_pr/43752447

¿Cómo se construyó aquí la refutación? La estrategia más básica es *la injuria*; se apela a términos como “careta”, “pelotudo”, para descalificar al otro y sus acciones, mientras que se califica las acciones propias para relativizar las dimensiones y pretensiones: “una *simple* junta”, y se utilizan términos para referir a la actividad y al grupo de participantes (“junta”, “gente del palo”) que, en lugar de otras posibles definiciones más solemnes, refuerzan esta idea de “simpleza” y contienen una clara carga moral positiva. Otra estrategia es la apelación a desmontar *la voz de autoridad*, que se siente facultada a señalar quienes son los “verdaderos” ricoteros y cuáles no, destacando que el *ethos* del oponente es intolerante: “Cada uno siente el orgullo Ricotero a su modo, *nadie es quién* para poner requisitos para formar parte de la misma”, “deberían aceptar otros puntos de vistas”. La “puesta en evidencia” del carácter intolerante del *ethos* del oponente, a su vez, se complementa con una investida sobre uno de los rasgos sobre los que se apoyaba esa autoridad, el carácter de “especialista”: “solo publican rarezas ricoterías”, que “no la mayoría de la gente la ve” y “[los ex miembros de la banda] están completamente en contra de ese consumo”.

En definitiva, observamos un conjunto de estrategias que, como refutación de los argumentos del oponente, se enfocan en socavar el *ethos* de este como garante del discurso, apuntando a aspectos claves de su constitución. Y ello, desde un *ethos* que se elabora como abierto, sencillo, directo, y “práctico” (“una simple junta con gente del palo” “vamos a celebrar! a cantar, agitar, y hacer lo que nosotros sentimos”), y también apasionado y activo, que niega enfáticamente (con mayúsculas y exclamaciones) a una de las réplicas del oponente: “NO VAMOS A EXIGIR QUE VUELVAN!”

Otra estrategia es la reafirmación de las premisas iniciales puestas en duda, con leves variaciones que incorporan –para negarla- la voz del otro, y que tienen un tono de definición identitaria más marcado: “El objetivo es unirnos y conmemorar a la banda que alguna vez estuvo (...) La remera ricotera, no se lleva cada vez que toque uno de ellos. Somos ricoteros desde que nos levantamos hasta que nos acostamos.” Se reelaboran, al calor del debate, algunas de las premisas iniciales sobre la “participación” y la posibilidad de la misma más allá del recital y por otros medios. A su vez, en apoyo a estas pruebas, se advierte en el discurso cómo se acude a otro recurso: el intento de apelación a un *juez último*, un juez jerarquizado, el único que se encontraría habilitado a resolver las controversias sobre ciertas verdades y hechos de manera inapelable: *la banda* y lo que ésta habría referido sobre asuntos claves en la discusión (“Siendo que Los Redondos están completamente en contra de eso”).

Pero en toda esta estrategia de refutación se recurre a su vez a *un nuevo lugar común*, sobre el que se apoyan nuevas premisas. En este sentido, si en los dos textos referidos hasta aquí señalamos que se compartía el lugar de la *cualidad*, por el cual existía cierto consenso sobre el supuesto del carácter singular y único del recital como atributos de lo preferible, observamos ahora en la defensa del banderazo la utilización del lugar común correlativo: el lugar de la *cantidad*, para ofrecer una nueva prueba a favor del banderazo: "...aseguro que van a valorar más que el público aún esté con ellos, brindándoles apoyo viniendo de diferentes puntos del país que valorar una página de Internet, donde no la mayoría de la gente ve lo que pasa en el mundo cibernético". Observamos que esta prueba, por la cual "es preferible el banderazo porque convoca a más gente", se apoya en el lugar de *la cantidad*, según el cual "es preferible lo que aprovecha el mayor número" (Perelman, 1997: 53).⁹² Con esta última estrategia, se percibe un modo de elaborar la crítica al oponente que, de manera similar a los intentos de este pero por otros medios, busca "engrandecerse" conectando lo individual con lo colectivo, lo singular con lo general, desde este supuesto de la "cantidad" como principio de "representación" de los otros.

5. Más acá de la refutación: una gramática de la "persona".

A partir de todas estas apuestas que conforman una estrategia discursiva de refutación, observamos que se logra, de manera articulada, una combinación de un *ethos* "sencillo", "simple" y "tolerante", con un lugar común "de la cantidad" que refuerza el *ethos* "igualitarista" y "participativo" del proponente. Ahora bien, ¿de qué da cuenta esta construcción "ético-discursiva"? Como sostienen Amossy y Herschberg Pierrot (2001: 104), *los lugares comunes* discursivos, "constituyen un hecho de lingüística en tanto encadenamiento argumentativo" (y vimos la función argumental clave que les cupo en todo el proceso argumental), pero a la vez, están relacionados "con una cultura y con una época" y, en ese sentido, constituyen "un hecho sociológico". Si avanzamos entonces un paso *más acá* en el análisis, intentemos adentrarnos en aquellos componentes sociales y culturales intervinientes en la elaboración de una gramática argumental.

La combinación de esos lugares comunes: el "lugar de la cantidad" (es preferible

⁹²"Cuando se dice: que lo que aprovecha al mayor número, lo que es más durable y útil en las situaciones más variadas es preferible a lo que no aprovecha sino a un pequeño número, es más frágil o no sirve sino en situaciones particulares, se enuncia un lugar de la cantidad" (Perelman, 1997: 53).

lo que aprovecha el mayor número), el “lugar de la calidad” (es preferible lo singular e irrepetible) y la “participación” como valor (se trata de participar e involucrarse en un colectivo) que se articulan conformando un dispositivo argumentativo específico, están dando cuenta de la presencia de una *noción de persona* tramada en el marco de una gramática que afirma simultáneamente “jerarquía” y “participación”. En tal caso, podemos encontrar que son estos valores inscriptos en “la cultura” los que otorgan coherencia al dispositivo argumental elaborado por el proponente, combinando y valorando participación y complementariedad en una totalidad.

En este marco, en línea con el planteo de Semán (2006a: 168-169) referido a las diversas valoraciones que puede asumir lo que desde el individualismo e igualitarismo es definido como “clientelismo político”, cabe pensar que aquello que desde estos valores es visto negativamente como inferiorización, desde la afirmación de valores holísticos y jerárquicos puede ser leído como incorporación o participación en una totalidad. De esta forma, lo que desde ciertas pautas culturales propias de la igualdad formal humanista (individualista y universalista) puede ser criticado como avasallamiento de la “libre”, “íntima” y “privada” identificación con la banda - rebajando la persona a “simple medio de otros fines”-, desde otros valores puede ser percibido alternativamente como mérito por la participación en una totalidad: “celebrar el común sentimiento”. Una vez identificada esta gramática resulta más clara la operación de lectura de los fans. Así, si en la entrevista a Patricio Rey este subrayaba que él *no ordenaba ni dirigía* algo que en realidad era una “energía en circulación” (y que solo la acción “reúne los componentes unitarios” en la “fiesta”), la apropiación de la idea de *participación* desde una noción de persona relacional y complementaria, ofrece un matiz de lectura sutil pero significativo. Desde esta lectura, ya no se trata de “componentes unitarios” y “no dirigidos” que, en clave situacionista, se *re-unen* produciendo un “acontecimiento” (una interpretación que tiene como supuesto un individuo autónomo e interiormente secularizado que se conecta con “energías circundantes”). Se trata en cambio, para estos jóvenes, de reconocerse siempre como *seguidores* en un todo más amplio y complementario: “*necesitamos* que se vuelvan a juntar”; un reconocimiento en el que el lenguaje individualizante de las “energías” se imbrica con el jerárquico del catolicismo: “comulgar la misma fe”. Para estos fans, que hacen uso de estos materiales, parafraseando a Pablo Semán (2006a: 152), “se trata más bien de articular una vivencia religiosa adquirida en el seno de la familia y siempre presente con una experiencia cultural en la que los efectos de la individualización, en

cuanto secularización interior, perturban la armonía en la que cada uno se ligaba al cosmos rector”.

Por otra parte, la identificación de esta “gramática”, que observamos activada y actuante en una situación concreta, no tiene un efecto explicativo *per sé*, abstraído de las dinámicas sociales registradas en los capítulos previos, en las que la misma se configura y modula.⁹³ Esta “noción de persona”, como advertimos en el capítulo anterior, es también aquilatada en las prácticas reflexivas de escucha y afición de los sujetos en el transcurso de diversas escenas. Allí mostramos cómo la configuración de los soportes sociales de los fans contribuye a producir modos de individuación específicos: describimos de qué forma, en la producción del aficionado, la escucha está tensionada entre una dinámica individualizadora, en la que el sujeto busca componer su “intimidad”, y una escucha socializadora y participativa, en el seno de diversos grupos y a partir de dinámicas “totalizadoras”. Estos dos “polos” son los que podemos observar tensionados en las formas discursivas que encontramos en la controversia anterior (entre una escucha “íntima” “individual”, o una escucha “colectiva”, “participativa”). Dos polos que, aunque en la controversia se cristalizaron como modos *excluyentes* de concebir el fanatismo, para una parte de estos fans aparecen como configuraciones variables de la misma gramática. En este cuadro, lo que para los “íntimos” sería el punto de inicio para poder pensarse -el individuo- para los “participativos”, es *solo un momento* de una dinámica más amplia, que involucra a la “participación” como punto de partida para producir la experiencia subjetiva.

⁹³ Cabe aquí la advertencia realizada por Semán (2006a). Al referirse al caso de Margarita, inscrita en una red “clientelar”, aclara: “si su propensión al clientelismo es el efecto de una autorrepresentación de ella y sus relaciones, es preciso ver que esa articulación está articulada a partir de lo que podríamos definir como los efectos de su deriva histórica. Resolver los efectos de esta deriva en una hipotética perspectiva jerárquica es abstraer de más. La problematización del agente (...) no significa reconducir las observaciones a los polos del holismo y el individualismo que aparecen antepuestos y como si fueran los extremos de una línea evolutiva (...)” (2006a: 176). En igual sentido, la identificación de la “gramática” presentada aquí, no tiene un efecto explicativo abstraído de las dimensiones registradas en los capítulos previos, en las que se configura y modula en una dinámica immanente a las trayectorias (la socialización de los fans, los tipos de soportes sociales, etc.).

6. En torno al banderazo: apropiaciones generacionales y transmisión cultural.

Quien incorpora disposiciones sociales, hábitos, maneras de ver, de sentir, de actuar, se apropia de los gestos, de los razonamientos prácticos o teóricos, de las maneras de decir o de sentir, etc., en función de lo que él ya es, es decir, en función de su stock de hábitos incorporados durante sus experiencias sociales anteriores. La metáfora de la “herencia cultural” (o de la “transmisión cultural”) elude las indefectibles *distorsiones, adaptaciones y reinterpretaciones* que experimenta el “capital cultural” en el curso de su reconstrucción de generación en generación, de un adulto a otro adulto, etc.

Bernard Lahire (2004: 251-252).

No existe museo de la música, ni exposiciones: en cada ocasión es preciso re-presentar todo. (...) Contrapartida de esta incapacidad *casi* total de la música para delegarse en los objetos, cuya vertiente es la movilización general que requiere de los humanos, se construye un público nuevo (y se vuelve una música actual), en el propio gesto que la vuelve a definir.

Antoine Hennion (2002: 290).

Las citas de Lahire y de Hennion vuelven –poniendo los acentos sobre lugares distintos- sobre el proceso de *transmisión cultural*: uno destacando, en ese proceso, las *experiencias previas* de quien se “apropia”, el otro subrayando el conjunto de *mediaciones movilizadas* en ello, “porque en cada ocasión es preciso re-presentar todo”. Y ambos convergen en señalar las “distorsiones”, “adaptaciones”, “reinterpretaciones”, que se producen en ese proceso, por el cual “se construye un público nuevo”, “se vuelve una música actual”.

6.1. Un público nuevo, “una música actual”.

Días después de ocurrido el banderazo me reuní con algunos de los participantes que habían intervenido en la organización y difusión del evento. Un grupo de seis jóvenes de entre 18 y 27 años de Avellaneda, entre los cuales se encontraban Leonardo y Federico, de quienes presentamos sus historias en el capítulo 3. Cuando hablamos sobre el banderazo uno de ellos, Sebastián, comentó: “Una vez se hizo, lo que no está bueno es que se haga siempre, porque no somos floggers: no estamos en El Abasto viste... (Risitas) todo bien viste, pero cada uno con su mambo...” La referencia a los *floggers* marcaba una común *pertenencia generacional* a la vez que un *clivaje de clase*: los “floggers” eran asociados con el fenómeno de las “tribus urbanas”, de gran difusión mediática en ese momento, e identificados con jóvenes consumistas de clases medias, que se reunían en el *shopping* “El Abasto” de Capital Federal. Sebastián dio detalles de cómo se llevó a cabo la organización del banderazo, a partir de contactarse con una amiga que conoció en otros recitales: “fue hablando por el *msn* como empezó la cosa.

Me contó que quería organizar un banderazo y como ella tiene una re-máquina para hacer photoshop agarró y me dijo: ‘che, ¿cómo hago el afiche?’”

Sebastián tampoco sabía hacerlo, pero entre los dos lo fueron armando, lo publicaron en “fotolog” y lo empezaron a difundir entre sus amigos. “Y bueno así fue en principio... no había ningún problema, nadie decía nada...” Pero avanzando sobre el conflicto que ello produjo, Sebastián continuó el relato:

Después empezó el problema cuando hablamos con *mundoredondo*, Rulo y Peto. Yo los conozco a ellos, los conozco desde hace una banda, de hecho los conocía de vista ya desde que fui a ver a *Los Redondos* en Uruguay. Ellos son conocidos por la página ¿viste? Y después los encontré en La Plata, y es como que fuimos hablando por mail, y justo surgió la idea de buscar una forma de que ruede un poco más la bola de eso del banderazo, entonces yo le dije a mi amiga: ¿por qué no les mandas un mail a ellos? Decile que vas de parte mía. Y ellos cuando nos respondieron el mail, dijeron que no estaban de acuerdo con lo del banderazo... Y lo que pasó es que eso se malinterpretó un poco, ellos pensaban que lo del banderazo venía por el lado de que era para que se vuelvan a juntar, y no era exactamente eso, porque en cierta forma hay cosas que no van a cambiar y una movilización, por más que sea masiva no es lo que los va a hacer juntar... Ellos [Skay Beilinson y el Indio Solari] van a estar eternamente agradecidos pero lo que los va a hacer juntar es que se sienten los dos y digan: “che loco, que querés, vos que querés...” Pero Peto y Rulo tomaron como que una movilización así, por *Los Redondos*, siendo que las cosas se dan nomas en los recitales, hacerla pública era quizás... para “llamar la atención”. Pero si uno tiene ganas de hacer algo, como en realidad no lo estás haciendo para que se junten, eso no hace la diferencia que seas más o menos ricotero. No estás llamando la atención para decir: “mira soy ricotero, hola”, porque es nomas ir, juntarse y hacer algo, nada más. Lo que sucede es que la generación más joven siempre se llevó un poco el garrón ese de no considerárselos ricotereros porque “no la vivió” a esa época.

En el transcurso del relato de Sebastián aparecen, reelaborados, los términos del debate que se dio en Internet, y sobre el final se hace explícita una referencia: el carácter “generacional” que, según los propios actores, separa a “este público” del anterior. Al indagar en ello Sebastián, me ejemplificó: “ellos lo ven como una forma decir ‘¿cómo vas a hablar tanto de algo que vos no conoces?’ Es como la gente que admira a Luca Prodan, admira a *Sumo* y ‘aguante *Sumo*’, pero... ¿qué te haces el Sumo si vos no fuiste? ¿entendés?” En el marco de la charla, Leonardo intervino, con otro ejemplo:

-Claro, pasa que, digamos, el no pasar por una experiencia... es como cuando hablas, exagerando un poco, de la época de la dictadura, que dicen: “¿vos qué opinas si vos no viviste esa época?” La gente grande te dice: “en esa época se vivía bien”. Está bien, bárbaro, ellos vivirían bien o no... Bueno, esto es más o menos lo mismo: “si vos no lo viviste, no podés opinar”, “si vos no estuviste en toda esa onda, no podés opinar...” y me parece un poco injusto en ese sentido...

Leonardo, con la analogía con la dictadura refuerza el sentido de “injusticia” que halla en la posición generacional del “representante autorizado” de la tradición, que construye esa legitimidad en base a presentarse como testigo directo de cierta época pasada. Sebastián agrega a ello una observación; un matiz que singulariza la posición de

estos fans: el problema es que, entre la “gente joven” *efectivamente*, hay algunos que desconocen la tradición:

-El problema con la generación joven, a su vez, es que hay gente que vos decís: “qué hace este acá”, como que no sabe un carajo sinceramente... porque viene a ver al Indio porque conoce solamente “Flight 1746” y de los Redondos: *Ji-ji-ji*, *La Bestia Pop*, y *Mi Perro Dinamita*... y vos decís: ¿qué hace este acá? Y bueno, problema de él viste... Pero también hay gente que vos podés hablar, es gente abierta, gente que sabe... y por ahí sabe muchísimo más que aquel boludo que en los años ‘80, en los ‘90, y quizá la parte de los 2000, dice que todas las canciones hablaban de la falopa.

Sebastián se aparta de aquellos que solo escuchan *superficialmente* (los que escuchan solo “los hits”, o realizan interpretaciones lineales, “cerradas”), destacando la importancia del ejercicio de cultivar el gusto y alcanzar un conocimiento profundo de la tradición. La intervención de los jóvenes subraya un elemento observado en otros casos en la literatura sobre fans: el sentimiento de “propiedad” sobre la historia (Borda, 2011) y las disputas por ella. Avanzando sobre los relatos, encontramos que estos jóvenes buscan hacerse *un lugar propio* en la tradición a partir de diversos procedimientos. Entre ellos, encontramos la centralidad de las operaciones de argumentación y crítica, en tanto maniobras de *engrandecimiento* y de *singularización* (Boltanski, 2000) (“no somos esa generación de pibes de 14 que se saben solo los hits”, “no somos “floggers”, distinguen). Pero a la vez, estas operaciones se conectan con otras de “traducción” de la acción en nuevos *ensamblados* (Latour, 2008), sosteniendo y redefiniendo mediaciones como el uso de internet y de las redes virtuales para organizar y difundir el evento. Y a través de estas operaciones estos jóvenes se autodefinen performativamente como la “nueva generación”, actualizando la “comunidad ricotera”. Como contracara, cuando el oponente en el transcurso de la argumentación señala “hay muchas cosas del hoy que parecen ser modas caníbales, las marchas, las demostraciones populares, los reclamos mediatizados...” parece reaccionar directamente contra una sensibilidad que valoriza estas configuraciones, y desde una posición que toma distancia generacional de ellas: “muchas cosas *del hoy*...”.

Así, tanto la configuración de los modos de concebir el fanatismo y de definirse como tales (en definitiva, la cuestión de ¿qué es ser un fanático?) como el modo de constituirse como grupo diferencial al interior de la comunidad (“la nueva generación”) se vuelve un trabajo crítico por parte de los seguidores, que realizan en base a articular competencias ligadas a estructuras argumentales y lugares comunes disponibles en sus repertorios culturales. En este cuadro, no solo organizan diacríticos en base a la

experiencia: “haber o no haber visto a Los Redondos”, sino que, además, movilizan *tradiciones interpretativas* disponibles al interior de la “comunidad”.

6.2. *La memoria discursiva.*

Al analizar la controversia advertimos que, a pesar de todas las divergencias y las disputas por la identidad (y la confrontación entre un *ethos* crítico y orientado a la tradición *versus* otro irreverente, “simple” y dispuesto a la acción), hay un lugar común compartido y no cuestionado en todo el proceso argumental, que caracterizamos como lugar de *la calidad* en torno al carácter “único” del recital y la escena que lo acompaña. En este punto se puede decir que existe cierto consenso y estas premisas no son puestas en discusión por ninguna de las partes. Esto, sumado a lo que advertimos como elementos de *memoria discursiva* (Courtine, 1981) -el recurso a la lírica de las canciones de la banda, la alusión a declaraciones pasadas de los artistas como “jueces”, la apropiación textual, etc.-, da cuenta de un sustrato común de discursos a los que se apela y que se da por supuesto que el otro conoce. Ilustrando esta presencia de un sustrato de discursos disponibles a los que se suele apelar, en entrevista con Leonardo me comentaba lo siguiente: “a veces me pasa de asociar algo con una frase de una canción y ponés en el banderazo “que rueda la bola” (*ver anexo imagen 11*), que es una frase de una canción de Los Redondos. Entonces escuché “que rueda la bola” y así se te pegan las frases... eso suele pasar”.

De hecho es posible rastrear en esta memoria discursiva un reservorio en las líricas de la banda más o menos *estabilizado*, dispuesto para sostener cada una de las posiciones: *por un lado*, aquellas letras que hacen alusión a la cuestión de la independencia y al papel de los medios masivos de comunicación, especialmente la televisión e Internet, destacando su carácter negativo en tanto dispositivos manipulatorios: *Divina TV Führer*, *Noticias de ayer*, *Nueva Roma*, *Estás Frito*, *Angelito!*, *Alien Duce*, entre otras canciones, que habilitarían la posición “anti-banderazo”.⁹⁴ Por otro lado, en *Vencedores vencidos*, o en *Juguetes Perdidos* entre las más significativas, podemos encontrar núcleos de sentido sobre los que se apoya la

⁹⁴ ¿No vas a esperar que enfríen a tu amigo?! si ya conocés la forma novedosa/ ¡Divina TV Führer mi amor!. *Divina TV Führer* (1986). Buenos atracos, perfectos atentados/ bien iluminados/ las monjas verdes revolucionarias/ para gran consumo/ noticias de ayer/ ...extra...extra/ interminables cadenas de video/ la presión sujetan/ noticias de ayer/ extra...extra. *Noticias de ayer* (1988). Las máquinas vigías pasan volando el mundo/ dicen mil rocanroles desde los satélites/ ¡Nueva Roma! ¡Te cura o te mata! *Nueva Roma* (1991). Hay buitres en la tele que quieren matar/ con carnadas finas te van a matar/ dale que va.../ Estás Frito, Angelito! *Estás Frito, Angelito!* (1998). Es el pequeño gran matón de la internet / Alien Duce dice desde la TV / que no quiere estar jamás en la TV./ Para Alien Duce /Dios es digital. *Alien Duce* (1998).

posición “pro-banderazo”.⁹⁵

Todos estos elementos motivan una doble consideración: por un lado, la existencia de una *comunidad interpretativa*, con cierta estabilidad en el modo de producción discursiva, con un repertorio común compartido y ciertas “tradiciones” interpretativas más o menos estabilizadas. Pero por otro lado, poniendo el foco en el carácter *relativo* de esas suturas de sentido, advertimos que la existencia al interior de una misma comunidad discursiva de puntos de acuerdo, referencias comunes y zonas de “homogeneidad discursiva”, es compatible con la coexistencia de divisiones, desplazamientos y controversias. En este cuadro, la transmisión de la tradición, en el caso de los “nuevos públicos”, implica la movilización de dicha tradición haciendo una selección dentro de ella, activando competencias para hacerse un lugar propio. Desplegar la controversia nos permitió dar cuenta del carácter activo y reflexivo de esta transmisión cultural. En este sentido, si se suelen concebir los procesos de transmisión cultural otorgando centralidad a las dinámicas pre-reflexivas de la “incorporación de las estructuras” en las prácticas⁹⁶, el debate en torno al banderazo mostró que, en línea con lo señalado por Lahire (2004), la *transmisión-apropiación* cultural, también se elabora recurriendo a esquemas de acción (maneras de pensar, hábitos apreciativos) y competencias reflexivamente movilizadas en contextos sociales específicos.

7. Conclusiones. Lo único posible para entender es participar: íntimos versus participativos.

Si se dejan de hacer y re-hacer los grupos, se deja de tener grupos.
Bruno Latour (2008: 57)

En enero de 2015 el cantante de la banda de pop “Tan Biónica” expresó comentarios que, de manera lateral, involucraban una consideración de la escena que se conforma en torno a los shows de Solari. Refiriéndose a su rechazo a presentarse en

⁹⁵ Me voy corriendo a ver que escribe en mi pared / la tribu de mi calle. La banda de mi calle. *Vencedores Vencidos* (1988). Banderas en tu corazón / yo quiero verlas / ondeando luzca el sol o no. / Este asunto está ahora y para siempre en tus manos, nene. *Juguetes Perdidos* (1996).

⁹⁶ En Wacquant (2006), por ejemplo, encontramos un esfuerzo paradigmático en este sentido, mostrando las dinámicas de la “incorporación” en el aprendizaje de las prácticas de box. En Lahire (2004: 247-256), se elabora una crítica a este tipo de abordajes. El autor se interroga: *¿Qué es lo que se incorpora? Y sintetiza al respecto:*

Afirmar que “las estructuras mentales se incorporan” constituye una metáfora que puede rápidamente revelarse un estorbo cuando se estudian los procesos de construcción de esquemas de acción (...). El niño, el adolescente, y luego el adulto, no incorporan, hablando con propiedad, “estructuras sociales”, sino hábitos corporales, cognitivos, evaluativos, apreciativos, etc., es decir esquemas de acción, maneras de hacer, de pensar, de sentir y decir adaptadas (y, a veces, limitadas) a contextos sociales específicos (2004: 248-249).

festivales masivos como el “Cosquín rock”, señalaba: “Hoy en día, como es el Cosquín Rock, ni aunque lo cerrara iría a tocar, porque es otro tipo de cultura. Es como los shows del Indio que la gente no conoce ni las canciones. Va porque es la misa, el ir y todo, cantar Jijiji, y los temas del Indio no los conoce nadie” (Diario Clarín 5/1/2015). Estos comentarios fueron recuperados por un músico de la escena “indie” de la ciudad de La Plata, que en su muro de Facebook publicó: “Hola, no me importa nada lo que piense el cantante de Tan Biónica ni lo que piense el Indio Solari, pero hay q reconocer q los temas del Indio son re bofe. Aguante Skay los redo y las bandas desconocidas que hacen música sin manija, evento social, política o movimiento cultural.”

En el comentario se recupera la tradición de “Los Redondos”, sintiéndose parte de ella, pero desligándose de un aspecto específico: aquel que es percibido tanto por el cantante de *Tan biónica* como por este músico como un tipo de “movimiento cultural” o “misa”, que moviliza de manera ritual y por fuera de cualquier referencia a valores estéticos u orientaciones propiamente musicales. Un comentario a este posteo de *Facebook* completa el movimiento insinuado en las referencias previas, anudando desde un tono decididamente crítico referencias estéticas, morales y sociales:

lo peor que le pasó al rock fue la separación de los redondos, pero no por el hecho musical en sí, sino por todo lo que vino después, las bandas tributos, esa subcultura dura que se piensan que por que se toman una tiza y escuchan los redondos son algo y la mayoría no entiende las letras, imaginate pasar esa mala interpretación a la generación siguiente y por la depresión que vino después de eso, el indio solista es más depre que el que le gusta tomar de la fea.

El comentario, más allá de lo anecdótico del caso, sirve para terminar de definir y delinear una diferencia presente en la disputa por el banderazo. En este comentario, la transmisión cultural de esta tradición a la “generación siguiente” es definida desde la clave de la degradación estética, moral y social: un universo de *seguidores* que ni siquiera comprenden las letras de las canciones que repiten, pero pretenden “ser algo” en ese gesto. Apelar a categorías culturales (la “subcultura” como forma de “ser parte de algo” como horizonte final de un acto irreflexivo), sirve aquí para engrosar una distancia que es moral y social, respondiendo a una configuración de sentido centrada en los valores de la autonomía personal y el libre asociativismo, característicos del individualismo asociado a las clases medias.

Sin embargo, el análisis del banderazo mostró que, lo que desde determinadas configuraciones morales puede ser interpretado como “gregarismo”, ausencia de autonomía personal o “irreflexividad”, puede ser reinterpretado como un proceso de transmisión cultural susceptible de ser descripto, en línea con lo planteado por John

Fiske (1992), a partir de mostrar el aspecto *productivo y participativo* de la actividad de los fans; esto es, desde la positividad de la *gramática* con las que se articula. Si atendemos a ello, lo que desde fuera del grupo cultural es desestimado como reproductivismo y heteronomía, como “movimiento cultural”, desde los valores de la “participación” asume otros sentidos que ligan con una definición alternativa de la persona: valores que por no ser los del individualismo (y el proyecto profesional individual, el asociativismo, etc.), no dejan de incluir una dimensión de productividad y producción de sentido (a través de algunas prácticas como las registradas: exégesis minuciosa, intertextualidad, producción de nuevos contenidos). Y este aspecto productivo, observamos en el desarrollo de este capítulo, no se reduce a la productividad textual, sino que abarca, a través de ella, la autocomprensión.

De esta manera, la controversia nos permitió indagar, a partir de una puesta en intriga de los actores *en acción*, en el modo a través del cual “los nuevos públicos” se hacen su propio lugar de fan. Los actores se definieron mutuamente como dos tipos diferenciales de “fanático” (aquel que ejercita la afición “en la intimidad”, frente a aquel que la ejercita “participativamente”), y dos tipos de público: “la nueva generación” y “la vieja”; y en ello lo que se movilizaron fueron las propias competencias críticas de los fans para *conformar y hacer corresponder* ambos grupos y posicionarse. Estas búsquedas, son realizadas en una zona de frontera entre los recursos de la cultura de masas (los materiales musicales, las líricas, las entrevistas circulantes, las tradiciones interpretativas), los repertorios culturales ligados a la vida cotidiana (tramas culturales y valores como la “participación”) y los recursos derivados de la escolarización: competencias argumentales, críticas, etc.

En esta zona de frontera, observamos, el debate por el banderazo mostró una forma *de* incorporación de nuevos jóvenes seguidores de sectores populares a una tradición que mantiene, entre su público, componentes *de transversalidad social y generacional*. Mostró también que la existencia de cierta homogeneidad en torno a la pertenencia a una común tradición no impide la movilización de los recursos de esa tradición en función de *hacerse un lugar propio en ella*. Y por último, mostró cómo, en esta tradición, un grupo de jóvenes seguidores apelan a un objeto cultural que inscriben en un proceso que tiene efectos individualizantes, pero anclado en una noción de persona entramada en redes complementarias y relacionales: orientada por la búsqueda de la “emoción compartida” en torno a la *participación* como valor, entendida como forma de inscripción en un todo del cual son parte.

Anexos



Imagen 11. Flyer de promoción del banderazo.



Imagen 12. Flyer de promoción del banderazo.



Imagen 13. Flyer de promoción del banderazo.

III. REFLEXIVIDADES. MODULACIONES Y DECLINACIONES DE LA AFICIÓN

Capítulo 6. “El Indio fue un formador, un salvador para nosotros.” La individualización reflexiva.

El arte se convierte en uno de los paradigmas, si no en el paradigma por excelencia, por el cual nos expresamos y, por tanto, nos definimos y, por consiguiente, nos realizamos a nosotros mismos.

Charles Taylor (1996: 499)

Hasta aquí hemos destacado, en el transcurso de los capítulos anteriores y a partir de seguir a los actores desde el recital a las diversas escenas de su vida cotidiana, que la conformación de la afición por el Indio Solari y *Los Redondos*, es una actividad que compromete al fanático, que este es un compromiso que se extiende en el tiempo y bajo diversos medios y acciones, y a través del cual se conforma un espacio para un trabajo sobre el sí mismo. Realizado este recorrido, es el momento de enfocar el análisis en las *técnicas reflexivas* de subjetivación a partir del involucramiento con el objeto cultural: indagar en las diversas estrategias que, como ejercicios éticos, se practican para realizar este trabajo sobre sí.

El capítulo está organizado en dos partes: en la *primera*, a partir de desarrollar el caso de Roberto (presentado ya en los capítulos anteriores), se busca caracterizar un modo de individuación específico que habilita la música del Indio. Este modo de podría definirse como la activación, en el seno de definiciones relacionales de la persona (inscripta en formas como la familia, la comunidad, el barrio) y desde una sensibilidad cosmológica (en la cual lo sagrado se inscribe como una dimensión más de la realidad), de instancias *de individualización* que friccionan con estas matrices. Aquí se procura mostrar, como objetivo central, que la música del Indio en los usos nativos permite *precisamente* la junción de ambos ordenes, al habilitar una experiencia de individualización (una mirada interiorizante, un espacio propio para la introspección) a la vez que un sentimiento compartido de la experiencia, en tanto “participación” de un orden colectivo englobante.

En la *segunda* parte, una vez caracterizada esta dinámica de individualización reflexiva, se sistematiza un repertorio de modos a partir de los cuales los fans prolongan, *desde esta dinámica*, su relación con el Indio: (1) la experiencia del viaje y su conexión con la moral heroica del seguimiento incondicional, (2) la experiencia comunitaria del recital, (3) la construcción de un espacio propio para la escucha reflexiva como “adicción” cotidiana y (4) la nostalgia evocativa como vínculo con un

pasado idealizado. Se trata de comprender y describir estos ejercicios de prolongación de la relación con el objeto en el tránsito entre las *escenas cotidianas* y la *extraordinaria*, a partir de lo que Foucault (2008: 33) denomina, para el análisis de los modos de subjetivación, la elaboración del *trabajo ético* “para transformarnos nosotros mismos en sujeto moral de nuestra conducta” (ejercicios físicos o espirituales, formas de autodesciframiento, de contacto con lo sobrenatural, etc.). En este sentido, se analiza ese repertorio de modos de *trabajo ético* como estrategias que se practican para alcanzar, a través del involucramiento con la música, la *autotrascendencia* (Taylor, 1996), como un proceso que abarca la búsqueda de “autoformación” y “transformación” (Benzecry, 2012a) personal.⁹⁷

1. Sensibilidad cosmológica e individuación: la música del Indio como recurso para la individualización.

Como hemos mostrado en los capítulos anteriores, los usos de la música habilita en los fans un proceso de construcción de sí mismos. Aquí, ahora, el análisis se centra en la sistematización de las prácticas reflexivas que se constituyen en técnicas de subjetivación. En este cuadro, a partir de retomar el caso de Roberto, me centraré en delinear un tipo de proceso de subjetivación habilitado por el vínculo con la música, característico entre estos fans. Avanzaré sobre ello a partir de profundizar en el análisis de la serie de prácticas de escucha sistemáticas y reflexivas que se realizan para ejercitar el consumo.

Como mostramos en el capítulo 4, existe entre el grupo de amigos y familiares de Roberto una serie de prácticas de escucha sistemáticas para comparar interpretaciones y realizar una exégesis minuciosa de los materiales. Situados en este plano, encontramos que las mismas muchas veces se conectan con una dimensión “sagrada” de la experiencia, y ello en un sentido que especificaremos a continuación. Al describir estas prácticas hallamos que Cesar, por ejemplo, toma prestadas palabras del catolicismo para caracterizarlas y referir al significado que adoptan en el cotidiano del hogar: los discos, el material que los acompaña, las entradas, las banderas, asumen un sentido de *reliquia*, y pasan a ocupar lugares significativos del espacio del hogar. Y el recurso a esta expresión no es un giro casual de Cesar; como vimos en varios relatos, es

⁹⁷ Utilizo aquí la categoría de “autotrascendencia” de Charles Taylor en el sentido que lo hace Benzecry: “el análisis de la autotrascendencia [en Taylor] supone ir más allá del mero interés personal (como lo entendería la metáfora del intercambio de capital) y las nociones más limitadas del sí mismo y abarca el proceso de autoformación y transformación” (Benzecry, 2012a: 29, nota al pie 11).

un estatuto específico que recurrentemente asumen estos materiales en la vida cotidiana. Roberto refuerza, a su vez, la connotación religiosa de la expresión: “ahí tiene su *santuario*”, agrega. De modo que, al igual que ha mostrado Eloísa Martín (2006a, 2006b) para los fans de Gilda, estos materiales forman parte de lo que denomina “prácticas de sacralización”, que se incorporan y participan de “una textura diferencial del mundo habitado que podríamos denominar ‘sagrada’” (2006b: 76-77). Distinguiendo “sagrado” de “religioso”, Martín encuentra que la inscripción en lo sagrado de Gilda “es un efecto performativo que se realiza en lo cotidiano, en gestos ordinarios, en formas aprendidas de (que)hacer sagrado” (2006b, 95). Del mismo modo, en estos fans esas prácticas se conectan con lo “sagrado” en este sentido específico: como *una dimensión más* en la experiencia de la realidad. Este rasgo, de acuerdo a autores como Martín, (2006a) y Semán, (2006a), daría cuenta de la presencia de una “sensibilidad cosmológica”, por la cual lo sagrado es antes que un plano “trascendental” y “pre-constituido”, una dimensión activa y actuante de la realidad.

Situadas en este plano, las prácticas de afición se combinan a la vez con un particular régimen de la escucha: la exigencia de “*decodificar el mensaje*”, que pone en juego la productividad de interpretaciones. En este sentido, los propios artistas que intervinieron en *Los Redondos* han expresado o fomentado este tipo de “escucha”. Así la caracteriza el mismo Indio Solari:

El asunto de la comprensión es una cosa extraña. Dos por tres se habla de lo críptico de las letras. A mí me sorprende, porque en realidad la lírica o la poesía se trata de una cosa simbólica que explica algo en términos estéticos. No creo en las letras que son explícitas, creemos en la sugestión, la fantasía y en la composición. No me interesan como panfleto, hay un misterio que obra de una *manera oracular*. (*Indio Solari*, en: Guerrero, 2005: 145, cursivas mías.)⁹⁸

⁹⁸Estas consideraciones sobre la interpretación y comprensión de las líricas se tornaron motivo de explícita tematización y controversia sobre todo cuando, a raíz de una entrevista para el diario *La Nación* en diciembre de 2011, “Pity” Alvarez, el cantante de *Viejas Locas* (una de las principales bandas de la vertiente “stone”), realizara irónicas declaraciones sobre las letras de Solari. En el reportaje Alvarez sostenía que: “[de mis canciones] podés decir, qué tarado, mirá lo que dijo, pero lo decís porque lo entendés. Yo los temas del Indio no los entiendo y es muy masivo. No sé qué entenderá la gente, ésa es mi gran pregunta. Capaz que soy muy cabeza. (...) Las letras de Solari me parecen juegos de palabras.” Días después, en el sitio www.redonditosdebajo.com.ar, la página de un grupo de fans que Solari elige a modo de “vocera oficial”, el músico respondía con un comunicado que se titulaba “*Expresión dirigida a los colegas quejosos por no entender mis canciones*” y continuaba con una cita de Bertold Brecht: “Quien quiere ver sólo lo que puede entender, no tendría que ir al teatro, tendría que ir al baño.” El texto, a modo de manifiesto, buscaba explicitar el sentido de su modo de composición y, entre otras afirmaciones, por ejemplo refería “Escribo canciones en la creencia de que el efecto poético se produce por la capacidad de un texto de continuar generando lecturas diferentes sin ser consumido nunca por completo”. El episodio dio lugar a una serie de acaloradas intervenciones en diversos foros por parte de fans de ambos artistas. El entredicho, más allá de lo anecdótico, ponía en palabras, reafirmando, la importancia de la ambigüedad de sentidos de las letras para la búsqueda de una interpretación personal del “mensaje”.

Se trata de un tipo de operación que ha pasado a formar parte del sentido de uso del objeto. *Rocambole* lo describe de este modo:

Lo que pasa es que el mensaje, si es que hay algún mensaje, es tan amplio *como la Biblia*: cada persona *encuentra en ese mensaje algo que le está destinado*. Es así como las parejas se enamoraron con la música de los Redondos, se casaron y tuvieron hijos que también fueron ricotereros; así como para algunos intelectuales el Indio es uno de los poetas más reconocidos de la literatura argentina (...). (*Rocambole*, en: Guerrero, 2005: 156, cursivas mías).

Estas consideraciones aluden a un lugar común que todos los fans de Solari asumen y destacan: la búsqueda de una interpretación del “mensaje”. Se trata de un proceso de sedimentación de sentidos en torno al modo de escucha que no es “socialmente arbitrario” sino que se define en *interacción* con las características que *habilita* el objeto (por ejemplo, el tipo de composición de las letras). Así, el modo de uso del objeto *interactúa* con las características que fue asumiendo el mismo, en un proceso por el cual “las interpretaciones previas ya están incorporadas al símbolo en la interpretación, e interactúan con la configuración cultural con la que entable un diálogo” (Benzecry, 2012a: 280). En el caso de Roberto, esto se concretiza en la búsqueda esforzada de interpretación de las letras de los temas y la gráfica de los discos, junto con la lectura de diversas entrevistas, artículos y libros sobre los artistas. Y a ello, además, suma otras lecturas que confluyen para poder elaborar “experiencias no ordinarias”, como sostiene Roberto, tomando esta idea de algunos reportajes de Solari de fines de los años ochenta (del mismo modo que lo realizaban los jóvenes de Avellaneda en el capítulo anterior). En relación a estas prácticas Roberto cuenta:

-La clave está en la gente que sigue al Indio, sigue al personaje. No sigue la evolución, la metamorfosis de la mente del Indio...Tenés que decodificar las letras, y eso es lo que hacemos con los chicos. Hay que decodificar el mensaje. Porque arriba el loco tiene una letra, porque si vos lo pensas, el Indio escribe sin comas...

-¿Y cómo decodifican el mensaje? ¿Charlan entre ustedes?

-Empezá a ponerle comas a las letras, y vas a ver que el loco dice de todo en un párrafo. Dice de muchas maneras, distintas cosas. Por ejemplo: “amarte es posible”; Pero también dice “a Marte”, al planeta Marte, que es, viste, para donde raja la humanidad. Y ahí es entonces, donde tenés que decodificar mensaje. Y en el *Tesoro*⁹⁹, todavía, ahí tienen un montón de material para investigar, sobre lo que hace el Indio Solari. Empiezan a decodificar el mensaje que hay detrás del primer mensaje. Detrás del segundo mensaje, hay un tercer mensaje. Y así, tenés de todo... Y cuando estamos en casa, hablamos de eso. Cuando tomamos cerveza y nos reunimos para un asadito o una birra.

Lo interesante aquí es que estos seguidores no solo “interpretan las letras” del Indio (en ese sentido, todos lo hacemos) sino que *han elaborado un método* sistemático,

⁹⁹ Hace referencia al primer disco como solista de Solari “*El Tesoro de los Inocentes*”, de 2004.

singularísimo y propio para ello, que aplican con rigurosidad, dedicación y pasión: una *técnica* para el trabajo reflexivo de exégesis. En este caso encontramos un código de escucha y lectura en el que una frase, un fragmento específico, un detalle, pueden en sí mismos desatar una interpretación, más allá del sentido global de la canción completa¹⁰⁰: “Hay que decodificar el mensaje”, “el mensaje que hay detrás del primer mensaje. Detrás del segundo mensaje, hay un tercer mensaje.” “Empezá a ponerle comas a las letras, y vas a ver que el loco dice de todo en un párrafo”. “Ahí tienen un montón de material para investigar”. Roberto se junta con sus pares a “investigar” en grupo. Para el caso de Roberto y sus familiares, esta “investigación” a la que aluden es parte de un dispositivo de autorreflexión y búsqueda personal y familiar: “Días enteros estudiándolos. Meses. Meses y meses Todo el año. El mensaje de El Tesoro se pudo decodificar bastante bien. El de Porco¹⁰¹ está bastante más jodido”, dice Roberto.

-Y si alguno tiene una interpretación distinta ¿qué pasa?

R: No, nada. La visión es la misma con respecto a lo que nos quiere inculcar o informar el Indio. El loco ya lo dijo, el loco no hace ideología. Hace una obra y la presenta. Cada cual la ve con su punto de vista (...) Pero, generalmente, nos ponemos todos de acuerdo. Vamos todos por el mismo camino con los chicos. Nos llevamos bien. Nadie se pasa con nadie. Ellos se dicen cosas, porque están en la misma sintonía, te quieren y piensan lo mismo. Yo ya soy el más grandulón y nos respetamos de otra manera. Siento que me aprecian mucho a mí los locos... Por eso te digo, que el Indio en una canción dice muchas cosas y cada cual interpreta a su manera. Y encaja justito. Es un engranaje.

La idea de *mensaje* encierra aquí un doble significado: de algún modo este mensaje es *personal*, en el sentido de que cada uno lo interpreta como quiere “los significados te los deja abiertos”, dice. Pero a la vez, por ser un mensaje *a descifrar*, “*inculcado*” por el Indio, de algún otro modo ya está *destinado* a cada uno: como afirma Roberto, “el Indio en una canción dice muchas cosas y cada cual interpreta a su manera. *Y encaja justito*. Es un engranaje”. Este mensaje es, en síntesis, *oracular*. Cabe entonces preguntarse: ¿Cuál es la eficacia simbólica de este tipo de mensaje para Roberto? ¿Por qué asume estas características? Y sobre todo, ¿qué tipo de trabajo está promoviendo en su vida?

Este mensaje permite a Roberto configurar una dimensión de su agencia, vinculada con empezar a pensarse como sujeto protagonista de sus propias decisiones; y

¹⁰⁰“De este modo –escribe Guinsburg en relación al código de lectura que encontraba en Menocchio-, un detalle pasaba a ser el control del razonamiento, modificando su sentido global” (Guinsburg, 2008: 88). Semán observa un código de lectura similar en ciertos lectores de Paulo Coelho (2006a: 123). En relación a la escucha musical Semán y Vila (2011b), a su vez, recuerdan que “la escucha es selectiva y focaliza su atención en algunos versos, descarta otros y simplemente olvida los restantes” (2011b: 96-97).

¹⁰¹ La referencia es al segundo disco de Solari como solista: “*Porco Rex*”, de 2007.

ello, de un modo *compatible* con un sentido de la experiencia presente en Roberto, que no está necesariamente centrado en la voluntad personal como el eje del destino existencial. En este sentido, parafraseando a Semán (2007: 20) en referencia al carácter que adoptan diversas prácticas de psicologización del yo en el medio popular, “en un contexto cultural en el que está presente y con fuerza la premisa cosmológica que casi anula la agencia humana” (activada en el caso de Roberto en la referencia a un mensaje *destinado*), sus ideas sin embargo “hacen presente a esta última y le dan una eficacia propia”. De modo que en torno a este método y con esos sutiles matices que le permiten a Roberto reelaborar su agencia, él y sus próximos construyen interpretaciones centradas en destacar un proceso de transformación personal, motorizado por el mensaje del Indio como fuente de transmisión de preceptos morales. Estos mensajes son “destinados” -“inculcados” o “informados” por el Indio- (y con ello, tienen una dimensión “sagrada”) pero a la vez “interpretables según cada uno” de manera personal, incorporándose en la vida cotidiana. En la interpretación que hacen de la canción *Jijiji* está presente esta operación. Nahuel, su hermano, cuenta: “por lo que ha dicho el Indio, Jijiji es una paranoia que se come el chabón en un flash de merca. Viste que “ji,ji,ji” es una risa siniestra. Es una risa, pero no es una carcajada.” Roberto interviene,

-Una oración, digamos... Es lo que observo yo. Pero los chicos y toda la gente está en todo su derecho, como corresponde, de pensar lo que le parece de lo que le fluye a él. Y no lo digo yo, lo dice el Indio. En los reportajes siempre lo dice. Cuando dice “se enderezo y brindo a tu suerte”, ¿qué dice ahí...? Cuando dice el Indio, “se enderezó”, cuando ya viene de bajón. “No mires por favor y no prendas la luz, la imagen te desfiguró”. Y bueno, sabes, en un problema estaba. En problemas personales, viste, de cierta enfermedad. Y te convertís en un monstruo. Tenía algo en el interior de su ser, que esta así agarrado de vos y te lo tenés que sacar. Es bravo. El Indio le llama a eso “experiencias no ordinarias”. Esas situaciones que vos tenés que ir resolviendo en tu vida. En este momento estamos muy enfocados con la obra del Indio. Porque nosotros somos y estamos convencidos, con mi familia, que vamos por el camino correcto, viste, para lograr cosas que queremos que nos pasen, cosas positivas. Y para eso, esta música nos impulsa, generalmente a mí. (...) Y mirá la capacidad, a mi modo de ver, que tiene el chabón [Solari] que en estos estados, el loco supo preguntar, hasta de tristeza, angustia y enfermedad... mirá la capacidad mental para transmitir a la gente, para que vos tomes conciencia que por ese camino vas a la oscuridad, no vas a la iluminación o a la luz.

Como vemos, la interpretación que hace Roberto de la canción, tematiza el problema de la droga como una aflicción personal: “problemas personales, alguna enfermedad”; y lo hace desde una perspectiva que, centrada en el yo, busca el perfeccionamiento personal a partir de un trabajo sobre sí: “tenía algo en el *interior de su ser, que esta así agarrado de vos y te lo tenés que sacar*. Es bravo”, “son esas situaciones que “tenés que resolver en tu vida”. La interpretación de Roberto pone el

foco en un trabajo personal que implica “la constitución del yo como objeto explícito y sistemático de una reflexión” (Semán, 2007: 21). Se trata de un tipo de trabajo que, como han observado algunos estudios que tematizaron formas de individualización en sectores populares (Semán, 2006a y 2007; Martín, 2006b), combina de un modo específico la introspección individualizante, la conexión con lo sagrado, y la búsqueda de una transformación personal.

En línea con estas observaciones, en el caso de Roberto y su grupo se observa la articulación de prácticas ligadas a la búsqueda de un espacio para la reflexión interior y la constitución de sí como sujeto moral de la propia conducta, con el sostenimiento de una sensibilidad relacional y “cosmológica”. Es desde este plano que cabe advertir, tras las palabras de Roberto, la importancia de la música como un recurso de autoexamen: “Ahora no tenemos ningún otro *material*”, “estamos muy enfocados... con *la obra* del Indio”. Estas expresiones dan cuenta de la utilización de la música (la *obra* como *material*) para el trabajo reflexivo, y a la vez el hecho de que este trabajo reflexivo de escucha es ante todo una actividad comprometida, a la que se le dedica esfuerzo y que se encuentra orientada éticamente: “nos impulsa para que nos pase cosas positivas”, “para que vos tomes conciencia que por ese camino vas a la oscuridad”. La agencia de Roberto se configura en esa fricción entre el mensaje que *se transmite* -y del cual hay que *tomar conciencia*- y el camino propio, “el camino correcto”, que se emprende. La música *impulsa*, pero hay que contribuir a las cosas que uno quiere que le pasen, “porque también depende de nuestras acciones todo”, aclara. El “mensaje”, en suma, otorga a Roberto un recurso para comenzar a pensarse como un sujeto responsable del destino de su propia vida. Y a través de él, Roberto, “dilatando el yo en el centro de un manto sagrado (...) se individualiza sin desencantarse” (Semán, 2007: 20).

Este proceso, en el caso de Roberto, tiene base en la escucha pero se prolonga hacia otras prácticas convergentes y articuladas. Como mostramos antes, entre estos fans, la escucha forma parte de un procedimiento emocional integral, que incluye el consumo de diversas sustancias (bebidas alcohólicas, drogas, etc.), pero también otros materiales de donde “sacar información” y poder “develar” los mensajes de la obra. En el caso de Roberto encontramos que sus lecturas, los libros y revistas sobre el Indio, así como la literatura de autoayuda que consume, se articulan con un dispositivo de escucha y autoanálisis más amplio: “escucha” y “lectura” se entraman, en torno a lo que Roberto denomina “experiencias no ordinarias”. Así, al hablar de sus lecturas, Roberto refiere no

solo a las revistas específicamente sobre música o sobre la biografía de Solari, sino también de otras lecturas que Roberto encuentra relacionadas con esa experiencia:

Hay información en Internet sobre el calendario Maya. “*El talking sagrado se llama*”. Es una tabla matemática perfecta. Está vinculado con la música también, porque tiene veinte sellos solares y trece tonos galácticos, que son los ocho tonos y los cinco semi-tonos. Y está vinculado con la música. Cada día tiene una vibración, que puede ser magnética, lunar, eléctrica, autoexistente, comandante... Sí, los treces tonos. El sexto se llama rítmico, el séptimo resonante (que fue ayer). Fue el hacedor de mundo siete, resonante. Para los Mayas, era resonancia, hacia fiiiiuuuu, es invisible, pero el universo es resonancia. Es como hacer ping en la cuerda, así...Viste, es lo mismo... Leo mucho material sobre los Mayas... Estoy muy enganchado con lo que es el tema del tiempo, con el tema de los Mayas. Que somos seres del tiempo nosotros. Bueno, eso me gusta mucho. Me atrapó como el Indio. Necesitaba algo que me haga pensar en eso y bueno llegaron a mis manos esos materiales. Aparte de lo que es la música de Los Redondos y el Indio, mas ahora el Indio. Yo siempre fui seguidor del Indio. Tuvimos una etapa bastante mugrosa y oscura en nuestras vidas. Y el Indio fue un formador, un salvador para nosotros.

La música del Indio y las lecturas sobre los Mayas forman parte de ese “material” con el cual Roberto busca conmovirse y realizarse personalmente. En este caso observamos cómo las lecturas se incorporan a un dispositivo de escucha y autoanálisis en operaciones de síntesis que, *por un lado*, toman prestado de la religiosidad popular parte de su lenguaje para describir la experiencia (“un santuario”, “reliquias”, y la misma idea de un “mensaje” a develar, que refieren a la participación en una textura diferencial del mundo -“sagrada”- de discos, entradas, líricas, y la figura del mismo Solari: “un salvador”), y por otro hacen propio el lenguaje de la Nueva Era y cierta literatura de autoayuda (“la búsqueda personal en el interior de tu ser”, el lenguaje de las “energías que fluyen” y la idea de una transformación personal). En esta síntesis, el consumo de la música del Indio, para Roberto, es el punto de sutura de un dispositivo que, en articulación con su grupo próximo, habilita un trabajo sobre sí.

De modo que, antes que constituirse sobre la premisa de la autonomía personal, estas prácticas se configuran antes bien como “el momento individualista en una vivencia que no deja de tener una dimensión cosmológica, una referencia a una sacralidad englobante” (Semán, 2007: 17).¹⁰² El caso de Roberto, en suma, condensa un modo específico de vinculación con el objeto presente en varios de los relatos: un tipo de vínculo signado por la *convergencia* de una sensibilidad cosmológica y una

¹⁰² En línea con el análisis de Semán (2006a), el caso de Roberto, al igual que el de *Edilson* como lector de Coelho, sería “un testimonio de cómo ha sucedido realmente la interiorización de los recursos letrados en las camadas populares (en condiciones y con resultados que no estaban previstos en el dispositivo de alfabetización que parecía funcionar bajo la premisa de que con la adquisición de la educación se disolverían las visiones cosmológicas y se difundirían las jerarquías literarias de la cultura a la que los maestros rinden reverencia” (2006a: 127).

definición de la persona en el marco de relaciones familiares, comunitarias y barriales, junto con instancias –prácticas y valores- individualizantes que habilita la relación con la música. En el capítulo anterior, al analizar las disputas en torno al banderazo, encontramos, en los jóvenes de Avellaneda una noción de la persona definida desde valores similares, al remitir la constitución de una mirada reflexiva en torno al “yo íntimo” al momento de la “participación” como principio englobante de la persona. Se trata, en suma, de *composiciones variables* (Semán 2007) de la coexistencia de formas de la experiencia cosmológica y relacional, con prácticas centradas en el yo, que valorizan la introspección y el individuo.¹⁰³

2. Modulaciones del fanatismo: un repertorio de las formas de vincularse con la obra.

En el marco de estas composiciones, se identifica un repertorio de *vinculaciones* (Hennion, 2012) con la escena, que muestran la compleja articulación entre dinámicas individualizantes y perspectivas relacionales, en las que la construcción del sí mismo se inscribe en un todo del cual se forma parte. Este análisis de los modos de vinculación seguirá de cerca los trabajos de Hennion (2012) y Benzecry (2012a) en torno al examen de los “estilos de apego” de los melómanos. Hennion identifica a la “adicción” como la figura prototípica para describir el modo singular de apego intenso a la música, mientras que el segundo extiende el modelo identificando otras tres figuras: *héroes*, *nostálgicos* y *peregrinos*.¹⁰⁴ Benzecry aclara que estos estilos no responden a “posiciones distintivas en el espacio social, sino más bien a un repertorio conformado de diversas maneras por diferentes actores”, y subraya que, aunque se los presente de manera separada, “en realidad algunas veces coexisten en la misma persona” (2012a: 191). Sin embargo, a

¹⁰³ En este caso, se observa algo similar a lo señalado por Semán (2007) en torno a las relaciones de convergencia entre perspectivas psicologizadas y religiosas de la experiencia. Al respecto refiere:

Estas composiciones son variables por que mientras en algunos casos la perspectiva religiosa, articulada en una holista y relacional, parece crear el espacio que contiene subordinadamente la psicologización, ocurren otros en que la perspectiva religiosa se relaciona conflictivamente, pero sin ruptura, con una psicologización que lleva a cuestionar la moral religiosa (2007: 23).

¹⁰⁴ Al respecto detalla:

Los fanáticos apasionados extienden su relación íntima con la opera de cuatro maneras: la primera pone el énfasis en la economía moral de su organización y les proporciona a algunos la oportunidad de sobresalir y trascender sus vidas cotidianas (héroes); la segunda se concentra en la disolución en alto grado personalizada de la individualidad de los fans inducida por un fragmento particular de música que produce el efecto deseado (adictos); la tercera hace hincapié en la relación de la práctica con el pasado, gracias la cual lo que hace trascender al sujeto es, paradójicamente, su constante reafirmación (los nostálgicos); y en la cuarta, los fans se identifican temporalmente con otros a quienes apenas conocen o no conocen en absoluto en la búsqueda de ese momento que les permite dejarse llevar (los peregrinos). (Benzecry 2012: 191)

pesar del señalamiento, persiste en el uso de las categorías por parte de Benzacry un sentido tipológico de clasificación, que tiende a estabilizar este repertorio en la constitución de “personajes sociales” en torno al fanatismo.¹⁰⁵ Siendo este el caso, aquí se busca enfatizar, en cambio, el carácter de *técnicas* para la subjetivación de este repertorio de prácticas, como modos de modular un fanatismo que se prolonga en el largo plazo. Estas técnicas, a su vez se presentaran recuperando sus rasgos *específicos* para el caso de los fanáticos “ricoteros”, delineados en interacción con características propias de la escena, así como con los contextos sociales que promueven su conformación.

2. 1. El viaje heroico.

“Mi esqueleto me trajo hasta aquí”: “le puse así por el viaje, el viaje es *regreso*”, me dice Esteban, un seguidor de Formosa, explicando el motivo de la frase elegida para su bandera. La del Indio Solari como solista se trata de una escena de recitales crecientemente “federalizada”, en la cual, a la vez, nunca se han realizado más de tres shows por año. Ello es algo heredado de la propia trayectoria de *Los Redonditos de Ricota* y la escena que conformaron, quienes, como ha señalado Guerrero (2005), a pesar de haber realizado shows masivos en estadios de la Capital Federal de la magnitud de River Plate o Racing, comprendieron tempranamente las dificultades, por cuestiones de masividad y seguridad, de seguir llevando a cabo recitales en la ciudad de Buenos Aires¹⁰⁶. Una situación que tuvo como antecedente el “caso Bulaccio”¹⁰⁷ y

¹⁰⁵ La idea de personaje social encierra la idea de una homología entre “trayectoria social” y “vivencia personal” (Martuccelli, 2007). El problema de esta idea es que por ver aquello que “se tiene en común” al compartir una posición, se pierde el análisis de lo que más tiene de carnal el individuo (Martuccelli, 2007). Es el problema de toda construcción taxonómica de lo social y tipológica del ser humano, por la cual, parafraseando a Geertz, “la individualidad llega a concebirse como una excentricidad, el carácter distintivo como una desviación accidental del único objeto legítimo de estudio en la verdadera ciencia: el tipo inmutable, subyacente, normativo. En semejantes enfoques (...) los detalles vivos quedan ahogados en el estereotipo muerto” (Geertz, 2006: 56-57).

¹⁰⁶ Guerrero, en su biografía sobre Solari relata: “Sera en otra parte. Durante meses y meses, el Indio se cansa de San Carlos en Santa Fe, Santa Fe capital, Concordia en Entre Ríos, Villa María en Córdoba, Tandil en Buenos Aires... Las bandas se suben a trenes, ómnibus y combis; invaden las ciudades y los pueblos, ensucian las calles, lloran de alegría. Los vecinos se asustan, la policía pega” (2005: 158).

¹⁰⁷ La noche del 19 de abril de 1991 efectivos de la policía se llevaron detenido de las inmediaciones de un recital de Los Redondos, a un joven de 17 años: Walter Bulaccio, quien murió cinco días después. En 2003, el Estado argentino reconocía, mediante la firma de un documento oficial, que los derechos humanos de Walter Bulaccio y su familia fueron violados. Fue el primer juicio contra el Estado argentino por violaciones de derechos humanos en tiempos de democracia (Guerrero, 2005: 129). Así, el “caso Bulaccio” asumió gran repercusión nacional y contribuyó a reforzar la tradición antirepresiva presente en la tradición del rock nacional en general y en la de los seguidores de “Los Redondos” en particular.

posteriormente episodios de violencia entre el público durante un show en River Plate¹⁰⁸.

Se trata entonces de recitales que se realizan en diversos puntos del país -y a los que se acude desde los más diversos puntos del territorio-, con lo cual siempre, alguien, casi todos, “tienen que viajar” -y mucho- a algún lado.¹⁰⁹ Esta reconfiguración de la escena es captada por los fans con otra frase tomada de las líricas de Los Redondos y utilizada en las banderas: la expresión “*rock del país*”. De modo que las características que fue asumiendo la escena conducen a promover el sentido del viaje como experiencia subjetiva. Se trata de una imbricación permanente entre la obra, la escena, y los modos de vinculación con la misma, por la cual se van co-constituyendo en interacción. Esta *experiencia* es central como parte de la afición y constitutiva de ciertas dimensiones de la misma.¹¹⁰ Se vuelve un modo de trabajo ético en sí.

En este cuadro, el viaje, como desplazamiento horizontal, generalmente se constituye como una *aventura*, en el sentido apuntado por Simmel (2002): “una parte de nuestra existencia, que se vincula directamente hacia delante y hacia atrás a otras”, y que al mismo tiempo “discurre al margen de la continuidad que es, por lo demás, propia de esta vida” (2002: 18). Una experiencia que, al hallarse fuera del contexto de la vida, en ese movimiento, vuelve a insertarse “como un cuerpo extraño en nuestra existencia que, no obstante, esta de algún modo vinculado con su centro” (2002: 18). El viaje implica una renuncia en relación a las obligaciones cotidianas, produciendo una “ruptura”, un “corte” en la continuidad de esta experiencia, que propicia el trabajo reflexivo.

¹⁰⁸En el recital del año 2000 en el estadio de River un joven hirió a siete personas con un cuchillo durante el show. Miembros del público reaccionaron furiosamente y alcanzaron a reducirlo; el joven murió producto de las lesiones una semana después.

¹⁰⁹ Para tener una pauta de la frecuencia y localización de los recitales, las siguientes han sido todas las presentaciones de Solari hasta la fecha, correspondiente a su etapa solista:

-13 de diciembre de 2014. San Martín (Mendoza)	-21 de diciembre de 2008. La Plata (Buenos Aires)
-12 de abril de 2014. Gualaguaychú (Entre Ríos)	-20 de diciembre de 2008. La Plata (Buenos Aires)
-14 de septiembre de 2013. San Martín (Mendoza)	-27 de septiembre de 2008. La Punta (San Luis)
-3 de diciembre de 2011. Tandil (Buenos Aires)	-5 de julio de 2008. Tandil (Buenos Aires)
-3 de septiembre de 2011. Junín (Buenos Aires)	-12 de abril de 2008. Jesús María (Córdoba)
-26 de marzo de 2011. Ciudad de Salta (Salta)	-3 de diciembre de 2005. Montevideo (Uruguay)
-13 de noviembre 2010. Tandil (Buenos Aires)	-13 de noviembre de 2005. La Plata (Buenos Aires)
-19 de septiembre de 2009. Ciudad de Salta (Salta)	-12 de noviembre de 2005. La Plata (Buenos Aires)

¹¹⁰ Por otra parte, como ha señalado Claudio Díaz (2005), existe una tradición específica en torno al “viaje” en el rock como tópico (Díaz, 2005), que según este autor se remonta al gesto fundacional del rock nacional con “la balsa” y su imagen primera de una travesía desde “el mundo abandonado”: “estoy muy solo y triste acá/ en este mundo abandonado/tengo la idea ya de irme/al lugar que yo más quiera (Díaz, 2005: 105).

En torno al “viaje” se van delineando así una serie de relatos épicos, reforzados por las formas que fue asumiendo la conformación de la escena musical. Relatos que, además de marcar esta relación de “ruptura con lo cotidiano”, que funda el sentido de la “trascendencia” de lo que se va a ver, ponen foco en una dimensión específica: el esfuerzo y sacrificio que se debe realizar antes y durante el viaje. De este modo, la experiencia del viaje habilita un relato heroico de la misma, y de la propia actividad del fan.

En el capítulo 4 señalamos la existencia de una “economía moral” que giraba en torno a la posibilidad de planificar y realizar los viajes para “seguir” al Indio a los distintos lugares donde se presenta. Desde ese punto de vista implicaba desarrollar una serie de justificaciones en torno a la decisión de destinar dinero a una actividad que podría juzgarse como extravagante o superflua, y que tiene un impacto significativo en los presupuestos familiares y personales. Estos relatos también se vuelven una forma de construirse a sí mismo como fanático y de configurar un estilo de adhesión; se trata del sostenimiento de una ética heroica del autosacrificio, que a su vez podría sintetizarse en una afirmación: “el que abandona no tiene premio”. Esta es una frase que aparece recurrentemente en varias banderas (*ver imágenes 14 a 16*) y que, perteneciente a una de las letras de Solari, expresa el “estilo heroico” que combina *sufrimiento*, *autorrealización* y *heroísmo* (Benzecry, 2012a: 193). Así, Roberto deja de comprarse la computadora para hacer el “porco tour”, o un joven propone incendiar su auto para alquilar un colectivo con el dinero del seguro y viajar en grupo. Se trata de una ética del sacrificio (las *privaciones* a las que se someten) ligada a la consecución de una experiencia trascendente que se conecta con ese viaje: “experiencias no ordinarias”, en oposición a las cuales se encuentra el mundo cotidiano, monótono y utilitario de las computadoras y los autos. El siguiente relato de Javier condensa estos sentidos de manera elocuente:

Yo fui a Córdoba y no fui a San Luis porque no tenía la plata para ir, no llegaba con la plata... O sea, sí llegaba, pero si voy es un gasto. Yo tengo mi familia, tengo mi nena, y bueno, *cuando puedo me voy, pero sino tengo que pensar en mi familia también*. Tenés que comer todo el mes... Ese día que fuimos a Córdoba me gasté 700 mangos loco, y para mi es plata 700 mangos... capaz que para muchos no, te dicen “ehh 700 no es nada”, para el que tiene capaz que 700 mangos es un vuelto, pero para el que la gana laburando... hay que gastar... y yo capaz que 700 me privo de gastar en un lado, pero capaz que en un recital me lo voy a gastar porque me gusta... por ahí me privo de unas zapatillas, que te salen 400, 500 mangos y decís nooo... muy caras, no me las compro... Pero si tenés que ir a un recital, voy y me lo gasto. Entiendo que unas zapatillas vos te las vas compras y las vas a tener cuanto tiempo usándolas, pero un recital es otra cosa, es un momento de... que entraste y son 3 horas, pero toda la aventura, todo el viaje que

viviste, *todo lo que te provocó adentro no te lo olvidas más...* te traes tus fotos de recuerdo, está bueno...

¿Pensar en la familia o en él?, y luego: ¿en las zapatillas útiles, o en la experiencia única? Javier se mueve entre esas alternativas: entre las prescripciones morales ligadas a sus obligaciones familiares -“tengo que pensar en mi familia *también*”-, las elecciones de consumo vinculadas a objetos “útiles”, que satisfacen necesidades “tangibles” –las zapatillas, que “vas a tener mucho tiempo usándolas”-, o vivir una experiencia ética, personalmente transformadora y “fuera del tiempo”. Una *aventura*. Y de esa experiencia, además, Javier busca traer registro al regresar a la continuidad del mundo cotidiano: “las fotos de recuerdo”.

De modo que esta ética se suele resolver discursivamente en un relato de las penurias, los sacrificios y las abnegaciones que se realizan por obtener esa experiencia, y las *peripecias* que se atraviesan para ello. En relación a ello Roberto Da Matta (2002) encuentra que en Brasil, “como en otras sociedades jerarquizantes”, “el personaje nunca debe ser el hombre común”; por el contrario “el héroe siempre debe ser un tanto trágico para ser interesante, con una vida definida por una trayectoria tortuosa, llena de peripecias y descubrimientos” (2002: 261). Martuccelli, (2010) por su parte, encuentra que el “individuo latinoamericano”, es un actor *socialmente agónico*, configurándose como un individuo “preso de un combate permanente –*agon*- contra las vicisitudes de la existencia (la muerte, la angustia, el *bonheur*...), pero sobre todo frente a las contingencias de la misma vida social” (2010: 291). En este caso, en un sentido similar, un repertorio de historias se movilizan en torno a estas peripecias en las que, frente a un universo hostil, los fans se presentan como “abriéndose camino” a partir de sus fuerzas: viajar un día entero para asistir a un recital y volverse inmediatamente después de concluido (“porque el lunes hay que trabajar”); dormir en la calle esperando al show del día siguiente; vender choripanes, bebidas, artesanías o merchandising para poder solventar los gastos del viaje; hacer colectas o rifas para acceder a un lugar en el colectivo que viaja al recital.

A su vez, anclada y promovida por el sentido épico del viaje, esta moralidad heroica se extiende y conecta con otras dimensiones de la escena. Otras ocasiones para activar esta vinculación suelen ser las peripecias que se viven para colgar y exhibir las banderas (que pueden implican ciertos esfuerzos y riesgos físicos), los enfrentamientos

con la policía¹¹¹, o los riesgos corridos por la presencia de episodios de violencia entre el público. Asimismo, el modo de entrar a los recitales puede ser un momento para desplegar el estilo heroico: acceder al espectáculo -o al menos intentar hacerlo- “sin entrada”, burlando controles y eludiendo la seguridad, suele ser vivido y presentado (y participé junto a varios seguidores de este tipo de maniobras) como un motivo para realizar actos de coraje que luego son recuperados en las historias. Un acto que refuerza tanto el sentido heroico de las acciones como resalta el carácter *extraordinario* del recital, al desvincularlo de la esfera del cálculo económico y la lógica mercantil (Benedetti, 2008)¹¹².

Existen, por otra parte, factores epocales que contribuyen a activar este estilo heroico e inciden en la configuración de los modos de relacionamiento con la escena. Aquí cabe contextualizar los relatos sobre el consumo, el gasto y la privación que se articulan con el esfuerzo por “seguir al Indio”, en el marco de lo que varios analistas han señalado recientemente en torno al impacto en las dinámicas subjetivas de la ampliación del consumo popular que ha tenido lugar en los últimos años (Kessler, 2013; Wilkis, 2013; Gago 2013, entre otros). Gabriel Kessler en relación a ello retrata la siguiente situación:

El barrio no es ajeno a este fenómeno ni a la reactivación general: a la par de la perdurabilidad de carencias habitacionales, de salud, y otras, se observan en el barrio zapatillas de marca, equipos de gimnasia, celulares, MP3 y motos, entre otros bienes. (...). Así, hay muchos más objetos circulando, pero, sobre todo, un discurso mucho más extendido que en el periodo precedente sobre el consumo como forma de placer individual, sobre “la envidia” que pueden generar los bienes nuevos, sobre la necesidad de ciertas marcas de ropa para “que te aprueben” los grupos de jóvenes (Kessler 2013: 149).

Kessler observa que en una época de reactivación económica y renovada promesa de consumo (que se abriría a partir de 2003), “la mayor posibilidad de acceder a bienes se superpone con una mayor importancia del consumo en la construcción de la propia subjetividad y la relación con los demás (...). Así las cosas –concluye– paradójicamente, la experiencia de privación relativa adquiere una gravedad objetiva menor que en el periodo pasado, pero subjetivamente puede ser mayor, ya que opera sobre estrategias de aceptación y distinción” (2013:162).

Al contextualizar los relatos en este cuadro, podemos dimensionar algunos de los sentidos subjetivos que los fanáticos otorgan a las elecciones de consumo

¹¹¹ Esto se vincula con los efectos del “caso Bulaccio” que, como se señaló en una nota al pie previa, contribuyó a reforzar la tradición antirrepresiva y de rechazo a los abusos policiales.

¹¹² Benedetti en relación a los seguidores de la banda de rock *La Renga* observa que “para los seguidores, se minimiza el recital en tanto instancia económica, generando modos de apropiación del mismo que no se constituyen desde la lógica mercantil” (2008: s/n).

manifestadas. Por un lado, y en línea con este panorama, los relatos dan cuenta de la importancia del consumo de determinados bienes en la subjetividad de los fans: cuando se habla de los esfuerzos por “seguir” al Indio y la regulación de los presupuestos, invariablemente se remite a esos bienes (zapatillas, celulares, ropa) como contracara de las elecciones que se hacen. Se trata siempre del relato de la “privación” de estos bienes de consumo masivo y marcadores de status: las zapatillas, la ropa, la computadora, los teléfonos, que no dejan de estar en el horizonte de lo deseable, pero que deberán esperar. Pero a su vez, en este contexto, al subordinar estas opciones de consumo al circuito del gasto dedicado a sustentar la escena, estas elecciones se vuelven una forma de destacar la trascendencia personal de las mismas; se destacan como opciones *morales* en torno al uso del dinero (Wilkis, 2013) y la posibilidad de consumo.

Frente a otras alternativas de consumo, el dinero ganado es “invertido” en seguir al Indio y sustentar el viaje, reivindicándose los valores del autosacrificio, el ascetismo y la austeridad del proyecto de vida ligado al “dinero esforzado” en el medio popular. Así, en este contexto, el formar parte de la escena, paradójicamente, puede reforzar los valores del ascetismo (el relato de las privaciones, el ahorro para hacer “el porco tour”, el esfuerzo por seguir al artista, etc.) frente al *ethos* del hedonismo vinculado al placer por el consumo de otros bienes. “*Nike* es la cultura, *nike* es tu cultura hoy”, repite Solari en una de sus canciones y la frase condensa –en clave crítica– una relación entre moralidad y consumo que reaparece recurrentemente en las diferenciaciones y jerarquizaciones que realizan sus fans en torno al consumo.

De modo que el trabajo ético que promueve la práctica del “viaje” y su conexión con el seguimiento “heroico”, también pueden ser activados a partir de una moralización de las elecciones de consumo en el marco de una renovada “promesa de consumo”. En este marco, la canalización de la posibilidad de consumir hacia actividades consideradas “trascendentes” para muchos de estos fans es una forma de conformarse como sujeto meritorio. En suma: son todas estas “mediaciones” intervinientes, las que conducen a modelar y modular este tipo específico de vinculación con la obra y de trabajo sobre sí.

2. 2. La experiencia comunitaria.

Un modo de vinculación en conexión con el anterior es el que se orienta hacia la *participación colectiva* en el recital como momento extraordinario. Muchas veces se presenta como continuación y prolongación de la épica del viaje. Pero mientras en ella

se pone el énfasis en el autosacrificio, en este modo de vinculación el acento se coloca en la configuración de una experiencia que funda, en la identificación momentánea con los pares, una comunidad efímera. Benzecry (2012a) utiliza el concepto de *liminaridad* de Víctor Turner (2007) para señalar el modo en el que los fanáticos de la opera crean un *espacio propio*, que hace que ir a la opera sea una *experiencia liminar* “que vincula al fan tanto con la escena como con otras personas que se aficionan por el género de manera semejante, separándolo del mundo cotidiano” (2012a: 214-215). En un sentido similar al destacado por este autor, la de los seguidores ricoterios se trata de una “comunidad fugaz” (2012a: 214), que se basa en el común apego a la música y en la elaboración de una *separación* respecto al mundo cotidiano, que se disuelve una vez terminado el recital. Y se trata de una comunidad fundada, “no en la amistad, sino en el reconocimiento recíproco de una comprensión común de la experiencia”, por la cual “surgen vínculos espirituales entre extraños” (2012a: 213).

Estos sentidos aparecen expresados en muchos seguidores como un impulso a participar de la escena: “La onda es encontrar gente, viene gente de todos lados... Formosa, Buenos Aires... La onda es encontrar gente, conocernos, compartir el mismo sentimiento por la banda”, me dice Esteban. Así, forma parte del “sentido común ricotero” la afirmación de que tan o más importante que el show es *la Misa*, que incluye el momento de “previa”, la “reunión” entre pares. Como advertimos en el capítulo 2, situaciones como el “sacarse fotos” junto a las banderas, constituyen un modo de estos seguidores de elaborar su estatus diferenciado, socializar el gusto y compartir la mutua afición en una comunidad momentánea entre pares.

El *viaje* aquí no tiene un sentido puramente “horizontal”, el desplazamiento y sus peripecias, sino que es un viaje también de encuentro con un *nosotros*. Esta técnica de vinculación con la obra (como reunión litúrgica y creación de un espacio-tiempo propio) también se modulan en interacción con la escena. Corresponde a Claudio Diaz (2005) la observación de que en este tipo de escena de rock, al no contar con espacios propios, lo que le da dignidad a un sitio determinado que habitualmente pertenece al mundo “profano” es la realización misma del recital: “Es la reunión de la “comunidad”, habitualmente dispersa, su celebración periódica, lo que resignifica, determinados lugares. Por eso siempre se trata de una apropiación de una zona del espacio público, y por eso tiene las características de la intrusión” (2005: 275). Diaz encuentra en esta situación una analogía con las primeras comunidades cristianas, que se distinguían de los paganos porque no tenían templos: “la propia reunión para la celebración de la

liturgia –afirma- era lo que tenía carácter sagrado” (2005: 275). Al igual que los cristianos que menciona Díaz y a diferencia de los fanáticos de la ópera de Benzecry (que tienen un “templo” propio en el que pueden estabilizar la *liminaridad* como operación), los seguidores del Indio deben resignificar los espacios que ocupan, una y otra vez, volviendo el propio viaje parte de la escena.

La experiencia de *reunión comunitaria* aquí, para estos fans asume además sentidos específicos: más que constituirse en una instancia de colectivización y “disolución del sí mismo”, implica antes bien la posibilidad de integración en un todo complementario en el que –como advertimos en el capítulo 2- también se puede elaborar un sentido de la propia singularidad subjetiva.¹¹³ En otras palabras: la colectivización puede, en este caso, tener efectos individualizantes. Encontramos aquí una dinámica próxima a la señalada por Da Matta (2000) en el análisis de procesos rituales como el Carnaval o el Día de la Patria en Brasil. Abro un paréntesis para exponer la argumentación del autor.

Da Matta (2000) critica una mirada substancializada de la noción de *liminaridad* vinculada a la categoría de *communitas* de Turner. Según el autor, Turner abordaría la liminaridad como un estado de “regresión colectiva”, por el cual los individuos pierden su autonomía e interioridad, su “individualidad”, para volverse materia prima a ser moldeada de acuerdo a valores sociales en un proceso de colectivización (*communitas*) en el que se elabora un “nosotros esencial”. Da Matta plantea que ese proceso, en realidad, puede asumir formas y sentidos diferentes: pensando en el caso de Brasil, sostiene que en una sociedad de valores jerárquicos, la liminaridad abre un espacio, más que a la *communitas* (que *presupone* un individuo autónomo previo) a una *experiencia de la individualización* (un “yo esencial”). Para Da Matta, es esa mirada esencialista la que no permite advertir las dimensiones *individualizantes* de los procesos liminares. De esta consideración se deriva una crítica al concepto de liminaridad de Turner referida a la proyección que este realizaría de una sociedad (la inglesa del autor) de individuos autónomos e instituciones definidas y estables, en la que los ritos de pasaje y la

¹¹³ Esta es, por ejemplo, la posición de Benzecry (2012a) sobre los efectos que la instancia de *communitas* produce en los aficionados a la ópera. En relación a la figura del “peregrino”, construida por el autor para dar cuenta de la operación de “encuentro” y “reconocimiento” con la comunidad de pares, concluye que esta figura se involucra a través de un acto colectivo que implica *la disolución transitoria del sí mismo* (2012: 268). Aquí, separándonos del señalamiento de Benzecry, encontramos una situación algo diferente, en la que el momento de *communitas*, no constituye una instancia de colectivización y disolución del sí mismo sino antes bien la posibilidad de elaborar un sentido de la propia singularidad.

liminaridad habilitarían la transición: *individuo* - (“colectivización”)- *individuo* (en un nuevo rol).

Da Matta va a recuperar la distinción entre la noción de *individualismo* (como *valor social* presente en las sociedades occidentales, y que estaría operando en la concepción de la liminaridad de Turner) e *individuación*, como proceso universal presente en todas las sociedades. En este punto, sostiene que la experiencia de la individualidad es central en los procesos liminares. Señala que en los ritos de pasaje se conjugarían dramáticamente individualidad y colectividad, reafirmando que *colectivo* e *individuo* se constituyen mutuamente, en una “interdependencia”. No se trataría de la constitución de una subjetividad *autónoma* paralela a la sociedad, sino de una “experiencia individualizante” que, en un aislamiento transitorio, permite una visión complementaria del grupo y el individuo: una “*subjetividad interdependiente*”.¹¹⁴

Así, un ejemplo de los sentidos individualizantes que puede tener un recital como *communitas* nos lo da el relato de Roberto, para el cual la soledad será una posibilidad “para procesar lo que vivió”. En su relato identificamos la función de individuación que produce dicha experiencia: “Yo les digo a los chicos, que a veces, cuando se me sale un poco la cadena me voy de mí, me voy de la forma humana. Soy todo energía, no soy materia. Viste como decía el loco, ‘Patricio perdió en la forma humana una vez más’. Bueno, me voy de la forma humana. Y después no se las pavadas que habré dicho”.

La expresión “perder la forma humana” que utiliza no es casual. Roberto la recupera de un fragmento de la entrevista realizada por Claudio Kleiman a “Patricio

¹¹⁴ Así resume Da Matta dos tipos de subjetivación diferentes vinculados a los ritos de pasaje de acuerdo a la distinción entre individualismo e individuación:

Puede ampliarse el argumento para acentuar una oposición bien marcada entre la individualidad que vivencia y conceptualiza el colectivo como complementario, y el individualismo, que vivencia la eliminación del grupo como un movimiento marcado por la interioridad y la subjetividad. En un caso la soledad sirve para pensar mejor la sociedad; en el otro, ella es la única manera de pensar. Como resultado, el primer caso conduce a la interdependencia; el segundo, abre el camino para un englobamiento de la sociedad por el individuo compartimentalizado que tiene necesidad de “*liberty*” y “*freedom*”. (Da Matta; 2000: 21, traducción mía).

El recorrido crítico de Da Matta concluye en una tesis fuerte: Para Turner la caracterización del concepto de liminaridad y de los ritos de pasaje cobraba sentido en la medida en que se abstraían una serie de rasgos prototípicos, presentes en todas las “sociedades simples”, permitiendo con ello conceptualizar y comprender las transiciones al interior de un sistema social. Pero la crítica a la universalización del concepto de liminaridad y de los supuestos etnocéntricos presentes en la proyección que realizaría Turner en tal operación, en el trabajo de Da Matta en cierta forma desplaza el eje sobre el que se lo abordó, transformando -en ese desplazamiento- el estatuto teórico del concepto. Esto sería: *al dejar de relacionarse con un proceso transicional con cualidades inherentes, para ser inscripto en los procesos de individualización del cual derivarían*. Parafraseando a Da Matta, la liminaridad y las propiedades descubiertas por Turner, no tendrían poder en sí mismas, sino que serían los procesos de individualización los que engendrarían la liminaridad en sus aspectos específicos.

Rey” y publicada en *Expreso Imaginario* en 1979, la misma entrevista a la que aludían veladamente los jóvenes de Avellaneda en el capítulo anterior. El fragmento referido aquí es el siguiente:

P.R.: Por lo pronto, para los próximos meses he aconsejado un “retiro de recarga”, que espero sea cumplido, para poder lanzar la energía cruda (...). De cualquier manera, y en el momento que esto suceda, le aconsejo dejar su vocación periodística en las boleterías para “perder la forma humana” de manera más adecuada.

Roberto retoma esta expresión en la conversación –una expresión que a su vez “Patricio Rey” toma de Carlos Castaneda-, para tratar de explicar la experiencia del recital, y lo hace en estos términos:

-¿y sin el recital no llegas ahí? ¿A esa energía sin el recital, en tu casa?

-R: No, vuelvo a la materia en mi casa. No eso fue ayer a la tarde, ahora estoy. Ayer a la tarde era... te transformas. Pero no, viste, no en un mambo jodido, eh. Siempre con respeto hacia los chicos, siempre buena onda con todos.

Esas cosas me enriquecieron. Como yo pienso lo que dice el Indio, me enriquece. Por qué vos podes ver otros parámetros de las situaciones. No solamente, lo que vos crees que es, sino otros. Por eso, él le llama experiencia no ordinaria al consumo de drogas, alcohol, que no te importe nada en la vida. “Y vas corriendo a la deriva” como dice “Ji,jí,jí”. Y eso, te abre la cabeza a vos. No es sólo para revolear el poncho y salir a saltar el pogo. Escucha un toque lo que dice el mensaje del chabón. No es que el loco dice para que vos vayas ahí a revolear la mochila. Es linda canción, por eso la gente se pone loca, porque es una canción linda. Ohohohohoh [tararea “Ji,jí,jí”] Posta es espectacular. Pero ese “Oh,oh,oh” es porque es un viaje eléctrico hacia el cosmos. Yo lo veo así. Y ahora está en resonancia, en resonancia cósmica. El sábado, ayer, estuvo en hacedor del mundo resonante, del Calendario Maya. Hoy es mano galáctica. En la vibración cósmica, es mano galáctica hoy.

Roberto explica largamente el Calendario Maya, en base al cual realiza muchas de las interpretaciones del recital del día anterior, y luego continúa:

-Cuando estoy solo, ahí aprovecho para empezar a mirar: ¿A dónde quiere ir uno? o qué le pasa. Lo voy a hacer en casa, cuando llegue a casa y autorreflexione; porque ahora todo lo material, el procesamiento está en bruto de esto, de lo que está pasando...

-¿Del recital de ayer?

-R: Del recital de ayer, de hoy y de todos los momentos, pero entonces cuando llegamos a casa lo procesamos. Lo procesamos y creemos que, como un diamante en bruto, voy a empezar a pulir hasta que queda en un anillo. Es una cosa así. Y bueno, entonces se desecha lo que no sirve y se incorpora lo que sirve. Y así será. Entonces vos te fortaleces espiritualmente, entonces vos, todos tus sueños, de lo que hablamos hoy, de lo que habla el Indio, viste, lo vas a poder lograr mientras la salud te ayude y tu forma de ser, porque también depende de nuestras acciones todo.

El relato de Roberto combina elementos de una narrativa terapéutica de autorrealización (“tus sueños los vas a poder lograr mientras la salud te ayude y tu forma de ser, porque también depende de nuestras acciones todo”, “cuando llegue a casa

y autorreflexione”)¹¹⁵, con el recital como experiencia que abre a un “yo esencial”, en términos de Da Matta, y con ello la posibilidad de generar un espacio para la reflexión. Y en ese espacio promover una subjetividad renovada: “cuando llegamos a casa lo procesamos” “el procesamiento esta en bruto, de lo que está pasando”, un trabajo sobre sí que permite a Roberto presentarse como un sujeto capaz de elabora su situación y volverse protagonista activo de su futuro.

Como advertimos, la experiencia del recital, en el caso de los ricotereros que conforman una comunidad fugaz, también puede ser una experiencia del “yo”. La “*communitas*” en tanto participación en una totalidad permite, no tanto la disolución del “yo compartimentalizado”, sino más bien un sentido renovado de la subjetividad en conexión con los pares: abre a una dimensión de individuación como “subjetividad interconectada”, en términos de Da Matta. Si retomamos los términos del debate por el banderazo del capítulo 5 a la luz de este análisis, advertimos los sentidos subjetivantes que puede asumir la liminariedad. Cada una de las posiciones, recordemos, señalaba:

-Ser redondo es un acto que en su naturaleza primitiva es *íntimo*, es *privado*, nace dentro de uno y se vive de manera especial, pero nunca se *exterioriza* más allá de un show que nos devuelve a la vida (*posición “anti-banderazo”*, cursivas mías).

-Cada show que hacían se lo denominaba *Misa por lo que realmente producía en cada uno de nosotros y que lo único posible para entender es participar*. [Esta pasión] jamás vá a terminar porque es el sentimiento único e inexplicable de millones de almas que comulgamos la misma *fé*. (*Posición, pro-banderazo*, cursivas mías).

En el primer caso, cada show es un momento de “exteriorización” “que devuelve a la vida” un sentimiento que es íntimo, privado. En el segundo caso, el énfasis se pone en la “participación” como una experiencia de singularización en sí misma: “lo único posible para entender es participar”: la experiencia de la *comunión* no es una “exteriorización” a partir de la cual se pone fugazmente *en común* un sentimiento previo, íntimo, privado (una “interioridad” previa), sino la experiencia de un yo anclado en formas relacionales: el momento de vivir “el sentimiento único e inexplicable de millones de almas que comulgamos la misma fe”. Y por ello un “banderazo”, o una “Misa ricotera”, puede ser vivida como una experiencia individualizante y no solo como un momento de “disolución transitoria del yo”.

¹¹⁵Como muestra Illouz (2007), la narrativa de la “autorrealización” se ha conformado como eje de la narrativa terapéutica del yo en los discursos de autoayuda. Por otra parte en Semán, 2006 se explora *in extenso* las imbricaciones entre autoayuda y teología de la prosperidad en el seno de las culturas populares.

En suma, es posible advertir, en la categoría de “*seguidor*” un modo de recoger elementos de las dos vinculaciones descritas hasta aquí, combinando la incondicionalidad de la economía moral del sacrificio y la autorrealización heroica, con la experiencia del encuentro con la comunidad de iguales. Algunos trabajos han reconstruido ciertos sentidos nativos de esta categoría: Benedetti (2008) por ejemplo, ha mostrado que para los seguidores de *La Renga*, valores como la fidelidad, la lealtad, la incondicionalidad y el “aguante”, se vuelven pautas que orientan la acción de estos fans.¹¹⁶ Pero, más allá de este tipo de seguimiento –un desplazamiento extensivo que se sostiene en una economía moral y que funda una comunidad fugaz- existen otros modos de apego que los sentidos nativos de la categoría “seguidor” no abarcan y por lo tanto los análisis centrados en ella no permiten captar, al estar demasiado enfocados en el recital como modo dominante de relación con la música en este tipo de rock. A continuación abordaré dos técnicas de vinculación con el objeto que no refieren necesariamente a la escena del recital o a su preparación, sino que se sitúan *más acá* en el *espacio* o en el *tiempo*: los modos de escucha orientados por la producción de un espacio propio y reflexivo (la “adicción” como un modo de relación cotidiano con el ejercicio de la escucha); y la evocación nostálgica como modo de vinculación con la obra anclado en un tiempo pasado.

2. 3. La adicción cotidiana.

Numerosas banderas utilizan la metáfora de la adicción, la enfermedad y la locura para expresar el apego por la música. Como señalan tanto Hennion (2012) como Benzecry (2012a), la metáfora del *adicto* es un modo de dar cuenta de ese intenso compromiso con una actividad, por el cual se desarrollan una serie específica de aptitudes que permiten “dejarse llevar” por la música. Estos autores identifican algunas características de este tipo de escucha que se replican en estos fans: su carácter físico, su orientación hacia la “disolución del yo” en el momento del goce; o su sentido de inevitabilidad como práctica cotidiana, dirigida a la desconexión de los asuntos cotidianos.

En el capítulo 4 mostramos, en relación a las prácticas de escucha, buena parte de esos modos de construir la afición: la escucha obsesiva, redundante, compulsiva,

¹¹⁶ Benedetti (2008) encuentra además que la categoría de *seguidor* habilita un régimen de consumo diferencial en relación al resto del público (acceso a zonas reservadas para la banda, participar de los espectáculos sin pagar entrada, etc.).

centrada en determinados pasajes, en analizar el mensaje, en comprender un fragmento de la letra, etc., en un sistema de preparaciones que conducen al estado deseado, orientado por estrategias para la producción de un espacio personal, íntimo y reflexivo. Este modo de vivir la afición y mantener un vínculo cotidiano con ella es registrado y plasmado profusamente luego en las banderas, a partir de seleccionar determinados fragmentos de las líricas (*ver anexo imágenes 17 a 23*). Presento algunos ejemplos:

- “Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota: te cura o te mata!”
- “Una enfermedad de la que no quiero curarme”
- “Ladrón de mi cerebro”
- “No debí decirlo: ahora tu esclavo soy yo”
- “Te quiero tanto que me hace daño”
- “Disfruto de mi enfermedad en manos de tu música”

Las frases son elocuentes por sí mismas. Las alusiones a la enfermedad, la cura y la adicción son recurrentes. El fanatismo como una obsesión que implica ambiguamente tanto una “cura” como un “daño”¹¹⁷ y conduce, en esos momentos de intensidad del goce, a “perdersé” subjetivamente en el objeto: “ladrón de mi cerebro”, “ahora tu esclavo soy yo”, expresiones que dan cuenta de la intensidad con que es vivenciado el vínculo. Así, mientras frases como “el que abandona no tiene premio” (propias de la moralidad del ser “*seguidor*”), ponen el foco del estilo de involucramiento en su carácter extensivo e incondicional de seguimiento, este tipo de frases intenta dar cuenta de la vinculación a partir de mostrar la *intensidad* subjetiva con que se practica. Estas frases, tomadas de las líricas de las canciones y resignificadas en el marco de expresar el carácter de la afición, son el modo de inscribir discursivamente muchas de las prácticas de escucha cotidianas registradas en el capítulo 4.

Así, la del adicto se trata de una *pasión activa* (Hennion, 2012), ejercitada e informada a partir de diversos ejercicios de escucha y experimentada en el cuerpo: “es sencillo, el corazón te late de una forma especial, y cuando yo escucho algo y me queda sonando, ¡listo! eso me enganchó básicamente”, dice Leonardo. El efecto de ese enganche, el placer que causa la música, lleva a que estos fans olviden sus problemas cotidianos: “estoy yo y la música, y ya no me importa más nada” (Diego) “La música genera eso, me lleva a varios lados” (Leonardo). En este cuadro, ese ejercicio suele modularse en un sentido específico, que adopta la forma de un *refugio subjetivo* de las circunstancias en las que se ven inmersos. La música del Indio, encarnada en esta

¹¹⁷ Claudio Benzecry observa: “el carácter físico de la adicción a la música a veces adquiere una forma dual que combina sentirse enfermo y sentirse curado” (2012a: 200).

vinculación, se vuelve “el territorio donde nada nos hace daño”¹¹⁸ (*ver anexo imágenes 24- 25*) y el Indio, como suele recurrentemente registrarse en las banderas conforme la frase tomada de una canción de *Los Redondos*, es “el único héroe en este lio”.

A su vez, para estos fanáticos, esta vinculación con la música se vuelve *inevitable* (Benzecry, 2012a) en sus vidas: “tengo que escuchar música porque sino no puedo. Me cambia el ánimo” (Diego) “sin música no existís” (Roberto), “siempre dejo un CD flotando” (Federico). Así, cuando Roberto o Federico describen estos modos de escucha sistemáticamente, ambos concluyen reflexivamente, a modo de excusa para justificar su práctica, en el tópico de la enfermedad: “*a veces quedo como muy fanático, enfermo*”; “ya sé, estoy demente... enfermo”. Este modo de prolongar la relación con la música, en suma, es tal vez el más individualizante de todos los descriptos y el que se suele experimentar de modo solitario (aunque, como vimos en ciertas prácticas del capítulo 4, también puede experimentarse grupalmente).

2. 4. La evocación nostálgica.

“Nadie es capaz de borrar mis recuerdos”. Esta frase, junto con otras como “siempre extrañándote” o “no sabría echarte de menos”, profusamente plasmadas en las banderas, condensan la lógica y el tono emotivo de esta vinculación con el objeto (*ver imágenes 26 a 28*). Como ha observado Benzecry (2012a: 203) “la nostalgia” como apego a la música, es una operación que se encuentra centrada en el pasado y “deriva de la intensificación de una dimensión de la práctica presente en la experiencia vivida”. Pero si bien se trata del anclaje de la relación con la práctica en un pasado idealizado, como observa el autor, es preciso comprenderla como un modo de apego a la música *en el presente*. Tal anclaje en el pasado suele articularse en los fans en base al diacrítico “Redondos / Indio”. Así, la etapa de Los Redondos suele ser juzgada desde una vinculación nostálgica, como la de los mejores *pogos*, la “verdadera” fiesta, o la auténtica Misa, y tal juicio suele ser el motor de la afición presente. De modo que este vínculo con la obra se tramita, no en el abandono de la escena actual y la adhesión a la experiencia evocada, sino en “una comparación y una tensión permanentes entre esas

¹¹⁸ La frase, inscripta en una bandera, curiosamente, no corresponde a Los Redondos ni a ninguno de sus integrantes. Se trata de la adaptación de una frase adjudicada a Andres Calamaro: “La música es el territorio en el que nada nos hace daño”. En la canción *Música Lenta*, a su vez, Calamaro canta: “La música lenta es un lugar donde nada nos puede hacer mal”. Calamaro, cabe agregar, ha sido uno de los pocos artistas invitados a un show de Solari, y este ha realizado una versión de su tema “El salmón”.

dos formas de experimentar la música” (Benzecry 2012a: 204). Presento algunos comentarios evaluativos de los fans que dan cuenta de esta recurrente operación:

-No sé si vos serás de la misa, pero no hay, no hay palabras. Esto es como, no sé, la mitad... Los Redondos era otra cosa, había un escalón más... Por ejemplo, ¿vos viste que ayer terminaba un tema y había una pausa de silencio, de que la gente, viste, paraba. En Los Redondos no pasaba; era impresionante, el ambiente, la gente, las bengalas ¡la gente que no paraba de cantar! antes de que termine un tema ya estaba aplaudiendo o cantando o... Era impresionante. (José)

-A mí me gusta sobre todo los Redondos; y el Indio, bueno, porque toca temas de los Redondos... Los temas del Indio también me gustan sí, pero algunos me parecen medio caretas. *El Tesoro de los Inocentes* me gusta, la placa esta última es medio careta. No sé, esa música tecno, que se yo... a mí me gusta más la onda ricotera. No sé si es onda tecno, pero viste es una onda rara. No me gusta mucho. Me gusta más lo otro. Pero mientras toque temas de los Redondos... para sacarme por lo menos las ganas de escuchar algún tema de los Redondos. (Rodrigo)

Este tipo de relación con la obra complementa y reafirma la superioridad de ese pasado idealizado y presenciado en vivo, a partir de la colección de discos (sobre todo otorgando especial valor a aquellos con versiones en vivo, inéditos y rarezas), atesorando objetos, como las banderas que se elaboraron en esa época o las remeras que se adquirieron entonces (que poseen la inscripción de la fecha y lugar del recital), y manteniendo un repertorio de anécdotas sobre aquel pasado, dispuestas a ser narradas cuando se presente la ocasión. La existencia de esta vinculación nostálgica con la obra además suele contribuir a una escena de “tributos” y fiestas “ricoteras” que se realizan con cierta asiduidad, y que proliferan sobre todo las semanas previas a la fecha del próximo recital anunciado.

Pero este relato nostálgico, que funda el “seguimiento” actual en base a un pasado que se evoca, no solo es articulado por aquellos fanáticos que “vivieron” esa época mítica y asistieron a los shows de Los Redondos, sino también por los más jóvenes que llegan de diversas formas a él. Este vínculo con el pasado, del mismo modo que lo ha observado Claudio Benzecry (2012a: 205) para el caso de la ópera, puede asumir dos formas: como referencia a un pasado no vivenciado por el fan pero transmitido por los fans más antiguos; o como una referencia a una etapa pasada pero que se ubica en la trayectoria del fan, referida al momento próximo al inicio de la afición. Hemos abordado ya ejemplos de ambos vínculos nostálgicos con el “pasado”. En los relatos de Sebastián y Leonardo en torno al banderazo se observa la primera de las operaciones: en torno un “pasado” *no vivido* que es detentado y transmitido por (pero también *disputado a*) los viejos seguidores. La historia de Javier presentada en capítulo 3 (Javier empezó a escuchar a Los Redondos a los trece años, por un primo

mayor que lo introdujo enseñándole un libro que contaba la historia de la banda y haciéndole escuchar sus discos) es ilustrativa de la segunda operación: la transmisión de un pasado por fans más antiguos, aunque este pasado no obstante forma parte de las primeras etapas de la afición. En un caso y otro, la referencia al pasado se construye como anclada en una experiencia temprana, a la que se accede por transmisión de miembros más antiguos (como en el caso de Javier), o como repertorio de una generación previa a la que no se pertenece pero que se transmite de diversas formas (como en el caso de Sebastián y Leonardo).

Pero además, existe un tercer modo de referencia evocativa al pasado, que comparten tanto antiguos como nuevos fans (independientemente de contar con el hecho de “haber visto” o no a Los Redondos en vivo). Se trata de una evocación referida al anclaje de la música en un momento emotivo vivido, parte de un complejo emocional, que es actualizado por el mecanismo de la evocación.¹¹⁹ En este sentido, el *actual* apego a la música del Indio o *Los Redondos*, para algunos seguidores, se funda en el hecho de que esta música desata la evocación de momentos precisos de sus vidas y, como refiere DeNora (2000) ayuda a reconstruir la temporalidad de dicha experiencia. Así, como observamos en el capítulo 4, algunas parejas escuchan juntos *Los Redondos* por ser la música con la cual se conocieron, recreando estados anímicos deseados; en otros casos, es escuchada evocando momentos con amigos, o con familiares y pares que ya no están y por los cuales se tiene afecto. Advertimos en numerosos relatos esta operación, por la cual se escucha *en el presente* la música que se articuló a cursos de acción y situaciones *en el pasado*, por la carga emotiva depositada en ello.¹²⁰

En suma, existe un estilo de apego a la música del Indio, configurado desde la nostalgia evocativa de un pasado en el que su música (como solista o como integrante

¹¹⁹De acuerdo a DeNora (2000, la música puede ser utilizada como un recurso para reconstruir la experiencia pasada. Como sostiene la autora “la música es un medio que puede ser, y comúnmente es, simplemente emparentado o asociado con aspectos de la experiencia pasada. Fue parte del pasado y entonces se convierte en emblema de un complejo interactivo y emocional mayor. Una buena parte de los poderes afectivos de la música provienen de su co-presencia con otras cosas –personas, eventos, escenas. En algunos casos, el poder semiótico de la música - aquí, su capacidad emblemática- proviene de esa presencia contextual. (2000: 66, traducción mía).

¹²⁰ Se puede volver brevemente sobre algunos de estos relatos: “Cuando escucho algún tema, me acuerdo de los recitales y me pone re contento, ando trabajando, me acuerdo de los temas y me hace agarrar una alegría porque quiero estar ahí” (Diego). “Los Redondos conformaron mi vida viste. Los recuerdos crueles de la vida que uno pasó... para no olvidarme que tuve una pobreza. Yo escucho un tema y me acuerdo lo que pasó, yo escucho un tema y me acuerdo que la están cagando a palo mi vieja” (Miguel). “En el 2005 fue el primer recital del Indio en La Plata (...) Tengo casi todas las imágenes presentes y casi toda la secuencia de lo que pasó presente. Y ahora que también está el disco de ese recital, cuando lo escucho como que me acuerdo más todavía” (Leonardo).

de Los Redondos, en sus presentaciones en vivo o en sus grabaciones) formó parte de experiencias significativas en la vida de las personas, y por eso se sigue escuchando en el presente y funciona como reafirmación del sí mismo en ese presente: “para no olvidarme que tuve una pobreza”, dice Miguel evocando su pasado, pero como autoafirmación en su presente. En el siguiente relato se combinan dos formas de construcción de esa nostalgia: la evocación de una tradición pretérita (un pasado lejano no vivido) de la que no se formó parte pero se añora, y la evocación de situaciones investidas afectivamente asociadas con la música (de un pasado más cercano y vivenciado personalmente):

Hice el dibujo del Indio porque más allá de la historia que tiene que ver con Los Redondos es como una historia ideológica muy influyente en mi persona que yo he conocido a través de la persona de “Carlos Solari”, ¿me entendés?, no del Indio como banda, como líder de una banda de rock and roll, sino como una persona que tiene una ideología muy marcada, que viene del existencialismo, la psicodelia, una época en la que yo no viví, no la conocí... Entonces es como que esa época, de la cual yo no viví, porque todavía no nacía, de la cual yo no fui parte, me es trasladada un montón de ideología por esta persona. “Nadie es capaz de borrar mis recuerdos” por las cosas que he vivido, que hemos vivido con mi novia, por la cantidad de cosas que nos han pasado... por esas cosas que te deja un recital, la música, lo que vos te puedas identificar con la música, con Los Redondos... (...) Y la frase es de [la canción] “Pabellón séptimo”: “Nadie es capaz [canta], no pueden borrar mis recuerdos, nadie es capaz de matarte en mi alma”. Tiene una significación también por Los Redondos porque él Indio nunca se va a poder desprender de Los Redondos, es así... (*Mariano*)

De modo que el vínculo nostálgico con el objeto de afición siempre orienta su apego presente por una referencia al pasado: a las experiencias vividas en las escuchas pretéritas, o a una tradición “mítica” y “auténtica”. Por último, en el cuadro del análisis de los matices de este vínculo nostálgico, caben dos consideraciones adicionales.

La primera es que este vínculo, si bien es cierto que es más propenso a ser elaborado entre los seguidores más antiguos -y muchas veces está anclado en el hecho de haber presenciado o no a *Los Redondos*- no está directamente relacionado con la edad de los fanáticos o con la el anclaje de la música en una experiencia emocional pretérita que es evocada. Como en el caso de la los sentidos subjetivos que asume la experiencia del viaje, en la activación de la nostalgia interviene también la elaboración personal de procesos sociales más amplios; en este caso ligados a la percepción de un presente que es vivido como “mediocre”, que lleva a idealizar el pasado y afirmar el sí mismo desde allí. Las “vueltas al pasado” de Federico, o Leonardo, para vincularse con la “tradicción del rock nacional”, dan cuenta de ello. En el capítulo próximo observaremos más claramente esto profundizando en la historia de Leonardo, quien nunca pudo asistir a un recital de *Los Redondos* pero busca trascender un presente

ligado a la cumbia y al reggaetón de su contexto social, a partir de vincularse a la tradición del rock nacional como “desafío cultural”.

La segunda consideración es que este modo de vínculo presenta una tonalidad emotiva *específica* entre estos fans, que singulariza *un tipo* de nostalgia. Aquí la nostalgia está configurada a la luz de la pertenencia “comunitaria” de estos seguidores, a través de la cual es vivida como modo de vinculación no solo individualizadamente, sino inscribiéndose dentro de una totalidad jerárquica.¹²¹ Presento algunos ejemplos de estos matices, distinguibles a través de los sentidos asignados a las frases de las banderas, que aluden a la *ausencia* dejada por la ex banda de Solari:

-“*Que el sueño acabo ya te dijeron, pero no que todos los sueñitos*” ¿Por qué esa frase?

-La frase es de un tema: “Pura suerte”, de los inéditos de Los Redondos. La elegimos, porque bueno, nos pusimos de acuerdo, empezamos a escuchar muchísimos temas, durante varias horas. Y pusimos esa frase porque siempre estamos pensando en que vuelvan, ¿no? Que se junten de nuevo y podamos escuchar la música de Los Redondos como se merece.

-“*Este asunto está ahora y para siempre en tus manos, nene.*” ¿Por qué eligieron esa frase?

-Porque el asunto es que se junten Los Redonditos de Ricota. Y está en las manos de ellos, de nadie más. Es lo que la gente pide y lo estamos esperando siempre. Nunca se van a perder esas esperanzas.

En esa relación entre el artista y los “seguidores” que “no pierden las esperanzas”, que “dejan el asunto en sus manos”, un último relato introduce la figura de la “orfandad” para expresar esa tonalidad anímica:

-“*Algún día será esta vida hermosa y me someto por eso a tu voluntad*” ¿Por qué eligieron esa frase para la bandera?

-Porque es la frase de un tema de Los Redondos, que para mí significa mucho. Desde que se separaron los Redondos es como que nos quedamos huérfanos. Por eso algún día será esta vida hermosa porque se van a volver a juntar, y me someto por eso a la voluntad del Indio. Toca solo, entonces lo voy a seguir solo, acá o a la luna, a donde sea. Aparte, porque es un trapo de él y mío, y también es que algún día vamos a poder estar juntos como lo deseamos siempre, y yo me someto por eso a la voluntad de él.

En el último relato, la alusión a la “orfandad” introduce la dinámica de lo familiar, con su juego de complementariedades y jerarquías,¹²² en esa relación entre el artista y los “seguidores” que “no pierden las esperanzas”, que “se someten a su voluntad”, que “dejan el asunto en sus manos”, con una mezcla de fatalismo y esperanza. De modo que “la comunidad” se representa a si misma a través del prisma de

¹²¹ Esta situación contrasta con lo observado por Benzecry en torno a la nostalgia del aficionado a la ópera, que según el autor se configura como una *jeremiada*: “un acto de flagelación en el que se exalta el valor de lo que ya no existe, en el cual, cuanto más comprometida esta la persona con la denuncia, mayor es el sentimiento de vocación, de misión” (2012a: 204).

¹²²Autores como Da Matta (2002) o Semán (2006a), han destacado la importancia de los valores de la familia para la experiencia relacional de las clases populares.

la jerarquía y la complementariedad, y la nostalgia como vinculación, se configura desde esos sentidos.

2.5. Trabajo ético y teleología ética: un sentido de la propia trascendencia.

En el transcurso de esta sección el foco de la indagación estuvo puesto en las formas de vinculación subjetiva con la obra. Estas formas, como advertimos, se mueven entre una dimensión más personal (la escucha individual con sus prácticas repetitivas y solitarias) y otra más colectiva (orientada por la búsqueda de la comunidad de pares y de un sentido de la “subjetividad interconectada”). De modo que todas estas vinculaciones se constituyen en modos diversos de *prolongar* la relación con la obra, delineándose a la vez como ejercicios para constituirse como sujetos morales, generalmente en el seno de relaciones más amplias (familia, amigos, “comunidad”). Cabe entonces, para elaborar una síntesis parcial, preguntarse: *¿de qué manera se prolonga esa relación?*

La vinculación a partir de la experiencia del viaje y su conexión con una moral “heroica”, implica una renuncia y un sacrificio en relación a las obligaciones cotidianas y los recursos con los que se dispone, pero es un esfuerzo intermitente y con “picos” de intensidad, organizado generalmente de acuerdo a la frecuencia con que el artista se presenta en vivo. El viaje, generalmente, es *extensivo*, un desplazamiento horizontal que se constituye en una *aventura*. Y la aventura, “por su naturaleza específica y su seducción, constituye una forma del experimentar” (Simmel, 2002: 33). Se trata de una experiencia que, por situarse a *distancia* de la continuidad de la vida puede “hacer emerger el sentimiento de lo aventurado” (2002: 38) y volver a insertarse “en el centro de nuestra existencia”. La vinculación con eje en la experiencia de reunión con la comunidad de pares comparte, por igual, este grado de intermitencia, y en cierto sentido completa la operación del viaje: la separación respecto a la vida cotidiana, en el encuentro con los pares que comparten el sentido de la experiencia.

Los viajes de la nostalgia y de la “adicción” son en cambio *intensivos*.¹²³ Como señala Claudio Diaz, “el viaje rockero no siempre tuvo un sentido horizontal. Ya desde

¹²³ En un sentido similar, aunque refiriéndose a otro movimiento (el de la antropología como disciplina), Da Matta (2011) distingue entre dos tipos de viaje, los viajes “chamánicos” y los viajes “heroicos”:

(...) los viajes chamánicos son viajes verticales (para adentro o para arriba) mucho más que horizontales como sucede con el viaje clásico de los héroes homéricos. Y no es por otra razón que todos aquellos que realizan viajes para adentro y para arriba son chamanes, curanderos, profetas, santos y locos, o sea, los que de algún modo se dispusieron a llegar al fondo del pozo de su propia cultura (2011: 216)

la etapa fundacional algunas estéticas rockeras han planteado el viaje como un vuelo, como un ascenso hacia otra cosa” (2000: 106). Estos modos –estos *vuelos*- centralmente anclados en la vida cotidiana, se configuran como una constante modulación intensiva en la biografía de la persona, implicando tiempo y dedicación en ejercitar la adicción o la nostalgia a partir de las escuchas. Y estas escuchas muchas veces funcionan también como la “preparación” del viaje heroico, en el que la adicción y el vínculo nostálgico declinan en el sacrificio heroico en busca de la comunidad. O son su retorno cotidiano.

Foucault (2008: 33) señala que las diversas formas de trabajo ético se articulan en lo que conceptualiza como la “*teleología* del sujeto moral”; esto es: la finalidad que se persigue con ese trabajo ético y su inserción en el conjunto de una conducta (autodominio, vida eterna, etc). En el marco de esta distinción, en segundo lugar: ¿cuál es la *teleología ética* que orienta y organiza estos diversos modos de vinculación?

Las prácticas que se organizan bajo la figura de la “adicción” orientan su acción, su *búsqueda*, sobre el presente inmediato, y los fans experimentan los efectos físicos y emocionales de esa adicción en el cuerpo: la escucha de *Los Redondos* o el Indio, los hace *abstraerse* de las circunstancias en las que se ven inmersos y la misma adopta la forma de un “refugio” subjetivo, a *distancia* de los azares cotidianos. La evocación nostálgica en cambio conduce la búsqueda sobre el pasado (sea este pasado desatado por la evocación de algo significativo vivenciado o por la apelación a una tradición idealizada) para *reafirmar* así el presente del fanático. El viaje heroico, del seguimiento incondicional y el esfuerzo ascético, crean un lugar y un tiempo *extraordinarios* en los que las acciones se *destacan* por sobre la vida cotidiana. La reunión comunitaria orientada por el encuentro con la comunidad de pares que “comparten el sentimiento”, también permitirá una experiencia fuera del tiempo y “los dejara reflexionando” a la vuelta. Todos estos modos, entonces, se configuran como “ejercicios en busca de trascendencia” (Benzecry; 2012a: 215). Se trata de un trabajo ético por el cual los fans, como parte de un proceso de elaboración de la singularidad en el marco de diversas relaciones, buscan *trascender* el contexto cotidiano inmediato transformándose a sí mismos.

3. Conclusiones. Subjetivación reflexiva y carreras morales: *el momento individualizante de una sensibilidad relacional.*

La individuación expresiva se ha convertido en una de las piedras angulares de la cultura moderna.
(Taylor, 1996: 397)

Los modos de vinculación destacados muestran la compleja articulación entre dinámicas individualizantes y relacionales, en las que la construcción del sí mismo se inscribe en un todo experiencial del cual se forma parte. En esta dinámica, los modos de vincularse con el objeto cultural se conciben como *ejercicios* en busca de elaborar la propia trascendencia. Así lo intenta explicar Adrián, para quien el Indio es “como un padre”, y la música de Los Redondos “se conecta” con su vida y su amor por la hija de su ex pareja, a la que ya no puede ver.

Y yo escucho los Redondos desde los trece años, me está llenando la cabeza de humo hace...tengo veinticinco, ¿cuántos serían? Diecisiete años. Es como un padre. Viste cuándo vos decís loco ¿yo estoy loco? Y no, no estoy loco, mirá lo que cantan, se entiende, ¿entendés? Es como algo que se conecta. Y realmente, mirando toda mi vida en sí yo nunca tuve tal sentimiento ni nadie me movió tanto el piso como esta criatura, ¿entendés? Y es como lo ves, es “mi única héroe en este lío”... Una mina me dijo: “¿esa bandera la dibujaste vos?” no, yo no puedo ni dibujar una casa, le digo, pero quizás si yo me hubiese puesto y la hubiese dibujado, hubiese salido el mismo amor de lo que está. No es la estética en sí, es el amor, es mía, ¿entendés? Yo la cuelgo, no para vos, no para vos, no para vos [*va señalando a gente alrededor*], yo la cuelgo para mí. Es algo difícil de explicar porque yo no tengo la escuela que por ahí tenés vos, que estás estudiando periodismo, por ahí ya estás recibido... anda a saber, pero si vos tendrías que explicar lo que yo siento quizás lo explicarías mil veces mejor. (Adrián)

“No es la estética en sí, es el amor... Yo la cuelgo, no para vos, yo la cuelgo para mí”, me dice Adrián emocionado, para explicar el motivo profundamente personal de su bandera. Adrián en su relato tramita un momento traumático a partir de la música del Indio: “es como algo que se *conecta*”, me dice; y eso que “conecta” de la música le permite dar sentido a una experiencia individual: un momento que lo pone a *prueba*, y a partir del cual Adrián responde apelando a un trabajo centrado sobre su yo. Pero este trabajo personal que habilita la música, como advertimos en el transcurso del capítulo, entre estos fans no tiene como punto de partida el reconocimiento del sí mismo como fundamento, sino la pertenencia a un orden colectivo previo como base experiencial, a partir de la cual se recorta una reflexión individualizante. Solo si tenemos en cuenta esa consideración es que podemos comprender la especificidad de esta “trascendencia” con la música, un punto que nos aparta decisivamente de las “búsquedas de la trascendencia” que identifica Benzecry (2012a) en los aficionados a la opera que explora.

Y algo más: aquí se propuso mostrar que es *precisamente esta articulación* entre un orden colectivo englobante y un trabajo sobre la persona en tanto individuo, *la tensión que permite resolver y habilitar productivamente el objeto*, a partir de las formas de relacionamiento que identificamos: todas ellas dan cuenta de un horizonte individualizante en el que los fans inscriben su proceso de autoformación y transformación, pero como un momento *parcial* de una experiencia colectiva más amplia. En este sentido, la música del Indio se conecta con una corriente de individualización presente entre los sectores populares, trazando un puente y operando una síntesis, a partir de un nuevo lenguaje *aggiornado*, con las visiones relacionales y cosmológicas presentes.

Al analizar las prácticas y representaciones ligadas a la psicologización del yo entre las clases populares, Pablo Semán halla que

Nuestros sujetos psicologizados como los de la plena modernidad, definida por Touraine, están centrados en sí mismos e instituyendo su interioridad en prácticas diversas. Pero a diferencia de los sujetos secularizados modernos no agotan su experiencia en ese punto. No dejan de pensarse como dependientes de un orden divino que viven y postulan como un antecedente lógico, cronológico y, sobre todo, experiencial. Un orden que no es preciso descubrir ni instituir sino, simplemente reencontrar o, directamente, practicar porque nunca fue radicalmente cuestionado u olvidado. Mientras el sujeto identificado como moderno por Touraine es huérfano de lo sagrado, el sujeto psicologizado de nuestras descripciones es hijo de Dios y muestra ese carácter en una arquitectura en la que el círculo encantado no deja nunca de ser la dimensión englobante (Semán, 2007: 41).

Prolongando este análisis, encontramos aquí una dinámica similar, que es habilitada por este objeto cultural: la construcción de una interioridad, en el contexto de un “círculo encantado” en el cual el “mensaje” del Indio se inscribe, círculo en el cual este es el “padre”, el “formador”, y la comunidad se representa desde el prisma de la complementariedad y la jerarquía. Comprender ello es comprender que la “participación” (capítulo 5) y la “individualización” (capítulo 6) son en realidad parte de esta misma dialéctica de individuación. En el marco de esta dialéctica, los modos de vincularse con el objeto de afición descritos se configuran como *ejercicios éticos* a partir de los cuales trascender el contexto cotidiano inmediato. Pero también se prolongan como *carreras morales* en busca de la realización personal: no duran lo que dura la experiencia o el instante fugaz en el que se conectan con el placer por la música: como nos mostraba Roberto o nos decía Adrián (“desde los 13 años me está llenando la cabeza de humo”) están orientados por la búsqueda de autoformación personal que se extiende diacrónicamente en la vida de la persona.

En el próximo capítulo, una vez que descritas estas formas de trabajo ético sobre el sí mismo, abordaremos una dimensión necesariamente vinculada, relacionada con una moralización de la escucha a partir de la cual se configura una *relación con los otros*. Se trata de una distinción –que es analítica– en el seno de un proceso que es *a la vez* de formación personal y de diferenciación social. En este punto, una vez identificada una dinámica por la cual la música se conecta con un trabajo reflexivo centrado en un autoexamen del “yo”, es preciso no apresurarse en realizar una derivación analítica: que esta dinámica de la “autoformación” sea, en el análisis social del gusto, la “negación práctica” de la dinámica bourdeana de la “distinción”, cristalizándose como dos móviles excluyentes de la acción.¹²⁴ A continuación mostraremos que esta articulación es posible, a condición de desanclar el análisis de este proceso de diferenciación de una teoría homológica de la relación estructural entre campos, e inscribirlo en un análisis de los dispositivos sociales en los que se modulan las “vinculaciones” con la música. Esto es: situada en los procesos de diferenciación específicos que –en un área de prácticas locales–, definen y redefinen fronteras sociales. Dicho análisis, entonces, será el objeto del próximo capítulo.

¹²⁴Esta operación se advierte, al menos tendencialmente, en ciertos pasajes del trabajo de Benzecry, (2012a), centrados en contraponer la lógica de la “autoformación” a la lógica de la “distinción”. El riesgo de cristalizar esta oposición es que presentaría, por un lado, una perspectiva individualista de la subjetividad (que tiende a reducirla a la “autoinvención” de sí a partir de las prácticas reflexivas sobre el yo) y por otro, una visión estrechamente intencional e instrumental de las estrategias de distinción, como formas un tanto mecánicas de diferenciación social. Un intento de modelización de la articulación de diversos móviles de la acción puede hallarse en Caillé (2010); en diálogo crítico con Bourdieu, Caillé despliega una teoría de la acción en la que identifica cuatro “polos de la acción”: el del “interés por sí mismo”, el de la “amancia”, el de la “obligación”, y el de la “libertad”, los cuales a su vez componen un espacio en el que siempre están imbricados unos con otros de forma variable.

Anexos

Imagen 14. “El que abandona no tiene premio” (Salta, 2009)

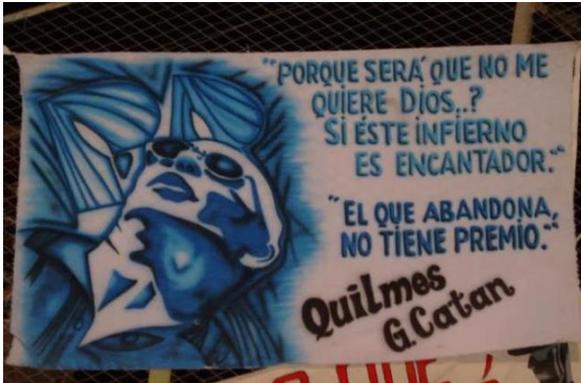


Imagen 15. “El que abandona no tiene premio” (Junin, 20011)



Imagen 16. “Mi esqueleto me trajo hasta aquí” (Salta, 2009)



Imagen 17. “Amor letal” (Salta, 2009)



Imagen 18. “Te cura o te mata” (Salta, 2009)





Imagen 19. “Te quiero tanto que me hace daño” (Junin, 2011)



Imagen 20. “Ladrón de mi cerebro” (Junin, 2011)



Imagen 21. “No debí decirlo: tu esclavo ahora soy yo” (Junin, 2011)



Imagen 22. “Una enfermedad de la que no quiero curarme” (Tandil, 2010)



Imagen 23. “Disfruto mi enfermedad en manos de tu música” (Salta, 2009)



Imagen 24. El solo pensarte me anima y le da sentido a mi vida. (Mendoza, 2014)



Imagen 25. “Tu música es el territorio donde nada nos hace daño”. (Salta, 2009)



Imagen 26. “Hay que estar un poquito sonado para olvidarte” (Tandil, 2010)



Imagen 27. “Nadie es capaz (no pueden borrar mis recuerdos!). Nadie es capaz de matarte en mi alma.” (Junin, 2011)

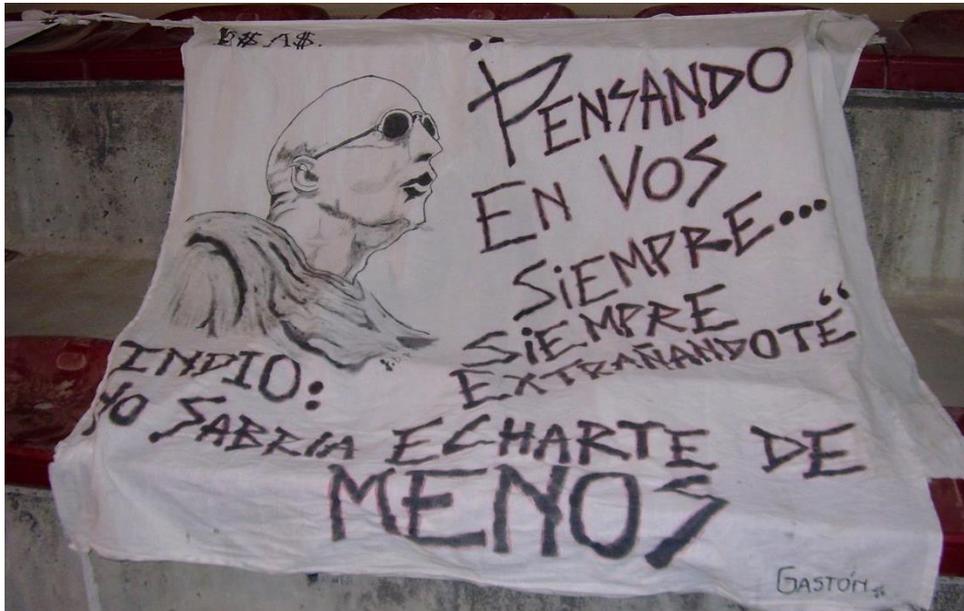


Imagen 28. “Pensando en vos siempre... siempre extrañándote. Indio: no sabría echarte de menos” (Salta, 2009)

Capítulo 7. Entre el rock y la cumbia. “Escucha profunda” y límites simbólicos: la elaboración de una diferencia moral

Cuando cerraron las fábricas y los oficiales torneros se suicidaron en masa, los hijos, tirados abajo del sol fumando una vela, dos velas, tres velas, nos reclinamos en las esquinas para tocar nuestras primeras canciones, acompañados por guitarras criollas y armónicas Blues Harps fabricadas en Alemania, horas y horas con el dale que dale al Mi mayor, al La séptima, al Si séptima, hasta que nadie quiso escuchar otra cosa que no fuera rock, porque chicas y chicos querían rock, así que nosotros les dimos el gusto con bases de doce compases y entonces las letras se entrecortaron, hablando un poco de amor, un poco de pueblo, un poco de droga, un poco de alcohol.

Juan Diego Incardona (2010).

-¿Y sabes de donde viene esta relación entre la cumbia y la villa...?

-Mmm no sé, nunca quise, ni quiero, aceptar el papel ese de sociólogo, y de estudiar cómo era... No. Yo crecí así con esto ¿me entendés? Crecí escuchando cumbia; si soy músico, ¿qué música voy a tocar? ¿rock? No... Toco cumbia.

Pablo Lescano, cantante de Damas Gratis.

Es que sabes lo que pasa. Porque la misma gente que vos vas conociendo, que te encontrás en la esquina, en la birra, en el faso y la mar en coche, cada cual tiene la misma situación social pero distintos gustos musicales. Eso no quiere decir que no podamos ser amigos, viste. Entonces unos escuchan punk, otros escuchan Floyd, o aparece un paisano de alpargatas y boina, se pide una cerveza y escucha al gaucho Larralde. Y yo escúcho al Indio Solari. Es así. No existís. Sin música no existís.

Roberto.

Este capítulo se propone mostrar la existencia de modos específicos de evaluación y “escucha” del rock, centrados en destacar la importancia del “mensaje” y el trabajo esforzado de interpretación, que moralizan la escucha ya que esta se vuelve parte de la conformación de una imagen valiosa de sí mismo. Se mostrará cómo la existencia de este modo de implicarse subjetivamente con la música, conduce a los fans a trazar *límites simbólicos* (Lamont y Molnar, 2002) respecto de otras personas y otros géneros musicales (fundamentalmente la cumbia), articulando percepciones más amplias sobre las escenas de consumo ligadas a estos géneros y las diferencias sociales entre grupos. Se atenderá a los usos contextualizados y dinámicos de estas fronteras simbólicas, que están funcionando exactamente de acuerdo a la forma de *estrategias de distinción* bajo una estructura rígida de “capitales culturales”, sino más bien como clasificaciones contextuales y móviles acerca de personas y lugares, que asumen la forma de diferenciaciones locales entre grupos.

De modo que el recorrido que se plantea es el siguiente: luego de terminar de dar cuenta de las dimensiones de esta escucha moralizada (sección 1), se examina el modo

en que a partir de ese tipo de vinculación con la música se contribuye a constituir límites simbólicos, al investir moralmente las experiencias musicales (sección 2). Una vez realizado esto, se describe la dinámica de activación y actualización de estas clasificaciones, cuando se articulan en torno a una escucha *a la vez* “(relativamente) plural” y “jerarquizada” (sección 3). A la luz de este recorrido se muestra (sección 4) que los procedimientos de diferenciación moral identificados se conectan con modos de elaboración de una tensión propia de la experiencia social de estos fans, a la que contribuye a darle inteligibilidad y procesar subjetivamente.

En este cuadro, uno de los propósitos del capítulo es analizar cómo en la experiencia de la afición se elaboran diferenciaciones que tienden a sobreponerse a otras jerarquizaciones existentes al interior los sectores populares, articulando consumos, definiciones sociales y categorías espaciales en la actualización de límites simbólicos (como, por ejemplo, la conformación de divisiones y oposiciones en torno a la asociación “barrio”-“rock”-“trabajo” *versus* “villa”-“cumbia”-“delito”).¹²⁵ Dentro de este juego social de solapamientos, desplazamientos y redundancia de sentidos en torno a categorías clasificatorias, se procura mostrar, específicamente, que esta música permite darle inteligibilidad, elaborar y singularizar *una tensión moral* (Míguez e Isla, 2010) operante en la experiencia popular. En este sentido, contribuye a resolver una tensión *específica*, que surge de la desarticulación del complejo simbólico que ligaba esfuerzo, trabajo y ocio (Míguez y Semán, 2006), y que se expresa en la coexistencia de modelos culturales en fricción al interior de los sectores populares. Se trataría de una tensión entre aquellos proyectos que se articulan en torno a representaciones ligadas al mundo del trabajo, la familia y la pauta ascética, frente a aquellos otros que se definirían más bien desde la positivización de ciertos estigmas sociales: pautas centradas en la transgresión legal, el uso de la fuerza física, o el uso de ciertas drogas “duras”, que aparecerían como elementos de configuración identitaria (Míguez, 2008; 2011).

En este horizonte, la música del *Indio* otorga recursos para la elaboración de una visión que integra la construcción del sí mismo (como vimos en el capítulo anterior) y la elaboración de límites simbólicos a partir de la afirmación del esfuerzo interpretativo y

¹²⁵En esta línea, considerando que en la Argentina el nivel socioeconómico se asoció con la territorialidad mucho más que cualquier otro elemento (Grimson, 2009)- se observa que la música puede contribuir, al interior de estos sectores, a darle inteligibilidad a esquemas centrados en procedimientos de *espacialización* de las diferencias sociales. En este sentido se entenderá la noción de “barrio” como “una categoría social referida al espacio”, que implica una doble dimensión de *identificación* y de *límite* (Grimson, 2009).

la afición comprometida, que reconvierten bajo nuevas formas el ideal ascético que estos fans “traen consigo”.

1. La moralización de la escucha.

Según nuestro argumento la música sería un dispositivo que, inscripto en escenas sociales y prácticas concretas de escucha -como vimos especialmente en el capítulo 4- proporcionaría *límites simbólicos* que mantienen relaciones complejas con los límites sociales.¹²⁶ Estos límites, para los fans, se elaboran en buena medida a partir de revestir de cualidades morales a la escucha, como actividad que se vuelve parte de la conformación de una imagen meritoria de sí mismo. En este sentido, observamos que el consumo de la música rock en general, pero del Indio Solari y Los Redondos en especial, –y en *determinada* forma de este consumo, ligada a la idea de esfuerzo por la exploración del “mensaje” o el análisis de la “metáfora”- no solo se utiliza como recurso para prácticas reflexivas sobre el sí mismo, sino que está frecuentemente vinculado a la elaboración de una serie de valores que se orientan a definir una relación moral con diversos “otros”. Es decir, a través de este recurso se reelaboran significaciones sociales más amplias en torno a valores como la voluntad de progreso personal y social, la dignidad, la decencia, la honestidad, el ser contestatario o tener “sensibilidad social”, etc. Y ello emerge en oposición a disvalores articulados en torno a prácticas como el consumo de ciertas drogas y el delito, que son asociadas frecuentemente al mundo de la cumbia y la decadencia moral. En este sentido, apelando una vez más a una distinción analítica foucaultiana (Foucault, 2008), podríamos decir que en este capítulo se trata de registrar el pasaje un tanto sutil que los fans realizan, de enfocarse en la relación *ética* consigo mismo, a la estabilización de una *moral* como código de relación con los otros.

1.1. Del trabajo ético al moral.

En el testimonio de Roberto en torno a los procedimientos para “develar” “descubrir”, “decodificar” el mensaje se observaba muy bien ese *desplazamiento*: se trata de un trabajo meticuloso, metódico y esforzado de la escucha e interpretación

¹²⁶ Seguimos en este punto el desarrollo de Ramiro Segura:

(...) Además de los *límites* (boundaries) *sociales* en tanto formas objetivadas de diferencias sociales manifestadas en el acceso y la distribución desigual de recursos y oportunidades que en el caso del espacio urbano refiere al desigual acceso a la ciudad, debemos tener presente lo que Lamont y Molnár (2002) denominan *límites simbólicos*, es decir, las distinciones conceptuales realizadas por los actores sociales para categorizar objetos, personas y prácticas, que mantienen relaciones complejas (refuerzo, inversión, cuestionamiento, etc.) con los límites sociales. (Segura, 2010b: 8).

como un procedimiento no solo orientado a la maximización del placer estético y el autoanálisis personal, sino también a la búsqueda del perfeccionamiento moral en torno a valores socialmente reconocidos y reivindicables. En el capítulo anterior referíamos al modo en que Roberto utilizaba “la obra del Indio como material” para el trabajo reflexivo, y esta actividad estaba orientada éticamente: “nos impulsa para que nos pasen cosas positivas”, para “tomar conciencia que por ese camino vas a la oscuridad”. Estas interpretaciones, que ponen el eje en el proceso de autotransformación personal, en los comentarios de Roberto se suelen *desplazar* hacia definiciones morales de los otros y categorías de valoración social. Veamos esta operación.

Al tratar de expresar la singularidad del trabajo artístico del Indio y distinguirlo de Skay Beilinson (quien fuera el guitarrista de Los Redondos), Roberto se vale de su propia experiencia laboral y de escucha (como “autorreflexión”, como un trabajo fino, orientado al detalle, laborioso) para caracterizar el trabajo artístico del músico que admira. El relato de Roberto es sugestivo porque deja entrever el origen de algunas de sus categorías de percepción y evaluación musical:

-Skay también es muy espectacular, pero *es frío* el Skay, *le falta cocción*. Está crudo. ¿Viste cuando dice el Indio “quieras rescatar tu ruido crudo”? Está esperando que vos quieras rescatar tu ruido crudo. Tal cual lo dice el Indio, el crudo porque vos escuchas un tema del Indio, *escuchas cada detalle, finito*. Y en Skay, le falta. No la maneja. Todavía, el loco, tiene la idea musical, la nota, pero *no hay trabajo de campo*. Y este trabajo, toda la vida, en Los Redondos lo hizo el Indio, y ni hablar cuando agarró la computadora el Indio, el trabajo de campo y el de laboratorio también, lo hizo el Indio, ni hablar. Skay complementaba la idea general, las ideas generales que tenía el Indio cuando armaban las obras. Por eso yo me centro en Los Redondos, porque es muy rica, viste.

-¿*Trabajo de campo a qué le decís?*

-Yo laburo en la construcción. Hacemos albañilería y pintura. Y cuando tenemos que ir al campo a trabajar, viste, nos gusta también autorreflexionar.

Roberto hace uso de una expresión que utiliza para caracterizar *una situación* de su actividad laboral: esos momentos en los que, cuando tiene que ir al campo a trabajar, aprovecha para “autorreflexionar”. A esa situación (que conecta y condensa una experiencia laboral y un trabajo reflexivo) Roberto la define como “trabajo de campo”; una expresión de la cual se vale como categoría de evaluación del trabajo artístico de los músicos. Este juego de sinonimias le sirve a Roberto para colocar en un mismo plano su propio trabajo (su actividad laboral cotidiana), su trabajo reflexivo como escucha (como un trabajo fino, orientado al detalle, laborioso), y el trabajo “artístico” del músico (detallista, afinado). Y a partir de la ética de la escucha esforzada, Roberto puede

articular esta disposición que trae consigo, elaborándola en la escucha de música y conectándola con una búsqueda de formación moral.

Esta imbricación entre categorías de su experiencia laboral y musical, es lo que está en la base de sus modos de valoración. Roberto *transfiere* categorías que forman parte de una experiencia subjetiva hacia categorías de valoración social. Así, Roberto opone la metáfora y el esfuerzo interpretativo -la “criptología”- a la literalidad y simplicidad de la cumbia, que promueve un mensaje ligado al delito y la degradación moral:

-El mensaje del Indio evolucionó. Ahora el loco no te va a decir “Nene anda a flipar”, porque sabe que el nene va a “flipar” y mata a una vieja para afanarle. El loco, un tipo que mueve tanto a nivel psico-social como el Indio, dice “ay” y vos te lo crees porque lo dice él. Entonces el loco no puede salir a mandar a matar gente, como los pibes chorros que entran al banco y empiezan a tirar tiros. Por eso hay que decodificar lo que dice el Indio. El Indio *maneja un ritmo, la criptología*, entendés. En cambio tenés a Damas Gratis que muestran culito, muestran tanga. Y los pibes chorros con eso de andar tirando tiros, no... Pero también se necesita la metáfora, que tiene que existir en el rock y eso lo hace el Indio Solari.

En oposición a ese “ritmo” y a la “criptología”, se encuentra el mensaje literal de la cumbia, asociado a un mundo degradado y degradante. La elaboración de este código de valoraciones se halla igualmente presente en otros casos. En un sentido similar, Miguel y su novia, Cristina, moralizan la escucha y generan diferenciaciones sociales en torno a la música:

-Miguel.: la cumbia de ahora no te la bailo ni te la escucho ni en pedo, la cumbia villera: La base, Pibes Chorros... No tiene letras, no tiene sentido lo que habla, lo que dice... la droga, “la base”, “sos chorro”, “no sos chorro”, “sos garca” “no sos garca”, son palabras que para la sociedad no van...

-Cristina: o “gato”, “gato” es un animal, yo no soy gato... ¿por qué me vas a decir gato?

-M.: a mí no me gusta que ese vocabulario se le prenda en la boca a mi nene... porque yo te digo, que *allá en el fondo* [del barrio] no sabes lo que es: “ehh gato, puto” y todas esas cosas, y él lo escucha, pero no lo dice, porque a mí no me gusta que lo diga: yo se la hago corta: “vos decís eso, y yo te pego”, porque si no le doy educación yo, ¿quién se la va a dar? Si yo soy el padre... bah, o eso creo, eso me dijeron (risas). La cumbia tiene que hablar más de la mujer, del chabón... cosas de amor, viste. Leo Matioli, Trinidad... “amor y paz”. Está bien, cuentan de que “ésta o éste le puso los cuernos” y esas cosas, pero son cosas naturales, cosas que se desarrollaron por los siglos de los siglos, que siempre existió gente cornuda... La cumbia también te tiene que llegar desde algún lado viste, con mover... *Trinidad* me hace acordar a ella [refiere a su novia] por ejemplo.

Al igual que Roberto, Miguel y Cristina rechazan un subgénero *específico* de la cumbia, la denominada “cumbia villera”, asociada al mundo del delito, las drogas y los contenidos sexistas: “base”, “chorro”, “garca”, “gato”, son expresiones de un universo de sentido aquí asociado a un sistema moral reprochable. En relación a este punto, Semán y Vila (2011b: 53) observan: “la cumbia villera es un espacio diferenciado dentro del

propio género cumbia, en el que el *mix* de letra y música de la vertiente villera toma distancia de un romanticismo que en otras circunstancias esos mismos oyentes reivindican como valioso”.

A su vez, algunos entrevistados, en ocasiones manifiestan consideraciones similares sobre la simpleza de las letras y las temáticas que se abordan en el rock *stone* - una vertiente al interior del “rock barrial” marcada por la influencia directa y explícita de la banda *The Rolling Stones*-. Cristian al respecto decía: “estas bandas¹²⁷ la verdad que no me gustan tanto, son medio reiterativas con los temas: siempre hablan de droga, droga, droga, droga – mujer – droga, droga, droga –mina, faso– droga, droga, droga... son bastante cerrados en eso, viste, son re-cuadrados en las letras.” Se trata, en suma, de una operación recurrente, identificada ya en otros estudios (Garriga Zucal, 2008; Semán y Vila, 2011a) por la cual en torno a la oposición entre categorías como “profundo” y “complejo”, frente a otras como “superficial” y “simple”, se articulan consideraciones estéticas con evaluaciones morales.¹²⁸

Como observábamos en los capítulos anteriores, especialmente entre estos fans, se encuentra difundida la idea de la centralidad del “mensaje” que se transmite. De modo que el análisis de las letras constituiría, para estos aficionados, una parte importante de la experiencia de la escucha, que sin ser el único elemento sobre el cual poner la atención, debe acompañar y complementar el placer que genera una buena melodía o un ritmo que moviliza. La posibilidad de “entender” e “interpretar” las letras¹²⁹, como muchos de los entrevistados afirma, sería uno de los elementos que lleva a elegir el rock en castellano por sobre el cantado en inglés o por sobre géneros como la cumbia, que “es solo ritmo”: “música para bailar, no para escuchar”. En esa afirmación recurrente, a la vez que se establece una diferenciación organizada contextualmente sobre los usos de la música, se mantiene implícito un tipo de entendimiento específico sobre qué concebir *exactamente* por escucha genuina (ya que también “se escucha”

¹²⁷ Se refiere a agrupaciones como “Viejas Locas”, “La 25”, “Jóvenes Pordioseros”, e “Hijos del Oeste”.

¹²⁸ Como sugiere Garriga Zucal (2008), la moralidad contestataria propia del “ethos roquero” se edifica en buena medida sobre el valor del mensaje y el contenido de las letras, existiendo un extendido imaginario por parte de los escuchas de rock según el cual el rock supondría una lírica compleja y metafórica, en contraposición con las de la cumbia, que es caracterizada por la simpleza, la literalidad y la crudeza. Como complemento de estas palabras, Semán y Vila (2011a: 18) agregan: “el mundo cultural de la gente, que se concibe como perteneciendo a las clases medias, ha discernido en esta expresión musical [la cumbia] la preferencia de los más pobres, pero también la ausencia de valores éticos que a los ojos de esos grupos son negativos. El hecho de que adjetivos como “simplicidad” y “repetición” hayan sido algunos de los *sambenitos* que se aplican al género resulta revelador.

¹²⁹ Así, en torno a la importancia a las letras, Leonardo refiere: “sí les doy importancia. Hay muchas letras en inglés que intento darles importancia porque después terminan siendo una basura, entonces prefiero quedarme con la imagen que tengo, pero las que están en castellano sí”.

música bailando). Se trata de un tipo de práctica que podemos definir como “escucha profunda” o *escucha moral* (Benzecry, 2012a). Este tipo de escucha “profunda” sería, parafraseando a Benzecry (2012a: 151), “una retórica que pone el acento en el proceso de aprendizaje experimental, interminable y orientado a los detalles, necesario para poder sentirse emocionalmente conmovido y afectado [por la música], lo cual, según creen, hace del oyente una mejor persona”. A este tipo de escucha aludía Federico cuando, al relatar su historia reflexionaba: “yo antes *en realidad* no escuchaba (de este modo) música”

De modo que estos fanáticos se vinculan a la práctica no a partir de una “identificación”, ni a partir de movilizar disposiciones prerreflexivas, sino desde una ética del trabajo minucioso, el aprendizaje continuado y el esfuerzo interpretativo. Conforme a estos valores, la escucha de música es una escucha atenta al mensaje; orientada instrumentalmente hacia la emoción pero incluyendo la “interpretación” como operación reflexiva y –el punto sobre el que avanzaremos aquí- estructurante de una serie de valores socialmente reconocidos.

1.2. *Laburantes. Trabajo y ocio.*

En estos relatos lo que se observa como recurrencias son figuras centradas en el valor de la cultura del trabajo, así como narrativas ancladas y ligadas al barrio, connotado siempre positivamente. El relato de Roberto nos ofrece, una vez más, una condensada caracterización de este lugar moral desde el cual se producen las evaluaciones. Cuando su hermano, en el marco de una conversación comenta que ellos pertenecen a “un barrio medio marginal”, el interviene enfáticamente: “-No, marginal no: *barrio proletario*”,

vivimos en un lindo barrio, tiene agua, tiene gas, tiene todo. Con un nivel de gente laburante, que vivimos al día. Por eso te digo. Vivís con lo básico. No te falta, pero tenés que laburar, lógicamente. Pero no podés hacer muchas más cosas de las ocurrencias del mercado. No llegamos a esa instancia todavía, nosotros. Si no te aparece alguna historia que vos digas “ya está”, hay que buscarla. Pero no implica que tu vida sea mala, si la tenés o no la tenés. La vida es rica en otras cosas, y si te va cómodo mejor... Uno quiere vivir una linda vida. Ni hablar. Viste, a veces tenemos que estar laburando al rayo del sol, pero lo primero que decís es “qué vino me voy a tomar”, “me voy a tomar un birrón y voy a escuchar los temas del Indio”... Soy positivo por naturaleza yo, y te puedo asegurar que mal no me va. Me choco con gente maravillosa, así como ustedes. Buena gente. Y en los laburos, te cruzas con mucha gente con armonía. No viste, si estás en la jodida, ahí lógicamente que también vas a juntarte con gente que también está en la jodida.

En el relato de Roberto se observa la recuperación y valorización de la figura del “trabajador”, el “laburante”, y varios significantes asociados a ella: el barrio

“proletario” (¡no marginal!), el sacrificio, el trabajo honrado, el progreso a través del esfuerzo. Sin embargo, el placer del “consumo” como horizonte de lo deseable tampoco se rechaza: “no podés hacer muchas más cosas de las ocurrencias del mercado. No llegamos a esa instancia todavía”; frente a ello Roberto aplica algunos mecanismos compensatorios: “*la vida es rica en otras cosas*”. En el testimonio se observa cómo la música se imbrica en las escenas sociales de su escucha, y la experiencia musical es parte de la descripción de su experiencia vital de “laburante”, que anuda sacrificio, trabajo y ocio en una narrativa de sí mismo: “uno quiere vivir una linda vida”. El rock está asociado, en la vida de Roberto, a ese mundo de experiencias. Y con eje en la base valorativa que se elabora en ese entramado experiencial, se juzgan diversas acciones de *pares* o de *otros* en situaciones concretas de interacción.

Roberto cuenta un episodio concreto, en busca de relativizar un comentario de Cesar, referido a que “en los recitales siempre hay gente buena” Se trata de un episodio que había tenido lugar el día anterior, mientras estaban en la “previa” a uno de los recitales del Indio, en La Plata:

-Hay gente buena, sí; pero también hay giles, como en todos lados. Por ejemplo hay gente que en vez de convidar un vaso de fernet te lo cobran veinte pesos. “Pará que venimos de laburantes los dos, viejito. ¿Por qué no me pedís de onda?”. Eso justamente fue algo que pasó ayer en una tribu que estaba al lado. Veinte pesos un vaso. Una medida así de fernet y un poco de coca. Nos vendió porque teníamos una sed bárbara. Y nosotros no encontrábamos nada para tomar. Los locos la vieron y la especularon, lógicamente. Y eso no es lo que transmite el Indio. Eso es gilada. “Compartí viejo”. Tomá si querés cinco o siete mangos y lo necesitas para el bondi para la vuelta. Pero viste, el loco se hace el boludo porque nuestro trapo dice Tandil. Seremos unos paisanos, pero no pelotudos. Sabemos que el fernet veinte mangos sale la botella y estos locos no están habilitados (risas). “No tenés la autorización, papá”. Después les dio vergüenza. Los locos se recataron, les dio vergüenza. Levantaron el trapo y se fueron. Manga de giles.

El relato se construye como singularización de una afirmación general, que es que en el ámbito de los recitales prima un código de interacciones regulado por un espíritu de camaradería y solidaridad: ámbito en el que el afán de lucro, la búsqueda de una ventaja, la “avivada”, no tendrían que tener lugar. La condición compartida de “laburantes” que manifiesta Roberto, es la que debería inhibir este tipo de especulación, y desde esa posición se juzga negativamente a aquellos sujetos.

Un segundo episodio refuerza estos valores en oposición a la arbitrariedad policial. Se trata de un encuentro con la policía, en la plaza donde el grupo de Roberto iba a pasar la noche a la espera del recital. Roberto reconstruye el diálogo con la policía:

-“Vinimos a ver el recital del Indio”. Y nos dicen “Ah, vinieron a romper las pelotas a la Plata ¿Y cuándo se van?” -“Mañana a la mañana”. “¿Por qué?” -“Y porque tocan dos veces”. -“Y

enciman tocan dos veces". -"Sí, acá tenemos las entradas", le digo yo. -"Por mí se pueden ir a la remismísima mierda ahora", nos dijo. -"A estos hay que matarlos a todos".

A partir de ese episodio Roberto concluye:

Esos se piensan que uno no tiene hogar, no tiene una vida. Se piensan que somos de la calle. Se piensan que estamos para el tacho de la basura. Y no es así. Mi vieja tiene miedo de que nos pase algo. Mi viejo se preocupa. Con lo básico vivimos pero no nos desentendemos de la situación social, porque vivimos en la sociedad también. Hay gente a la que no le interesa nada, algunos le interesa la guita, a otros juntar una tonelada de cartón en quince días... Pero también lo que vive la sociedad te tiene que interesar.

En suma, a la luz de estos relatos vemos como los valores articulados con el consumo de esta música, se disponen a utilizarse para evaluar contextualmente diversas acciones y situaciones y juzgar su legitimidad: la de aquellos que pertenecen al "nosotros" que forman parte de la escena, así como la de diversos "otros" que no forman parte de ella y mantienen un relación de tensión con ese nosotros. Y en la base de todos estos relatos, encontramos la *persistencia* de un modelo que asocia el ocio y el consumo al trabajo productivo y remunerado como sustrato tanto de las valoraciones como de las prácticas de escucha. Un modelo que algunos trabajos (Míguez, 2008; Martín, 2011) hallan desarticulado en las representaciones que propone la cumbia villera. Al respecto Martín sintetiza: "En la cumbia villera encontramos la idealización de un tiempo sin reglas, en el cual el trabajo, el ahorro y el sacrificio son sustituidos por el robo, el consumo y el ocio" (2011: 220). Es precisamente frente a esta configuración de sentido que el discurso nativo que enfatiza en el esfuerzo interpretativo y la profundidad del mensaje del "rock" *reacciona* y moraliza las elecciones de consumo (musical pero también no-musical) como diferencias sociales.

1.3. Ascetismo. Consumo y moral.

Como señalamos en el capítulo anterior, existe una conexión en el discurso nativo entre consumo y moral. En un contexto de renovada "promesa de consumo", contra los valores del hedonismo popular asociados al placer por el consumo de ciertos bienes (como zapatillas deportivas y "ropa de marca", teléfonos celulares, etc.), la canalización de la posibilidad de consumir hacia actividades consideradas "trascendentes", para muchos de estos fans es una forma de conformarse como sujeto moralmente meritorio, afirmando a través de estas elecciones los valores del ascetismo frente a los del hedonismo consumista. En tal caso, la participación en la escena y la "sustentación" del fanatismo en la vida cotidiana, refuerza una moralidad que destaca el

mérito, la perseverancia y el esfuerzo. Este estilo “heroico” se vuelve, para muchos de estos seguidores, paradójicamente, la forma de articular la ética del ascetismo con actividades que no son estrictamente de “ahorro” sino que implican un gasto, y se ligan al disfrute hedónico de la música.

En el capítulo anterior advertimos como Javier se dirime entre varias opciones: mantener la familia, “pensar en ella” y poder llegar a fin de mes, comprarse las zapatillas preciadas, o viajar al recital como experiencia personal única. Y esas alternativas las construye desde el esfuerzo que supone acumular el dinero para todo eso como “laburante”. Roberto construye una alternativa similar, para él la necesidad de “confesar” por qué no tiene computadora, también lo mueve a una elección:

Debo *confesar* por qué no tengo computadora, que parece que me voy por las ramas, pero les voy a explicar porque está vinculado con la música. A nosotros el Porco Tour nos sale dos lucas, dos lucas de presupuesto anual. Y para nosotros, el presupuesto que manejamos nosotros, es una parte importante del presupuesto total. Entonces, bueno, me compro una computadora que sale dos mil quinientos, la básica; o me voy a ver el Indio todo el año. Y bue, me voy a ver al Indio.”

Como Javier, Roberto inscribe esta alternativa en el marco del esfuerzo que implica obtener el dinero para los viajes y las entradas, posible a partir de sacrificios y privaciones, y que tiene base en su modo de obtener el dinero como “laburante”: *dinero esforzado*. Observamos en los relatos el anclaje de estas elecciones de “gasto” y usos del dinero dentro de alternativas teñidas de sentidos morales: se trata de vivir la experiencia, la aventura, o usar el dinero para comprar bienes tangibles, prácticos, “útiles”: zapatillas, computadoras, teléfonos celulares. Eloísa Martín (2011) ha observado, en torno al contenido de las letras de cumbia villera, que el dinero aparece despegado del trabajo o del sacrificio, articulados en la lógica de la satisfacción diferida. En estos relatos, por el contrario, encontramos que para estos fans el dinero *permanece* ligado al trabajo, el sacrificio y el ahorro. Pero hay un matiz: el horizonte de consumo no es censurado de plano, y el placer hedonista ligado a este no se descarta sino que más bien se lo inscribe en la posibilidad de vivir una experiencia espiritualmente significativa.

En la sección siguiente se indagará sobre los modos que, en torno a esta estructuración “moral” de la escucha, el consumo de determinada música puede contribuir a conformar límites simbólicos.

2. Límites simbólicos y música.

A partir de esta “moralización” de la escucha, se opera una recurrente dicotomización en torno al consumo de rock y de cumbia. Esta oposición se realiza desde los modos de vincularse con la música -el trabajo reflexivo sobre sí mismo que habilita la “escucha profunda”- disponiendo a trazar diferenciaciones frente a *otros* que no comparten el sentido de la moralidad propia. A través de estas operaciones se elaboran límites simbólicos, fundamentalmente en relación al mundo de la cumbia, al interior del mundo popular, pero también en torno al mundo de los “chetos” y sus consumos.

2. 1. La cumbia. Una repulsión tremenda.

Esta elaboración de límites incluye siempre una evaluación de las “escenas de consumo” asociadas a cada tipo de música. Un relato de Leonardo, en el que este evoca su acercamiento al rock de Los Redondos por oposición a la cumbia, permite ilustrar esta operación de asociación estabilizada entre música, prácticas de escucha y escenas sociales, en el sostenimiento de límites con el mundo de la cumbia. En el relato de Leonardo se enfatiza la elección entre mundos mutuamente excluyentes, asociados con grupos de pares diferentes y ámbitos distintos: la bailanta, la diversión, ciertas drogas, *por un lado*; y los recitales y el rock como “desafío cultural” *por otro*:

Ser ricotero para mí es una cuestión de vida. En mi caso yo estaba en un lugar que no quería estar y ellos con su música me mostraron, me identificaron y me ubicaron en un lugar en el que yo me siento más cómodo... La verdad es que yo me juntaba con cumbieros y me sentía un poco aislado del grupo, porque a mí la cumbia no me gustaba... Yo la escuchaba más que nada por lo romántico y lo divertida para bailar. Ya cuando empezaron a venir los malos ejemplos explícitos en la cumbia, como que no me gustó.

-¿Los malos ejemplos como qué?

Damas Gratis, te puedo dar un ejemplo, es una banda, un grupo musical que cantaba a favor de la droga, y una cosa es que hables de la droga y otra cosa es que digas que “el que no se droga es un gil”, o “hay que matar a un policía” directamente. Está bien, en el punk rock existen bandas que dicen eso pero ellos como que lo cantaban por el hecho de que “sí, somos villeros” o lo que fuere, con el mensaje que daban ellos... no por desprestigiar, ¿no?

-¿Eso lo escuchabas con tus amigos?

-Claro, cuando iba a bailar tenía un grupo de amigos que siempre escuchaban cumbia y bueno ahí yo escuchaba, ahí fue que escuché la Nueva Luna y ahí fue que escuché todo. Y no me gustaba la falta de códigos, la falta que yo notaba cierta cosa cuando vos vas a bailar te agarras a trompadas entre los mismos por una mina, o robarte; vos vas a bailar y lo ves todos los días, te esperan afuera la bandita, esa falta de códigos, esa falta de respeto, en un lugar donde vas a divertirme, no me parece copado. Pero entonces empecé a conocer otro grupo de chicos que venía escuchando rock (...) y ahí fue como que me empecé a involucrar en el mundo del rock.

“Los que me hicieron escuchar rock”, reflexiona Leonardo, “me mostraron un *mundo diferente*, justamente porque no me gustaba el mundo ese en el que yo estaba”. En este relato vemos cómo las valoraciones que se realizan de determinada música están inscriptas en las situaciones y maneras de consumo en que se llevan a cabo (la cumbia ligada al baile en la bailanta y esa escena “sin códigos”, el rock a la escucha con amigos en el hogar o en los recitales, etc.). Y estas asociaciones conducen a estabilizar pautas de consumo (la cumbia asociada a la diversión, el rock a la escucha atenta, a la decodificación del mensaje, o a la “elevación cultural” a partir del aprendizaje continuado). Se va configurando así una escucha clasificadora, a partir de la cual se delinearán límites simbólicos vinculando música con tipos de sociabilidad y valores. En este sentido se presenta al rock y la experiencia de su escucha, como un consumo que se asocia con un mundo al que se aspira y se diferencia de otros de los que se pretende tomar distancia. En su relato Leonardo concluye que “pertenecer al rock te da cierto nivel cultural” (capítulo 3), “me promovió un desafío el hecho de investigar, de querer mejorar”. El rock, para Leonardo, sencillamente *te hace mejor persona*. Y en el relato de Leonardo, los juicios estéticos parecen implicar juicios sociales:

-¿y hay un tipo de música que te parece muy mala?

-El reggaetón. Por lo general es el mismo público que escucha cumbia, porque se escucha en esos tipos de lugares, se escuchan en los boliches para ir a bailar básicamente y lo escucho en los mismos barrios donde yo escucho rock and roll, se escucha reggaetón, en los barrios marginales.

-¿y por qué no te gusta el reggaetón?

-Porque me suena muy repetitivo, no me gustan las letras, no dicen nada, no me generan nada, la piel no se me pone de ninguna manera cuando escucho esa música, me genera una especie de repulsión tremenda. Me pasa más que nada cuando voy caminando por la calle y están escuchando música y han escuchado cumbia villera básicamente y están con las palmitas “pla, pla”, haciendo palmitas y “eh eh”. Y yo digo ¡no es necesario! me parece que no era necesario.

-¿Qué se pongan a escuchar música en la calle?

-Sí, que escuchen en la calle... En la vereda, en la puerta de la casa pongámosle. No sé, me suena a ridículo, innecesario y aparte molesto, molesto, no sé por qué pero me causa rechazo.

En la vivencia de este *rechazo* (que ocurre en el cuerpo, que irrita y aunque no se sabe exactamente *por qué*, produce “una repulsión tremenda”) se observa una articulación específica de definiciones estéticas, clasificaciones sociales y categorías espaciales. La caracterización de Leonardo está emplazada en el barrio, en el espacio público del que puede ser *su* barrio. Y cuando el mismo espacio es compartido (“el reggaetton se escucha en los barrios marginales, en los mismos barrios donde yo escucho rock and roll”, o como sugiere Miguel: “la cumbia se escucha *allá en el*”

fondo”¹³⁰)- el consumo de música que se conecta con ámbitos de sociabilidad circunscriptos, puede ser un diacrítico que trace un límite entre lo rechazado y lo admitido. En estos relatos, la representación del barrio deja de construirse exclusivamente desde los tópicos de la solidaridad, la armonía y la cohesión social (presentes en los relatos de las banderas, por ejemplo), para dar cuenta de otra dimensión, en la que, parafraseando a Kessler (2010: 149), el barrio se fragmenta imaginariamente en pequeños lugares caracterizados por la moralidad de sus habitantes. Y en este plano vale la correlación descrita por Elías (1998: 108) para las configuraciones de establecidos y marginados: “mientras más se reducen los diferenciales de poder, más claramente salen a la luz los aspectos no-económicos de las tensiones y conflictos”.

En este cuadro, otro relato de Leonardo subraya la función de la música para clasificar y evaluar situaciones, que son locales y morales, para regular interacciones en *contextos circunscriptos* de interacción que de otro modo pierden legibilidad.

-Me han pasado dos cosas diferentes con Los Redondos que yo me muero de risa porque digo “de un extremo a otro”: uno en La Plata, curiosamente, y otro en Florencio Varela. Me ha pasado de meterme en un lugar que digo “acá no salgo vivo” en Varela, en uno de los barrios más feos que tiene Varela, yo con una remerita de Los Redondos, yo trabajaba en la calle viste, haciendo tramites en las casas de la gente; y una vez viene un chabón con un chumbo en mano, así como a afanarme, y cuando me vio la remera me dice: “loco sabes que te estaba por afanar y cuando te vi la remera, loco, mirá, mirá –y se levanta la manga y muestra tatuado acá Los Redondos- “loco, aguante Los Redondos...” Yo dije “bueno ¡gracias Indio!”, ¡“gracias Skay”!, “aguante Los Redondos”.

Eso fue una. La otra, completamente diferente, fue en el Ministerio de Economía que hay allá en La Plata: tuve que ir a entrevistar a un tipo, me hicieron pasar por 85 lugares, me hicieron pasar con un mono así gigante, un tipo de seguridad. Me hicieron entrar y salir con el mismo tipo, todo custodiado, y cuando salgo el tipo me dice: “vos me ves ahora acá, pero si vos vieras lo que yo daba por eso –también señalándome la remera de Los Redondos-”.

Nada que ver viste un tipo con otro, y sin embargo el mismo sentimiento.

Leonardo evoca su doble anécdota simétrica y opuesta para dar cuenta de la transversalidad social de *Los Redondos*, como un “sentimiento” que no tiene una localización social precisa pero sí una moralidad compartida. En la anécdota, los extremos de la escala social están estructurados *espacialmente* (centro de La Plata / periferia de Florencio Varela), y en su relación con la *ley*: “delito” / “seguridad”. Leonardo, en la anécdota, es un tráfuga en dos sentidos, “ir a la villa” o “ir al centro”, son situaciones que se atraviesan para volver a “su lugar”: *el barrio*. Leonardo,

¹³⁰ Como señala Segura (2010b), “*cada barrio tiene su fondo*”: “los recién llegados se ubican más lejos, hacia atrás, en “el fondo”, tienen peores condiciones de vida, mayores dificultades para acceder a políticas sociales, y las relaciones entre unos y otros [grupos] son tensas.” (2010b: 17).

mantiene un supuesto implícito en la situación: ni los “villeros” ni los “caretas” escuchan Los Redondos (que es cosa de pibes de barrio). Y el relato de ambas interacciones es evocado a partir de la sensación de “sorpresa” entre lo esperable en esa situación y lo sucedido: escuchar a *Los Redondos*, en los dos casos, resolvió la situación a partir de encontrar en la música una moralidad *inesperadamente* compartida. La anécdota de Leonardo supone a su vez una transformación estructural de los últimos años: lo que algunos analistas han identificado como una tendencia al incremento de los *cruces instrumentales* (Grimson, 2009; Segura 2014) de las fronteras urbanas, ligado a la convergencia de “aumento del empleo, reducción de la pobreza y sedimento de la desigualdad” (Grimson, 2009: 31).

2.2. La “marcha” y los chetos. Yo ni entro.

La conformación de alteridades en relación con la cumbia “por abajo”, se suele complementar en las clasificaciones nativas con la elaboración de alteridades “por arriba”, frecuentemente vinculadas al mundo de la música electrónica (“la marcha”), las raves y los “chetos”. En este caso, son otros los valores que se contraponen (la ostentación, la hipocresía, la frivolidad, etc.) y los consumos con los que se asocia a la música. Un relato del grupo de fans de Tandil nos ofrece una caracterización ilustrativa de esta asociación:

-¿Irían a bailar a la rave o alguna cosa así de música electrónica?

-C: Yo no lo haría. No me gusta el ambiente de la gente. Porque hay gente discriminadora. Yo pienso eso. No me gusta porque son gente de alta sociedad y te tratan de negro, que vos sos negro. Y toman éxtasis con el agua mineral. Esas son drogas sintéticas, no me gustan. Te mata. Se te apagan las luces después.

-R: Y sí, si están como tres días. ¿Cuánto están ahí? Lo que pasa que es una movida cara, porque una botellita de esas, salen como 30 mangos. Entonces, no vas a ir con veinte pesos... Y en los boliches te cortan el agua. En unos festivales, veinticinco dólares la botellita chiquita. Hace poco la municipalidad de no sé dónde, creo que de Córdoba, los multó para que pongan agua, porque se te puede morir un pibe. Y a nosotros venir acá nos sale caro. No por el precio, sino que nos cuesta conseguirlo. Porque uno hace todo para llegar a su casa a darse un bañito y tirarse a dormir, descansar, para ir a laburar.

-C: A mí no me gustan para nada esos lugares. Prefiero fijarme en otras cosas. Donde en los baños hay mucho lujo y todo eso... Yo ni entro.

En esta descripción podemos encontrar varias simetrías con los relatos sobre el “mundo de la cumbia”. Se trata, nuevamente, de caracterizaciones que conectan el tipo de música con las escenas sociales de su escucha: sociabilidades, sustancias y valores asociados a ellas. Desde este plano es que se moralizan las elecciones, asociando la música a su escena social y espacial de consumo. Y cada escena se construye en los

relatos a partir de proyectar unos espacios específicos, un perfil social, un régimen de consumo y un tipo de droga (en este sentido, por ejemplo, todos estos fans coinciden en afirmar que tanto “chetos” como “cumbieros” se drogan, pero mientras la droga en los primeros está ligada a la diversión, en los segundos se encuentra asociada a la realización de actividades delictivas). Así, en los relatos de estas escenas de escucha aparecen asociaciones estabilizadas: estilos de música con situaciones y sociabilidades determinadas. Y una vez que las mismas se estabilizan, los límites parecen autoevidentes: “donde en los baños hay mucho lujo, *yo ni entro*”, dice Cesar; o como refería Leonardo en relación al reggaeton, “*no sé por que pero me causa rechazo*”.

Garriga Zucal sintetiza de esta forma la construcción de límites “por arriba” y “por abajo” que observamos en los relatos de estos jóvenes, y que da cuenta de cierto “ethos roquero” recurrente en nuestros entrevistados. El autor señala:

Los mecanismos de distinción con los “chetos” y los “negros” recorren distintos argumentos. Para diferenciarse de los “chetos” remarcaban las experiencias de vida distintas dadas las diferencias materiales. Así, los roqueros soportan la miseria y la pobreza, conocen la “calle” y sus asperezas: las peleas, la represión social, etc. (...). Los roqueros desnudan sus injusticias, mientras que los “chetos” tienen en la música una relación con la diversión y no con el compromiso. Por otro lado, la diferencia entre “chetos” – “caretas” y “roqueros” está asociada al descontrol; en tanto los primeros no hacen abuso de las drogas. Con los “negros” cumbieros, con quien comparten algunas experiencias materiales y culturales, el camino de la diferenciación transita los vericuetos de la resistencia al sistema. Resistencia que en tanto roqueros levantan como bandera y que a los cumbieros parece no interesarles. La distinción por el lado del descontrol es inviable dado que ambos grupos comparten un imaginario común respecto a las drogas y los abusos. (2008, s/p)

Como observamos en los relatos de estos fans, a partir de la importancia que se le da al “mensaje” y a la música como “compromiso social”, es posible reconstruir aspectos de esta moral desde la cual estos seguidores se diferencian de los “cumbieros” y los “chetos”. Sin embargo, caben algunas especificaciones para el caso de estos fans. Observamos que estas valoraciones no solo son evaluadas a partir del “tamiz moral del rock” -tal como da cuenta Garriga Zucal a partir de categorías morales nativas como ser “contestatario” o “descontrolado”- sino que se inscriben y actualizan como esquemas a partir de los modos de *involucrarse con las prácticas* que implica la actividad de la escucha. En este sentido, el “descontrol” en los testimonios, parece ser de todas formas siempre inscribible en aspectos ligados a valores de la “cultura del trabajo”, el esfuerzo y la pauta ascética. Por lo que la demarcación de límites simbólicos en estos fans suele acompañarse siempre *de su propia construcción moral como “laburantes” o personas*

esforzadas. Se trata de valores centrales de un lugar social desde el cual se sostienen estos límites.

2.3. Redefiniendo un límite simbólico: “el Indio y Cerati, los dos trabajan”

Un relato de Roberto apunta a precisar, exactamente, este punto. En el mismo, busca desmontar un lugar común que, en la década del noventa, definía la alteridad musical de los fans ricoteros: *Soda Stereo* y su público¹³¹. El relato de Roberto busca relativizar esa rivalidad entre artistas y públicos (una rivalidad que está socialmente connotada). Al hablar sobre Gustavo Cerati (ex cantante de *Soda Stereo*), Roberto comenta una situación que lo conduce a matizar esa oposición como esquema organizador de una pauta de consumo y de un principio de visión:

-Nahuel: en general, para el común de la gente el “opuesto” al Indio es Gustavo Cerati. Y está bien, es re careta el chabón.

-R: Pero Cerati no se diferencia mucho del Indio. Trabajan... tienen un elemento común de laburo, el Indio y Cerati, que son las máquinas, los samplers. Uno aprende porque el Indio le explica al público, le comenta la forma de trabajar que tiene él, viste, y no creo que se diferencie mucho con la de Gustavo Cerati. Yo, en mi creencia. Pero... Hay ahora herramientas digitales, y si querés hacer un buen álbum, complejo, las necesitás las herramientas.

Roberto, con esa operación, deconstruye una oposición “clásica” entre Cerati y Solari que los ubica como parte de mundos estéticos y sociales *contrapuestos*, a partir de identificar un elemento compartido, que lo lleva a revisar, redefinir y desplazar ese divisor: ambos “trabajan”. Tienen “un elemento común de laburo”. Desde este eje se reorganizan las pautas que ordenan sus límites simbólicos, desplazando la diferencia. Este desplazamiento se refuerza con una vivencia que Roberto experimenta frecuentemente. En las oportunidades en que Roberto tiene contacto directo con ese público, ligadas a situaciones laborales, observa que se trata de “buena gente”:

Algunos se creen que vos no podés andar limpio, si te comprás un pantalón y te ponés una camisa y un jeans, un par de zapatos, no podés escuchar al Indio. Digamos porque te tomás una caipirinha sos un careta. Yo lo de Gustavo Cerati, en particular no te escucho nada. No digo que sea malo, pero yo no lo escucho. Pero no digo que un pibe que escuche Gustavo Cerati, que de hecho conozco un par, sean malas personas: son excelentísimas personas, y son re buena gente. Y son profesionales. Es gente a la que yo le voy a trabajar. Analistas en sistemas, ingenieros agrónomos, son pibes de 28, 30 años, que vos decís, “el loco este es recontra re piola” y el flaco tiene la entrada de Gustavo Cerati en la mesa de luz de la habitación de él, que yo le estoy pintando. Y el loco es re macanudo: “Bueno, me voy. Te dejo las llaves, si querés tomar mate,

¹³¹Cabe aquí una nota contextual: el relato de Roberto es de 2008, previo a la muerte de Cerati (2014). Luego de este hecho y de comentarios alusivos de Solari, esa oposición otrora estructurante fue crecientemente desactualizada entre el público. Con lo cual, la operación de Roberto, en 2008, era más disruptiva de lo resulta en la actualidad.

querés tomar jugo, abrí la heladera” Sin conocerte, re macanudo, porque ya te percibe el chabón como sos vos. Y el loco vos le decís “Yo sigo al Indio Solari”, el loco no dice que yo soy un perro callejero. Me respeta como ser humano. Y el loco no es que porque sean distintas cosas o distintas músicas, no sé cómo decirlo porque no soy especialista. Yo te digo lo que me parece a mí. El tema ese de las rivalidades, de Soda Stereo y Los Redondos, para mí es para los pelotudos.

El relato de Roberto desarticula la oposición *Redondos / Soda Stéreo* (o Solari/Cerati), que en los noventa pretendía definir un clivaje al interior del público del rock, entre rock “comprometido” e “independiente” (asociado a jóvenes de sectores populares o “de barrio”) y música “conformista” y “comercial” (de clases medias/altas: “chetos”, “caretas”, son las expresiones que utiliza Roberto). Pero el ser “laburantes” y “buenas personas” es lo que une en el relato a ambos personajes y a sus públicos. De modo que la anécdota de Roberto sobre su experiencia de trabajo con personas que escuchan otras músicas, lleva a revisar y redefinir las visiones y valoraciones sobre esos “otros”, que además de escuchar otras músicas pertenecen a otro sector social: “el loco no dice que yo soy un perro callejero, me respeta como ser humano.”

En suma: a partir de ciertas experiencias con la música y asociaciones como *rock - barrio - trabajo vs. cumbia – villa - delito*, se delinean y estabilizan límites simbólicos. En torno al par rock / cumbia podemos reconstruir ciertos esquemas opositivos recurrentes que tienden a sobreponerse entre sí con cierta redundancia, y organizan el universo de sentido que atraviesa dicha oposición en el mundo popular:

Rock	Cumbia
Amigos/familia	Seducción/fiesta
Escucha atenta, “mensaje”	Baile
Barrio	Villa
Ocio-Trabajo	Delito/Drogas/”Vagancia”
Contestación	Conformismo social

A continuación, una vez caracterizada esta escucha moralizada, así como la elaboración de límites simbólicos que se traza en torno a ella, profundizaremos en una característica de la misma, al dialectizarse en prácticas concretas. Mostraré que estos *límites*, antes que fijos y estables, están contextualmente organizados, modulando una escucha jerarquizada y jerarquizante que coexiste con escuchas “menores”, que articulan con otros repertorios de acción: la fiesta, la diversión, el baile, las celebraciones.

3. La escucha jerarquizada: la pertinencia contextual de los límites.

Hasta aquí hemos observado que estos sentidos prácticos clasificatorios son un emergente de la actualización de un “ethos rockero” a partir de las propias prácticas asociadas a la “escucha profunda” y, a través de ella, de una evaluación de los contextos sociales de consumo. Sin embargo, cuando indagamos en sus prácticas musicales concretas, la rígida dicotomización valorativa con que los fans invisten estos consumos se relativiza, advirtiéndose la existencia de una *escucha “jerarquizada”* según ámbitos, momentos y estados de ánimo, que incluye un sentido de la pertinencia contextual (Lahire, 2004) de cada escucha. Cuando se le preguntó a Roberto, en qué ocasiones y con qué fines escuchaba cumbia, describía:

-Se pone cumbia para escuchar y para bailar también. En mi casa, se escucha cumbia. A mi viejo le gusta la cumbia, como el folclore... La cumbia me encanta bailar. Pero cuando estás mamado... La cumbia me encanta. Hasta murga bailo también. Bailo de todo. Relajas la mente, me divierte. Con Enzo somos compañeros de noche. Vamos a un baile que es de cumbia, que es donde toda la gente del barrio va.

Asimismo, Federico, del grupo de jóvenes de Avellaneda, señalaba:

Bueno, todos tenemos un muerto en el placard, yo también escuchaba cumbia... yo tenía a mi novia que era cumbiera, y tengo a mi hermana que es cumbiera, y conozco un montón de cosas de cumbia, pero sinceramente no es algo que me divierte... qué se yo... si vamos a una joda y me pones cumbia, y bueno dale... pero si me pones Los Redondos ¡te doy vuelta la mesa!

Miguel, por su parte, cuenta que

Para el casamiento pusimos cumbia, nos bajamos [descargamos] Gilda... Yo no escucho cumbia, pero sí para bailar, y además Gilda porque me hace acordar a los momentos alegres de antes, cuando era pibito y andaba con mi vieja.

Y Leonardo, al preguntarle si alguna vez el gusto musical de una persona hizo que dejara de interesarse por ella, me decía:

No... Tengo amigos que son recontra cumbieros y reggaetoneros mal y yo los quiero un montón, lástima la música que escuchan, pobres, pero bueno eso no implica que no podamos seguir amigos.

Estos ejemplos muestran que, cuando indagamos por prácticas o situaciones concretas de escucha –más allá de las valoraciones sobre ellas o las preguntas por las preferencias- coexisten escuchas diversas y ligadas a relaciones con individuos cercanos del grupo de pares o del seno familiar: una hermana o su amiga, los padres, un amigo, un vecino, etcétera. Como vemos, los “grupos de escucha” entre pares, permiten esos “desvíos”, que no impiden la membresía grupal (menos flexible es la aceptación endogrupal del consumo de determinadas drogas, como se observa en los relatos de estos).¹³²

La escucha moral, entonces para estos seguidores, no solo involucra una serie de valores provenientes del “ethos” roquero de la interpretación y el mensaje profundo, e involucra una dimensión ética y moral, sino que además está contextual y jerárquicamente organizada en relación a otras escuchas que *sin embargo* coexisten: otras escuchas “menores”, “menos legítimas”, orientadas generalmente a la diversión y desplegadas en contextos específicos: el ámbito del baile, la “joda”, las fiestas familiares. *Música para divertirse*.¹³³ A partir de la escucha, lo que se elabora entonces como esquemas no es *solo* un “sistema clasificatorio” para trazar límites simbólicos, sino un sentido de *la pertinencia contextual* de esquemas de acción, visión y evaluación (Lahire 2004), que conforman repertorios de acción plurales y reflexivos (de un modo que no cabría pensar bajo la lógica de un *gusto* unificado y unificador).

3.1. Los sentidos prácticos de la movilización de los límites simbólicos.

Al analizar los usos clasificatorios de la música se observa una segmentación de estos usos, similar a la observada por Segura (2010a) en torno a la utilización de la oposición barrio / villa. Segura plantea considerar dicha oposición, “no en términos dicotómicos y estancos, como si se tratara de dos posiciones que se corresponden (...) de manera estable con dos conjuntos de condiciones materiales y estilos de vida claramente diferenciados”, sino “como categorías que son *parte del universo significativa disponible* de los actores, que son utilizadas y puestas en acto en distintas circunstancias de interacción y no en otras” (Segura, 2010a: 180). En nuestro caso

¹³² En este caso, como señala Kessler, “el consumo de ciertas drogas contribuye tanto a conformar grupos como a redefinir relaciones: los que no comparten el consumo van quedando afuera” (Kessler, 2006: 78).

¹³³ En este sentido, como sostienen Semán y Vila (2011b: 54) es preciso complejizar el análisis de las adhesiones a un género entendidas bajo la forma de la “identidad plena”: “no se puede explicar una parte de las interpretaciones nativas por el todo, en este caso la adhesión a un género musical con el supuesto de que éste vertebra *in toto* la perspectiva de ese sujeto.”

encontramos una operatividad similar de la distinción rock / cumbia según esquemas situacionales y a partir de una lógica segmentaria. De acuerdo con esta lógica el par rock / cumbia en determinados contextos se *sobrepone* con el de barrio / villa, pero esto no siempre es así, dependiendo su uso de las interacciones específicas con las que se enlaza (así, la cumbia también se puede conectar con el mundo de las salidas con amigos, fiestas familiares, ocasiones para “bailar” o “divertirse”). En todo caso, identificamos dos “niveles”:

-(1) Esta sobreposición se da en un nivel de generalidad (que Gravano -2003- denomina “tipicidad”)¹³⁴ que refuerza la lógica identitaria en torno a “lo barrial” estigmatizando la cumbia como consumo de un “otro radical” y la villa como espacio social degradado y amenazante.¹³⁵

-(2) Pero por otro lado, como vimos, los principios de división en torno al par rock / cumbia se segmentan en contextos específicos y muestran una flexibilidad que se ajusta a las situaciones de consumo particularizadas. Así, al adentrarnos en situaciones concretas y en prácticas de escucha, el esquema dicotómico parece ser insuficiente para sus propios usuarios, coexistiendo “negociaciones” y legitimidades locales según prácticas y contextos: en muchos casos, la música es utilizada para “divertirse” o por su “mensaje”, observándose en esta distinción una jerarquía que no se busca aplanar, pero que tampoco presenta ambos modos como necesariamente excluyentes uno del otro. En este caso los sentidos prácticos con los que se estructuran los usos situacionales de la música y las significaciones que ellos portan, parecen dar cuenta de una situación relativamente plural de esquemas incorporados bajo la forma “stock de repertorios de acción” (Lahire, 2004: 55). En tal sentido, pareciera advertirse en muchos casos una coexistencia de esquemas de acción y división anclados en *situaciones* y relaciones que

¹³⁴ El autor identifica una serie de variables ligadas a la categoría social de *barrio*: la *identidad* (el que los actores asuman identificarse o pertenecer a determinados barrios como forma de distinguirse y condicionar las conductas colectivas), la *segmentalidad* (la heterogeneidad interna de los barrios) y la *tipicidad* (estereotipos, prejuicios, estigmas).

¹³⁵ En este nivel, esta asociación se conecta con las distintas trayectorias sociales de ambos géneros. En este sentido si rock y cumbia son géneros musicales dominantes entre escuchas de sectores populares urbanos en la Argentina contemporánea, se trata este de un destino social convergente que sin embargo encubre derroteros culturales algo diferentes: la cumbia aquilatada en el seno de trayectorias de migrantes internos, se vuelve un consumo de sectores populares que se mantuvo siempre a cierta distancia del consumo de clases medias (salvo, como señala Míguez -2008-, por el “exotismo” que despierta sus letras y estéticas), mientras que el rock, como fenómeno típicamente representativo de las clases medias urbanas, es apropiado *luego* por una generación de jóvenes de sectores populares empobrecidos, perteneciente a la periferia urbana: un cambio por el cual se *amplian* y *desplazan* las bases sociales del rock (Semán, 2006). Podría advertirse entonces, incorporando esta dimensión diacrónica como plano que interviene en la estructura de prácticas, la importancia de las divergentes trayectorias culturales del rock y la cumbia para la configuración de estrategias de diferenciación al interior de los sectores populares, dada la posibilidad de utilizar al rock como recurso tradicionalmente asociado a las clases medias.

permite un pasaje de un régimen disposicional a otro (música para “escuchar”/ música para “divertirse”, por ejemplo), con grados de reflexividad o ajuste contextual. En otras palabras: estos fans organizan su experiencia social priorizando y jerarquizando el rock, entendido como “serio” y “trascendente”, otorgando centralidad a una dimensión “intelectual” que habilita ese vínculo. Sin embargo, en su arco de opciones y su escala de valores, se contempla la apertura a otras sensibilidades “subordinadas”, “instrumentales” y generalmente muy restringidas a *ámbitos específicos* (el ámbito lúdico del baile y la diversión), que sin embargo *también* ocupan un lugar en la vida de estas personas.

De todas formas, estas apuestas, reguladas y jerarquizadas contextualmente, a su vez se inscribirían en un plano de cierta fragmentación “con arreglo a valores” (Míguez e Isla, 2010) de horizontes más amplios: una moralidad que, de acuerdo a Míguez e Isla, se basa en la creencia implícita de que se opera sobre un sustrato de valores que no son compartidos. En este cuadro, podemos plantear la hipótesis de que la elaboración y el sostenimiento de estos límites simbólicos en torno a estos consumos, da cuenta de la coexistencia de tensiones al interior de los sectores populares, entre los valores ligados al mundo del trabajo, el esfuerzo y el ascetismo (aquellos que se conectan y ponen a “trabajar” en la escucha), frente a aquellos otros que se definirían más bien desde la positivización de ciertos estigmas sociales: pautas centradas en la transgresión legal, el uso de la fuerza física, o el uso de ciertas drogas “duras” (que de acuerdo al análisis de Míguez, 2008, tendrían una de sus expresiones en la emergencia subcultural de la “cumbia villera”). Estas alternativas que se juegan al interior de los sectores populares, son en buena medida la forma de *inscripción simbólica* de los procesos de crisis de los canales institucionalizados de integración social, así como de segregación espacial y establecimiento de fronteras urbanas, profundizados en los noventa (Grimson, 2009) y persistentes a pesar de una década de políticas explícitamente distributivas (Segura, 2014; Kessler, 2014). A continuación, se avanza sobre el modo en el que, a través de estos recursos, estos fans procesan tensiones propias de su lugar social.

4. La elaboración de una diferencia moral.

En nuestras etnografías, el *Otro* demonizado como factor de temor e inseguridad está constituido por “los jóvenes” más que por el extranjero. Pero no “los jóvenes” en tanto simple grupo etario, sino por aquellos especialmente pobres, con sus estéticas y consumos musicales diferentes (...). Como vimos, esta construcción es acompañada por el crecimiento del estigma del conjunto de la sociedad sobre determinados enclaves urbanos que se representan como “el huevo de la serpiente” de varias calamidades: las villas de emergencia, las casas tomadas, las pensiones, los conventillos.
(Míguez e Isla, 2009: 96-97)

Si advertimos que la elaboración de límites simbólicos a partir de la escucha se da en el plano contextual y móvil de las situaciones, y no en el general y estructural de las “estrategias de distinción”, ¿qué forma específica de singularización de la diferencia, permite el rock (este rock) como recurso? ¿Qué proceso social de diferenciación permite inscribir y tramitar simbólicamente? En esta sección daremos cuenta de una modalidad específica de diferenciación, anclada en la *sensación subjetiva* de fragmentación social, que es experimentada bajo el modo de tensiones morales a las que se busca dar respuesta. Esta *sensación*, es la que estaría en la base de la movilización de los sentidos clasificatorios descriptos hasta aquí. Entendemos por “fragmentación social”, “un proceso cultural y social de disolución relativa de los principios de cohesión social, con cambios importantes y rápidos en la conformación de subjetividades, y por lo tanto de las identidades sociales” (Míguez e Isla, 2010: 23-24).¹³⁶ Míguez e Isla encuentran el índice de este proceso en la presencia de *tensiones morales* que, como desarticulación de ciertos consensos valorativos (en torno al trabajo y el estudio, por ejemplo), afectarían particularmente a los sectores populares.¹³⁷ Otros autores como Prevot-Schapiro y Cattaneo (2008) iluminan otra arista del proceso, vinculada con lo que conceptualizan como la proliferación -sobre un fondo de polarización y temor al desclasamiento emergentes de los “noventa”-, de “micro-estrategias de distinción” en la trama popular urbana. Se trata, en suma, de un proceso complejo, que no es estrictamente una novedad histórica de la generación de estos sujetos, pero sí asume

¹³⁶“Estos procesos –concluyen los autores- implican una fractura o un grave debilitamiento de las relaciones sociales, tanto en el espacio público como en la intimidad” (Míguez e Isla, 2010: 24).

¹³⁷Míguez (2011) señala que la presencia de esta tensión (entendida como la imposibilidad de actuar en situaciones concretas según los valores abstractos a los que se adhiere), que se manifestaría fundamentalmente en relación a valores asociados al trabajo y al estudio, sería mayor en los estratos socioeconómicos más bajos. Pero cabe agregar que, si bien el fenómeno de desarticulación de los consensos morales sería *comparativamente mayor* en los sectores de menores ingresos (habría, de acuerdo al autor, una relación entre pobreza estructural y tensión valorativa), Míguez se encarga de subrayar que estas son siempre diferencias *relativas* entre sectores sociales, siendo siempre mayoritaria la proporción de quienes comparten los consensos morales dentro de cada sector social. En sus palabras: “Queremos decir que, para todos los sectores sociales, el grupo de quienes adhieren sin dudas mayores a los valores convencionales es siempre mayoritario, solo que el tamaño de estas mayorías es menor en los sectores sociohabitacionales más bajos” (Míguez, 2011: 61).

matices específicos en su experiencia. Se recuperan a continuación dos relatos que, desde distintos ángulos, dan cuenta del lugar de la experiencia musical en la vida de estos fans para elaborar una dimensión de lo social que los afecta. Y las dos historias tienen un elemento en común: la sensación subjetiva de fragmentación social.

4.1. El otro radical: “La cumbia no era algo tan cabeza como ahora”.

El siguiente relato de Leonardo podría interpretarse como una prolongación del movimiento realizado por Roberto al relativizar la oposición al interior del rock, entre Solari y Cerati. En su “sociología nativa”¹³⁸ Leonardo, por un lado *historiza esta oposición*, y por otro, muestra no solo su inoperatividad actual sino su *redefinición*, que incorpora a la cumbia como *otro* radical. Leonardo, se desplaza de apreciaciones musicales al análisis de transformaciones sociales a partir de una serie de evaluaciones de la trayectoria de “Los Redondos”. Tal apelación le sirve para mostrar el carácter transversal de la música de Los Redondos, pero contado en clave de un pasado que está dejando de ser: el presente de Leonardo incorpora un *afuera* del rock, la cumbia, como consumo de los sectores socialmente más desfavorecidos. Así lo relata:

Lo que me parece muy curioso hoy por hoy a mí es lo que representa Los Redondos para todos, porque más allá de que a algunos les guste o no, es la bandera del rock nacional (...). A pesar de no existir más como banda como que sigue respetando esa cultura que antes representaban otras bandas y ahora representa Los Redondos sin estar. (...) La rivalidad se gestó con Soda Stereo, quizá porque cada banda en su época representaba algo distinto para cada gente, porque además esas bandas eran las que movían lo que movían. Yo también lo veo para el caso Los Redondos/Soda Stereo, como Beatles / Rollings: los “nenes buenos” y los “nenes malos”. En este caso también había que buscar un nene bueno y un nene malo. La gente un poco más “cabeza” por decirlo de alguna manera, era para el lado de Los Redondos y la gente más “acaudalada”, por decirlo de otro modo, era para la gente de Soda Estéreo.

En ese momento [que existía Los Redondos] la cumbia no era algo tan cabeza como ahora, en ese momento el rock había tomado quizás mucho más lugar en todos los sectores que ahora. Y por qué no en la parte más precaria. No lo digo de manera bardenera porque yo no me considero totalmente rico ni nada por el estilo, soy un pibe común y corriente y he entrado a villas... Con Los Redondos pasó como pasa con el fútbol mismo... hay gente de las peores villas –por decirlo de alguna manera- de las peores clases sociales, que son hinchas de Boca, River, Independiente - el que fuere- y ves un tipo recontra lleno de guita, o hasta un presidente mismo, fanático de ese mismo club... No los emparenta nada, y sin embargo los une un sentimiento. En ese caso el fútbol y en este caso la música o la banda.

¹³⁸ Como señalamos en el capítulo 4, existen en torno a la escucha sociologías nativas que buscan explicar el gusto y la relación entre música y sociedad; se trata de operaciones que los propios seguidores realizan desplazándose de apreciaciones musicales a consideraciones sociales. Como sostiene Hennion (2012) la “sociologización” del gusto está hoy tan difundida entre los entrevistados, que se vuelve parte del contrato implícito de entrevista. Sin embargo, y teniendo en claro que hay que “liberar” el discurso nativo del peso de una sociología de la sospecha que los propios entrevistados asumen, la sociologización del gusto es un componente de la actividad de “escucha” de estos oyentes (la escucha como actividad reflexiva y tematizada), y como tal, se vuelve parte de las competencias críticas que movilizan en el acto de “gustar” de la música y de la estructuración de aspectos de la moralidad de este grupo.

El análisis que hace Leonardo de la trayectoria de *Los Redondos* y el público seguidor es sugerente en un sentido: el modo en el que a partir de las significaciones que portan los consumos de música es tematizada la existencia de tensiones morales al interior del mundo popular. En esta clave, Leonardo marca dos etapas: “la actualidad” y “los noventa”. En los noventa el campo social –o de la cultura rock, que funcionaría como sinécdoque de la cultura juvenil- se estructura en la oposición *Soda Stéreo / Los Redondos* (gente acaudalada - gente “cabeza”). En esa oposición, ambos públicos -unos un poco más “cabeza”, otros un poco más “acaudalados”- parecería que compartieran un sustrato moral común sobre el que, en todo caso, se distribuyen matices: nenes buenos, nenes malos. La oposición *al interior* del rock entre *Soda Stéreo / Los Redondos*, funcionaba como guía para concebir en esa clave el espacio social. Actualmente en cambio, la fractura social se simboliza en el desdoblamiento de la otredad: si por un lado al interior del rock persiste una oposición (encarnada ahora por la banda “Babasónicos” en el relato de Leonardo), la oposición *radical es exterior* al campo del rock: la cumbia y el reggaetón, caracterizados por una ética *otra*, y connotada negativamente. “La cumbia [antes] no era algo tan cabeza como ahora –dice Leonardo- no lo digo de manera bardera porque yo no me considero totalmente rico ni nada por el estilo, soy un pibe común y corriente y he entrado a villas...”, aclara, y con ese gesto naturaliza la relación cumbia - villa (a la cual “se entra”) y una representación negativa de ambas.

Al igual que en el análisis de Roberto, pierde centralidad la oposición al interior del rock y el “gran divisor” se desplaza hacia la oposición *rock-cumbia*. Considerando la interpretación nativa cabe preguntarse ¿cuál es la lógica de esta representación del juego social que Leonardo pone en juego? Se podría hipotetizar que lo que Leonardo inscribe en el relato, a partir del énfasis en la relación de *otredad* con la cumbia, es su experiencia subjetiva de fragmentación social. En los relatos nativos encontramos este doble juego articulado: la fragmentación es experimentada subjetivamente bajo la forma de una tensión moral, que lleva a actualizar esquemas de diferenciación social.

En este sentido, el énfasis en el sostenimiento de la alteridad con la cumbia como límite simbólico en tanto “otro radical” que se desprende de los relatos (y la correlativa relativización de la otredad *interna* al rock), da cuenta de lo que Kessler (2010) observa como una nueva “percepción de la proximidad”. Esta percepción en el campo de las representaciones se liga, según su hipótesis, a “un desdibujamiento de la

oposición barrio *versus* villa como ordenador central de las fronteras entre lo peligroso y lo seguro” (2010: 147) y conduce, como ya destacamos, a visiones del barrio fragmentadas en pequeños lugares conforme a la moralidad de sus habitantes. Si prolongamos su hipótesis, esta situación estaría en la base de las apuestas de estos fans por redefinir el diacrítico “musical” como modo de darle cuerpo a una diferencia específica, que es local y moral, para regular interacciones en *contextos circunscriptos* que pierden legibilidad. El ejemplo de Leonardo de sus interacciones “en los lugares más feos” o en “el centro de La Plata”, asociado al encuentro de una moralidad inesperadamente compartida a través de la música, supone esa fragmentación.

4.2. La guitarra, la pelota y la espera: “iban a venir de allá”

En el último de los relatos que abordaremos se advierte cómo, en un contexto de fragmentación social subjetiva preciso, la experiencia ligada a la música –que como tal es siempre situada, emplazada físicamente en situaciones sociales- puede ofrecer una experiencia del espacio que otorga categorías de clasificación de lugares y personas, y contribuye a la construcción del “territorio” propio. El relato de Miguel se enmarca en su llegada al barrio y en los sucesos críticos de diciembre de 2001:

-A mí me costó un montón adaptarme acá. Cuando vivíamos del otro lado vos te sentabas en la vereda un rato y *pum pum* autos, quilombo, chicos en bicicleta... hasta las 3 de la mañana hay gente, y gente caminando... Está el kiosco viste, hay kioscos por todos lados, y se quedan hasta tarde. Acá te olvidaste de comprar algo a las 10 de la noche y ya oscureció y olvidate. “Barrio de viejos” le dicen... Los pibes que ya crecieron andan hasta la 1 de la mañana ponele, pero nada más. Después esta, sí, la vagancia de la esquina, que se queda hasta las 2 o 3 de la mañana, pero después ya está... y encima esa vagancia no es de acá. En esa esquina antes paraba yo, parábamos nosotros, hacíamos un quilombo ahí... tocábamos la criolla con mi compadre, nos quedábamos jugando a la pelota hasta las 4 o 5 de la mañana...

-¿en qué época?

-cuando nos vinimos a vivir acá... año 2000, 2001 ¿cuándo fue lo de De la Rúa? 2001... Bueno, ahí arrancamos, ahí empezamos a estar ahí... esa noche que prendieron fuego en todos lados, ¿te acordás? Bueno, acá paso lo mismo, acá parecía un infierno esta esquina, todo humo y todo fuego en esta esquina, y nosotros estábamos con la guitarra viste... tocábamos León Gieco, tocábamos *La balada del diablo*, esos temas viste que tienen una fuerza... y nos quedábamos escabiando, jugando a la pelota en la esquina, en el medio del fuego jugando a la pelota... Y de ahí quedo todo eso, y después seguimos yendo ahí hasta que bueno, con el tiempo empezamos a largar... Y ahí empezamos a hablar con los vecinos también, porque los más vagos éramos nosotros viste, yo, mi hermano y otro más, y los vecinos nos miraban mal, nos miraban re mal, para ellos éramos “todos drogadictos”. Por fumar marihuana éramos todos drogadictos, malandras... Pero cuando nos necesitaron estuvimos, cuando nos necesitaron estuvimos ahí, vos fijate.

En el relato de esos sucesos, Miguel evoca su *experiencia* del espacio, que es un entramado de valores, relaciones y prácticas. Y en aquella trama, que los tiene como los

“vagos” del barrio, ellos ganan protagonismo. En esa experiencia, una experiencia de la espera incierta, de tensa calma y de alerta, las dimensiones lúdicas y expresivas de la acción -jugar a la pelota, ejecutar un repertorio de canciones de “rock nacional”- ganan el espacio público y asumen un sentido identitario frente a un *otro* amenazante, que ni siquiera se nombra, y frente al cual los “vagos” de la esquina y los buenos vecinos terminan tramando solidaridad. Esas canciones, en esa escena, daban (y *tenían*) “fuerza”. Y esa lógica *expresiva* en la que emerge la música, declina en una lógica de la *diferenciación social*:

Esos días había quilombo y no dejamos pasar a nadie... porque no los conocías viste. Bueno, capaz que lo conocías pero no lo dejabas pasar igual. Qué se yo, viste, estábamos con esa persecuta de que “iban a venir de allá”, “iban a venir de allá”. Y yo no dormí durante tres días, porque estaba cagado. Con el tema del saqueo viste, decían que de Fuerte Apache iban a venir todos para acá e iban a saquear todas las casas y todo eso. Y nadie dormía a la noche, acá nadie dormía... yo dormía dos o tres horas a la tarde nomas, andaba con un machete, andábamos enfierrados viste. Cada uno cuidaba su cuadra, en la otra cuadra lo mismo; todos cuidaban lo suyo, y comprábamos las cosas para quedarnos toda la noche. Y la pelota y la guitarra, viste, la pelota y la guitarra. Y de ahí quedamos todos re amigos... de ahí conocimos a los vecinos, y después para fin de año los saludamos a todos. Pasamos casa por casa a saludar; yo tengo esa costumbre, viste.

Su experiencia social, su relación con otros vecinos (los conocidos, los desconocidos, los *amenazantes*) está atravesada por su vivencia del espacio, su *territorio social*, que es una trama de relaciones, lugares, afectos y objetos: “los vecinos”, “la esquina”, “los amigos”, “los fierros”, “la pelota” y “la guitarra”. Y en este plano, la experiencia con la música, para Miguel es central como dimensión activa de su experiencia social (“En esa esquina antes paraba yo, parábamos nosotros... tocábamos la criolla”) y por lo tanto se incorpora dentro de los sentidos con los cuales se evalúan situaciones, acciones y contextos.¹³⁹ “Y la pelota y la guitarra; y la pelota y la guitarra”, repite Miguel, “y de ahí quedamos todos amigos”. El rock, en la evocación de Miguel se configura en un plano moral junto a figuras sociales moralmente reivindicables: los “vecinos”, “el barrio”, “la esquina”, “la pelota” (como sinécdoque del fútbol). Es parte emotiva de ese mundo moral que evoca, y del cual se siente parte, a

¹³⁹En este sentido, nada más lejos que la afirmación de Bourdieu: “La música es el arte “puro” por excelencia; la música no dice nada y *no tiene nada que decir*”, [y por ello] “representa la forma más radical, más absoluta, de la negación del mundo, y en especial del mundo social, que el *ethos* burgués induce a esperar de todas las formas del arte” (2012: 22). Pero si bien la música “no tiene nada que decir”, al formar parte de la experiencia del territorio, sus poderes sociales exceden su función expresiva, y esta se incorpora en cursos de acción, percepción y evaluación *de* y *en* escenas sociales.

distancia de otro amenazante que en su relato se condensa en esos que “iban a venir de allá”.

En el cuadro de estos relatos (relatos como los de Miguel, Leonardo o Roberto) la simbolización de la distinción entre rock y cumbia es, o pasa a ser en ciertos usos, una distinción *profundamente* moralizada, porque viene a espesar, singularizar y permitir procesar una tensión propia de la experiencia popular de estos fans, que es la desarticulación –nunca lineal, nunca homogénea, nunca unidireccional, pero siempre cercana- de un modelo que liga, bajo la lógica del *esfuerzo* y la satisfacción diferida, trabajo, ocio y consumo. En la desarticulación de ese complejo, en el cual no se deja de creer, pero que también sus propios adherentes comienzan a relativizar como parte de un horizonte más amplio de posibles, la “escucha profunda” y el rock pueden conjurar el eje de todos los males, el fondo oscuro de la degradación moral: *la cumbia villera*. Esta música viene a encarnar a un *otro* social y espacialmente próximo –y por ello amenazante- pero culturalmente *extraño*, en tanto proyectado y configurado como el representante del mundo de los ilegalismos y de la posibilidad –seductora- de consumo, liberada de la disciplina laboral y del *dinero esforzado*.

De modo que, a partir de lo señalado, se pone de relieve la compleja heterogeneidad de los que denominamos “sectores populares”, a los que, como señala Míguez (2011: 64) “solemos nombrar en plural pero considerar en su homogeneidad”. Míguez presenta un interrogante difícil: ¿cómo posicionarse analíticamente frente a sectores que presentan niveles de *heterogeneidad* entre sí y de *continuidad* con otros sectores sociales? En esta dirección, nuestro análisis nos muestra la *heterogeneidad interna* de los sectores populares -anclada en un sentimiento de fragmentación subjetiva con arreglo a valores- a la vez que importantes grados de *continuidad* con el resto de la sociedad. En relación a ello, es posible advertir cómo la oposición rock/cumbia, para el caso de estos aficionados al rock de sectores populares, moviliza una serie de recursos ligados a valores de la cultura convencional en el trazado de límites simbólicos: los valores de la educación y el progreso a través del esfuerzo, por ejemplo, así como a estigmas sociales que recaen sobre el “villero”, el “negro” o el “cabeza”, y que forman parte de consensos discriminatorios compartidos con buena parte de las clases medias. Se trata, como ha observado Garriga Zucal (2008 s/p), “de una organización inestable, dinámica y, a veces, poco articulada, de valores alternativos mixturados con valores hegemónicos.”

5. Conclusiones. Un recurso musical para simbolizar una *tensión moral*.

Sabemos bien que “la indignidad de las clases populares suele medirse con la vara de su supuesto hedonismo, incluso con la inmoralidad que los miembros de las clases “respetables” le atribuyen”; indignidad que, por consiguiente, es inmensa, insalvable. También es sabido que esta atribución se ejerce de arriba abajo a lo largo de toda la escala del prestigio y del poder. Pero no está sólidamente demostrado y documentado que esta estrategia de distinción sirva para establecer fronteras sociales en el interior de las clases populares, entre fracciones de clases, así como no están sólidamente demostradas y documentadas las reglas que autorizan a los miembros de los grupos delimitados por estas fronteras a liberarse de la regla ascética con miras a disfrutar de este o aquel placer.
Murard y Laé (2013: 90).

Frente a un contexto de fragmentación social, esta música se vuelve un recurso para interpretar el presente, diferenciarse y destacarse dentro de él. Ello se produce no desde una *posición* estructural en el “espacio social” que genera “disposiciones” y “estrategias de distinción” generales, sino más bien en un espacio de prácticas situadas, que configuran un sistema localizado de clasificaciones, ligado a un campo de experiencia específico *al interior* de las clases populares. Los límites simbólicos referidos, como observamos, refieren a estrategias contextuales y móviles, de legitimidades locales, redefinibles y actualizables, que no tienen por objetivo tanto la búsqueda de “distinción” y la acumulación de capital, como la *autoformación moral* como oyente y como sujeto –eso que definimos como “escucha moralizada”-.¹⁴⁰ De este modo los fanáticos “ricoteros” se construyen a sí mismos como individuos meritorios y trazan límites simbólicos a partir de valorar moralmente sus prácticas y las ajenas. Y si bien anclado a ello hay proceso de diferenciación en relación a los otros, “esa diferenciación no se transforma de manera automática en verticalidad ni en sometimiento al poder” (Benzecry, 2012a: 274).

Por lo expuesto, estas formas de diferenciación no equivalen a las estrategias de distinción basadas en la *exclusividad* de los consumos, de acuerdo al modelo de Bourdieu (2012), ni a la *estructura* (omnívora) de los consumos, de acuerdo a la hipótesis de Bryson (1996) –ya que tanto los “cumbieros” como los “ricoteros” presentan una estructura de consumo similarmente “unívora”- sino que dependen más bien de *la forma de implicarse* con el consumo (la escucha atenta, interpretativa, esforzada, moral). Y tampoco están organizadas por un plano estructural sino por un

¹⁴⁰ Como sugiere Benzecry (2012a: 272) para el caso de los fanáticos de la ópera: “el papel que cumple el honor, en este caso, se relaciona, no con el reconocimiento que un fan puede obtener de sus pares fuera del teatro ni con cuanto de su estilo de vida puede convertirse en otros bienes acumulativos, sino con el modo en que él mismo se modela como persona honorable”.

universo localizado de prácticas y sentidos, que vienen a definir y dar cuerpo a una diferencia singular. De modo que coincidimos con Benzecry en señalar que “el prestigio social que se atribuye a ciertas prácticas se relaciona más con *las formas de implicarse* que con el verdadero *contenido*” (2012: 275, cursivas propias).¹⁴¹

De modo que la música de *Los Redondos* y del Indio, que conecta con una escucha profunda habilitada por la premisa de “interpretar el mensaje”, con momentos extra-ordinarios de subjetivación en la escena, y con una tradición de cierto espíritu crítico hacia las figuras de poder -compartido con el ethos más amplio del rock-, en este espacio, se vuelve un objeto particularmente productivo como medio para la diferenciación moral de los fans. Frente a esto, el rock *stone* (que comparte el universo de disconformismo) o la cumbia, consumos despreciados por el contenido de las letras “literales”, “vacías”, son utilizados “para divertirse”, “para la seducción” o “para bailar”, pero no son “profundos”, no sirven para “reflexionar”. El Indio permite la auto reflexión y, a la vez, una crítica moral a la decadencia cultural, vehiculizada por una narrativa de “disconformismo” social activa en el objeto.

Y a partir de la ética de la escucha esforzada y el sacrificio personal, el mundo ricotero permite articular la disposición ascética que traen consigo muchos de estos seguidores, desanclándola del mundo laboral como espacio para la realización personal y conectándolo con una búsqueda de autoformación moral. Un ajuste entre la pauta ascética que elaboran en (y hacen compatible con) la escucha de música, y el mundo sensual y hedonista ligado al placer del consumo. Parafraseando a Murard y Laé (2013), un modo de liberarse de la regla ascética en vistas de disfrutar de este o aquel placer, al mismo tiempo que se la transfiere y moldea, “se la hace trabajar”, en la experiencia de la escucha. Esta dinámica, en suma, permite resolver una *tensión moral específica* en la experiencia popular de los fans, relacionada con la vivencia de la desestabilización del modelo que ligaba trabajo *estable* – ocio - consumo como ejes de la identidad. Un modelo que, en el marco de inserciones laborales muchas veces precarias o informales, es puesto en tensión al menos por “dos frentes”: por un lado, una expansión de las expectativas de consumo alentadas por la reactivación económica pos 2003, que

¹⁴¹ Y también, compartimos las derivaciones analíticas que extrae de ello:

“Esa vía nos lleva de nuevo al camino clasificador y totalizador de Bourdieu, pero nos ofrece más matices al mostrar que las prácticas, los objetos culturales y los grupos sociales no están conectados en una relación uno a uno como él pensaba (es decir, una posición social corresponde a un conjunto específico de productos culturales y a un modelo para relacionarse con ellos) y que las categorías y modelos de relación con un producto simbólico son el resultado de procesos que se dan dentro de un universo de prácticas localizado más que en posiciones preexistentes en la estructura social” (Benzecry, 2012a: 275).

impactan en la centralidad que asume el consumo en las dinámicas de subjetivación; y por otro, una cristalización de lógicas sociales que desligan como relación *necesaria* el dinero y la posibilidad de consumo del mundo del trabajo y la disciplina laboral (Kessler, 2013). En este cuadro, esta música, o mejor aún, esta *experiencia musical*, habilita a construir y dar sentido a una diferenciación moral *aggiornada*, que (*re*)liga esfuerzo, trabajo, ocio y consumo, en el marco de un trabajo individualizante sobre el “yo”.

Los trabajos de Semán (2006b) y Semán y Vila (1999) en torno al “rock chabón” mostraron como, en un contexto marcado por la acentuación de un proceso de exclusión social -como fue el de comienzos de la década de 1990- en esos escuchas se estaba procesando el mundo del trabajo y la matriz populista de la generación de sus padres de un modo específico. Así lo describía Semán:

El “rock chabón” construía con ladrones, cervezas, barras de la esquina y policías una epopeya en la que la represión policial era la necesaria contrafigura de un combate social en el que los nuevos rockeros tomaban partido. (...) El rock chabón se identificaba con los marginales reclamando un lugar para ellos, lamentaba el fin del mundo del trabajo y protestaba más que por el exceso de integración (que angustiaba a las primeras generaciones del rock nacional tanto como a los *hippies* –tomados como categoría global-) por su déficit, por la fractura social que había traído lo que luego llamaríamos “el neoliberalismo” (Semán, 2006b: 206).

Años después y en un contexto social diferente, signado por la sedimentación de algunos de los efectos de la fractura social del neoliberalismo, pero en el marco de un proceso de cierto crecimiento económico inestable y de expectativas de consumo, encontramos en los relatos de los fans una nueva reelaboración de ese dialogo con la cultura del trabajo. Una reelaboración que activa una diferencia frente a esos “marginales” con los que otrora se buscaba identificar el “rock chabón”. En este sentido, la *experiencia* musical que habilita esta música permite religar esfuerzo, trabajo y ocio, no en torno a la figura del “trabajador asceta”, sino en el marco de una vinculación individualizante con un objeto de la cultura de masas. La exploración presentada, en suma, muestra una modulación específica de la “cultura del trabajo”, tensionada por un dispositivo atravesado por fuerzas contradictorias y singularizantes. En tal caso, la expansión de formas de trabajo informal, las demandas de consumo, las exigencias por “ser uno mismo” y “conocerse a sí mismo”, vienen a componer un espacio de configuraciones variables, *una de las cuales* intentamos reconstruir aquí, no como una rémora del pasado, sino como una positividad que muestra, en el presente, el arco de los posibles.

Capítulo 8. “Lo pienso como un proyecto para poder después contarle a mis nietos”. La participación de las mujeres en la escena¹⁴²

Esta es la historia de la vida de una chica rolinga / La chica rolinga se fue a la bailanta / Tiró a la
marchanta su vocación rockera / Su novio rockero se fue / Y yo a la bailanta la llevé
Kevin Johansen, “Chica Rolinga”

La noción de amor está indisolublemente ligada a la noción de individuo, donde la elección, opción fuera-
de o contra los grupos y categorías sociales es fundamental. (...) La noción de que los individuos escogen
o pueden escoger es la base, el punto de partida para pensar en *proyecto*.
Gilberto Velho (1997: 25, traducción propia).

En los capítulos anteriores nos detuvimos a indagar en ciertas modulaciones de la escucha y la participación: formas diferenciales de la participación *dentro* de la “comunidad de gusto” en el capítulo 5 (la existencia de disputas en torno a las maneras de concebir la afición) y *hacia fuera* de ella en el capítulo 7 (la “escucha profunda” como escucha diferenciadora y jerarquizante). En este capítulo, en conexión con los objetivos precedentes, se busca examinar otros modos de participación en este mundo de prácticas, en este caso ligados a la dimensión de *género*. Se plantea aquí que es posible observar una participación *diferencial* de las mujeres dentro de esta comunidad, centralmente organizada a partir de la perspectiva y los valores masculinos. El supuesto que orienta este capítulo es que es precisamente esta centralidad de valores y prácticas masculinos (el “aguante”, la práctica del *pogo*, etc.) la que ha motivado que muchos de los trabajos académicos sobre el rock se enfocaran en indagar en dichos aspectos, soslayando otras dimensiones de la relación con el rock ligadas a la conformación de femineidades. De modo que sobre ellas es que se buscará indagar aquí.

A su vez, en la descripción de esta participación, se propone dar cuenta del papel de esta música para la conformación de vinculaciones de pareja y para la negociación de roles de género (a partir, por ejemplo, de conformar un “gusto de pareja”); una dinámica que forma parte del proceso de individuación que venimos caracterizando. En este punto, el análisis de las prácticas de afición se orientó por una idea que es la siguiente: que la música de *Los Redondos* y el Indio habilita un espacio para promover y ejercer un modo de “juventud prolongada entre los sectores populares” (Semán y Vila,

¹⁴² La mayor parte del trabajo de campo en él que se basó este capítulo fue realizado junto a Mariana López y Nicolás Welschinger. Resultados de dicha indagación fueron presentados previamente en Welschinger (2014) y Aliano (2014).

2011b).¹⁴³ En este caso, se trataría de un tipo de juventud: (1) procesada de maneras *específicas* entre los jóvenes de sectores populares -desarrollando un ciclo de vida que difiere tanto en relación a las trayectorias de las clases medias, como a la de las generaciones que los precedieron (2011b)-; (2) que en el caso de las chicas, se conecta con un proceso que podemos definir como de “activación” (Semán y Vila, 2011b) de las mujeres entre las clases populares¹⁴⁴; y por último, (3) que tiene *efectos individualizantes* en la trayectoria de estos jóvenes.

La indagación se abordará, en principio, a partir de enfocarnos en la descripción de la trayectoria de una pareja de jóvenes: Nati y Cristian (presentados en el capítulo 3), aunque no se limita solo a ellos. En la *primera sección*, centrándonos en la figura de Nati analizaremos cómo, a partir de su relación con la música y sus usos, se define y se diferencia frente a sus pares, construye sus alteridades y dimensiones de su moralidad. En la *segunda sección*, se analizará como Nati elabora aspectos de su relación de pareja conformando, en torno a la escucha de *Los Redondos*, un “gusto compartido” con Cristian. En la *tercera sección*, una vez descrita la existencia de una serie de actividades ligadas a compartir una afición, se muestra como, a la vez, se sostienen escuchas diferenciadas, basadas en usos contextuados de la música y en sensibilidades divergentes. Finalmente, en las *conclusiones* mostraremos cómo, articulado a la conformación de un gusto musical, se delinean trayectorias que estarían dando cuenta de modos contemporáneos de “ser mujer joven” en el mundo popular. En este sentido, en convergencia con otras indagaciones en torno a la configuración de femineidades en los sectores populares conectadas con diversas experiencias musicales (Semán y Vila, 2011b; Spataro, 2011 y 2013; Silba, 2011a, Welschinger, 2014), se tratará de visibilizar y dar cuenta de proyectos personales y de pareja emergentes en estos sectores.

1. Singularización y diferenciación a través de la música.

Como describimos en el capítulo 3, Nati y Cristian son de Berisso, hijos de padres pertenecientes a la clase trabajadora y madres “amas de casa”. Sus familias viven a una cuadra de distancia entre sí, pero ellos no se vincularon por la proximidad de sus hogares ni por las relaciones previas entre sus familias, sino por *internet*. Según

¹⁴³De acuerdo a los autores, se trataría de un tipo de juventud signada por “inserciones débiles en el mercado laboral, con un peso cada vez mayor de las industrias culturales dedicadas al ocio y de los ideales de la juventud como modelo de desarrollo personal” (Semán y Vila, 2011b: 55)

¹⁴⁴Con ello los autores refieren a “la aparición de personajes femeninos en este grupo social que adoptan definiciones de su rol que no encajan ni en las expectativas masculinas hasta ahora “tradicionales” ni en las formas típicas de liberación femenina” (Semán y Vila, 2011: 30).

cuentan, se conocieron a través de un “foro para conocer gente nueva”, aunque cuando empezaron a hablar advirtieron que eran vecinos, que sus familias sí se conocían entre sí “desde siempre” -eran “familias amigas”, dice Cristian- y que, después de todo, Cristian creía “tener de vista” a Nati: “vos sos la de la mochila de *Ataque*, ¿no?”. Nati era la de la mochila de *Ataque*, (*Ataque 77*, una banda de rock) que en realidad era de su hermana menor, que “por entonces era punk” y que se la prestaba a ella para transportar el equipo de mate.

Al momento de conocerlos, Nati y Cristian ya eran novios desde hacía dos años. Nati tenía 26 años y Cristian 23. Como se refirió en el capítulo 3, los dos trabajan juntos los fines de semana como empleados en una feria de ropa. Además durante el resto de la semana vendían artesanías en la vereda de una calle céntrica de La Plata (tiempo después la policía les impediría seguir trabajando allí). Desde su punto de vista, sin embargo, no toman a esa actividad estrictamente como “trabajo”: “lo de las artesanías en realidad es ‘emparchar’”, dicen y lo interpretan como una actividad que en algunos aspectos está ligada al “ocio”. De todas formas, al indagar en su relación con la artesanía aparecen en ellos una serie de valores y sentidos vinculados muy fuertemente a aspectos centrales de la “cultura del trabajo”, como el progreso a través del esfuerzo, la autodisciplina y la lógica de la satisfacción diferida. Nati cuenta cómo empezaron a hacer artesanías: “mi hermana menor me enseñó a hacer algunas cosas y así empezamos... Cristian vivía jugando a la play, y gracias a eso, a las artesanías, empezó a hacer algo y fue, salimos adelante, vivimos de eso por suerte”. Estos valores se manifiestan también en la relación que plantean con su competencia cercana en la calle: “los hippies”, que por entonces -antes de que los echaran a todos- vendían artesanías cerca. Nati y Cristian explican que ellos tenían las cosas más baratas “y mejor trabajadas” que los hippies, y eso generaba tensiones porque vendían mucho más. Los hippies encarnan el polo de los disvalores: son “medio vagos”, “sucios”, “viven chupando cerveza” y se gastan en seguida lo que venden; ellos en cambio estaban ahí “laburando”, siempre buscando ahorrar, y llevándose la propia bebida desde la casa para abaratar gastos.

Nati y Cristian también suelen vender sus artesanías en los viajes que realizan a los recitales del “Indio”. Ambos comparten el gusto por su música, por lo que aprovechan para viajar, conocer lugares y vender las cosas que hacen: una mezcla de “vacaciones”, “laburo” y “seguir al Indio”, como ellos mismos dicen. Nati siempre está viendo la oportunidad para vender las artesanías y es la que administra el dinero y lleva

el registro de cuánto ganaron en cada uno de los viajes o en cada jornada de trabajo. Y en esos viajes siempre llevan su bandera, en la que se lee: “Un héroe en Berisso”. Cristian explica el sentido de la frase: “le pusimos esa frase porque es de una letra del Indio, en la que para mí él se autorrefiere... Berisso es también tomar una ciudad popular, tomarla como referencia a él, a Los Redondos, y a la base social que tuvieron... Nati me dijo: es ‘Berisso’, ‘Frigorífico’, ‘Los Redondos’ y ¡viva Perón!”

De modo que estos fans conforman ese “proyecto” de seguir al Indio, conectándolo con la propia historia de la ciudad de origen y de su filiación política. Pero este proyecto si bien implica una *continuidad* con ese sedimento cultural que aspiran a “representar”, también instaura una distancia con la generación de sus “padres”, que “no comprenden” lo que hacen sus hijos. Esta brecha se advierte cuando Nati cuenta *como* hicieron su bandera:

N. ¿Pintarla sabés lo que fue? Gaste un montón de pintura, porque le hice las letras bien gordas... compré como diez tarros de acrílico... Y después había que lavarla, pero no pudimos... y cuando la dimos vuelta, porque habíamos puesto diarios abajo para no manchar la mesa porque si no mi vieja me mataba, estaba todo el diario pegado... Era viernes, ya la teníamos que tener lista, y tenía todos los diarios pegados y no se los podíamos secar... así que la colgué en el tendedero, y le fui sacando de a poco el diario con virulana... un laburo...

-¿Y tu vieja que decía?

N. ¡Mi vieja me decía que me deje de joder con esa bandera!, “que ya es hora de comer, que cuidado con la mesa, que limpie la pintura...”

La madre de Nati no comprende su “proyecto”. Nati dice que la familia “no toma en serio” ni el trabajo de artesanos que tienen, ni su afición por la música, ni la dedicación depositada en todo eso: “mi vieja no me tomaba en serio, al principio se reía” -se queja- “pero eso fue hasta que empecé a llevar plata a casa”, agrega con una sonrisa. Nati es morocha, de estatura baja y cuerpo robusto; tiene un look “stone”, que define a partir del uso del flequillo recto y los ojos delineados de negro. A estas marcas se le suma el uso de ropa e indumentaria recurrente: camperas de *jean* o deportivas que tienen *parches* adosados de la lengua “stone”, que suele usar con remeras de bandas de música; todo ello combinado generalmente con *jeans* o pantalones de *bambula* y con zapatillas de lona blancas. Estas marcas revisten de importancia para la definición identitaria de Nati, distanciándose de lo que se suele presentar como imagen “despreocupada” o “menos elaborada” (Bustos Castro, 1994) del look “stone”.

En contraste con esta visión, hay en Nati una activa preocupación por singularizarse en el marco de una estética más o menos estandarizada, a partir del arco de variaciones que permite el look. De modo que si indagamos en los sentidos que

asigna a las pequeñas marcas significantes, encontramos diferenciaciones más sutiles que los puros “símbolos de trasgresión” o el interés por una “imagen despreocupada”. Así, dando cuenta de estas diferenciaciones, por ejemplo, comenta: “La hermana de María tenía mi misma campera, mi mismo parche, ¡en el mismo lugar! Le digo a Cristian: ¡¿boludo, no te das cuenta?! Venía con la misma ropa que yo, le decía: ¿ves que esta tarada se está copiando?”. En esta línea, Nati ha manifestado, en repetidas ocasiones y en situaciones diversas -entre la preocupación y la indignación- esta sensación de que personas próximas la “copian” (vecinas, familiares, chicas que trabajan en la misma vereda que ella, amigas propias o de Cristian). Nati se percibe portadora de una singularidad que es de ese modo amenazada; un modo personal de elaborar la estética, que según ella es motivo de “envidia” de los otros.

La importancia de esta dialéctica entre diferenciación / pertenencia (a una estética compartida), se advierte en una distinción correlativa de Nati en clave de autenticidad, entre “las que escuchan” y las que es “sólo por moda” -que son también las que “se copian”-. Cuando habla de su hermana menor reproduce estas oposiciones: “Mi hermana fue punk, y ahora está de vuelta con Los Redondos... yo creo que no le gusta nada, pasa de una cosa a la otra, está definiéndose todavía... porque está el que realmente le gusta y está el de la moda, el que nunca cambia en toda la vida, y el que ‘un día me junté con estos’ y cambio, cambio...”.

Nati expresa su relación con la música como algo que se enraíza en un conjunto profundo de valores y actividades, una afición que se prolonga y persiste en el tiempo; y si bien se manifiesta en cierta “estética”, la trasciende. Desde este *ethos* de la permanencia y la adhesión duradera son valorizadas las elecciones. Por ello, para Nati esta estética puede ser pasible de un uso estereotipado o banal: *una moda*.

-N: con la moda empezaron a aparecer varias, pero en el momento –en mi escuela- era yo nomas. Y mis amigas escuchaban otra cosa: todas escuchaban cumbia.
-¿y a vos te gusta que te identifiquen por el look, con la música?
-N: No, ¡me molesta! porque por ahí te gritan cosas viste, bajas... “rolinga”... Pero vos decís: ¿por qué? ¿por la vestimenta? Pero yo en realidad soy *Stone*, no soy rolinga... Me gusta más que me identifiquen por lo *Stone*. Yo a las que veo, todas las amigas nuevas, o compañeras nuevas que tengo, te conocen y al cuarto día vienen con flequillo. Vienen, hablan y después te copian... Hay gente así, está la rolinga, y la que realmente lo escucha. Porque ahora son falsas, en esta época se copian.

En suma, en estas oposiciones y distinciones que presenta Nati encontramos un juego de compromiso entre la singularización (diferenciándose de la hermana, de la madre, de las amigas, y de las “otras”) y su inserción en una categoría colectiva más amplia, como “stone”. En esta operación, Nati opone a las auténticas de las falsas. Y

esta distinción le permite la demarcación de la noción de “stone” como expresión de una identidad legítima anclada en un conocimiento de prácticas y valores ligados a la música, a través de las cuales se singulariza en su círculo próximo, desligándose de lo que percibe como una mirada estigmatizante sobre “la rolinga”.

Para Nati la figura de la “rolinga” está asociada a una mujer de una moral sexual repudiable, percibida como “una puta” y -como en otros momentos insinuó- “sucía”. Así, en varias oportunidades Nati remarca que ella es “bien limpita”, que no es sucia, que se baña todos los días; ese énfasis lo usa para diferenciarse tanto de los “hippies” como de las “rolingas”. A su vez, hay un tonalidad en la indignación de Nati que es clave: su impugnación de las connotaciones ligadas a las prácticas sexuales asociadas a la “rolinga” -la calificación de “puta”, por ejemplo-, no se hacen desde la reivindicación del derecho a la realización sexual individual, sino más bien, como veremos en lo sucesivo, desde la legitimidad de la “pareja” como institución. Parafraseando a Semán y Vila (2011b: 80), se realiza “en nombre de un respeto que se exige que se rinda “a su futuro papel de ‘mujer de’, de ‘madre de’”.

La estrategia de Nati de vincular un look a un estilo de vida, rechazando lo que bajo la categoría de “rolinga” percibe como una mirada negativa hacia sí misma, muestra una de las estrategias a las que el individuo estigmatizado apela para “enmascarar” los efectos del estigma, esto es: que el individuo “se preocupe por los estereotipos que se asocian incidentalmente con su estigma” (Goffman, 2010: 131). Se advierte en este caso la “ambivalencia” que crea en la persona la pertenencia a una categoría estigmatizada; como sostiene Goffman,

el individuo estigmatizado puede revelar una ambivalencia de la identidad cuando ve de cerca a los suyos comportarse de manera estereotipada, poner de manifiesto en forma extravagante o lastimosa los atributos negativos que se le imputan. Estas escenas pueden repugnarlo, ya que, después de todo, apoya las normas del resto de la sociedad, pero su identificación social y psicológica con estos transgresores lo mantiene unido a lo que rechaza, transformando la repulsión en vergüenza (...). En síntesis: no puede ni aceptar a su grupo ni abandonarlo. (2010: 137-8).

Nati y Cristian narran un episodio que vivieron a la salida de un recital del Indio Solari en la ciudad de Salta, que muestra esa ambivalencia del estigmatizado que “después de todo apoya las normas del resto de la sociedad”. Se trata de la anécdota de un conflicto entre ellos y el personal de una pizzería, en donde pueden advertirse aquellos valores a los que apela Nati para presentar y construir un “relato de la estigmatización” (Kessler, 2009):

-C: Anotalo: dis-cri-mi-na-ción [deletrea]. Fue después del recital. Entramos, no había nadie. Había una sola pareja. Entramos y le digo: “¿me llevás una muza?” Nos sentamos. Y empieza a entrar gente de ahí, salteños. Y en eso empieza la danza de las pizzas, pero ninguna venía para nosotros. Todas iban para otros lados...

-N: Fui yo y le dije: “mirá flaco, te pedimos una pizza temprano, están comiendo todos menos nosotros ¿qué pasó?”. “No, pero ya sale”. “No –le digo- ahora no la quiero”. Y nos fuimos, pero antes le dijimos que la pizza era una porquería. Le digo “en La Plata son mejores y nos atienden mejor. Ustedes buscan bardo. Porque nosotros venimos bien, somos una pareja –le digo- te tenemos que romper todo, porque no nos podés tratar así”. Veníamos del recital, sabés que venimos con hambre: atendenos. Aparte llegamos primero. Y el tipo agarra y dice: “bueno cobrales la gaseosa, que se vayan”. ¡Era para romperle todo! pero te buscan. Porque ¿¿por qué te van a hacer eso de forros?, si llegamos primero!

En este relato, la percepción de una situación de injusticia, de trato diferencial por atributos propios o antecedentes morales, es enfrentada centralmente desde la apelación a una institución legítima: “la pareja”, y la serie de valores que ello connota. Vemos la ambivalencia que señalaba Goffman: por un lado, la percepción de un trato diferencial y la reacción ante ello; por otro, la apelación a valores legítimos compartidos: “venimos en pareja”, para neutralizar ese estigma. De modo que, a partir de estos relatos, se puede vislumbrar cierta trama valorativa que moviliza Nati en situaciones concretas: estos jóvenes expresan reflexivamente el disgusto por lo que perciben como inequidades, apelando fundamentalmente al reconocimiento de valores legitimados socialmente, como el de la “pareja estable” o el del “trabajo honroso”, que se vuelven pruebas para la impugnación de las desigualdades y *a la vez* estrategias para la diferenciación y la aceptación social. En este cuadro, la reacción de Nati abriéndose camino en una búsqueda del “respeto”, asume la forma simultánea de un sentimiento de injusticia y de un ejercicio reactivo de desafío, que evoca la respuesta crispada *¿a mí que me importa?* que describe O’ Donnel (1997) ante el *¿usted sabe con quién está hablando?* Y esta reacción, como observa el autor, funciona como una impugnación al llamado al orden jerárquico, que sin embargo no deniega las jerarquías, adoptando la forma de un igualitarismo “no-democrático” (O’Donnel, 1997) o “plebeyo” (Semán, 2006a).¹⁴⁵

¹⁴⁵ O’ Donnel retoma el análisis de Da Matta (2002) sobre el sentido de la invectiva “*ud. sabe con quién está hablando*” en Brasil, señalando que tal apelación a la jerarquía en Argentina se impugna –aunque no se la niega- en la respuesta “*¿a mí que me importa?*”. La observación del autor se vincula con pensar lo que denomina un “igualitarismo no democrático”: es decir, un igualitarismo que supone cierta impugnación de la apelación a la jerarquía, que sin embargo la reconoce y en ese reconocerla la refuerza, reproduciendo ciertas pautas autoritarias que estarían presentes en la sociedad argentina. Estas búsquedas de “respeto”, en suma, pueden adoptar diversas formas, pero como señala Martuccelli (2007), asumen siempre una carga “reactiva”. Martuccelli destaca que las interpretaciones de los estudios empíricos han subrayado la oposición entre dos sistemas de referencia: de tipo clasista o de tipo cultural. Una exploración clásica en torno a estas “búsquedas de respeto” puede encontrarse en Bourgois (2010), a partir del estudio de la trayectoria de portorriqueños en Nueva York.

En suma, estas tensiones interactivas (junto a las que ya registramos en las historias de Roberto frente a la policía o frente a los “chetos”, en el capítulo anterior), resultan de un proceso de individuación que torna a los actores “más sensibles a las consideraciones debidas a su persona” (Martuccelli, 2007: 276). Y en este cuadro, como observa Martuccelli (2007), la obsesión por reclamar el “respeto” debido es, ya, una prueba de cierto individualismo.

1.1. Las rubias.

Hasta aquí vimos algunas estrategias por las cuales Nati se singulariza en el marco de la adopción de una estética definida, diferenciándose en el seno familiar y en relación a las chicas que comparten estos rasgos de estilo. A continuación avanzaremos en algunas valoraciones que articula Nati en torno a su relación con la música para construir su alteridad: “*las rubias*”.

Nati habla de “las rubias” en relación a los “cambios” que observa en el rock. Ella percibe que en este género convergen sectores sociales distintos, resultado de su expansión comercial: esto es pensado en términos de otros actores (“las rubias” y “los rubios”) que desplazan a ellos, “los de barrio”, concluyendo que el rock se “caretizó”. Así construye su alteridad: “*las rubias*”. Las rubias “careta” se identifican con las que escuchan “sólo por moda”, pero a la vez se diferencian de las “rolinga” por tener otro régimen de consumo: por no compartir su arco de restricciones ni la vivencia de ello. Nati cuenta de su experiencia en el recital que dieron Los *Rolling Stones* en Buenos Aires, al cual no pudo ingresar: narra la impotencia que sintió en la puerta del estadio de River, sin poder entrar, al ver que mucha gente se retiraba del recital antes que éste concluyera. Y relata el episodio indignada, en una construcción moral de ella misma en tanto “seguidora incondicional” por oposición a las “rubias”: “estábamos afuera pero cerca, se veía cómo las rubias, los flacos altos, todos rubios, se paraban y se iban... se iban antes, no se quedaban. Nosotros los queríamos matar. No te podés ir antes, si tenés el auto a dos cuadras bancatela. Imaginate la bronca, los re puteamos.”

Como contrapartida, abandonando la indignación, Nati evoca “su” experiencia del recital a partir de la reconstrucción de lo que sucedía afuera. El relato de Nati se centra en lo sucedido con la policía: cuando comenzó a tocar la banda, la policía se enfrentó a todos los que -como ellos- querían ingresar al estadio sin entrada, y en ese contexto, ella junto a Cristian y otra pareja que conocieron allí, se “*divertían*” “tirando botellazos a los canas”, que los corrían por las calles con el camión hidrante. El tono del

relato de Nati era festivo, ambos se reían evocando que esa noche quedaron con toda la ropa manchada de azul, pasaron frío y terminaron tomando *té* en una estación de servicio junto con la otra pareja, charlando y riendo.

Tras el relato se observa cómo la diferenciación en relación a ese otro social (“las rubias”) se configura en la experiencia misma del recital –de su modo de experimentar y participar del recital- a partir de la “incondicionalidad”, la apuesta por correr ciertos riesgos, la posibilidad de entablar vínculos con desconocidos que comparten igual sentido de la aventura.¹⁴⁶ Estas descripciones de la experiencia subjetiva del recital permiten avanzar en la comprensión de las pautas de clasificación que Nati elabora en torno a la música: la distinción entre “las que se copian” y las “auténticas”, entre las “rolingas” y las “stones” y, finalmente, entre “las rubias” y las “chicas de barrio”. Y lo que allí se elabora es un repertorio de categorías culturales que permiten tanto actualizar su propia trama de valores, como evaluar los actos propios y de diversos “otros”.

En suma, Nati modula una trama de valores que pone en juego en su relación con la música, y a la vez moviliza estrategias de negociación de los estigmas sociales y de diferenciación-individuación hacia dentro y hacia fuera del grupo de pertenencia. En este plano, la elaboración de un “gusto musical” y la estilización de sus actividades a partir de estas diferenciaciones éticas y estéticas, compone un modo de pensarse individualizadamente y de desplegar un proyecto propio, que sin embargo no deja de inscribirse en formas relacionales como “la pareja”, o la pertenencia a un estilo estético más o menos regulado: el ser “stone”. En la próxima sección se indagará en otros *usos situados* de la música, mostrando lo que estos usos habilitan en la trayectoria de Nati en relación a su “proyecto”: se mostrará cómo esta música contribuye a la elaboración de un tipo específico de *relación de pareja*.

¹⁴⁶ Esta estética, así como el conjunto de prácticas asociadas que señala Nati, tienen una riqueza que no se traduce como reflejo degradado de una cultura legítima. Contra la visión etnocéntrica que conduce a reservar la noción de “estilo” a las clases dominantes, podemos mostrar que éstas no tienen el “monopolio de la estilización de la vida” (Grignon y Passeron, 1992). Sin embargo, en tanto simbolismo dominado, observamos una serie de operaciones y constricciones a las que los propios sujetos se ven expuestos, que en Nati se plasman en su relación con “las rubias”, o en su recurso a valores legítimos como la “pareja” para “neutralizar” la mirada estigmatizante que percibe. Se trata de la *ambivalencia* (Grignon y Passeron, 1992) de estos rasgos culturales: el “olvido” de la dominación se imbrica con estrategias de *adaptación* o resistencia a esta.

2. La pareja, los gustos compartidos.

El tesoro que no ves/ La inocencia que no ves/ Los milagros que van a estar de tu lado/ Si no hay amor
que no haya nada entonces, alma mía/ No vas a regatear!
Indio Solari

“Yo el día que me separé de *ella* -me cuenta Adrián sin nombrarla- me separé por cierto motivo, no es que agarré las cosas y las tiré a la calle... yo tiré seis lucas en electrodomésticos a la calle, pero no, viste, como hacen las mujeres, yo las tiré con la cabeza fría al otro día”. Adrián, dice eso para contarme que junto con esas cosas también arrojó a la basura la bandera que había hecho con su novia, que habían hecho juntos como pareja, porque para él ya “estaba sucia”: “no por despecho, sino porque es algo que está sucio, son cosas sucias”.

La historia de Adrián funciona como el negativo de la de Nati y Cristian: la ruptura de la pareja formada por Adrián tiene su consumación al arrojar la bandera que habían realizado, como símbolo del fin de un vínculo construido a partir de un gusto compartido; una forma de cerrar emocionalmente una etapa y tramitar la ruptura. Y lo hace “con la cabeza fría”, “no como las mujeres”. El relato de esta anécdota, que Adrián me contó en la entrada a un recital al hablarme de los motivos que lo llevaron a hacer su *nueva* bandera: “mi único héroe en este lío” (dedicada a la hija de su ex pareja)¹⁴⁷, pone de relieve la relevancia de la relación entre la pareja como vínculo y los gustos en común con el cónyuge, y condensa el tipo de investidura afectiva que se produce a partir de estos. ¿Cómo se articulan *gustos* y *vínculos* en las vidas de Nati y Cristian, en la creación de un relato biográfico mutuo?

Conforme hemos avanzado en el análisis, se advierte el lugar central que ocupa la dimensión de la pareja en la vida de Nati, para quien la asistencia a recitales y la elaboración de banderas pasan a ser de algún modo actividades conjuntas y proyectos compartidos. Todas las referencias de Nati a su pasado anterior a la relación con Cristian son referidas como “cuando era joven”. La relación de pareja se presenta como una *inflexión* en su vida, especialmente en sus prácticas: ahora dice estar algo alejada de las amigas, no sale tanto con ellas, y sus vínculos están más centrados en su pareja y su grupo familiar: hermanas y cuñadas. Nati ya no sale a bailar cumbia y las salidas son más eventuales: “más que nada a cenar, no tanto a bailar”; a la vez, sigue yendo a recitales de rock y a bares, pero siempre como “pareja”. A continuación, nos proponemos avanzar en la comprensión de algunos aspectos de la trayectoria de Nati y

¹⁴⁷ Se abordó el caso en el capítulo 2.

su relación con Cristian, atendiendo al uso que hace de la música como material activo en la elaboración de sus vínculos.

2.1. Nati y “su pasado”

Nati hace un relato sobre su “pasado” (que para ella se estructura como la *etapa anterior* a conocer a Cristian) a través de sus gustos musicales, sus salidas con amigas, su época del “secundario”. De esta época cuenta que empezó a escuchar “Los Stones” y varias bandas “Stone” locales como *Los Ratones Paranoicos*, *La 25*, y *Jóvenes Pordioseros*; sin embargo, delante de Cristian por momentos ella siente que la relación con todas esas bandas es algo vergonzante y prefiere no mencionarlas. También cuenta que por entonces salía a bailar con las amigas, que escuchaba cumbia pero “sólo para bailar y divertirme” y que solía acompañar a las amigas a la bailanta, solo a condición de que luego ellas la acompañaran a los recitales de rock y a un boliche bailable donde había música “más normal”: “algo de cumbia, pero también algo de rock nacional, no todo cumbia”.

Nati no suele hablar de esta “etapa” delante de Cristian: en esos momentos, con él presente, se centra en su “etapa de pareja” y limita sus comentarios de salidas pasadas. En una ocasión en que Cristian no estaba presente, Nati contó algo más de sus salidas con amigas: comentó que por entonces sus amigos del colegio les decían que ellas iban a ese boliche porque las chicas eran “fáciles” ahí. Y ante el pedido de definición de lo que eso significaba, Nati explicó lo siguiente: que en ese lugar, lo que sucedía, era que las chicas eran “más simpáticas”, y que ella hablaba con todos los chicos que se acercaban, a diferencia de lo que sucede en otros lugares en los que, “si a las chicas no les gusta un pibe, lo ignoran o rechazan”.

2.2. Nati y su relación con Cristian

A diferencia de Nati, Cristian no adopta los elementos centrales de la estética *Stone*: el flequillo, la *lengua Stone*, el pañuelo en el cuello. En cambio usa una barba desprolija, jeans gastados, pulóveres de estilo peruano, y un collar y una pulsera de hilos de colores que él mismo realizó. Cristian estudia periodismo desde hace algunos años pero ha avanzado poco en la carrera; sus temas de conversación siempre están atravesados por consideraciones históricas sobre “los setenta”, la militancia y la revolución, y también sobre “los noventa”: los efectos del neoliberalismo, el impacto social de la crisis, el empobrecimiento, la apatía política de los jóvenes, etc. Nati nunca

interviene en las digresiones de Cristian sobre estos temas: “yo no entiendo nada” suele decir, y se justifica explicando que ella “no tiene estudios”, y que en cambio su novio lee, estudia, y “sabe mucho”. Nati contó que le costó terminar el secundario, que los padres la castigaban por no estudiar, y que por eso se puso a trabajar tempranamente, porque no le gusta el estudio e iba a perder tiempo dedicándose a estudiar algo que iba a terminar dejando. “En cambio Cristian es re inteligente”- dice- y siempre lo está alentando para que se reciba. En sus posicionamientos políticos, Cristian manifiesta cierta tensión entre la cultura política peronista que ve presente en Nati, y cierto ideal izquierdista que él busca reivindicar, como crítica a lo que refiere como “ambigüedad ideológica” del peronismo. Esos temas, recurrentes en los temas de conversación de Cristian, se articulan con otros comentarios ligados al mundo del fútbol -bromas, datos, referencias- que abundan en igual medida en sus relatos.

“Los Redondos”, junto con Los *Rolling Stones* y *Viejas Locas* es, para Cristian y Nati, una de las bandas “indiscutidas”; consideración que hace que sea un gusto en el que ambos convergen y a partir del cual realizan actividades juntos. “Los Redondos nunca se van a dejar de escuchar y el Indio tampoco”, sostienen. Pero correlativamente a esta convergencia en torno a esa música, hay cierto *quiebre* en los gustos musicales de Nati desde que está de novia con Cristian, que se manifiesta en una distancia de las bandas típicamente “stone” que escuchaba previamente, y la aproximación a la música que Cristian “le hace escuchar” y “le explica”. De modo que al indagar en sus gustos musicales Nati cuenta que le gusta el Indio porque es “más profundo” y que Cristian siempre le explica los temas, que el Indio habla de cosas que “llegan más”. Nati explica que con Cristian tienen un tema del Indio que en su letra dice “si no hay amor que no haya nada”, y que entonces cuando se pelean piensa en esa canción “que es de los dos” y comprende que no tiene sentido discutir y se amigan. “Es música que me hace *entender todo*”, “con ese tema entiendo lo que es importante”, confiesa. Y con esa expresión Nati refiere al *trabajo reflexivo* con el cual se conecta esa música. Un uso que forma parte de lo que De Nora (2000) denomina “trabajo de la emoción”, como actividad reflexiva orientada a incidir de forma deliberada sobre los propios estados de ánimo (en este caso buscando resolver un problema de pareja). Al evocar estas situaciones de escucha, por contraste Nati concluye: “En cambio Pity [ex cantante de Viejas Locas] es divertido pero es *más superficial*” y “las chicas lo siguen *porque es lindo*”.

De modo que las distinciones que Nati elabora y sostiene entre la escucha “profunda” y la “superficial”, dan cuenta de ese aspecto de la música de informar la experiencia, interviniendo en la regulación de situaciones específicas en la vida cotidiana de Nati. En estas consideraciones ella se presenta siempre como alguien que “no sabe”, a la que Cristian le explica las letras y le “abre la cabeza” a nuevas músicas:

Él me explica las letras de tango porque yo tango no escuchaba. Era más de las “bandas bajas”, como les dice él: Los Pordioseros, La 25... hasta que empecé a escuchar más tango y me abrió la cabeza. Y cada vez que escuchamos él me explica: “no, porque la mujer es mala en el tango, siempre el hombre termina llorando por la mujer...”

Como vemos, también en el plano de los gustos musicales, Nati se presenta frecuentemente como alguien que “no entiende”: no entiende las letras del Indio, no entiende las letras del tango.

En este cuadro, las pautas y los modos de consumo descritos por Nati, refuerzan lo señalado en el capítulo 4 en torno a las situaciones de escucha “en pareja”: la música del Indio y de Los Redondos se vuelve, para estos/as fans, lo que Illouz (2009) denomina un “modelo de comunicación romántica compartido”. De acuerdo a lo observado en la historia de Nati y Cristian (así como en la de Adrián, o en algunos de los relatos presentados en el capítulo 4), esta propuesta musical *habilita* un espacio para la reflexión de los fans *cómo y en tanto pareja*, y ello en varios sentidos. Por un lado, se trata de un espacio para procesar, comunicar y expresar emociones (“es música que me hace entender todo”, “con ese tema entiendo lo que es importante”). A la vez, se configura como una base para la elaboración de una *historia* de la pareja (una narrativa biográfica mutua que contribuye a la constitución de la relación como tal: “esa canción que es de los dos”). Y algo más: se vuelve un espacio para el sostenimiento de un modelo de comunicación romántica basado en el ocio, las actividades y “aventuras” compartidas, en el cual la afición es vivida conjuntamente como un “gusto de pareja” (con todas las dificultades materiales ligadas a *prolongar en el tiempo* ese modelo de pareja basado en el esparcimiento, ante las cuales estos jóvenes despliegan diversas estrategias compensatorias, como por ejemplo combinar “trabajo” con “ocio”).¹⁴⁸

¹⁴⁸ En relación a este punto, Eva Illouz (2009) encuentra que entre las clases populares existe una mayor “brecha” entre los géneros en materia de dichos “modelos comunicativos”, y una marcada separación entre la esfera masculina y la femenina, que se hace extensiva a las actividades de esparcimiento. Illouz, concluye que “las parejas de clase obrera y las de clase media-alta tienen distintos modelos de comunicación romántica: mientras las segundas comparten numerosos momentos de ocio en compañía (como corresponde a su habitus cultural), las primeras tienden a comunicarse menos” (2009: 350). En este sentido, a partir de nuestro análisis cabe relativizar estas afirmaciones, una vez advertida la existencia de

De todas formas, una vez advertida la existencia de este código compartido para la elaboración de la experiencia emocional y de *realización* del ocio como actividad compartida cabe iluminar un punto. En estos modos de comunicación, a la vez, persisten y coexisten divergencias que dan cuenta de diferentes sensibilidades, que también tienen su elaboración a partir de la música como recurso reflexivo. Una coexistencia que Adrián, en su relato catártico de la eliminación de la bandera, buscó subrayar con una fórmula sintetizable: “lo hice con la cabeza fría, *no como las mujeres*”. La indagación en torno a estos diferenciales será el objeto de la próxima sección.

3. Escuchas diferenciales, usos contextuales y activación sexual

Desde que te conocí/ fuiste lo mejor para mí/ eres la chica más fiel/ que un hombre puede tener/ y desde que yo estoy con vos/ mi mente viaja a otra dimensión/ vos sos mi único amor/ sos mi botella de alcohol.
Viejas Locas

Sale pintada/ bien perfumada/ sus amigas dicen que nunca se baña/ Usa siempre el mismo pantalón/ y una remera de los *Rolling Stone*/ la colorada...
Pibes chorros

Hoy en día la “sexualidad” ha sido descubierta, revelada, y propicia el desarrollo de estilos de vida bastante variados. Es algo que cada uno de nosotros “tiene”, o cultiva, ya no una condición natural que un individuo acepta como un estado de cosas preestablecido. De algún modo, que debe ser investigado, la sexualidad funciona como un aspecto maleable del *yo*, un punto de conexión primario entre el cuerpo, la auto-identidad y las normas sociales.
Anthony Giddens (1992: 25, traducción propia)

Como observamos hasta aquí, Nati suele asumir el punto de vista presentado por Cristian en diversas consideraciones relacionadas a sus gustos. Sin embargo, cuando hablamos en torno a la representación que se hace de la mujer en el rock, sus consideraciones marcan (en contraste, por ejemplo, con su opinión referida a la imagen de la mujer en el tango) una reflexión propia sobre las líricas del género, a partir de un rechazo del punto de vista centrado en lo masculino: “la mina en el rock no está tan metida. Está disfrazada –dice-. Por ejemplo, ‘Don Lunfardo’ le canta a la droga y muchos le dedican el tema a la novia. Pero, ¿por qué me vas a decir droga, me vas a decir mala? Si no somos malas. ¿Por qué me vas a decir así?!”

En relación al significado del contenido androcéntrico de las letras, Semán y Vila (2011b) plantean una interpretación sugerente. Los autores encuentran (para el caso de las canciones de cumbia villera, pero se podría extender la hipótesis al rock *stone*) que “detrás de la agresividad de las letras late el conflicto que implica la activación de la

un código compartido para la elaboración de la experiencia emocional, y de *realización* del ocio como actividad *compartida*.

mujer” (2011b: 30). En este sentido, la respuesta reflexiva de Nati, ¿por qué me vas a decir droga, me vas a decir mala?, parece apuntar a subrayar una diferencia, que hace eje específicamente en el género y que está presente en su relato, aunque muchas veces es invisibilizada cuando asume la voz de Cristian. Por ello, porque persiste una diferencia irreductible en las opiniones de Nati, es esperable que no todo sea consenso en la pareja. Como ya referimos, cuando cuenta de la música que escuchaba *antes* de conocer a Cristian, su relato se suele centrar en *Los Redondos* y “*Los Stones*”; pero en una oportunidad, frente a este relato más o menos repetido, Cristian intervino irónicamente: “y también le gustaba *Los Ratonés Paranoicos*, pero eso no te lo va a decir...”.

- N. sí, también me gustaban Los Ratonés, pero era otro estilo, qué sé yo...
- C. muy “paquete”
- N. vos porque sos muy gorila [*dice con bronca contenida*]
- C. no sabe ni qué mierda es “gorila” pero lo dice...
- N. tenés que escuchar esas bandas antes, no podés decir así como así...

La respuesta de Nati condensa una tensión contenida. Nati responde a lo que sintió como un ataque en el plano de los gustos musicales trazando una homología con el campo de las categorías de su cultura política. Con esta intervención observamos que, si bien por momentos Nati asume el relato de Cristian en torno a las “bandas bajas” (como él las llama despectivamente a las bandas ligadas más estrechamente a lo “*Stone*”), viendo a estas bandas como un gusto vergonzante, por otros momentos esa tensión estalla y se manifiesta actuando como *punteo cognitivo* (Isla, 2006) hacia posiciones políticas y sociales en las cuales también divergen (operación que muestra la carga moral con que Nati inviste sus gustos). Estos episodios nos revelan cómo, imbricadas con formas de aceptación y adaptación al “gusto legítimo” de su pareja y a los “valores legítimos” de las letras de *su* música, coexisten sin embargo resistencias fugaces, subrepticias, pero penetrantes.

Esta situación da cuenta de la concurrencia de *escuchas diferenciales* en el seno de la pareja, que persisten a la conformación de un “gusto compartido”. De modo que si la música de *Los Redondos* y el Indio habilita la conformación de un “modelo de comunicación común” entre estos jóvenes (música para “pensar”, para *reflexionar* en pareja, para realizar actividades conjuntamente), el rock *stone* que escucha Nati no puede en cambio entrar tan fácilmente dentro de este “modelo”: es ante todo música “simple”, “cuadrada” o simplemente “divertida” y para “bailar”. Pero entonces cabe preguntarse: ¿qué es lo que hace -o *hacia*- Nati con el rock *stone*, que no puede ser

recuperado dentro de este código común? ¿Qué es *exactamente* aquello que motiva la provocación de Cristian, la irritación de Nati, y la persistencia de todo ese repertorio como una *diferencia* irreductible de escuchas?

Como observamos, el rock del Indio posibilita la elaboración de un relato compartido de la pareja en una clave romántica, de un modo que difícilmente lo permite el rock Stone, que se conecta en cambio con la diversión, el baile y la seducción (y en el caso de Nati con el mundo de sus salidas con amigas). En esta línea, Nati, a la vez que cuenta en qué medida se distancia de la imagen de mujer que presenta la lírica de las bandas *stone*, narra los usos que solía hacer de esta música. Describe una etapa *anterior* a formar pareja con Cristian, en la que iba a los recitales de rock *stone*. Y a esta fase de su vida la elabora en *contraste* con lo que ella misma define como “otra etapa”, en la que -a partir de formar pareja- deja de frecuentar sistemáticamente esta escena y comienza a realizar salidas de otro tipo con su novio. Es entonces cuando empieza a elaborar un eje de distinción de los artistas en “profundo / superficial”, según el cual “profundo” es el Indio, que se enlaza con una escucha “reflexiva”, mientras que superficiales son las “bandas bajas”, que se vinculan con una escucha divertida y ligada a la seducción. Así, en la trayectoria musical que refiere Nati, el rock *stone* se conecta con un repertorio de acciones específico: un mundo de salidas con amigas, un espacio para el baile y la seducción, posibilitado por las performances que acompañan esta música. Y en esos espacios, lo que hace Nati es procesar su propia “activación sexual” (Semán y Vila, 2011b). Ese es, tal vez, el núcleo del problema que inquieta a Cristian, que devuelve como ironía hacia Nati, y que elabora bajo la forma de distancia estética.

El rock *stone* habilita una escena que para algunas chicas, ofrece un espacio para elaborar dimensiones de su agencia. Así, cuando hablamos sobre el *baile* en esos recitales de rock *stone*, Nati comentó, casi excusándose, lo siguiente: “mis amigos nos decían que si íbamos a esos lugares éramos *fáciles*. Pero yo *sólo* bailaba si el chico me gustaba”. Y en esa modalización Nati también inscribe su agencia: ella elige *activamente* con quien quiere estar y de qué modo; esa autonomía es la que, desde la mirada masculina es interpretada como “ser fácil”. Por eso también la retraducción de Nati: “fáciles” no, “simpáticas”. Y en este plano, hablando de estas salidas Nati agrega que, en relación a las amigas que no compartían su estética, ella se “beneficiaba”: “se me acercaban más chicos lindos que a las demás”.

Carla, otra entrevistada, es explícita en relación a esa dimensión de habilitación del rock Stone, que conecta con la “activación” de estas jóvenes:

-¿Te gusta el rock stone?

-Para ratonear sí. O sea, una cosa es querer convencer de una manera linda, una tarde a un chabón, tomando unos mates, una birra, y otra cosa es a la noche vestida divina bailando... O sea: noche, baile, cualquier canción, cualquier tema, es para ratonear al hombre, todo... bailar sola, bailar con tu amiga, menearla a tu amiga, tocarla a tu amiga... lo que quieras. ¡Observalo cuando salgas!

-Si salís a un boliche, y te gusta un pibe, ¿qué haces?

-¿yo? Nada... si se me acerca genial, sino todo bien... Es decir, yo encaro al que estoy segura que me va a decir que sí... tiras un palo a ver si lo agarra, sino todo bien... la mujer nunca va a quedar mal, jamás. El que se tiene que tirar a la pileta y saber si hay agua es el hombre: ustedes. Siempre.

-¿No estás siendo machista con eso?

-¡Obvio! La mujer nunca se va a tirar a la pileta si no sabe si hay agua... el hombre es el que por ley, por decirlo de alguna manera, debe ir y comerse la cortada de rostro o lo copado de que le digan que sí... (Carla, 25 años, La Plata)

El *rock stone* *habilita* este espacio de la seducción, en el que la mujer despliega su capacidad de agencia (el “ratoneo” en el baile) y autonomía, eligiendo con quien quiere estar y explorando reflexivamente su propia sexualidad. ¿Qué es exactamente lo que se elabora en y por estas prácticas? Nuevamente, trazar el parangón con lo verificado para el caso de la cumbia villera es iluminador en este punto. Recuperando la observación de DeNora (2000: 159), según la cual la música puede servir como “un recurso para la imaginación utópica, para imaginarse nuevos mundos e instituciones alternativas”, Semán y Vila (2011b) observan que lo que las chicas en esos espacios se permiten, es elaborar una imagen de “mujer transgresora”. En sus palabras: “lo que estas chicas se permitirían es probar, virtualmente, en la esfera estética de la música y el baile, una identificación de mujer transgresora que jamás aceptarían en la vida cotidiana o como alternativa seria” (2011b: 93).

Así, volviendo al caso de Nati, tras su relato, tras la descripción de sus prácticas de escucha y la relación de estas con situaciones específicas de su vida, podemos observar que si bien existe cierta distancia respecto a la imagen de mujer que se construye en las líricas de determinadas músicas, ello no impide un uso contextual de esta música, más ligado al ámbito de los recitales, la fiesta y las salidas con amigas, en el que el “mensaje” se relativiza por el momento (pero no por ello se acepta incondicionalmente) y las chicas encuentran en el baile y la seducción un espacio de afirmación en un rol activo. Esto constituye, un llamado de atención contra la tendencia a considerar que hay “una mente que piensa y un cuerpo que experimenta” (Carozzi 2011a: 27), que reduce la construcción de la agencia a un proceso estrechamente discursivo: como observa Carozzi recuperando los planteos de Farnell (2008), se trata

de considerar que “las personas actúan usando la acción física en la producción activa de significados como una práctica semiótica entre otras” (2011a: 26-27).

Estas articulaciones entre *usos* y *sentidos*, por otra parte, se corresponden con el señalamiento de Silba y Spataro (2008) en relación al carácter contextual de las interpretaciones de la cumbia villera por mujeres que acuden a la bailanta. En relación a ello, las autoras observan que las letras de cumbia villera que en situación de entrevista eran cuestionadas por su contenido sexista, en el espacio de las bailantas eran celebradas. Las autoras concluyen que, en este sentido, no existiría contradicción entre criticar las letras y bailarlas, “en la medida en que entendamos la práctica del baile como uno de los lugares donde las mujeres encuentran un espacio propio de celebración festiva de su cuerpo, su sensualidad y su talento para el baile” (2008: 108).¹⁴⁹ En línea con estos planteos, la observación participante en los recitales de las bandas de rock *stone* parece engrosar las hipótesis de Silba y Spataro (2008) y de Semán y Vila (2011b) para el mundo de la cumbia y la bailanta: que en la dimensión contextuada del uso de esta música, la misma ofrece posibilidades de agenciamiento. Se trata de un proceso específico, referido a “la activación sexual de las mujeres en un marco androcéntrico, que implica concebir su subordinación, pero también sus posibilidades y su juego, no su pura negación” (Semán y Vila, 2011b: 31).

En el caso de rock *stone*, este subgénero habilita un espacio ligado a la sensualidad, cercano al de la cumbia, que promueve y solicita el baile de las chicas aunque sea en los momentos intersticiales en que no se hace *pogo* de manera indiferenciada junto con los varones. Y como vimos en la trayectoria de Nati, hay una imbricación entre los mundos de la cumbia y del rock que, aunque con estructuras valorativas diferentes, comparten ciertos vasos comunicantes no sólo en las redes de sociabilidad -muchas veces yuxtapuestas- sino también en ciertas prácticas y sensibilidades similares. Una de ellas es la dimensión del *baile*, presente en el

¹⁴⁹ En este punto, puede formularse la siguiente pregunta: ¿cabe interpretar este espacio como un modo de ejercer la activación sexual y el posicionamiento en un rol activo por parte de las chicas que ejercen estas performances, o en todo caso se trata del refuerzo de una visión centrada en lo masculino que objetualiza a la mujer? Es esta, sin duda, una cuestión que reviste cierta complejidad y no admite una respuesta lineal. Cómo sostienen Semán, *et al*:

(...) Nuestras observaciones mejoraron cuando combinamos la percepción de la activación de las mujeres (la ampliación de un repertorio sexual) con la existencia de marcos androcéntricos. Esta postura no puede sino conducir a apreciar ambigüedades y contradicciones imposibles de superar por un proceso de síntesis: la activación sexual de las mujeres en un contexto androcéntrico tiene significados plurales y ambiguos respecto del ideal de emancipación que sostiene el análisis del género (...). Es tan parcial concluir de la observación de esa activación el exclusivo refuerzo del machismo como la “liberación de las mujeres”. (Semán, 2011: 15).

subgénero *stone* con mayor legitimidad y centralidad que en otras expresiones del rock. En consecuencia, esas bandas suscitan formas de participación que destacan y permiten elaborar aspectos de la sensualidad femenina de un modo cercano al del baile de la cumbia. Se trata de la conexión con una sensibilidad eclipsada en otras expresiones como la que articula la tradición de *Los Redondos*, donde la centralidad del *pogo* y “el mensaje profundo” e intelectualizado es determinante.

3.1. Prácticas y disposiciones emocionales.

El enfocarse unilateralmente en estas prácticas (el *pogo*, el “aguante”), ejes centrales sobre los que se elaboran “masculinidades”, ha llevado a sostener que en relación a la participación de las mujeres en los espectáculos de rock,

ellas participan en un plano de relativa, y supuesta, simetría con los hombres. Pero esa similitud está construida y regulada en términos masculinos. Las chicas que deciden hacerlo disputan por el *aguante* durante un tiempo determinado, a través de las mismas prácticas, en los mismos lugares que los varones. Es decir, la igualdad está circunscripta a la duración de un concierto, a la práctica del *pogo* y la performance dentro de él (Garriga y Salerno, 2008: 83).

Estas definiciones, sin embargo, de acuerdo con nuestro análisis, estarían correspondiendo sólo a una configuración donde el “recital” es centralmente concebido como un dispositivo donde se practica el *pogo* de manera homogénea y las chicas compartirían el código del “aguante” homologándolo a esta *performance*. Y en ese espacio, las mujeres se posicionan en un plano de igualdad con los hombres. Pero caben aquí dos puntualizaciones sobre el carácter de la igualdad que se expresa en ese ámbito.

Por un lado, (1) evitar interpretar este igualamiento como una “masculinización”. En este sentido, como observan Semán y Vila (2011b: 66), interpretar la ampliación de esta participación femenina como una “masculinización”, implica descuidar que la activación femenina “implica grados y formas en *status ascendi* que, como por ahora las vemos desde afuera, suscitan la impresión de ser masculinas”. En tal caso, parafraseando a los autores, “las mismas contradicciones que asisten a los informantes trabajan a los analistas: el androcentrismo lleva en un caso a que los varones crean que las chicas, porque se activan son putas, y a que los analistas, (...) crean que por la misma razón las chicas se masculinizan” (2011b: 67, nota al pie).

Como advertimos en la trayectoria de Nati, la participación en estas actividades ligadas a asistir a los recitales, practicar el aguante, el *pogo*, etc. junto a sus pares varones, asume sentidos específicos a partir de los cuales ella se singulariza en relación a su círculo familiar, sus amigas y sus pares (“las rubias”), que implica una apropiación

singular de estas prácticas que no puede reducirse a una “masculinización”. Así, por ejemplo, en su búsqueda de diferenciación de la etiqueta “rolinga”, hay una activa preocupación por alejarse de dos estigmas asociados a esta categoría, que Nati está lejos de desconocer: el de “puta”, pero *también* el de “sucía”. En esa doble búsqueda de diferenciación, el énfasis en remarcar que ella es “bien limpita” apunta justamente a desmontar una visión de la rolinga como una mujer masculinizada, una “machona”. Si la rolinga es “fácil” y “sucía”, ella es “simpática” y “bien limpita”. Esos sentidos están en la base de su elaboración del estilo como “stone”. Y de su femineidad.

A su vez, *por otro lado*, (2) cabe pensar que ese espacio de igualación en el *pogo* no es el único. Hay diferentes tipos de *pogo* (y de recitales) que ponen de relieve participaciones diferenciales donde las chicas intervienen desplegando su sensualidad en el baile y no sólo practicando el aguante; cuestión que la idea de una “masculinización” de las chicas en el rock tiende a oscurecer. La posibilidad de estructuración de *otra sensibilidad* a partir de la música y las prácticas ligadas a ella, se ve en otra de las diferencias que sostiene Nati en relación a Cristian, sobre los sentidos que cada uno de ellos le asignan a la música y su escucha. Hablando de otros estilos musicales, comentaban:

-C: El punk no me gusta para nada...Las pocas veces que escuché *El Otro Yo*, tiene letras muy boludas, es otra concepción. Yo porque la música la tengo como sinónimo de reflexión de protesta, básicamente; lo que más me gusta a mí. Y *El Otro Yo* no tiene eso.

-¿Y la música para vos, también tiene que ser de protesta?

-N: no, no lo tomo como protesta. Lo tomo más como relajación. Lo que a mí me pasa a mí. No como él que es “todo guerra”.

Vemos aquí también una divergencia entre sensibilidades, y el modo en que la música, como artefacto cultural, puede contribuir a conducir a estos fans a identificar, modular y trabajar, determinados estados emocionales y motivacionales (y no otros). Así, mientras Cristian liga “música” a “protesta”, inhibiendo otra forma de sentimiento ajeno a su cultura emocional, Nati destaca la posibilidad de relajarse: “no todo es guerra”.¹⁵⁰ En relación a ello, Spataro (2011) en su estudio sobre fans de Arjona, coincide con el trabajo de Hinerman (1992) -sobre fans de Elvis Presley- en la

¹⁵⁰ Aquí se juega también la relación entre *emoción* y *expresión de la emoción*: la capacidad desarrollada de comunicar lo que está siendo sentido, y cuáles son, en esas elecciones, los estados y emociones *valorizados*. Gilberto Velho señala, en relación a este punto, que el mismo universo social que puede tener un vocabulario relativamente pobre en cuanto a la descripción de estados emocionales puede, por otro lado, expresarse verbalmente con mucha riqueza en relación a otros temas como trabajo, deporte, etc. Se trata entonces de percibir “cuáles son, dentro de los diferentes segmentos de una sociedad compleja, los temas valorizados, las escalas de valores particulares, las vivencias y preocupaciones cruciales” (Velho, 1997: 21, traducción propia).

identificación de similares disposiciones emocionales: las mujeres hablan con mayor libertad, detalle y frecuencia de sus sentimientos y anhelos que los varones. Ambos trabajos encuentran la explicación de esto en el hecho de que “en una sociedad patriarcal muchos varones se aferran a la dimensión “racional y concreta” de la vida, y las mujeres están simplemente más cómodas hablando de lo que les gusta, desean y sueñan” (Spataro, 2011: 252). Estas distintas predisposiciones identificadas en la literatura se pueden encontrar también incidiendo en el caso analizado aquí.

De modo que, si puede hablarse de una matriz centrada en los valores, las disposiciones emocionales y las representaciones masculinas, tanto en el contenido de las letras como en las prácticas del rock en sentido amplio, no es menos cierto que ello se circunscribe a ciertas dimensiones –por otra parte centrales- del recital, y a cierto tipo de escucha “profunda” (“contestataria”, “intelectualizada” y “en torno al mensaje”), que no agotan las formas de experimentar y vincularse con la música: ante esas formas hay resistencias locales, formas de escucha alternativas y sensibilidades plurales. En todo caso, como señala Feixa (1999: 90), “no se trata de ver la presencia o ausencia de mujeres en las culturas juveniles sino las formas en que interactúan entre ellas y con otros sectores para negociar un espacio propio, articulando formas culturales, respuestas y resistencias específicas.”

A modo de balance, entonces, aquí advertimos cómo la escucha de determinada música en Nati habilita cursos de acción específicos, que a su vez organizan pautas de apropiación (escucha “profunda”/ “escucha divertida”). En este sentido, vimos, el *rock stone* promueve en Nati un espacio de seducción y “diversión” legítimo, a la vez que, como opuesto simétrico, construye un “gusto de pareja” con Cristian, que abre a una dimensión de experiencias y sensibilidades compartidas, viajes y sociabilidades. Así, el caso de Nati y Cristian permite iluminar una serie de pautas de uso de la música que se encuentra presente en el resto de los/as entrevistados/as. Encontramos que para buena parte de las seguidoras (co)existe una escucha alternativa a *Los Redondos* y el Indio Solari, que se organiza de acuerdo a situaciones sociales específicas y hace posible un espacio para la activación sexual y el posicionamiento en un rol activo. Y a su vez, que *Los Redondos* y el Indio se vuelven, para muchos de los seguidores y las seguidoras, un “gusto de pareja”: la posibilidad de encontrar –a partir de la música- un espacio para el disfrute y la evocación de situaciones vividas, o la producción de una *intimidad compartida*. En este sentido (y en conexión con lo señalado en el capítulo anterior en torno a la “escucha moral”), también cuando analizamos las prácticas de escucha

atravesadas por la dimensión de género encontramos repertorios más plurales que los de un único sistema de disposiciones *movilizado-en y transponible-a* todos los contextos, existiendo adecuaciones, orientadas reflexivamente, entre contextos y prácticas, tal como muestra el caso de Nati entre “música para bailar” o “música para divertirse” y “música para escuchar”, “profunda”, “para reflexionar” o “para compartir en pareja”.

De manera que si las formas de escucha están en buena medida orientadas desde los valores masculinos, hay para las seguidoras del Indio *también* otros modos de escucha y sensibilidades que se sostienen *simultánea y diferencialmente* más allá de la “escucha profunda” o el “aguante en el *pogo*”. Captar estas singularizaciones, nos permite inscribir analíticamente el modo de elaboración y tramitación simbólica de un proceso social específico. En ese proceso nos detendremos en la próxima sección.

4. Conclusiones. Nuevos proyectos, nuevas feminidades: entre la individualización reflexiva y los viejos mandatos.

En toda sociedad existe, en principio, la posibilidad de la individualización. En algunas será más valorizada e incentivada que en otras. De cualquier forma el proceso de individualización no se da fuera de normas y patrones por más que la libertad individual pueda ser valorizada.

Gilberto Velho (1997: 26, traducción propia).

El proyecto, señala Gilberto Velho, no es un fenómeno puramente interno, subjetivo; el mismo “se formula y es elaborado dentro de un *campo de posibilidades*, circunscripto histórica y culturalmente, tanto en términos de la propia noción de individuo como de los temas, prioridades y paradigmas culturales existentes” (1997: 29). En línea con este planteo podemos interrogarnos: ¿qué tipo de proyecto es el que elabora Nati? ¿Cómo se inscribe ese “proyecto” dentro de su propio “campo de posibilidades”?

Luego de varios meses de estar en contacto y mantener una estrecha relación con Nati y Cristian, dejamos de vernos. Cuando retomamos el contacto casi dos años después (2012), habían ocurrido una serie de cambios en sus vidas que en buena parte confirmaban las hipótesis centrales de este capítulo. Nati y Cristian tenían ahora avanzado un proyecto que resultaba algo lejano cuando los conocí: *la casa propia*. Con la ayuda de sus padres, cuentan, se están construyendo poco a poco su casa “en el fondo” del terreno donde vive la familia de Nati. Por otro lado, continúan con el “tour” del Indio, a lo que sumaron un viaje a “la costa” para vender artesanías. Pero además, están empezando a militar en una organización social para ver si consiguen “un plan

social”. Tras este ligero retrato, observamos cómo estos jóvenes están consolidando su pareja a partir de emprendimientos compartidos, en un entramado de apoyos familiares e inscriptos en la vida política del propio barrio. Y ello no les ha impedido mantener sus actividades ligadas a la música y el “tiempo libre” que describimos anteriormente.

A la luz del análisis observamos cómo a partir de los consumos musicales, estos jóvenes “hacen género” (Blazquez, 2006) definiendo instancias de negociación de roles y valores; en este sentido, vimos, el rock *stone* habilita en Nati un espacio de seducción y “diversión” legítimo, a la vez que, como opuesto simétrico, construye un “gusto de pareja” con Cristian. Se trata de un gusto que abre a una dimensión de experiencias y sensibilidades compartidas, viajes y sociabilidades, y contribuye a que ambos empiecen a pensarse *como pareja*, liberando el vínculo de lazos de parentesco más amplios y considerándose ellos mismos como colaboradores en un “emprendimiento emocional conjunto” (Giddens, 1993). Así, el caso de Nati y Cristian nos permitió iluminar una serie de pautas de uso de la música y de elaboración de las etapas del ciclo vital que se halla recurrentemente presente en otros testimonios. En esta senda, encontramos que para buena parte de las seguidoras, la música de “Los Redondos” se inscribe en la elaboración de un espacio de la intimidad compartida y la realización de actividades en común. Pero una vez identificado esto, es preciso iluminar la complejidad: que *además* existen diversos modos de la escucha, fundamentalmente ligados a la dimensión del baile y a la exploración de la sensualidad y la sexualidad, que concurren, a veces armónicamente, a veces en tensión, con la “escucha profunda”.

En este sentido, otras expresiones cercanas a la música de *Los Redondos* o Solari, como el rock *stone* o la cumbia, suele actuar habilitando un espacio para desplegar la seducción. Al igual que lo ya señalado en torno a las chicas que asisten a la bailanta y escuchan cumbia villera, las prácticas de escucha de estas jóvenes “stone”, o “rolingas”, conectan con un mundo de salidas y recitales en el que las chicas “dejan de ser algo ‘recatadas’, y la mayoría de ellas limita el ámbito de su ‘liberación’ al espacio lúdico del baile” (Semán y Vila, 2011b: 98). En este contexto, como señalan Semán y Vila,

Algunas chicas buscan y gustan del sexo y, por un periodo de sus vidas, no ligan esa situación a los lazos familiares de proveniencia o de destino, de familia de nacimiento o de familia por formar (...). Esa autonomía queda capturada en significantes que son parte de una relación de fuerzas en que el androcentrismo sigue siendo central: “putas” (...). Sin embargo, esa interpretación, no agota el fenómeno. El componente de lucha que subyace, y que nosotros creemos está en la base de dicho posicionamiento por parte de los varones, es el que debe subrayarse (...). El hecho de que ellas mismas no tengan términos propios para referir su

posición, y que participen del código de respetabilidad que hemos descripto (...), hace que oscilen entre el recato, jugar con la idea de ser putas o rescatarse masculinamente. Esa limitación del menú de opciones es el lugar de lo que puede entenderse como hegemonía (2011b: 98-99).

Volviendo a nuestro caso e intentando captar este “componente de lucha”, podemos concluir que la incorporación del conjunto de repertorios observados permite pensar que, más allá de la observancia de un centramiento en torno a lo masculino (expresado en el contenido de las letras, las prácticas corporales, las valoraciones, etc.), coexisten para las seguidoras, en tensión, situaciones plurales en torno a la escucha y las prácticas a ella asociada, que –por ser minoritarias- no debemos soslayar reforzando así su subordinación. En un sentido, entonces, observamos la persistencia de valores centrados en lo masculino que de algún modo reproducen estos/as jóvenes: valores estructurados en torno a pares como *público* (“hablar de política”) – *privado* (la esfera doméstica de la administración de los gastos), o *razón* (“música para protestar” / “para reflexionar”) - *emoción* (“música para relajarse” / “música para bailar”), en los que el primer polo corresponde al ámbito de lo “masculino” y el segundo al de lo “femenino”. Pero por otra parte, sin descuidar este punto, no es menos cierto que la participación en estas actividades colabora en varios aspectos a constituir una relación de roles más simétricos y complementarios, en los que la división entre “proveedor” y “mujer de su casa” es desestructurada, definiendo configuraciones de pareja que no se ajustan a los estereotipos dominantes entre los grupos sociales de origen.

De modo que si bien observamos cierta *inflexión* en la vida de estos jóvenes entre una sociabilidad articulada en torno al grupo de “amigos” y otra posterior de “familiares” (pareja, hermanos y cuñados), podemos advertir que la serie de actividades y prácticas ligadas a la música descriptas aquí contribuye a constituir una zona legítima que dilata el pasaje más o menos directo de un rol de “hija” a otro de “madre”, situación que estarían mostrando algunos trabajos (Kuasñosky y Szulik, 1996; Zicavo, 2007) que subrayan las limitaciones para la emergencia de proyectos *alternativos* a estos en mujeres de sectores populares en contextos de extrema pobreza. En nuestro caso (que no pertenece exactamente a estos contextos), en cambio, el conjunto de prácticas y sentidos desplegado por Nati, sin constituirse a partir de valores ligados a la “autonomía” o el “crecimiento” individual que se articulan con proyectos de desarrollo de una carrera profesional (trayectorias propias de las clases medias), de todas formas *sí* colabora a conformar una zona que vuelve pensables y legítimos proyectos personales y de pareja

alternativos, en los que el cónyuge es también un “compañero” de salidas, viajes, trabajos y aventuras.

Se trata de proyectos que se inscriben dentro de una tendencia que Semán y Vila (2011b) han caracterizado como una forma de “juventud prolongada en los sectores populares”, que estaría siendo delineada en el marco de una influencia creciente del consumo y la industria cultural en la elaboración identitaria, así como de los ideales en torno a la juventud como modelo de desarrollo personal. En este cuadro, los y las jóvenes de sectores populares,

desarrollan un ciclo vital diferente al que caracterizaba a las generaciones que los precedieron. El proyecto de las obligaciones familiares que consagrará a los sujetos como hombres-padres-trabajadores/ mujeres-madres-amas de casa (aunque también trabajen), queda desplazado hacia un futuro más lejano que nunca. Y estos “jóvenes” no son niños, pues tienen autonomía en relación a sus progenitores, pero tampoco son responsables de otros, pues no han formado familia y/o no alcanzan a identificarse con las categorías de “senioridad” propias de su entorno. (Semán y Vila, 2011b: 55)

Este proceso, como “campo de posibilidades”, es el que está en la base de proyectos como el de Nati y Cristian; proyectos que en buena medida la generación de sus padres no transitó y que, por eso mismo, esta generación de jóvenes tiene que construir sin el auxilio de modelos heredados. En este sentido, como sostiene Giddens,

Cuando grandes áreas de la vida de una persona ya no son más compuestas por patrones y hábitos preexistentes, el individuo es continuamente obligado a negociar opciones de estilo de vida. Pero además de eso –y esto es crucial-, tales elecciones no son apenas aspectos “externos” o marginales de las actitudes del individuo, sino que definen que es lo que el individuo “es”. En otras palabras, las elecciones de estilo de vida constituyen la narrativa reflexiva del yo. (1993: 87, traducción propia).

Dos cuestiones fundamentales se derivan de esto. En primer lugar, este “proyecto reflexivo del yo”, como señala Giddens, no es un mero “aspecto externo” de un sustrato subjetivo “pre-estilizado”, ni “epifenómeno” o “reflejo” de procesos globales, necesarios y transubjetivos. Las prácticas ligadas a la conformación de un “estilo” en Nati (y lo que ella produce y elabora en sus espacios de ocio, de escucha musical y de placer estético), si bien son traccionadas por fuerzas más amplias, tienen una positividad en sí misma como *recurso*, que le permiten elaborar, promover y resolver cuestiones *específicas* de su sexualidad y organizar su ciclo vital de un modo concreto, que no podría producir -o tal vez no se animaría a resolver- en otra dimensión de su vida.

La segunda cuestión es que este “proyecto reflexivo del yo”, como advertimos en el transcurso del capítulo, no debe ser pensado entre estos jóvenes como una

búsqueda orientada desde la valorización de la “autonomía” individual, y centrada en todo momento en la autorrealización del propio *self*, en *oposición* a toda inscripción colectiva o relacional (la narrativa liberal del “yo” en la relación individuo-sociedad). Antes bien, ese proyecto debe ser interpretado como *en fricción* con formas relacionales como la “familia”, los entramados de solidaridad barrial que perduran, la pertenencia a una “estética compartida”, o los lazos con una cultura política sedimentada. En este caso, el mismo Giddens encuentra como posibilidad que,

en un orden post-industrial, si el individuo quisiera combinar autonomía personal con un sentido de la seguridad ontológica, la narrativa del yo tiene que ser, en verdad, continuamente reelaborada, y a ella alineadas las prácticas del estilo de vida. Entretanto, los procesos de autorrealización, se vuelven frecuentemente parciales y confinados (1993: 88).

La búsqueda de la realización personal, en suma, *parcial y confinada* a ciertos *momentos* especiales o “etapas”, coexiste en roce con proyectos que no tienen como valor la autonomía individual sino la pareja, la familia, y el futuro “ser madre de” (y en el “terrenito del fondo”). Por ello Nati puede en una fórmula *sintetizar* viejos mandatos familiares con nuevos procesos tendientes a la individualización, ligados a la expansión de la juventud como categoría (en base al disfrute del consumo y el sostenimiento de la fórmula del amor romántico basado en el ocio) y a su propia “activación” sexual reflexiva (la ampliación del repertorio sexual más allá del sexo reproductivo). Nati concluye que “todo eso”: los viajes para ver al Indio, la gente que conoció en el camino, los tatuajes, las banderas, las entradas coleccionadas (que atesora en una “cajita”), lo piensa como “un proyecto para poder después contarle a *mis nietos*”.

Como vimos, por caminos diferentes a los recorridos por sus pares de clases medias, “las rubias”, Nati busca su realización sexual y personal; y en esa senda, con prácticas que no son ni abiertamente “liberadoras” ni sumisamente “reproductivistas”¹⁵¹, sin perder el horizonte “relacional” en el cual se inscribe -que es parte de “su campo de posibilidades”- se individualiza e intenta elaborar un proyecto propio.

¹⁵¹Como han observado Semán y Vila (2011b), la problemática de la feminidad en los sectores populares no puede ser abordada anteponiendo como parámetro de análisis el binarismo liberación / opresión, “en una oscilación que ora encuentra gérmenes sintomáticamente ubicuos de “prácticas de liberadoras” afines al proyecto de emancipación, tal cual es entendido por ciertos sectores de clase media; ora denuncia “prácticas de subordinación” que convalidan su dominación. Esa oscilación obstaculiza la percepción de la construcción de la feminidad como un proceso complejo, diverso y localizado social, cultural e históricamente” (2011b: 99).

Conclusiones. El “mundo redondo”: un dispositivo de individuación en el mundo popular

En la “nada” de la desviación tiene lugar el encuentro entre un átomo y otro, y este acontecimiento deviene *advenimiento* bajo la condición del paralelismo de los átomos, pues es este paralelismo el que, una única vez violado, provoca la gigantesca carambola y el enganche de un número infinito de átomos de donde nace un mundo.

Louis Althusser

“Tu música es el territorio donde nada nos hace daño”, se lee en una de las tantas banderas elaborada por los seguidores. La frase condensa muy bien el lugar que ocupa la música en la vida de estos fanáticos: el tipo de involucramiento personal, emotivo, intenso y comprometido que los implica con su objeto de afición. Esta tesis se propuso comprender *ese territorio* que habilita la música en la vida de los fans, que se recorta de entre la experiencia social de estas personas y que promueve un tipo específico de relación consigo mismo. A continuación volveré sobre lo ya expuesto en busca de articular, bajo la forma de reflexiones finales, algunas dimensiones abordadas en el transcurso de los capítulos. Se trata de considerar cómo se conforma, de qué maneras se sustenta y qué sucede en ese territorio que habilita esta música. Este análisis se desdobra en dos indagaciones que abordaremos sucesivamente en las secciones siguientes: (1) la conceptualización e inscripción histórica del proceso de individuación abordado, y (2) el análisis de su configuración, dinámica, declinaciones y efectos emergentes.

1. Modernidad, culturas populares y procesos de individuación.

La problemática del *individuo* –dice uno de los repetidos y conocidos relatos disciplinares de la sociología- nace con la modernidad; o más bien: con el análisis de los *efectos* de la modernización. En esta problemática la sociología, afirma Danilo Martuccelli (2007: 11), “se interesó menos en el análisis de los diferentes tipos históricos o culturales del individuo que en la manera con la cual los distintos movimientos de modernización explican su formación”. De acuerdo a este análisis, lo común a los diversos proyectos sociológicos sería el estudio del individuo a partir de las *consecuencias* que tiene sobre él la modernidad: “son, por lo tanto, más bien los procesos sociales y las dimensiones de la diferenciación, eso que Durkheim llamaba ya los “factores de individualización”, que el estudio del individuo mismo, los elementos que fueron el objeto de sus preocupaciones” (2007: 11). En este cuadro, al abordar la

cuestión de cómo analizar procesos de individuación en regiones periféricas de la modernidad como Latinoamérica, la tesis de Martuccelli (2010) plantea la necesidad de *disociar el estudio del individuo de la problemática de la modernidad*. “Sin el doble abandono analítico de la figura del individuo soberano y de la idea de la sociedad moderna como única matriz del individuo, no hay comprensión de lo propio de los individuos del Sur” (2010: 90). Este doble abandono se realiza, es preciso reponerlo, a partir de asumir una serie de premisas que el mismo autor sistematiza:

(1) toda sociedad posee individuos en tanto agentes empíricos; (2) toda sociedad conoce en este sentido procesos de individuación; (3) los factores estructurales de individuación dan lugar a perfiles distintos de individuos; (4) en la tradición occidental, uno de estos perfiles, la figura del individuo soberano moderno, se convirtió en la representación dominante del individuo como ser moral; (5) colocar en el vértice del análisis el proceso de individuación permite dar cuenta de la gestación de distintas figuras posibles del individuo en tanto ser moral. (Martuccelli, 2010: 108).

Esta tesis se encuentra en diálogo / tensión con otra, conocida y ampliamente aceptada, que señala que la modernidad latinoamericana no se puede medir con visiones normalizadas de cómo sucedió ese proceso en los países centrales. De esa tesis podemos recoger aquí la formulación que hiciera García Canclini (2008) a comienzos de los años noventa (es decir, hace ya más de dos décadas atrás). El autor observaba que la modernización latinoamericana, como estrategia global de desarrollo, operó pocas veces mediante *sustitución* de lo tradicional y lo antiguo, subrayando con ello el carácter *heterogéneo* del proyecto modernizador en nuestro continente, y reclamando que dicho proceso debía comprenderse, en todo caso, “*en interacción* con las tradiciones persistentes” (2008: 320).¹⁵² En ese texto (y contexto) a su vez el autor se hacía una pregunta medular: “Hay que preguntarse ahora en qué sentido y con qué fines los sectores populares se adhieren a la modernidad, la buscan y mezclan con sus tradiciones” (2008: 196). Ante esa interrogación por la cultura de los grupos populares (que funcionaba como uno de los reconocidos indicios de la singularidad del proceso de modernización de la región), García Canclini encontraba que “la cultura popular se halla expuesta a una *interacción creciente* con la información, la comunicación y los entretenimientos producidos industrial y masivamente” (2008: 234, cursivas propias). El diagnóstico que daba García Canclini, en parte implícito, sobre el modo en que esto había sido llevado a cabo era el siguiente: los sectores populares ingresaban a la

¹⁵² Su análisis de las “estrategias para entrar y salir de la modernidad” concluía que “la crisis conjunta de la modernidad y de las tradiciones, de su combinación histórica, conduce a una problemática (no a una etapa) posmoderna, en el sentido de que lo moderno estalla y se mezcla con lo que no lo es, es afirmado y discutido al mismo tiempo” (García Canclini, 2008 [1990]: 321)

modernidad (nuevamente: heterogénea, ambigua, asimétrica), antes bien por el “mercado”, que por el “Estado”, y fundamentalmente por el peso de las industrias culturales. En este sentido, parafraseando una de las letras emblemáticas de Los Redondos, podría decirse que, para varios analistas, *el futuro llegó*. Llegó hace rato y, sobre todo, llegó *como no lo esperaban*.

En nuestro país esta tesis tuvo eco en diversas indagaciones (Sarlo, 1994; Semán, 2006a). Así, por ejemplo, en vistas de discutir una versión reificada y metahistórica de la “modernización” como un camino necesario, Semán (2006a) mostraba en una serie de trabajos el *bajo continuo* con el que muchos de los dispositivos de la modernidad dialogaban en fricción con algunos de sus imperativos (fundamentalmente el de la secularización creciente). Semán concluía que la presencia estatal -escolarización formal mediante- no supone necesariamente secularización; y en este cuadro, una serie de recursos de la cultura de masas, articulándose en una “secularización inconclusa” (Reguillo, 2004), podían resultar “operadores de destradicionalización”.

En este punto quisiera retomar la tesis de Martuccelli: la necesidad de *disociar el estudio del individuo de la problemática de la modernidad*. Martuccelli refiere que, tras interpretaciones como la de García Canclini o Martín-Barbero (2001), se encuentra el reconocimiento de que procesos tales como el incremento de las tasas de escolarización y la fuerte penetración de los medios de comunicación de masas, habrían dado lugar a la emergencia de un *tipo* de modernidad –heterogénea, híbrida- en la región. No obstante, este juicio se relativizaría en lo que concierne al análisis de los modos específicos de producción de individualidad. Para Martuccelli, si bien estos trabajos reconocen ciertas especificidades a los individuos en la región, sobre todo “en la medida en que implican que los individuos deben combinar elementos culturales heterogéneos”, sin embargo “el *aggiornamento* aparece a todas luces insuficiente para dar cuenta de las verdaderas diferencias” (2010: 85).¹⁵³ Siguiendo al autor, para ponderar adecuadamente a estas

¹⁵³ En una conferencia pronunciada en 1996, García Canclini recupera la tesis de la “modernidad híbrida” a la luz de la pregunta por el individuo. En su exposición se puede registrar con claridad el movimiento argumental que referimos: por un lado la estrecha asociación de la noción de individuo con la de modernidad; por otro la articulación de la problematización de la “modernidad híbrida”, con una noción correlativa de “individuo híbrido”. El autor en dicha conferencia refería:

Me complace que surja [como pregunta] la noción de individuo, porque es una de las nociones clave de la modernidad, de la modernidad ilustrada al menos, pero en seguida habría que advertir que ese modelo de individuo moderno, racional, y ciertos modos particulares de racionalidad que se asocian con esa noción y pretenden encontrar expresión en el Estado-nación, en una cultura nacional y ciertas formas políticas democráticas a través de las cuales se participaría, han perdido vigencia en las condiciones estructurales de globalización. (García Canclini: 2005: 56)

últimas es preciso “*disociar* el estudio del individuo de la problemática de la modernidad (occidental)”. La temática de la modernidad en América Latina, concluye Martuccelli, ha tenido dificultades para dar cuenta del proceso de individuación ocurrido en el Sur, y para lograrlo hay que partir del reconocimiento de “la existencia de una pluralidad de vías de individuación” (2010: 91). En tal caso, entonces, no sería desde la comparación con un “modelo” (el modelo del “individuo soberano” o la idea de la “sociedad moderna”) sino desde el análisis de un “proceso” (el *proceso de individuación*) como se llegaría a tal comprensión (2010: 93). Un proceso que, existente en todas las sociedades, presenta sin embargo formas históricas distintas y encuentra *factores de individuación* específicos.

1.1. Un dispositivo de individuación y una corriente de individualización

En tal caso, he seguido este movimiento argumental buscando realizar una articulación y diálogo con la tesis de “la modernidad heterogénea” latinoamericana. Con esa convergencia de fondo se abordó el análisis de la individuación, poniendo de relieve la tensión entre “factores” de individuación y la singularidad de la elaboración subjetiva de la experiencia. Es decir: se trató de recuperar la doble dimensión de la diversidad de contextos a los que el individuo se somete como “factores” (que hemos definido como soportes sociales) y la interpretación de la interioridad que el trabajo sobre sí elabora (que hemos denominado como reflexividades). En una fórmula sintética: la individuación, producida en el doble juego de los *soportes a la individuación* y las *experiencias reflexivas* de los individuos. Y he seguido esta hipótesis incorporando un instrumento analítico –la noción de *dispositivo* de Foucault- que resulta clave para pensar esta dialéctica entre “soportes” y “reflexividades”, en un nivel de análisis de las prácticas a la vez histórico, local y pragmático. Esta noción nos aleja de una visión topológica y totalizante de lo social, pero a la vez nos aparta de una visión individualista

En este cuadro, Canclini señalaba que las “formas de estilización de lo individual”, “se hacen hoy en espacios distintos, que generan diferentes posibilidades de construir individuos” (2005: 57). En torno a estas dinámicas de estilización destacaba tres puntos: (1) se hacen en un espacio multicultural, no unificado regional o nacionalmente; (2) se vuelve central la instancia del consumo para la individuación-diferenciación: “hoy nos formamos más bien como personas o como individuos en el consumo” (2005: 57) y (3) tienen lugar en el marco de la diversificación de escenarios y tendencias: “hoy no tenemos totalidades unificadas que relacionen Estado, medios, escuela y producción. Porque cada vez tenemos menos Estado, pero también cada vez tenemos sociedades más diversificadas y ramificadas. Una de las características que cualquier individuo (...) tiene hoy, es la de participar de varios repertorios culturales a la vez, elegir entre varias posibilidades de ser individuo” (2005: 58).

La conclusión de García Canclini, en suma, era que “somos individuos híbridos, que aprovechamos varios repertorios para enriquecernos, formarnos y participar en escenarios distintos, no siempre compatibles” (2005: 58).

de la individuación. El dispositivo restituye *la historicidad* de lo social, singularizando y complejizando los procesos (al incorporar la articulación contingente de elementos heterogéneos) y *lo estrategiza*, al mostrar los efectos emergentes de ese funcionamiento (y ello sin restituir una sociología ingenua del sujeto “intencional”). De modo que en lo sucesivo se procuran sistematizar los rasgos de este dispositivo, cuya descripción nos ha ocupado el transcurso de estas páginas. Y lo que he buscado mostrar y describir es la siguiente tesis: que esta experiencia social de implicación musical, se configura como *un proceso de individuación específico* entre los sectores populares, que es a la vez punto de apoyo, promoción y tracción de una corriente de *individualización*.

Entiéndaseme. Situados en el plano de la tesis y el análisis de la “modernidad heterogénea”, el *efecto* de la relación de apropiación de los sectores populares de un objeto típicamente de clases medias como el rock, permitió iluminar la persistencia de un sedimento cultural que traccionaba el proceso de su “chabonización” (Semán y Vila, 1999; Semán, 2006a y 2006b; Alabarces, 2008). Y a partir de ello se describió su “popularización”, “masificación” e incorporación a la lógica cultural del “aguante”. Ahora bien, el desplazar la mirada hacia una lectura más situada en el juego local de soportes, reflexividades y mediaciones intervinientes, habilita una lectura a la vez *algo diferente* y complementaria de ese mismo proceso. Y esa lectura, como contracara de aquella, es *la de la individuación de los sectores populares a través de este artefacto cultural*. En otras palabras: el “mundo redondo”, una vez que nos desligamos de la preocupación por mostrar que, como tal, es una experiencia positiva de creación de sentido y algo más que el residuo de una dominación cultural, puede advertirse y describirse *en lo que tiene de agenciamiento*. Ello es: antes que una experiencia de colectivización de individuos que “se pierden” en la multitud, un *recurso específico* para la individuación en el universo popular; el recurso de una parte de ese universo que, como mostramos, también puede *componerse en multitud para individuarse*. Desde esta perspectiva, el agenciamiento que habilita el encuentro con el objeto permite iluminar un proceso de individuación que, a su vez, se articula o inscribe en un *movimiento de individualización* de la trama social popular.

Esta observación, por otra parte, converge con aquellos análisis que dan cuenta de una individualización creciente de importantes segmentos de las sociedades latinoamericanas (Martuccelli, 2010) y de los sectores populares de la Argentina (Kessler y Merklen, 2013). Más allá del reconocimiento del nivel de generalidad de algunas de estas observaciones, las mismas procuran captar tendencialmente un proceso

aun emergente: en la región, sin que la igualdad se imponga enteramente sobre la jerarquía tradicional, las demandas de horizontalidad y de igualdad se consolidarían “desde abajo” en diversas relaciones sociales, arraigándose en la vida cotidiana:

A través de los procesos de urbanización, de globalización, de expansión del sistema educativo, de los nuevos sistemas de comunicación pero también a causa de las reformas estructurales, las sociedades latinoamericanas se habrían individualizado y democratizado en proporciones históricamente inéditas. (...). En realidad, la vida social se habría transformado de manera más profunda que el Estado y la economía, pues la sociedad es más porosa y dinámica, incluyendo los avances en las relaciones entre los géneros y el reconocimiento de la diversidad étnica. Un proceso de democratización que habría encontrado su verdadero motor menos en los sistemas políticos (y en la transición democrática asociada a una supuesta “tercera ola”) que en la sociedad y en la cultura. Es sin duda una de las razones que hacen que, a pesar de su profundidad y su generalización, esta transformación democrática sea aun insuficientemente teorizada y percibida en el continente (Martuccelli, 2010: 67-68).

La afirmación es problemática en un doble sentido; el primero y más obvio es su alto grado de generalidad. El segundo es su propensión a equiparar algo mecánicamente “individualización” con “igualitarismo” o “democratización” de las relaciones sociales. En nuestro análisis por ejemplo, estos efectos “igualadores” resultan visibles -aunque no exentos de ambigüedades- al abordar una de las dimensiones que el propio Martuccelli registra: *las relaciones entre géneros*. Sin embargo y a la vez, como pudimos observar en el capítulo 7, los modos de tramitar la fragmentación en una sociedad atravesada por tensiones morales y por el temor al desclasamiento, puede, antes que horizontalizar los vínculos, *promover estrategias de diferenciación social* entre individuos y grupos próximos que se piensan en términos antagónicos. Una cuestión que lleva a relativizar el *efecto democratizante* como deriva forzosa de la individualización de lo social. Volveremos sobre ello inmediatamente.

De todas formas, más allá de estos necesarios reparos, la observación ayuda a visibilizar y dimensionar, en sus rasgos tendenciales, una dinámica emergente vinculada a la importancia creciente de las relaciones sociales horizontales en la región y el incremento en las demandas de igualdad. Un cambio que, como observa el autor, asumiría formas inesperadas, ya que si tradicionalmente se supuso en América Latina que dichos cambios debían provenir desde lo político, “jamás se pensó seriamente que éstos podían venir desde la cultura y la sociedad” (Martuccelli, 2010: 68). En este cuadro global, de un proceso activo de demandas de igualdad y horizontalidad en todas las relaciones sociales –que, subrayamos, no debe leerse necesariamente como una forma de progreso social, al margen de su ambivalencia y sus efectos situados- cabe inscribir nuestro análisis. Es decir: dimensionar los *efectos* del dispositivo analizado,

que tracciona de un modo específico esta exigencia de horizontalidad del lazo social y permite inscribir simbólicamente y procesar productivamente la experiencia de individualización de lo social.

2. El dispositivo musical.

La alianza que surgió entre clase y cultura fue definida por, y fue inseparable de, su mediación organizativa.
Paul DiMaggio (1999: 193).

Mi viejo no solo me enseñó a leer, también me enseñó a escuchar a Los Redondos.
(*Frase en una bandera*)

Lo que se ha mostrado, en suma, en el transcurso de estas páginas, es el emergente histórico de un momento preciso de la dialéctica de coproducción de *fans*, *obra* y *escena*. Es la conjunción de elementos simbólicos y materiales, co-funcionando, rehaciéndose a partir de mediaciones activas, lo que hace que *advenga* un mundo. Y en el tránsito por ese mundo, estos fans no solo se hacen a sí mismos sino que, en interacción con la obra, configuran la escena y la estabilizan en un dispositivo específico.

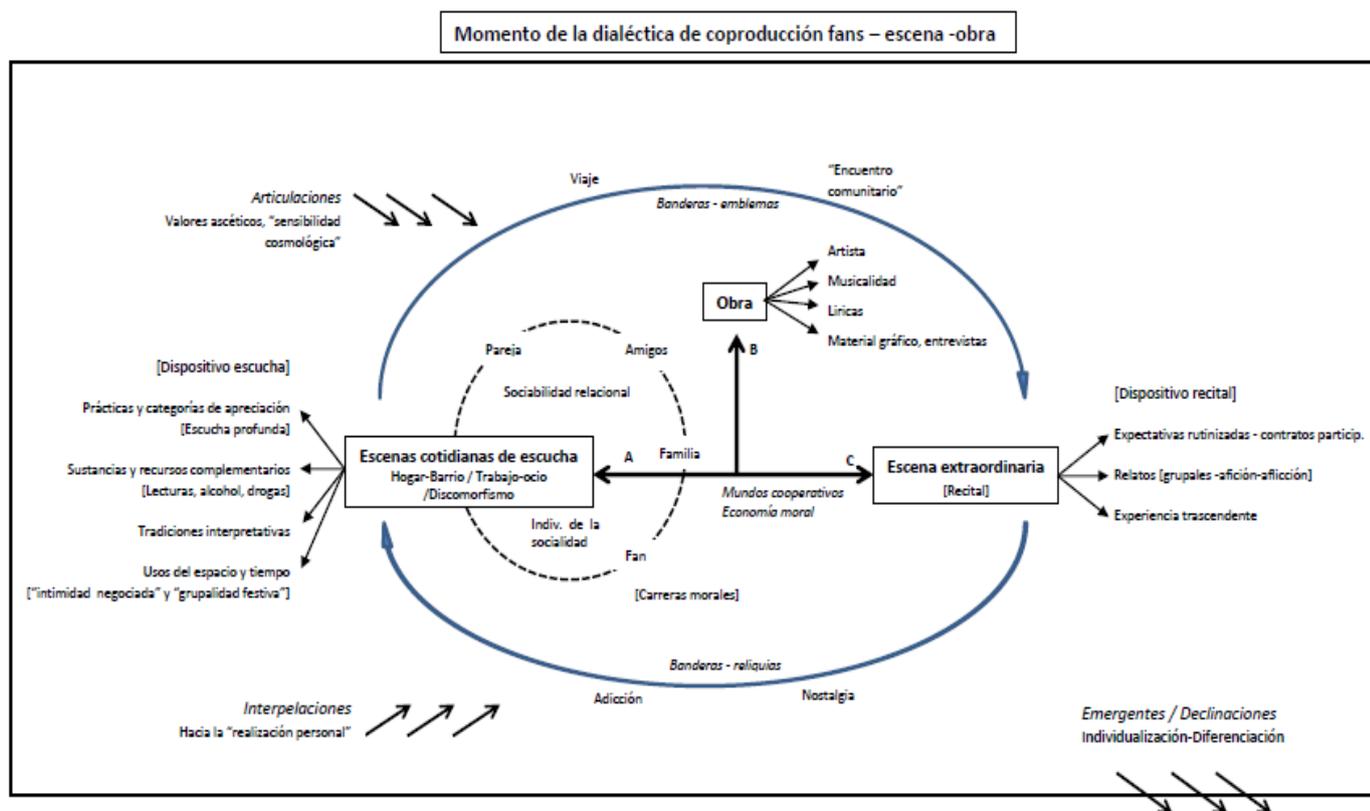
2. 1. Dialéctica de la coproducción público-obra-escena.

En esta dialéctica de coproducción, “el objeto/obra es una parte activa de la explicación” (Benzecry, 2012a: 280). La configuración de categorías de apreciación y de implicación en torno a la “escucha profunda” del mensaje es un ejemplo de ello: “las interpretaciones previas ya están incorporadas al símbolo en la interpretación, e interactúan con la configuración cultural con la que [entabla] diálogo” (Benzecry, 2012a: 280). En esta dirección, el argumento de Benzecry avanza en destacar el papel activo y participante del objeto en la construcción de sentido, ¿de qué modo? “Lo que se explica *es el compromiso que ayuda a producir* y no la obra como algo que existe en sí mismo o que puede ser realmente un original que *luego* se pone en circulación” (Benzecry, 2012: 280, cursivas mías). La obra es de acuerdo a esta perspectiva, un “coparticipante activo en la práctica”, se encuentra “solicitando a los agentes” (2012a: 280). En esta interacción, hay un trabajo de *ensamblaje* (Latour, 2008; Benzecry, 2012a) que liga un objeto particular con la escena que promueve.¹⁵⁴

¹⁵⁴ En este sentido, como señala Benzecry:

A diferencia de las versiones anteriores de la dialéctica consumo/producción –analizada principalmente por los especialistas en estudios culturales y estudios literarios (...), quienes sostienen que los artefactos y objetos culturales tienen un sentido dual (o bien por sí mismos, o bien por el uso

Al poner el foco en esta interacción, en suma, identificamos *el trabajo de estabilización de escenas de escucha y afición*. En este plano, al abordar “la música en acción” nos enfocamos en aquello que las personas hacen, en contextos y situaciones determinadas, con la música pero *también* cómo, en tanto mundo social, es *transmitida como serie de prácticas*. Así, al examinar la implicación con el objeto-obra se advirtió que la misma es transmitida, regulada y actualizada bajo diversas formas: (a) es *reproducida por medio del propio cuerpo* (en las dinámicas de “incorporación” de gestualidades, de formas de hablar, de convenciones sobre los modos de participar del espectáculo) y (b) se busca *transmitir como preferencia musical* a las nuevas generaciones (“hacer escuchar”, “llevar a los recitales” a hermanos o hijos). (c) *Se articula y organiza en mundos sociales* como redes de colaboración que buscan sustentar una relación estabilizada con la escena y (d) *está mediada por tradiciones interpretativas*, que se transmiten a la vez que se disputan. De modo que “la música en acción” es a la vez organizada colectivamente en mundos sociales y tradiciones, y reproducida en el propio cuerpo y transmitida hacia nuevos miembros.



que se les dé) o ningún sentido en absoluto (como los han presentado algunos críticos literarios como Stanley Fish o los seguidores de Durkheim)-, los productos culturales siempre están en uso y ya están cargados por un momento previo de la dialéctica. (Benzecry, 2012a: 280).

El gráfico muestra entonces esta dialéctica entre fans, obra y escena. El *vector A-B*, es lo que podemos denominar como “popularización” de la obra; es decir, el proceso por el cual un “nuevo público” de sectores populares se acercó a su escucha. El *vector B-C* responde a lo que se ha definido como un proceso de “futbolización” y de incorporación a la lógica cultural del “aguante”, por el cual la escena adoptó nuevas características. El *vector A-C*, podría caracterizarse como de “masificación”, a partir del cual la escena “cambia de escala”.

Pero esos tres procesos *encierran una dialéctica mucho más compleja de coproducción entre fans, obra y escena*, que es la que ha sido descrita en el transcurso de la tesis. Al poner el foco en ella encontramos una serie de mediaciones y recursos encarnados en las prácticas: modos de apreciación, tipos de escucha, tradiciones interpretativas, sentidos clasificatorios, maneras de organizarse, que tienen efectos que *solo* al situarnos en este plano adquieren visibilidad como *mediaciones* inmanentes a ese proceso de coproducción. La persistencia del “mundo redondo”, en tal caso, pone de relieve que la movilización de los recursos y las mediaciones con los que cuenta la comunidad, pueden hacer que la escena como tal se conforme, se sustente y se *actualice*. Señalada esta interacción entre obra, público y escena para crear un “mundo”, cabe desarrollar, ahora cuales son las interpelaciones que procesa, con que se articula, y cuáles son los efectos emergentes de ello.

2.2. Líneas de habilitación del objeto: ¿qué posibilita la música del Indio?

¿Qué es lo que aporta específicamente el rock, que lo vuelve el eje de una implicación afectiva y un proceso de individuación, en relación a otros consumos populares como la cumbia, igualmente disponibles como parte de la experiencia cultural de los fans? Y concretamente: ¿qué es lo que permite la música del Indio para producir ese “enganche” diferencial en algunas personas? La respuesta que se da aquí apunta *al modo* en el que se lo consume: *el modo de implicarse con la práctica* y la forma de implicación que *habilita* y promueve el objeto.

En principio, observamos que la escucha permite movilizar simbólicamente esquemas de la experiencia; no “identificarse” con un “contenido”. Como advertimos en el transcurso de los capítulos, 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, como desarrollamos en el capítulo 2, permite a estos jóvenes no tanto “asumir una identidad”, como “hacer trabajar de manera imaginaria los esquemas de su experiencia” (Lahire, 2004:). La sociabilidad barrial, la experiencia de la amistad, el amor, las drogas, momentos investidos de afecto, difíciles, penosos, son abordados a partir de la apropiación de un objeto que ofrece, junto a la musicalidad, un lenguaje cargado de figuraciones e imágenes (la cuestión de la “no-literalidad” o el carácter “críptico” de las letras), que moviliza la interpretación de estas situaciones traumáticas o trascendentales en la vida de estas personas. Así, del análisis de aquello que se invierte en las banderas, encontramos que muchas veces remite a un trabajo simbólico sobre la propia experiencia social, que suele tener un rol reparador de ciertos dramas de la existencia: elaborar experiencias dolorosas para aceptarlas mejor, dar sentido a lo que parece sin sentido o ganar fuerzas para atravesar una etapa (la muerte de un ser querido, una separación dolorosa, etc.), situaciones que se presentan como pruebas para la superación personal. De este modo, los esquemas de experiencia incorporados en la vida cotidiana, que no llegan a actualizarse en las diferentes dimensiones de la vida social en las que participa el fan, pueden hallar el modo de elaborarse a través de esta experiencia musical. Lahire, en relación a la experiencia de la lectura, sostiene que

La sensibilidad de los diferentes lectores ante los textos depende esencialmente no tanto de la correspondencia término a término (*e. g.* los obreros gustan de las novelas que hablen de la condición obrera; las mujeres, de las que tratan de mujeres; los católicos o los judíos, de las que ponen en escena personajes católicos o judíos...) entre situaciones escritas y situaciones vividas, cuanto de la posibilidad para el lector de entrar –con algunas modificaciones o transformaciones imaginarias- en el mundo del texto. (...). El gusto por tal o cual obra literaria no supone, pues, una simple similitud entre el mundo del lector y el mundo del texto: la analogía más aproximativa, la más lejana y la más vaga bastan ampliamente para producir la emoción literaria. Incluso pudiera decirse que la emoción literaria tiene lugar en la confluencia de lo próximo y lo lejano, de lo propio y lo ajeno, de lo semejante y lo diferente: aunque nos atraiga porque “recuerda” una situación vivida, no obstante el encanto del texto literario reside en la distancia que lo separa de dicha situación. En el que “nos” reencontramos al tiempo que nos descubre otros universos; y en él reencontramos lo conocido a través del descubrimiento de personajes, lugares y situaciones desconocidos. (Lahire, 2004: 138-139)

Haciendo extensivas estas palabras para la experiencia de la escucha de las canciones, es esa distancia entre lo próximo y lo lejano, lo propio y lo ajeno, lo semejante y lo diferente, lo que atrae a muchos de los fanáticos que se fascinan con una frase que manifiestan “no entender del todo”, pero que la conectan en una interpretación personal y significativa. Y también por ello es que se rechazan como “faltos de

metáfora”, “simples”, “superficiales” otros consumos como el rock *stone* o la cumbia, supuestamente más “literales” en sus líricas.

Al carácter “figurado” de las letras, hay que incorporar otro elemento del objeto que promueve este tipo de trabajo personal individualizante: la presencia (en las líricas pero también en el material gráfico y las entrevistas, fundamentalmente de los orígenes de *Los Redondos*) de elementos vinculados a la influencia de la contracultura de los años sesenta (situacionistas, beatniks), como la importancia de la experimentación y la exploración interior. Estos elementos convergen en una narrativa terapéutica de la “Nueva Era” (presente en objetos como la literatura de autoayuda) extendida en ciertas capas de los sectores populares con modos de recepción específicos (Semán, 2006a; Algranti, 2013; Suarez, 2015). La articulación de estos contenidos, en suma, junto a la dimensión musical, una escena del vivo que involucra momentos de subjetivación trascendentes y su inscripción en una tradición de cierto espíritu crítico hacia las figuras de poder, son algunas de las dimensiones del objeto que lo vuelven particularmente atractivo como medio para la autoformación ética y moral de los fans. Frente a ello, alternativas como el rock *stone* o la cumbia, consumos despreciados por el contenido de las letras “literales”, “vacías”, son utilizados “para divertirse”, “para la seducción” o “para bailar”, pero no son “profundos”, no sirven para “reflexionar”. En cambio el Indio permite la autorreflexión, conectando con un trabajo de constitución del sí mismo capaz de articular una forma específica de *trascendencia personal y diferenciación social*.

2.3. Líneas de articulación. ¿Cómo articula lo que los fanáticos ya llevan consigo?

Esta idea del carácter “metafórico” y “profundo” de las letras (y no solo de las letras sino del objeto en todas sus dimensiones), contribuye a espesar un *modo de implicación* con la obra que hemos definido como “escucha profunda”: estos fanáticos se vinculan a la práctica desde una ética del esfuerzo interpretativo y el aprendizaje continuado, que pone el eje en el trabajo de transformación de sí mismo. Este modo de implicación promueve formas de relación con la música que permiten elaborar un status de individuo meritorio, diferenciarse e interpretar el presente. Pero esto se da desde una *estructura de acogida* (Semán, 2006a) específica, a partir de conectar con tres sedimentos: una trama relacional de sociabilidad, una sensibilidad “cosmológica” y unos valores ascéticos.

1. *Una trama relacional*. Tanto en el análisis de la iniciación y conformación de la afición (capítulo 3), como en las prácticas de su sostén y “actualización” (capítulo 4),

esta trama relacional de apoyos, autorizaciones, sanciones y promociones es omnipresente. En esta dinámica el lazo social aparece a la vez como autososteniéndose en la sociabilidad (Martuccelli, 2010) y como factor para la individuación. En otras palabras: la configuración, modulación y relación con la afición se produce desde un sociabilidad relacional intensiva, desde una *trama* de sostenes e intercambios, y se configura desde los valores que emergen de esa red: la idea de “participación” como instancia colectiva que precede *experiencialmente* a la “individuación”. Se trata de lo que definimos como un “individualismo de la socialidad” (Martuccelli, 2010: 275), un individuo que “trama redes a la vez que es moldeado” por ellas, en una dinámica oscilante “entre personalización y dependencia”. Esta situación emerge con toda claridad en el encadenamiento de mediaciones que se activan como sostenes de la afición personal, a la vez que como sustentación de la escena colectiva y extraordinaria: un saber-hacer indispensable y ordinario que reúne recursos, moralidades, disposiciones del tiempo y el espacio, un “personal de apoyo” que no es estrictamente “fan”, competencias organizativas para llevar a cabo los viajes (que van desde la contratación de micros a la autodifusión de los medios y modos de concurrencia por internet), la definición de los presupuestos colectivos y la convención “moral” de la capacidad y regularidad de asistencia a los shows, etc. En suma: una escena social que se autosustenta y autoregula desde la sociabilidad colectiva.

2. *El “encantamiento” de la escena.* En los relatos de “iniciación” y en la descripción de las prácticas de escucha y afición, a su vez, hay una conexión con lo “sagrado” como un plano inmanente a lo cotidiano (Semán 2006a), anclada muchas veces en el culto a la figura del Indio que, inscrita en una red de apoyos e intercambios, habilita el trabajo sobre sí, la reflexión moral, y la búsqueda de la superación personal. Desde este sustrato se modulan diversas “prácticas de sacralización” (Martín, 2006a): las banderas se vuelven “reliquias”; el Indio es “como un padre”, un “salvador”; el “mensaje” algo a “descubrir”, “interpretar” y “develar”; y el recital, vivenciado desde la preocupación por sostener su continuidad ritual (y muchas veces internar recrearlo, como en el banderazo, o en los tributos) una “misa”. No se trata aquí de un simple trasvasamiento del lenguaje religioso al de la afición (cosa que también ocurre), sino de un proceso más profundo, que implica una articulación con una sensibilidad cosmológica; una conexión con una dimensión sagrada de la experiencia y -en muchos casos- una constitución diacrónica del relato de la afición bajo el modo de una verdadera “conversión” religiosa.

3. *Ascetismo*. Por último, a partir de la ética de la escucha esforzada y el sacrificio personal, el mundo ricotero permite articular la *pauta ascética* que traen consigo muchos de estos seguidores, conectándola con una búsqueda de autoformación moral, en el marco de cierto malestar en la relación con el mundo y de una aspiración a salir de un contexto considerado “mediocre”. Todo ello conduce a la búsqueda del ser “auténtico”, afirmando heroicamente lo que se es frente *o contra* el mundo. En este sentido, observamos que el consumo de esta música, y *determinada* forma de su consumo, ligada a la exploración del “mensaje”, la “decodificación de las letras” o el análisis de la “metáfora”, está frecuentemente vinculado a la elaboración-movilización de valores como el esfuerzo individual y la voluntad de progreso social, o la dignidad, honestidad y “decencia” del trabajador, que emergen en oposición a disvalores que -en un entrelazamiento de juicios estéticos y sociales, en sus “sociologías nativas”- articulan en torno al mundo de la cumbia. Desde estas operaciones críticas (Boltanski, 2001), estos fans se vinculan a la práctica; a partir de una ética del esfuerzo interpretativo y reflexivo, que dialoga con un esquema –que se pone a “trabajar” en la escucha- que asocia el ocio y el consumo al trabajo productivo.

2.4. Líneas de declinación. ¿Qué hacen las personas con la música del Indio?

De modo que, como observamos a lo largo de esta tesis, los fans utilizan e inscriben la música en diversos cursos de acción, buscando reflexivamente subjetivarse a sí mismos en entramados de relaciones, valores y objetos específicos. Mediante diversas técnicas, los fans buscan crear *las condiciones* para poder entregarse al placer de la escucha. En estas búsquedas y a través de estas búsquedas, los fans transitan por diversos escenarios sociales, en los que conforman una relación consigo mismo y un sentido de la propia singularidad (“de mi familia el más ricotero soy yo”, “el único que continuó con esto fui yo”, “tengo reservado un lugar en mi casa” “mis amigos me cargan por lo que escucho pero ellos no entienden las letras”, “es un proyecto compartido”, etc.). En esta dinámica, la afición contribuye en estos fans a conformar un espacio para la interioridad y una intimidad que se delinea en el seno de los círculos donde se desenvuelven, modelándose una escucha que transita entre los polos de la “intimidad negociada” (en la que se cultiva la emoción y el gusto) y la “grupalidad festiva” (en la que generalmente se redefine y discute el gusto y se goza de la emoción compartida). En este cuadro, la interioridad que se espesa a partir de la relación con esta música, en ocasiones adopta la forma de un refugio introspectivo, pero en otras es la

manifestación de una socialidad particular, en la que -como en las escenas de pareja o con amigos “íntimos”-, la dimensión de estar solo con el otro -y compartir la emoción, la reflexión o la evocación- se antepone a la búsqueda de “ser uno mismo”.¹⁵⁵ Esta vinculación que promueve este artefacto cultural, se dispone a su vez en una *modulación permanente* que conecta la escena del recital con el ámbito cotidiano. En estas derivas, entonces, ¿qué formas asume, como *proceso activo*, la constitución de los hábitos de escucha y afición?

En este punto se advierte una pluralidad de *formas de relación con la acción*, que no se circunscriben a la presencia unívoca de *un sentido práctico* en tanto “ajuste prerreflexivo de un habitus a la situación”, conforme al modelo de Bourdieu (2007). Un modelo que, como observa críticamente Lahire (2004), se suele generalizar abusivamente como *el único* posible para abordar y explicar la *lógica práctica* de las más diversas prácticas culturales.¹⁵⁶ Para el caso de los fans (y para conjurar el riesgo de volverlos “aguantadores desprovistos de mentes”), se puede decir que sus hábitos de afición no asumen *solo* la forma de una incorporación prerreflexiva: estos a la vez se ejercitan, planifican, organizan y orientan reflexivamente y en observancia de su pertinencia contextual. Se trata entonces de trascender la idea, como sostiene Lahire (2004: 207), de que “el hábito de tipo pre-reflexivo [sea] el único tipo de hábito

¹⁵⁵ Esta configuración del espacio íntimo se vincula con lo que Martuccelli (2010) caracteriza como un tipo de “intimidad extensiva”. En sus palabras: “la intimidad se diseña culturalmente menos a través del camino de la introspección personal (...) que merced a una extensión compartida” (2010: 292).

¹⁵⁶ Cabe aquí, en relación a esta observación, un breve giro: animadas por los desarrollos teóricos y empíricos de Bourdieu en relación a su teoría de la acción –ligada a la problematización del lugar de las lógicas de “incorporación” de lo social y la “lógica práctica de la práctica”-, una serie de indagaciones etnográficas contribuyeron a un tipo de análisis preocupado por atender al papel de la corporeidad y las dinámicas “prerreflexivas” en el abordaje de las prácticas sociales. El modelo bourdieuano del *sentido práctico*, tal como el propio Bourdieu señala, está orientado por una crítica a las concepciones intelectualistas de la práctica. Bajo ese modelo de “sentido práctico” y con esa intención teórica como horizonte se han abordado etnográficamente prácticas culturales tan diversas como el aprendizaje del boxeo (Wacquant, 2006), de la danza contemporánea (Mora, 2011), del oficio de soplar vidrio (O’Connor, 2012), de los usos del cuerpo por jóvenes delincuentes (Míguez, 2002), de la conducción de automóvil y la incorporación de las reglas de tránsito (Wright, *et. al.*, 2007) o de la participación en el *pogo* en los recitales de rock (Citro, 2000), entre otros ejemplos posibles. Se trató del despliegue de una sensibilidad etnográfica movilizadora por la intención de descentramiento de oposiciones estructurantes del sujeto moderno occidental –la denuncia del llamado “dualismo cartesiano de la división mente/cuerpo”-. Pero dentro de este movimiento, parece preciso dimensionar y situar su alcance. Parafraseando a Carozzi (2011), “la adopción generalizada [del paradigma del *embodiment*] para el estudio de prácticas, que el sentido común ya consideraba “corporales”, como la danza y el deporte, contribuyó a reforzar, en lugar de problematizar, posiciones hegemónicas que consideran a los bailarines meros cuerpos móviles desprovistos de mentes” (2011a: 33). En línea con este planteo, al abordar un objeto de estudio que involucra la “dimensión corporal”, me resultó productivo relativizar y redimensionar ese “paradigma generalizado”, restituyendo la complejidad de las relaciones entre “prácticas reflexivas y no reflexivas” (que implican una problematización de la dicotomía mente/cuerpo que sin embargo no equivale a su simple denegación invertida).

posible”. Encontramos en este caso diversas formas de relación con la acción en el trabajo subjetivo de los fans en torno a la afición. Una vinculación que conforma un tipo de *hábito reflexivo* (2004): Por un lado, los fanáticos *en la situación “en vivo”*, participando de la escena, en buena medida actualizan prerreflexivamente sus prácticas, a partir de las disposiciones *incorporadas* (bajo la forma, por ejemplo, de una presentación performativa de la pasión y el compromiso, o de un trabajo de la emoción enmarcado en un horizonte de expectativas estabilizado), producto de la participación recurrente en la escena. Se trata de la existencia de una incorporación en prácticas de los modos “correctos” o “adecuados” de comportarse, exhibir el fanatismo y sentirlo internamente, que se realiza fundamentalmente a partir de la *participación* en el vivo, por el cual se conforma un contrato implícito de escucha y actuación.

Pero, por el otro lado, un fanático llega a ser tal, *también* como producto de una serie de pasos que asumen diversos grados de reflexividad sobre la práctica orientados por la búsqueda de ese momento de la emoción y la “entrega” a la música. En este plano se identifican una serie de técnicas reflexivas: la modulación y ejercitación de los modos de hablar, de moverse: “me pongo frente al espejo a hacer los movimientos”, “a veces hablo como el Indio”; la organización de eventos que, como el *banderazo*, buscan recrear esa escena movilizándolo recursos de la propia tradición; las búsquedas de un espacio personal o grupal para poder disfrutar de la música “adecuadamente” o para “debatir” y contrastar interpretaciones; la creación de los contextos y situaciones para *escuchar* rock y “reflexionar” (o en cambio poner cumbia y “divertirse”). Una suma de técnicas que se crean -en ocasiones personalmente, en otras de manera colectiva- en busca de experimentar y precisar una relación con la música y modelar la afición; todo ello, en suma, *también* va conformando reflexivamente un *hábito*.

En este cuadro, la afición por la música del Indio se configura como un proceso de modulación activa y permanente de la reflexividad sobre la propia práctica. Y cuando se llega al recital, este se vive como un momento de subjetivación que no se explica, *se siente*, excede y escapa a la planificación reflexiva de medios y fines. Pero ese momento al que se llega, *nunca es el único*, ni es “inmediato”: también el fan tiene su “entrenamiento” en bambalinas -que las visiones “recitalcéntricas” desatienden- pero que no por ello dejan de formar parte de la acción y de la conformación -en esa constante *vuelta sobre sí-* de un hábito.¹⁵⁷ Y entre ambos planos de la experiencia (la

¹⁵⁷De manera que, como sostiene Lahire, sucede que “siempre nos enfrentamos a una sutil mezcla de hábitos sensorio motrices y de hábitos planificadores o reflexivos, y tan absurdo es presuponer que los

“extraordinaria” y la “cotidiana”) -y como forma a la vez de conectarlos y constituirlos- se delinean y estabilizan vinculaciones subjetivas estabilizadas: la “adicción” a la escucha diaria, el viaje heroico, el encuentro comunitario, la evocación nostálgica. Y este *proceso activo* tiene una productividad propia, que el fan no podría encontrar “en otra parte” o procesar con otro objeto. Ella permite dar cuerpo a tres procesos:

1. *La autoformación, permitiendo el pasaje de tramas relacionales a un trabajo individualizante sobre el “yo”*. Como observa David Hesmondhalgh (2015: 20), la experiencia musical como tal tiene una particularidad: puede ser a la vez sentida tanto como “algo intensa y emocionalmente vinculado con el yo privado”, como ser “la base de experiencias colectivas”. Volviendo productiva esta doble potencialidad de la experiencia musical, la música del Indio en los usos nativos promueve *precisamente* la junción de ambos órdenes, delineando configuraciones variables del “yo” como *momento individual* de experiencias colectivas y relacionales. En estos usos, promueve una dinámica de individualización (una mirada interiorizante, un espacio propio para la introspección) a la vez que un sentimiento compartido de la experiencia, en tanto “participación” de un orden colectivo mayor. Es *precisamente esta articulación* entre un orden colectivo y un trabajo autocentrado en el yo, *la tensión que permite resolver y habilitar productivamente el objeto*, a partir de las formas de relacionamiento que identificamos: todas ellas dan cuenta de un horizonte individualizante en el que los fans inscriben su proceso de autoformación, pero como un momento *parcial* de una experiencia colectiva más amplia.

En este sentido, la música del Indio se conecta con un proceso de individualización -trazando un puente a partir de un nuevo lenguaje *aggiornado*- con experiencias relacionales y visiones cosmológicas. Esta dinámica se articula con una interpelación específica del objeto que, ligada al lenguaje de las “energías” circundantes, articula ciertas dimensiones de la religiosidad popular (jerárquica y cosmológica) con un lenguaje próximo a la búsqueda de la “superación” personal. Y en este tipo de trabajo subjetivo, la “autoformación” declina en el “estar con” y la búsqueda del “reconocimiento” (por la pasión expresada, la dedicación conferida, el esfuerzo depositado).

actores nunca son estrategias, intencionados, etc., como postular que lo son, siempre” (Lahire, 2004: 213). O como sugiere Deleuze: “bajo el yo que actúa, hay pequeños yo que contemplan y que vuelven posible la acción y el sujeto activo. No decimos ‘yo’ más que por esos mil testigos que contemplan en nosotros” (2002: 127).

2. *La configuración de una diferenciación social específica, que (re)liga esfuerzo, ascetismo y ocio.* Esta experiencia musical permite darle inteligibilidad, elaborar y singularizar *una tensión moral* (Míguez e Isla, 2010) operante en la experiencia popular. En este sentido, contribuye a resolver una tensión *específica*, que surge de la desarticulación del complejo simbólico que ligaba esfuerzo, trabajo y ocio (Míguez y Semán, 2006), y que se expresa en la coexistencia de modelos culturales en fricción al interior de los sectores populares. Se trata de una tensión entre aquellos proyectos que se articulan en torno a representaciones ligadas a la “cultura del trabajo”, frente a aquellos otros que se definirían más bien desde pautas centradas en la transgresión normativa, el uso de la fuerza física, o de ciertas drogas “duras”, que aparecerían como elementos de configuración identitaria (Míguez, 2008; 2011). Y esta fricción se juega en un terreno específico: en el marco de una redefinición del lugar subjetivo de la experiencia del consumo, en el que éste “pasa a ser el origen de cierta respetabilidad social”, que no se funda “en la disciplina del trabajador ‘sacrificado’, sino en el hedonismo de quien es capaz de acceder y disfrutar de ciertos bienes preciados” (Kessler y Merklen, 2013: 15). En este horizonte, la música del *Indio* otorga recursos para la elaboración de una visión que integra la construcción del sí mismo y la elaboración de límites simbólicos a partir de la afirmación del esfuerzo y la afición comprometida, que reconvierten bajo nuevas formas el ideal ascético que estos fans “traen consigo”.

Esta declinación hacia un trabajo de diferenciación respecto a un *otro* (que aparece como próximo y amenazante) tiene una especificidad que conviene remarcar y no descuidar: tal trabajo no se trata de un emergente de la experiencia de “temor estatutario” sino antes bien de un sentimiento de *vulnerabilidad posicional* (Martuccelli, 2010)¹⁵⁸, según el cual, “la acción del individuo se dirige menos a defender un status que a poner en práctica un conjunto de estrategias con el fin de preservar (o dotarse) de una cierta consistencia posicional” (2010: 266). En otras palabras: no se trata de mantenerse “en” una posición que aparece como sólida, sino a la vez mantener “la” posición misma. Esa experiencia es la que está en la base de la especificidad de las búsquedas de diferenciación de estos fans, que no renuncian al universo de sentidos de

¹⁵⁸Como distingue Martuccelli (2010: 266), el “temor estatutario” estaría definido por la obsesión del individuo por defender su status, en el marco de una sociedad jerárquica en la que se ve obligado a defender su rango. La ansiedad se vive en medio de posiciones sociales que son percibidas como sólidas (y es precisamente la solidez de esos lugares y la dificultad para acceder a ellos lo que da origen al temor estatutario). En el segundo caso, el de la “vulnerabilidad posicional”, es el emplazamiento social en tanto tal el que es vivido como inconsistente e inestable.

la “cultura del trabajo”, pero que el mismo se les presenta muchas veces como insuficiente en tanto guía que ofrece inteligibilidad y sostén simbólico a su “posición” en el mundo.

Y es que estos fans suelen encontrarse en una situación particular. Gran parte de ellos atravesaron el tránsito de empleos asalariados formales hacia empleos precarios o informales (vivido muchas veces en la propia trayectoria de los fans, pero tanto más en relación a la de sus padres); este tránsito, en un contexto de sostenido crecimiento económico post-convertibilidad y de incremento de las expectativas de consumo popular, tiene efectos paradójicos. *Por un lado* contribuye a redimensionar la centralidad del “trabajo” (en la estructuración de los tiempos sociales -el esquema trabajo / ocio-, la pervivencia de valores ligados al esfuerzo ascético, etc.). Pero a la vez, ello no alcanza para ofrecer un horizonte de estabilidad “posicional” en torno al “empleo”, aunque, *por otra parte*, se instala el lugar del consumo en el primer plano de un modelo de persona “exitosa” (Kessler y Merklen, 2013). Esta situación (que es la situación de Nati y Cristian, como casos paradigmáticos), es la que está en la base de estas búsquedas subjetivas de diferenciación. En este cuadro, entonces, esta *experiencia musical*, habilita a construir y dar sentido a una diferenciación moral *aggiornada*, que *(re)liga* esfuerzo, trabajo, ocio y consumo, en el marco de un trabajo individualizante sobre el “yo”. Ello nos conduce al tercer rasgo.

3. *El sostenimiento de proyectos basados en el ocio y la expansión del tiempo libre como espacio para un tipo de “realización personal”*. La participación en la escena habilita un espacio para desarrollar y ejercer proyectos de realización personal que se inscriben dentro de una tendencia que Semán y Vila (2011b) han caracterizado como una forma de “juventud prolongada en los sectores populares”, que en un contexto de “inserciones precarias en el mercado laboral”, estaría signada por “un peso cada vez mayor de las industrias culturales dedicadas al ocio” en la definición de la identidad, así como de “construcción de los ideales de la juventud como modelo hegemónico de presentación y desarrollo personal” (2011b: 55). En este sentido, muchos de estos fans - que ya comienzan a ser “muchachos/as grandes”- al prolongar su participación en la escena a través de diversas estrategias, prolongan también un modo de su juventud. Los fans buscan *compatibilizar* sus actividades de ocio dentro de un cuadro de obligaciones familiares, en las que se ven insertos luego de su etapa como “adolescentes” (contribuir al sostenimiento del hogar, a diversas obligaciones derivadas de la paternidad / maternidad, etc.). Un cuadro que regula la capacidad de intervención en la escena, y que

a la vez enmarca y performa al fan y su afición. En estas condiciones, el “seguir” al *Indio*, y muchas veces seguirlo “en familia”, contribuye a reforzar la “economía moral” del “sacrificio” por practicar la afición, pero a la vez es un modo de continuar con el proyecto de una carrera moral con eje en el fanatismo cuando otros proyectos (vinculados, por ejemplo, a una relación más estable y permanente con la música a partir de conformar una banda propia), se ven vedados por escasez de recursos, limitaciones de tiempo, etc.

Dentro de esta dinámica, para otros/as fans, “Los Redondos” y el Indio se vuelven fundamentalmente un “gusto de pareja”: la posibilidad de encontrar a partir de la música un espacio para el disfrute y la evocación de situaciones vividas, o la producción de una intimidad compartida. Se trata de una afición que abre a una dimensión de experiencias y sensibilidades comunes, y contribuye a que los fans empiecen a pensarse a sí mismos como pareja: como colaboradores en un “emprendimiento emocional conjunto” (Giddens, 1993), liberando el vínculo de lazos de parentesco más amplios. En este cuadro, es preciso no olvidarlo, concurren a su vez otros modos de la escucha entre los fans -fundamentalmente ligados a la dimensión del baile y a la exploración de la sensualidad y la sexualidad femenina- que coexisten muchas veces en tensión con la “escucha profunda” dominante en la escena. En estos proyectos que procesan una “condición juvenil” específica, en suma, se advierte la importancia creciente de las relaciones sociales horizontales, plasmada en un incremento en las demandas de igualdad y de las búsquedas del “respeto debido”, pero también en la reivindicación de cierto espacio valorizado de la intimidad y la realización personal.

En síntesis, la “obra del Indio” se configura en un dispositivo que reúne en una “escena” (que se extiende capilarmente desde el recital hasta los hogares) una serie de líneas de *habilitación*, de *articulación* y de *declinación*, que les permite a los fans estabilizar, procesar y resolver productivamente una serie de interpelaciones sociales: el lugar del consumo en la experiencia social de las clases populares; la existencia de una demanda individualizante por “ser uno mismo” y a la vez por autorresponsabilizarse ante diversos riesgos sociales (accidentes, muertes, despidos, separaciones); la difusión de ideales centrados en la juventud y de “realización personal” en base al modelo del ocio y el disfrute del tiempo libre. Y entre estos fans, el procesamiento de estas interpelaciones a través de este “mundo”, adopta la forma de carreras morales.

En este sentido, existe cierta estructura *sincrónica* de instituciones y azares asociados que las modulan; entre ellas la presencia de (a) ciertas estructuras familiares (la coexistencia de varios miembros en un mismo hogar; fans que ya son “padres” y deben sustentar económicamente el grupo familiar); (b) un tipo de relación con el trabajo (inestable y fluctuante, que no es fuente central de “identidad” pero que organiza la temporalidad del mundo cotidiano, el sistema de prácticas y los valores ascéticos, aunque no otorga protección a diversos “riesgos” sociales) y (c) un tipo de “tiempo libre” que emerge como lugar para la realización “personal”. Y esta estructura sincrónica, puede servir como molde para una estructura *diacrónica* recurrente de momentos de “prueba”, en los que se puede buscar la trascendencia dentro de una carrera moral. En este caso se trata de la conformación de “carreras morales no oficiales” (Harre, 1982) (alternativas a las desarrolladas dentro de las instituciones principales de una sociedad) como forma de realizarse personalmente.

De modo que los efectos producidos, articulados o potenciados por este mundo reflejan que, tras las aparentes continuidades diacrónicas del mismo (que en cada show se reedita pero se transforma a la vez), la trama íntima de lo social que lo articula, *la trama de sentidos, prácticas y vinculaciones del universo popular que se conecta en esta escena, está cambiando*. Visibilizar las “mediaciones” activas en un espacio de prácticas circunscripto que -como la figura borgeana de la Biblioteca de Babel- puede ser a la vez concretamente localizado y a su interior infinito, es lo que nos ha permitido dar cuenta de algunas dimensiones de esa mutación.

BIBLIOGRAFÍA

- ABERCROMBIE, N. y LOGNGHURST, B. (1998): *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London: Sage Publications Ltd.
- ABU-LUGHOD, L. (2005), “La interpretación de las culturas después de la televisión”, en: *Etnografías contemporáneas*, N° 1.
- ADORNO, T. (2003), “Filosofía de la nueva música”, en: *Obra completa, 12*. Akal, Madrid.
- ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. (1969), “La industria cultural”, en: *Dialéctica del Iluminismo*, Sudamericana, Bs. As.
- AGAMBEN, G. (2011), “¿Qué es un dispositivo?”, en: *Sociológica. Revista del departamento de sociología*, año 26, N° 73, México D.F.
- ALABARCES, P. (1993), *Entre Gatos y Violadores: el rock nacional en la cultura argentina*, Colihue, Bs. As.
- _____ (2008), “Introducción. Un itinerario y algunas apuestas”, en: P. Alabarces y M. G. Rodríguez (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Paidós, Bs. As.
- _____ et al (2008), “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”, en: P. Alabarces y M. G. Rodríguez (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Paidós, Bs. As.
- ALABARCES, P. y RODRIGUEZ, M. G. (comps.) (1996), *Cuestión de pelotas: Fútbol, deporte, sociedad y cultura*, Atuel, Bs. As.
- _____ (2008), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Paidós, Bs. As.
- ALGRANTI, J. (2010); “Apontamentos Sobre a Mudança Religiosa na Argentina Aproximações ao estudo das formas de conversão e passagem no mundo neo-pentecostal”, en: *Rever. Revista de Estudos da Religião*, março / 2010 / pp. 99-119.
- _____ (dir.) (2013) *La industria del creer. Sociología de las mercancías religiosas*, Biblos, Buenos Aires.
- ALIANO, N., (2010a) -“Música e identidad. Un recorrido por el estado de la cuestión en los estudios sobre rock nacional”, en *Etnografías Contemporáneas*, N°5, Universidad Nacional de San Martín, Diciembre de 2010. ISSN: 1669-2632. Publicación con referato.
- _____ (2010b) “Culturas populares: orientaciones y perspectivas a partir del análisis de un campo de estudios”, en: *Sociohistórica. Cuadernos del CISH*, N° 27, La Plata.
- _____ (2014), *Tu música es el territorio donde nada nos hace daño. La configuración del gusto musical: carreras de afición y prácticas de escucha de fanáticos de rock*”, Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura, IDAES-UNSAM, mimeo.
- ALIANO, N., LOPEZ, M., PINEDO, J., STEFONI, A., WELSCHINGER, N. (2010), “‘Banderas en tu corazón’. Narrativas identitarias, vida cotidiana y prácticas de apropiación de la música rock en los sectores populares contemporáneos”, *Cuestiones de Sociología. Revista de Estudios Sociales* N° 6, Prometeo.

- ALIANO, N., LOPEZ, M., PINEDO, J., WELSCHINGER, N. (2011), “Del recital a las tramas cotidianas. Sensibilidades, identificaciones y prácticas de escucha de jóvenes (y no tan jóvenes) seguidores de “El Indio Solari”, *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, N° 4, FPyCS-UNLP, La Plata.
- ALTHUSSER, L (2002), *Para un materialismo aleatorio*, Arena Libros, Madrid.
- AMOSSY R. y A.HERSCHBERG PIERROT (2001), *Estereotipos y clichés*, Eudeba, Bs. As.
- ARAUJO, K. y D. MARTUCCELLI, (2012), *Desafíos comunes. Retratos de la sociedad chilena y sus individuos*, LOM, Santiago de Chile.
- AUYERO, J. (1992), "Juventud popular urbana y nuevo clima cultural. Una aproximación". *Nueva Sociedad*, N° 117.
- _____ (1993), *Otra vez en la vía. Notas e interrogantes sobre la juventud de sectores populares*, Espacio Editorial, Bs. As.
- _____ (2001) *La política de los pobres. Las prácticas clientelistas del peronismo*, Manantial, Buenos Aires.
- AUYERO, J. Y GRIMSON, A. (1997) “‘Se dice de mí...’ Notas sobre convivencias y confusiones entre etnógrafos y periodistas”, en: *Apuntes de Investigación del Cecyp* 1, pp. 81-93.
- BACON-SMITH (1992), *Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, Philadelphia, University of Pennsylvania.
- BAJTIN, M. (1987), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid.
- BANKSTON, W., C. FORSYTH Y H. FLOYD; (1981) “Toward a general model of radical conversion”. *Qualitative Sociology* 4: 279-97.
- BATAILLE, G. *et al*, (2005) *Acéphale*, Caja Negra, Bs. As.
- BECKER, H. (2008), *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- _____ (2009), *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*, Siglo XXI Editores, Bs. As.
- BELL, C. (1992), *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York.
- _____ (1997), *Ritual: Perspectives and Dimensions*, Oxford University Press, New York.
- BELTRÁN FUENTES, A. (1989), *La ideología antiautoritaria del rock nacional*, CEAL, Bs. As.
- BENEDETTI, C. (2008), “El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo”, *Trans. Revista Transcultural de Música* N° 12, Sociedad de Etnomusicología.
- BENOIST, J. (1995), “La subjectivité”, en: D. Kambouchner (ed.), *Notions de philosophie II*, Gallimard, Coll. Folio, París.
- BENJAMIN, W. (1982), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Madrid.
- BENZECRY, C. (2012a), *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*, Siglo XXI, Bs. As.

- _____ (2012b), “Introducción. Cultura. Instrucciones de uso”, en: C. Benzacry (comp.), *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- BERGER, P. y T. LUCKMANN, (1986), *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- BIDART, C. (2006) “Crises, décisions et temporalités: autour des bifurcations biographiques”, *Cahiers internationaux de sociologie, Trajectoires sociales et bifurcations*, n° 120.
- BISTAGNINO, P. (2013), “Devoción al Indio: sufrimiento y éxtasis ricotero”, *Revista Anfibia*, lunes 16 de septiembre de 2013, Universidad Nacional de San Martín.
- BLAZQUEZ, G. (2006), “Y me gustan los bailes... Haciendo genero a través de la danza de cuarteto cordobés” en: *Etnografías Contemporáneas* N° 2, Abril de 2006, UNSAM Edita, Bs. As.
- _____ (2009), *Músicos, mujeres y algo para tomar. El mundo de los cuartetos de Córdoba*, Ciudad de Córdoba, Ediciones Recovecos
- _____ (2011): Entrevista realizada por Pablo Semán, en: *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, vol. 1, número 4, UNLP, La Plata.
- _____ (2012) “*I Love the Nightlife*. Músicas, imágenes y mundos culturales juveniles en Argentina”. *Trans. Revista Transcultural de Música* N° 16.
- _____ (2014) *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*, Gorla, Buenos Aires.
- BOIMVASER, J. (2000), *A brillar mi amor*, Sudamericana, Bs. As.
- BOIX, O. (2013), *Sellos emergentes en La Plata: nuevas configuraciones de los mundos de la música*, Tesis de maestría en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- BOLTANSKI, L. (2001), *El amor y la justicia como competencias*, Amorrortu, Bs. As.
- BOLTANSKI, L. y È. CHIAPELLO (2002), *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid.
- BOURDIEU, P. (1990), *Sociología y cultura*, Grijalbo, México D.F.
- _____ (1999), *Meditaciones pascalianas*, Anagrama, Barcelona.
- _____ (2007), *El sentido práctico*, Siglo XXI, Bs. As.
- _____ (2010), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Siglo XXI, Bs. As.
- _____ (2012), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Buenos Aires.
- BOURDIEU, P. y L. WACQUANT, (2008), *Una invitación a la sociología reflexiva*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- BOURGOIS, P. (2010), *En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem*, Siglo XXI, Bs. As.
- BORDA, L. (2011); *Bettymaniacos, Luzmarianas y Mompírris: el fanatismo en los foros de telenovelas latinoamericanas*. Tesis de doctorado en Ciencias de la Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Mimeo.
- BRYSON, B. (1996), “Anything but heavy metal”: symbolic exclusion and musical dislike”, en: *American Sociological Review*, Vol. 61, No. 5, Oct., 1996.

- _____ (1997), “What about the univores? Musical dislikes and group-based identity construction among Americans with low levels of education”, en: *Poetics*, Volume 25, Issues 2–3, November 1997.
- BULL, M. (2001), “The World According to Sound: Investigating the World of Walkman Users”, *New Media Society* 3.
- BUSTOS CASTRO, P. (1994), “Rocanrol. El recital: los militantes del bardo”, en: Margulis (ed) *La cultura de la noche*, Biblos, Bs. As.
- CAILLÉ, A. (2010), *Teoría anti-utilitarista de la acción. Fragmentos de una sociología general*, Waldhuter Editores, Bs. As.
- CALAVIA SÁEZ, O. (1996), *Fantasma Falados: Mitos e Mortos no Campo Religioso Brasileiro*, Unicamp, Campinas.
- CAPRIATTI, A. (2009), “Noches de barrio, música y amigos: notas sobre la difícil tarea de ser jóvenes”, *Revista Observatorio de Juventud*, Año 6, N° 24.
- CARDOSO FILHO, J. y L. DE OLIVEIRA (2013), “Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais”. *Trans. Revista Transcultural de Música* N° 17, Sociedad de Etnomusicología.
- CAROZZI, M. (1999), “La autonomía como religión: la Nueva Era”, en: *Alteridades*, Vol. 9, N° 18, Iztapalapa, México. Pp. 19-38.
- _____ (2003); “Carlos Gardel, el patrimonio que sonríe”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, año 9, n.20, pp. 59-82, outubro 2003.
- _____ (2004) “Rituales en el horario central: sacralizando a Gardel en los homenajes televisivos”, en: *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, ano 6, n. 6, p.11-29, outubro de 2004.
- _____ (2005): “La edad avanzada como valor en el tango bailado en Buenos Aires” en *Cuestiones Sociales y Económicas*, Año III, N° 6.
- _____ (2006), “Antiguos difuntos y difuntos nuevos. Las canonizaciones populares en la década del 90”, en: D. Míguez y P. Semán (eds.), *Entre santos, cumbias y piquetes*, Biblos, Bs As.
- _____ (2007) “Conversion to Afro-Brazilian religions in Buenos Aires. Convincing interactions.” En: Timothy Steingenga and Edward Cleary (eds), *Conversion of a continent: Contemporary religious change in Latin America*. Pags. 133-152. New Jersey: Rutgers University Press.
- _____ (2009), “Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires”, en: *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, , volumen 29, n° 1°, 126-145, 2009.
- _____ (2011a), “Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza”, en: Carozzi (comp.) *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza de la ciudad*, Gorla, Bs. As.
- _____ (2011b), “Ni tan pasionales ni tan decentes: tras las huellas de la liviandad en las clase de tango milonguero y las milongas céntricas porteñas”, en: Carozzi (comp.) *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza de la ciudad*, Gorla, Bs. As.
- CAROZZI, M. y A. FRIGERIO (1994); “Los estudios de la conversión a nuevos movimientos religiosos: perspectivas, métodos y hallazgos”, en: A. Frigerio y M. J.

- Carozzi (comp); *El Estudio Científico de la Religión a Fines del Siglo XX*, Depto. de Sociología - Universidad Católica Argentina, CEAL, Buenos Aires. Pags. 17-53.
- CASTEL, R. y C.HAROCHE (2003), *Propiedad privada, propiedad social, propiedad de sí: Conversaciones sobre la construcción del individuo moderno*, Rosario, Homo Sapiens, 2003.
- CAVICCHI, D. (1998): *Tramps like us. Music and Meaning among Springsteen Fans*. Oxford: Oxford University Press.
- CLARKE, J. (2009), "Estilo", en: *Oficios Terrestres* N° 24, FPyCS - UNLP, La Plata.
- CITRO, S. (2000), "El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del pogo", *Cuadernos de Antropología Social*, N° 12, FFyL, UBA, Bs. As.
- _____ (2008), "El Rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit", *Trans. Revista Transcultural de Música* N° 12, Sociedad de Etnomusicología.
- CORALIS, P. (2004): *"Nunca te vi, sempre te amei". Uma analise antropologica da idolatria a Madonna em um fa-clube virtual*. Rio de Janeiro.
- _____ (2011) "Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, UERJ. 'Um rosto tão conhecido quanto o nosso próprio': a construção da imagem pública e da idolatria a Madonna", en: *Comunicação & Cultura*, n.º 12, 2011, pp. 99-115.
- CORCUFF, P. (2005), "Lo colectivo en el desafío de lo singular: partiendo del *habitus*", en: B. Lahire (dir.): *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu: deudas y críticas*, Siglo XXI, Bs. As.
- _____ (2013), *Las nuevas sociologías. Principales corrientes y debates, 1980 – 2010*, Siglo XXI, Bs. As.
- COURTINE, J. (1981). "Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens)", en: *Langages*, 62.
- CRAGNOLINI, A. (2001): "El Ro nos dio tanta vida y se nos fue. Una aproximación a un cantante de cuarteto a través de las miradas de sus fans", en: *Revista Argentina de musicología 2*: 79-94. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.
- _____ (2006): "Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia villera" en: *Trans, Revista Transcultural de Música*, n° 10. <http://www.sibetrans.com/trans/trans10/cragnolini.htm>.
- DA MATTA, R. (1997), 'Carnavais, Paradas e Procissões: Reflexões sobre o Mundo dos Ritos'. *Religiao e Sociedade* 1.
- _____ (2000), 'Individualidade e Liminalidade: Considerações sobre os Ritos de Passagem e a Modernidade', en: *Mana* 6(1)
- _____ (2002), *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*, Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- _____ (2011) "El oficio del etnólogo o cómo tener 'Anthropological Blues'", en: M. Boivin, et al (comps.), *Constructores de otredad*, Antropofagia, Bs. As.
- DEBORD, G. (2000), *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia.
- DE CERTEAU, M. (2008), *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana, México D.F.
- DELEUZE, G. (2002) *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Bs. As.
- _____ (2005) *Foucault*, Paidós, Buenos Aires.

- DELEUZE, G. y F. GUATTARI, (1988) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos, Valencia.
- DE NORA, T. (2000), *Music in EverydayLife*, Cambridge University Press, Cambridge.
- _____ (2012), “La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810”, en: en: C. Benzacry (comp.), *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- DE SINGLY, F. (1996), *Le Soi, le couple et la famille*, Nathan, Paris.
- _____ (2000) *Libres ensemble: l'individualisme dans la vie commune*, Nathan, Paris.
- DÍAZ, C. (2000), “Cuerpo, ritual y sentido en el rock argentino”, ponencia presentada en el III Congreso IASPM-AL, Bogota.
- _____ (2005), *Libro de viajes y extravíos: Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*, Unquillo, Narvaja Editor.
- DI LEO, P. y A. CAMAROTTI, (Ed.) (2013) “*Quiero escribir mi historia*”. *Vidas de jóvenes en barrios populares*, Editorial Biblos, Bs. As.
- DIMAGGIO, P. (1999), “Emprendimiento cultural en el Boston del siglo XIX: la creación de una base organizativa para la alta cultura en Norteamérica”, en: Auyero, J. (comp.) *Caja de Herramientas. El lugar de la cultura en la sociología norteamericana*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- DI MARCO, A. (1994), “Rock: universo simbólico y fenómeno social”, en: Margulis (ed.) *La cultura de la noche*, Biblos, Bs. As.
- DI STEFANO, M. (2008), “Definiciones en torno al estilo en movimientos sociales. El caso de las Madres de Plaza de Mayo”, en Arnoux, E. (comp.) *Políticas del lenguaje en América Latina*, Eudeba, Bs. As.
- DUARTE, L. F. (1986), *Da vida nervosa das classes trabalhadoras urbanas*, Jorge Zahar, Rio De Janeiro.
- _____ (1993) “Vicissitudes e limites da conversao à cidadania nas classes populares brasileiras”, en: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* N° 22, San Pablo.
- _____ (1994) “A outra saúde: mental, psicosocial, físico moral?”, *Encontro Nacional de Antropología Médica*, Salvador.
- DUEK, C. (2015) “Consumos culturales en la Argentina. Tecnología, dispositivos y prácticas”, en: V. Papalini (coord.), *Promesas y traiciones de la cultura masiva. Balance de 30 años de democracia en Argentina*, Edulp, La Plata.
- DUMONT, L. (1970) *Hommo hierarchicus: ensayo sobre el sistema de castas*, Aguilar, Madrid.
- ELIAS, N. (1998), “Ensayo teórico sobre las relaciones entre establecidos y marginados”, en: *La civilización de los padres y otros ensayos*, Norma, Bogota.
- _____ (2000) *La sociedad de los individuos*, Ediciones Península, Barcelona.
- EHRENREIC, B.; HESS, Elizabeth; JACOBS, Gloria (1992): “Beatlemania: Girls Just Want to Have Fun” en Lewis, Lisa (ed.): *The Adoring Audience. Fan cultura and popular media*. New York: Routledge.
- FARNELL, B. (2008), “Metaphors we move by”, en: *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*.

- FEIXA, C. (1999), *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*, Ariel, Barcelona.
- FISCHERMAN, D. (2009), *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Paidós, Bs. As.
- FISKE, J. (1992): "The Cultural Economy of Fandom". En: LEWIS, Lisa (ed.) (1992): *The Adoring Audience*, London & New York: Routledge.
- FOOTE WHYTE, W. (1971), *La sociedad de las esquinas*, Editorial Diana, México.
- FOUCAULT, M. (1990), *Tecnologías del yo*, Paidós, Barcelona.
- _____ (2004), *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- _____ (2008a), *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- _____ (2008b), *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- FRIGERIO, A. (2007); "Analyzing conversion in Latin America: Theoretical questions, methodological dilemmas and comparative data from Argentina and Brazil." En: Timothy Steingenga and Edward Cleary (eds), *Conversion of a continent: Contemporary religious change in Latin America*. Pags. 33-51. New Jersey: Rutgers University Press.
- FRITH, S. (2003), "Música e identidad", en: S. Hall y P. du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, Bs. As.
- _____ (2001), "Hacia una estética de la música popular" en: F. Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, Trotta, Madrid.
- FUENTES, C. (1993), *Fuera del control*, Magendra - Libros del Drach, Bs. As.
- GAGO, V. (2013), "El consumo popular como marca de época", *Le monde diplomatique*, octubre de 2013.
- GAGO, I., E. GATTO, A. VALLE (2013), *Redondos: a quien le importa: biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Bs. As.
- GALLO, G. (2011a), *In Coco We Trust. Club, casa y proyecto: experiencias y producción musical electrónica en un local de Buenos Aires*, Tesis de maestría, FLACSO, Buenos Aires, Argentina.
- _____ (2011b), "Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas", en: Carozzi (comp.) *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza de la ciudad*, Gorla, Bs. As.
- GALLO, G. y P. SEMÁN, (2009), "Superficies de placer: Sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010", en: Cuestiones de Sociología, Departamento de Sociología, Universidad Nacional de La Plata.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1999), "El consumo cultural: una propuesta teórica", en: G. Sunkel (coord.), *El consumo cultural en América Latina*, Convenio Andrés Bello, Bogotá.
- _____ (2005) "Después del posmodernismo. La reapertura del debate sobre la modernidad", en: *Imaginario urbanos*, Eudeba, Buenos Aires.
- _____ (2008) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, Buenos Aires.

- GARRIGA ZUCAL, J. (2008), “Ni ‘chetos’ ni ‘negros’: rockeros”, *Trans. Revista Transcultural de Música* N° 12, Sociedad de Etnomusicología.
- _____ (2012) “‘Josecito... te van a cagar a piñas’. Miedo y sentido común en el trabajo de campo”, en: *Estudios en Antropología Social - CAS/IDES*, vol. 2 N°1.
- GARRIGA ZUCAL, J. y SALERNO, D. (2008), “Estadios, hinchas y rockeros: variaciones sobre el *aguante*”, en: P. Alabarces y M. G. Rodríguez (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Paidós, Bs. As.
- GEERTZ, C. (2006) *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.
- GIDDENS, A. (1993) *A transformação da intimidade. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*, UNESP Editora, Sao Paulo.
- _____ (1997), *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Península, Barcelona.
- GOBELLO, M. (1999), *Banderas en tu corazón. Apuntes sobre el mito de los Redondos*, Prego Ediciones, Bs. As.
- GOFFMAN, E. (2010), *Estigma. La identidad deteriorada*, Bs. As., Amorrortu.
- GOLDMAN, M. (1999) *Alguma antropologia*, Relume-Dumará, Rio de Janeiro.
- GUILLAMON, G. (2014), *Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña (Buenos Aires, 1820-1828)*, Tesis de Maestría en Historia, UNTREF, mimeo.
- GUINSBURG, C. (2008), *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XV*, Océano, Barcelona.
- GUBER, R. (2011) *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- _____ (2013) *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Paidós, Buenos Aires.
- GRAVANO A. (2003), *Antropología de lo barrial. Estudios sobre producción simbólica de la vida urbana*. Espacio Editorial, Bs. As.
- GRAY, J., C. SANDVOSS y C. HARRINGTON (2007): “Introduction: why study fans?”. En: *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York & London: New York University Press.
- GRIGNON, C. y PASSERON J-C. (1989), *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*, Nueva Visión, Bs. As.
- GRIMSON, A. (2009), “Introducción: clasificaciones espaciales y territorialización de la política en Buenos Aires” en *La vida política en los barrios populares de Buenos Aires*, Prometeo, Bs. As.
- GRIMSON, A. y M. VARELA (1999), *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*, Eudeba, Buenos Aires.
- GROSSBERG, L. (1992), “Is There a Fan in the House?: The Affective Sensibility of Fandom”. En Lewis, Lisa (comp.) *The Adoring Audience*, London & New York: Routledge. (Traducción: Libertad Borda).
- GUERRERO, G. (2005), *Indio Solari: el hombre ilustrado*, Sudamericana, Bs. As.
- HALL, S. (1984), “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en R. Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Grijalbo, Barcelona.
- HALL, S. y JEFFERSON T. (ed) (2010), *Resistencia a través de rituales. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra*, FPyCS - UNLP, La Plata.

- HARRÉ, R. (1982), *El ser social. Una teoría para la psicología social*, Alianza Editorial, Madrid.
- HEBDIGE, D. (2004), *Subcultura: el significado del estilo*, Paidós, Barcelona.
- HENNION, A. (2002), *La pasión musical*, Paidós, Barcelona.
- _____ (2010) “Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto”, en: *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, N° 34, Vol. XVII.
- _____ (2012), “Melomanos: el gusto como performance”, en: C. Benzacry (comp.), *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- HENNION, A.; S. MAISONNEUVE y E. GOMART (2000), *Figures de l' amateur. Formes, objects, pratiques de l' amour de la musique aujourd'hui*, La Documentation française/DEP-Ministère de la Culture, Paris.
- HESMONDHALGH, D. (2015) *Por qué es importante la música*, Paidós, Buenos Aires.
- HILLS, M. (2002): *Fan cultures*, New York&London: Routledge.
- HINERMAN, S. (1992): “I'll Be Here With You: Fans, Fantasy and the Figure of Elvis” en, Lewis, Lisa (ed.): *The Adoring Audience. Fan cultura and popular media*, London & New York: Routledge.
- ILLOUZ, E. (2007), *Intimididades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Katz Editores, Bs. As.
- _____ (2009), *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*, Katz Editores, Bs. As.
- INCARDONA, J. (2010), *Rock Barrial*, Grupo Editorial Norma, Bs. As.
- ISLA, A. (2006) “Violencias públicas y privadas en la producción de familia y género”, en: D. Míguez y P. Semán (eds.), *Entre santos, cumbias y piquetes*, Biblos, Bs As.
- JAUSS, H. (1992), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid.
- JAY, M., (2009) *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Paidos, Bs. As.
- JENKINS, H. (2010), *Piratas de textos. Fans, cultura participativa y televisión*, Paidós, Barcelona.
- JENSEN, Joli (1992): “Fandom As Pathology: The Consequences of Characterization”, en Lewis, Lisa (ed.) *The Adoring Audience*, London & New York, Routledge.
- KESSLER, G.,(2000), “Redefinición del mundo social en tiempos de cambio. Una tipología para la experiencia del empobrecimiento”, en: M. Svampa (ed.) *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Biblos, Bs. As.
- _____ (2006), *Sociología del delito amateur*, Paidós, Bs. As.
- _____ (2009), *El sentimiento de inseguridad. Sociología del temor al delito*, Siglo XXI, Bs. As.
- _____ (2013), “Ilegalismos en tres tiempos”, en: R. Castel, et. al. *Individuación, precariedad, inseguridad ¿Desinstitucionalización del presente?*, Paidós, Bs. As.
- _____ (2014). *Controversias sobre la desigualdad. Argentina, 2003-2013*, FCE, Bs. As.

- KESSLER, G., y D. MERKLEN (2013), “Una introducción cruzando el Atlántico”, en: R. Castel, *et. al. Individuación, precariedad, inseguridad ¿Desinstitucionalización del presente?*, Paidós, Bs. As.
- KOSELLECK, R. (1993) *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós, Barcelona.
- KROCHMALNY, P. (2007), “Sociabilidad, sexualidad y afectividad en la joven bohemia artística”, en: M. Margulis, M. Urresti y H. Lewin (eds.) *Familia, hábitat y sexualidad en Buenos Aires. Investigaciones desde la dimensión cultural*, Biblos, Bs. As.
- KUASÑOSKY, S. y SZULIK, D. (1994), “Los extraños de pelo largo. Vida cotidiana y consumos culturales”, en: Margulis (ed.) *La cultura de la noche*, Biblos, Bs As.
- _____ (1996), “¿Qué significa ser mujer joven en un contexto de extrema pobreza?”, en: M. Margulis (ed.) *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*, Biblos, Bs. As.
- LAHIRE, B. (2004), *El hombre plural. Los resortes de la acción*, Bellaterra, Barcelona.
- _____ (2005), “De la teoría del *habitus* a una sociología psicológica”, en: B. Lahire, *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu: deudas y críticas*, Siglo XXI, Bs. As.
- LAMONT, M. y MOLNAR, V. (2002), “The study of boundaries in the social sciences”, *Annual review of sociology*, N° 28.
- LATOUR, B. (2008), *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Manantial, Bs. As.
- LECLERC-OLIVE, M. (2009) “Temporalidades de la experiencia: las biografías y sus acontecimientos”, en: *Iberóforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, vol. IV, núm. 8.
- LEWIS, Lisa (ed.) (1992): *The Adoring Audience*, London & New York: Routledge.
- LISKA, M. (2009): “El tango que regula cuerpos ilegítimos-legitimados”. En *Trans, Revista Transcultural de Música*, n°13, Dossier especial sobre Música y estudios sobre Performance. <http://www.sibetrans.com/trans/a53/el-tango-como-disciplinador-de-cuerpos-ilegitimos-legitimados>. ISSN: 1697-0101.
- MAFFESOLI, M. (2004), *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, Siglo XXI, Bs. As.
- MAGNUS, A. (2011), *La cuadratura de la redondez, interpretación anotada de las canciones de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, Interzona, Bs. As.
- MAINGUENEAU, D. (2002), “Problemas de *ethos*” (Traducido y seleccionado por M. Eugenia Contursi), de “Problèmes d’*ethos*” en *Pratiques* N° 113/114, junio de 2002.
- _____ (2003); “¿‘Situación de enunciación’ o ‘situación de comunicación’?”, revista digital *Discurso.org*, Año 2, N° 5.
- MARCUS, G. (1995), *Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*, en: *Annual Review of Anthropology*, 24: 95-117.
- MARGULIS, M. y URRESTI, M. (1998), “Buenos Aires y los jóvenes: Las tribus urbanas” en *Estudios sociológicos* N° 16, 46.
- MARGULIS, M. *et al.* (1994), *La cultura de la noche*, Biblos, Bs. As.
- _____ (2007), *Familia, hábitat y sexualidad en Buenos Aires. Investigaciones desde la dimensión cultural*, Biblos, Bs. As.

- MARTÍN, M. (2006a): *No me arrepiento de este amor. Um estudo etnográfico das práticas de sacralização de uma cantora argentina*. Tesis de doctorado para el doctorado en el Museo Nacional, Universidad Federal de Rio de Janeiro.
- _____ (2006b) “La doble de Gilda, o cómo, cantando cumbias, se hace una santa popular”, en Míguez, Daniel y Semán, Pablo (eds.): *Entre santos, cumbia y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Buenos Aires: Biblos.
- _____ (2011): “La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90”, en: P. Semán y P. Vila (comps.), *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, Editorial Gorla, Buenos Aires.
- MARTIN-BARBERO, J. (2001) *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg.
- MARTUCCELLI, D. (2006) *Forgé par l'épreuve. L'individu dans la France contemporaine*, Armand Colin, Paris.
- _____ (2007) *Gramáticas del individuo*, Losada, Buenos Aires.
- _____ (2010) *¿Existen individuos en el sur?*, LOM ediciones, Santiago de Chile.
- _____ (2013) “Prefacio”, en: Di Leo, P. y A. Camarotti, (ed.) “*Quiero escribir mi historia*”. *Vidas de jóvenes en barrios populares*, Editorial Biblos, Bs. As.
- MARTUCCELLI, D. y K. ARAUJO (2010) “La individuación y el trabajo de los individuos”, *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.36, p. 77-91.
- MAYOL, P. (2008), “Habitar”, en: M. De Certeau, L. Giard y P. Mayol, *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana, México D.F.
- MERKLEN, D. (1997), “Un pobre es un pobre. La sociabilidad en el barrio; entre las condiciones y las prácticas”, en *Sociedad*, N° 11, FCS, UBA.
- _____ (2000), “Vivir en los márgenes: la lógica del cazador. Notas sobre sociabilidad y cultura en los asentamientos del Gran Buenos Aires hacia fines de los 90”, en: M. Svampa (ed.) *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Biblos, Bs. As.
- _____ (2005), *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina, 1983- 2003)*, Ed. Gorla, Bs. As.
- _____ (2013), “Las dinámicas contemporáneas de la individuación”, en: R. Castel, et. al., *Individuación, precariedad, inseguridad ¿Desinstitucionalización del presente?*, Paidós, Bs. As.
- MÍGUEZ, D. (2002) “Inscripta en la piel y en el alma: cuerpo e identidad en profesionales, Pentecostales y Jóvenes Delincuentes”, *Religiao e Sociedade*, 22(1).
- _____ (2006), “Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y transgresión en la periferia de Buenos Aires”, en: D. Míguez y P. Semán (eds.), *Entre santos, cumbias y piquetes*, Biblos, Bs As.
- _____ (2008), *Delito y cultura. Los códigos de la ilegalidad en la juventud marginal urbana*, Biblos, Bs. As.
- _____ (2011) “Algunas precisiones sobre la relación entre pobreza, juventud y violencia: exploraciones etnográficas y estadísticas comparadas”, en: Saintout, F. (comp.), *Jóvenes argentinos: pensar lo político*, Prometeo, Bs. As.

- MIGUEZ, D y A. ISLA (2010), *Entre la inseguridad y el temor. Instantáneas de la sociedad actual*, Paidós, Bs. As.
- MÍGUEZ, D. y SEMÁN, P. (2006), “Diversidad y recurrencia en las culturas populares actuales”, en: D. Míguez y P. Semán (eds.), *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Biblos, Bs. As.
- MORA, A. (2011), “Entre las zapatillas de punta y los pies descalzos: Incorporación, experiencia corporizada y agencia en el aprendizaje de la Danza Clásica y la Danza Contemporánea”, en: Citro, Silvia (comp.), *Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos*, Biblos, Bs. As.
- MORLEY, David (1996): “El marco femenino-masculino en que la familia ve televisión” en Morley, David *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- MURARD, N. y J-F. LAÉ (2013), “El mendigo, el bandido y el buen trabajador. Ascetismo y hedonismo en las clases populares”, en: Castel, R. *et al* (ed.) *Individuación, precariedad, inseguridad ¿Desinstitucionalización del presente?*, Paidós, Bs. As.
- O’ DONNEL, G. (1997), “¿Y a mí, que mierda me importa? Notas sobre sociabilidad y política en la Argentina y Brasil”, en: *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*, Paidós, Bs. As.
- ORTNER, S. (2005), “Subjetividad, Geertz y conciencia posmoderna”, en *Etnografías contemporáneas*, UNSAM, N° 1.
- PADAWER, A. (2004), “Nuevos esencialismos para la antropología: las bandas y tribus juveniles, o la vigencia del culturalismo”, *KAIRÓS, Revista de Temas Sociales, Universidad Nacional de San Luis*, N° 14 (Octubre /2004)
- PEIRANO, M. (2000), ‘A Análise Antropológica de Rituais’. Serie Antropología #270. Departamento de Antropología. Universidade de Brasilia. Mimeo.
- PERELMAN, C. (1997), *El imperio retórico. Retórica y argumentación*, Norma, Bogotá.
- PETIT, M. (2001) *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*, Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- PLANTIN (2001), *La argumentación*, Barcelona, Ariel.
- PIGLIA, R. (2007) “El arte de narrar”, *Revista Universum* N° 22 Vol.1.
- PUJOL, S. (2007a), *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Emece, Bs. As.
- _____ (2007b), “La anunciación del rock. Identidad, divino tesoro”, *Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, N° 52.
- RADWAY, J. (1991), *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press.
- REGUILLO, R. (2000), *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Norma, Bs As.
- _____ (2004) “El arcano y la torre de saber y poder en el neoliberalismo”, ponencia en: *Reunión del Grupo Cultura y Poder*, Porto Alegre, CLACSO.
- REYNOSO, C. (2006), *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización. Volumen II. Teorías de la complejidad*, Editorial Sb, Bs. As.

- RICOEUR, P. (1996), *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI.
- RODMAN, G. (1996) *Elvis after Elvis: the posthumous career of a living legend*. London, Routledge.
- RYBCZYNSKI, W. (1986), *La casa. Historia de una idea*, Nerea, Madrid.
- SALERNO, D. (2008a), “Corbata con saco gris: Subcultura y comunidad en el rock”, en L. Sanjurjo (comp.) *Emergencias: Cultura, música y política*, Ediciones del CCC, Bs. As.
- _____ (2008b), “La autenticidad al palo: los modos de construcción de las alteridades rockeras”, en: *Oficios Terrestres*, N° 23, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, La Plata.
- SALERNO, D. y SILBA, M. (2006), “Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas”, *Revista Question* N° 10, La Plata.
- SARAVÍ, G.; (2004). “Segregación urbana y espacio público: los jóvenes en enclaves de pobreza estructural”, *Revista de la CEPAL* número 83, Agosto.
- SARLO, B. (1994) *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Ariel, Bs. As.
- SKARTVEIT, H. (2009): *Ángeles populares. La formación social y espiritual de Gilda y Rodrigo*. Buenos Aires: Antropofagia.
- SEGURA, R. (2009), “Distancias sociales, límites espaciales y efectos de lugar en un barrio segregado del Gran Buenos Aires”, en: GRIMSON, A., *La vida política en los barrios populares de Buenos Aires*, Prometeo, Bs. As.
- SEGURA, R. (2010a) *Representar. Habitar. Transitar. Una antropología de la experiencia urbana en la ciudad de La Plata*, Tesis doctoral, Programa de Doctorado en Ciencias Sociales. Universidad Nacional de General Sarmiento, IDES.
- _____ (2010b), “La trama relacional de la periferia urbana. La figuración ‘establecidos y outsiders’ revisitada”, ponencia presentada en las *VI Jornadas de Sociología FaHCE – UNLP*, La Plata.
- _____ (2014). “El espacio urbano y la (re) producción de desigualdades sociales. Desacoples entre distribución del ingreso y patrones de urbanización en ciudades latinoamericanas”, en *Working Paper Series*, N° 65. Freie Universität Berlin.
- SEMÁN, P. (2006a), *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, Gorla, Bs. As.
- _____ (2006b), “El pentecostalismo y el ‘rock chabón’ en la transformación de la cultura popular”, en: D. Míguez y P. Semán (eds.), *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Biblos, Bs. As.
- _____ (2007) “Psicologización y religión en un barrio del Gran Buenos Aires”, en: *Debates do NER*, Porto Alegre, Año 8, N° 12, p. 9-44, Jul./Dez., 2007.
- _____ (2010) “Culturas populares: lo imprescindible de la desfamiliarización”, *Maguaré*, 23.
- _____ (2011), “Introducción”, *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, N° 4, FPyCS-UNLP.
- SEMÁN, P. y G. GALLO (2008). “Rescate y sus consecuencias. Cultura y religión: sólo en singular”. En: *Ciencias Sociales y Religión*, Vol. 10, N° 10. Porto Alegre: Asociación de Cientistas Sociales de la Religión del MERCOSUR.

- SEMÁN, P. y P. VILA (1999), “Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal”, en: D. Filmus, *Los 90. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina en fin de siglo*, Eudeba, Bs. As.
- _____ (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.
- _____ (2011a) “Introducción”, en: P. Semán y P. Vila (comps.), *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, Editorial Gorla, Buenos Aires.
- _____ (2011b) “Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas”, en: P. Semán y P. Vila (comps.), *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, Editorial Gorla, Buenos Aires.
- SHUKER, R. (2005), *Diccionario del rock y la música popular*, Ma non troppo, Barcelona.
- SIBILIA, P. (2008), *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Bs. As.
- SILBA, M. (2011a) *Vidas Plebeyas: cumbia, baile y aguante en jóvenes del Conurbano Bonaerense*, Tesis Doctoral, Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- _____ (2011b), “La cumbia en Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva”, en: P. Semán y P. Vila (comps.), *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, Editorial Gorla, Buenos Aires.
- SILBA, M. y C. SPATARO (2008), “Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras”, en: Alabarces Pablo y Rodríguez María (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Paidós, Bs. As.
- SIMMEL, G. (2002), *Sobre la aventura. Ensayos de estética*, Ediciones Península, Barcelona.
- SMALL, C. (1998) *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Hanover.
- SPATARO, C. (2011) “¿Dónde había estado yo?”: un estudio sobre la configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona. Tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Mimeo.
- _____ (2013) “¿A qué vas a ese lugar?”: mujeres, tiempo de placer y cultura de masas, *Papeles de Trabajo*, Año 7, N° 11, mayo de 2013.
- STRAUS, R. 1976. "Changing oneself: Seekers and the creative transformation of life experiences" Pp 252-72. En J. Lofland (ed.) *Doing Social Life*. New York: Wiley.
- SUAREZ, A. (dir) (2015) *Crear en las villas. Devociones y prácticas religiosas en los barrios precarios de la ciudad de Buenos Aires*, Biblos, Bs. As.
- SUSTAS, S. y TOURIS, M. (2013) “Refugios afectivos: el amor en los nuevos tiempos”, en: Di Leo, P. y A. Camarotti, (ed.) “*Quiero escribir mi historia*”. *Vidas de jóvenes en barrios populares*, Editorial Biblos, Bs. As.
- SVAMPA, M. (2000), “Identidades astilladas. De la patria metalúrgica al heavy metal”, en: M. Svampa (ed.) *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Biblos, Bs. As.
- _____ (2005); *La sociedad excluyente*, Editorial Taurus, Bs. As.

- _____ (2008) "Pensar Cromaion, entre el hecho y el movimiento", en: *Cambio de época*, Siglo XXI, Bs. As.
- SVAMPA, M., Y PEREYRA, S. (2004), *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*, Biblos, Bs. As.
- TAYLOR, C. (1996), *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona.
- TELIAS, J. y M. MARTÍNEZ (1998), *Definitivamente redondos*, Editora Distal, Bs. As.
- TEIXEIRA, R. (2004): *Krig-Ha, Bandolo! Cuidado, ai vem Raul Seixas*. Tesis doctoral presentada en el Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- _____ (2008) "'Na morte, o segredo dessa vida': admiração, sociabilidade e celebração entre os fãs de Raul Seixas", en: *Sociedade e Cultura*, v.11, n.2, jul/dez. 2008. p. 159 a 168.
- THOMPSON, E. P. (1984) *Tradición, revuelta y consciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*, Editorial Crítica, Barcelona.
- TURNER, V. (2007), *La Selva de los Símbolos*, México, Siglo XXI, Bs. As.
- UGARTE, D. (2008), "Música: Tecnología, usos y consumos en una industria de relaciones asimétricas", en L. Sanjurjo (comp.) *Emergencias: Cultura, música y política*, Ediciones del CCC, Bs. As.
- URRESTI, M. y CECCONI, S. (2007), "Territorios subalternos: una aproximación a los sectores populares urbanos", en: Margulis, M. et al. (comps.), *Familia, hábitat y sexualidad en Buenos Aires. Investigaciones desde la dimensión cultural*, Biblos, Bs. As.
- VELHO, G. (1997), *Individualismo e cultura. Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporanea*, Zahar, Rio de Janeiro.
- VILA, P. (1985), "Rock Nacional. Crónicas de la resistencia juvenil", en: E. Jelín (ed.) *Los nuevos movimientos sociales*, CEAL, Bs. As.
- _____ (1987), "El rock, música contemporánea argentina," *Punto de Vista*, X, N° 30, julio-octubre, Bs. As.
- _____ (1996), "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", *Trans. Revista Transcultural de Música*, N° 2, Sociedad de Etnomusicología.
- WACQUANT, L. (2006), *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*, Siglo XXI, Bs. As.
- WEBER, M. (1997), *Economía y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, Bs. As.
- WELSCHINGER, N. (2014) "'Rollinga no, stone'. La música como 'tecnología del yo' en jóvenes mujeres de sectores populares en la Argentina", en: *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 33.
- WILKIS, A., (2013) *Las sospechas del dinero. Moral y economía en la vida popular*, Paidós, Bs. As.
- WRIGHT, P., V. MOREIRA y D. SOICH (2007), "Antropología vial: símbolos, metáforas y prácticas en el 'juego de la calle' de conductores y peatones en Buenos Aires". Trabajo preparado para el *Seminario del Centro de Investigaciones Etnográficas*, UNSaM, 23 abril, 2007.

- YÚDICE, G. (2007), *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Gedisa, Barcelona.
- ZELIZER, V. (2009), *La negociación de la intimidad*, Fondo de Cultura Económica, Bs. As.
- ZICAVO, E. (2007), “Embarazo adolescente en la Villa 3”, en: Margulis, M. *et al.* (comps.), *Familia, hábitat y sexualidad en Buenos Aires. Investigaciones desde la dimensión cultural*, Biblos, Bs. As.

Otras fuentes citadas

www.mundoredondo.com.ar

www.redonditosdeabajo.com.ar

www.taringa.net/posts/musica/1781156/Banderazo-Por-Los-Redondos_.html

www.taringa.net/posts/noticias/2234685/Mundo-Redondo-respecto-al-banderazo-ricotero.html

www.fotolog.com/banderazo_pr/43752447