



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Qué ves cuando me ves : Análisis de la corporalidad y las representaciones en registros audiovisuales de rock barrial.

Autores (en el caso de tesis y directores):

Marisa Vigliotta

Daniel Salerno, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2011

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Ciencias de la Comunicación

Tesina de grado

"Qué ves cuando me ves. Análisis de la corporalidad y las representaciones en registros audiovisuales de rock *barrial*"

Marisa Vigliotta
DNI: 25.095.531
Email: marisavigliotta@yahoo.com.ar
Tel: 4547-3935

Tutor: Lic. Daniel Salerno

Vigliotta, Marisa

Que ves cuando me ves : análisis de la corporalidad y las representaciones en registros audiovisuales de rock barrial . - 1a ed. - Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Carrera de Ciencias de la Comunicación, 2012.

E-Book.

ISBN 978-950-29-1326-1

1. Sociología de la Cultura. 2. Medios de Comunicación. I. Título
CDD 302.23

Fecha de catalogación: 04/10/2011

Esta obra se encuentra protegida por derechos de autor (Copyright) a nombre de Vigliotta, Marisa (2011) y se distribuye bajo licencia Creative Commons atribución No Comercial / Sin Derivadas 2.5.

Se autoriza su copia y distribución sin fines comerciales, sin modificaciones y citando fuentes.

Para más información ver aquí: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Índice

I. Introducción.....	3
I.1. Acerca de nuestro trabajo.....	4
II. Recorrido por las problemáticas que constituyen nuestro campo.....	5
II.1. Algunas concepciones acerca de lo corporal.....	5
II.2. En torno a la construcción del campo rockero en Argentina.....	12
II.3. En relación al corpus elegido.....	20
III. Qué ves cuando me ves.....	26
III.1. Dime donde te ubicas y te diré qué tocas.....	27
III.2. En torno a las prácticas.....	34
III.3. Dime con quién andas y te diré quién eres.....	49
IV. Vamos las bandas.....	54
V. Esquina Libertad.....	61
VI. En torno a la construcción del cuerpo rockero.....	64
VI.1. Rock y cuerpo: la corporalidad de los cantantes.....	65
VII. Conclusiones.....	80
VIII. Prospectivas.....	83
XIX. Bibliografía.....	84

I. Introducción

En este trabajo nos propusimos dar cuenta de las representaciones de los cuerpos de los músicos de rock *barrial* en registros audiovisuales. El corpus elegido a tal fin son videos de conciertos de ocho bandas representativas de este subgénero: Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Los Piojos, La Renga, Los Ratones Paranoicos, Bersuit Vergarabat, Viejas Locas, Callejeros e Intoxicados.

Las preguntas que nos inquietaron y guiaron nuestra propuesta fueron varias pero una en particular guió nuestra labor: Si la categorización de *barrial* abarca a estas bandas, ¿las representaciones corporales de los músicos tienen características en común? Es decir, desde los aspectos morfotípicos y estéticos ¿poseen varios aspectos que nos permita identificarlos como músicos de rock *barrial*? Y si hay diferencias, ¿Qué elementos nos permiten entender que esos cuerpos son legítimos en tanto rockeros? Pero además ¿Qué características poseen los rockeros de este subgénero en particular? El cuerpo, entendido como construcción histórica y como producto de la historia social y personal, nos permite realizar una lectura acerca de qué es un cuerpo legítimo -o no- en relación al lugar social que ocupa.

Una de las primeras observaciones respecto al cantante de Los Redondos era acerca de cómo usaba las camisas: cerradas casi hasta arriba y abrochada desde el segundo botón. En una ocasión, la camisa era celeste por lo cual con una tira blanca en el cuello pensaríamos que era un cura párroco. La conclusión fue precisamente: “el manual del rockero no funciona con este cantante” y, sin embargo, hacia el interior del campo y especialmente del rock *barrial*, Carlos “El Indio” Solari es una de las figuras de mayor relevancia. La pregunta es entonces ¿qué “hace” del cantante de Los Redondos un referente de la escena roquera?, pero también ¿es igual su “rockeritud” a la de los otros cantantes? ¿Las corporalidades qué sistemas simbólicos encarnan? ¿Qué identidades están soportando esos signos corporales? En un subgénero atravesado por la categoría del *aguante* (Alabarces, 2004; Garriga Zucal, 2005; Garriga Zucal y Moreira, 2003), ¿son todos cuerpos *aguantadores*?

Por otra parte, también debemos pensar cuál es la relación entre las representaciones de esos cuerpos populares y el corpus trabajado en tanto el propio soporte remite a elecciones correspondientes a diversos aspectos: que planos se

incluyen, de que tipo son, en que momentos del relato audiovisual son incorporados, quienes aparecen en ellos, entre otras variantes.

Con el objetivo de responder estos y otros interrogantes, trataremos de ver cómo están construidas las diferentes corporalidades que constituyen diversas “rockeritudes”.

Por “rockeritudes” concebimos las maneras en que estos cuerpos rockeros portan algunos atributos que permiten distinguir estilos y clivajes hacia el interior del campo. Para ello, buscaremos establecer cuáles son las representaciones sobre las interacciones entre los músicos y el público asistente a los conciertos así como los mecanismos de legitimación construidos en torno a las representaciones de las prácticas que aparecen en el corpus.

Tomando al recital como interacción, pensamos al concierto como una reunión de la comunidad rockera donde estas *rockeritudes* son puestas en juego reafirmando y confirmando sus significados. Analizar estas relaciones entre los actores nos sirve, además, para poner especial atención a cómo los cuerpos de los músicos encarnan ciertos valores y atributos que permiten distinguir a los rockeros de los no- rockeros.

I.1 Acerca de nuestro trabajo

Para poder responder estos interrogantes planteados, en una primera parte vamos a retomar aquellas problemáticas teóricas que refieren al campo sobre el que trabajaremos. Primero, haremos un abordaje de aquellas cuestiones referidas a la corporalidad ya que esto nos permitirá construir un marco teórico metodológico de análisis. En segundo lugar, haremos un breve recorrido sobre la constitución y consolidación del campo rockero en Argentina para poder dar cuenta de algunas líneas sociohistóricas de continuidad y de ruptura y, en tercer lugar, daremos algunos lineamientos en lo que respecta al corpus, su elección y las perspectivas teóricas que lo sustentan.

En una segunda parte, abordaremos las diferentes problemáticas y tópicos a trabajar. En primer lugar, lo que atañe a la construcción de la legitimidad dentro del corpus tanto para los músicos como para el público. Así, daremos cuenta de las representaciones sobre las interacciones entre actores, acerca de algunas prácticas y

también sobre otros aspectos relevantes que refieren a luchas por el capital¹ dentro del campo (Bourdieu, 1979). En segundo lugar, daremos cuenta de la construcción de valores supuestamente legítimos dentro del campo y procuraremos indagar acerca de cómo es erigida en la superficie discursiva la articulación entre prácticas atravesadas por la noción del *aguante*, su vinculación con la autenticidad y con los conceptos de territorio y de lo nacional. Estas nociones contribuirán a analizar las diferentes representaciones en torno a las corporalidades rockeras pudiendo dar cuenta de los sistemas simbólicos allí instituidos. Por último, e intentando cumplir con nuestros objetivos, trataremos dilucidar cuáles son los fines de los registros audiovisuales en tanto productos comerciales en relación a los valores y prácticas propios del campo analizado.

II. Recorrido por las problemáticas que constituyen nuestro campo

II. 1- Algunas concepciones acerca de lo corporal

Nuestro objetivo en este apartado no será realizar una historización de las formas en que se ha trabajado sobre lo corporal a lo largo del pensamiento occidental sino retomar aquellos aportes que nos permitan construir un marco teórico metodológico del abordaje de lo corporal en las prácticas socioculturales desde diferentes perspectivas.

Sin embargo, al intentar trabajar sobre la dimensión corporal de las prácticas sociales, es necesario marcar algunas rupturas fundamentales en la visión occidental moderna acerca de la noción del cuerpo. En este sentido, la visión heredada del dualismo cartesiano que prioriza la razón sobre el cuerpo como valor fundante en la constitución del sujeto, es una de las ideas que darían origen a la “representación moderna de cuerpo” que se encuentra, además, fuertemente vinculada a la noción de “individuo” que aparece con el nacimiento de la burguesía. Así, en la cosmovisión de la sociedad occidental moderna, el hombre se encontraría separado del cosmos, de los otros y de sí, en tanto cuerpo. Este divorcio, para Le Bretón (1990), remite a la ruptura entre la cultura letrada y lo que quedaba de las culturas populares de tipo comunitario.

¹ Utilizamos la categoría de “capital” entendiéndola como una serie de atributos que tienen una tradición y son significativos dentro de su campo.

La concepción de la vida material y corporal en la Edad Media y el Renacimiento fue denominada como “realismo grotesco” por Bajtín (1987). Según su concepción, el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de la fiesta utópica y junto a lo social y cósmico conforman una totalidad viviente e indivisible. De esta manera, aparecerían unidas las raíces materiales y corporales del mundo encarnadas en el pueblo, que crece y se renueva de manera constante.

El núcleo del realismo grotesco va a estar integrado por la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia y su rasgo sobresaliente será la degradación en tanto transcripción al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. Lo fundamental de esta concepción para nuestro trabajo es que no habría nada perfecto ni completo en relación al cuerpo popular y éste va a estar “enredado” con el mundo, confundido con los animales y cosas; esta noción aparece en contraposición al canon “clásico” del cuerpo que lo entiende como una unidad perfecta y madura, sin orificios, como una entidad aislada del cuerpo popular que lo produjo. Entre sus principales características estarían su postura en relación al tiempo y la evolución, la ambivalencia entre lo nuevo y lo antiguo y la comunión con la tierra como principio de absorción y de nacimiento. Es decir que lo podríamos definir como universal, popular y ambivalente. El mundo infinito de las formas y las manifestaciones de la risa en el grotesco se oponían a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Dentro de las manifestaciones de esta cultura, se observan elementos comunes como ser la ambivalencia, el carácter festivo y la parodia.

Retomando a Le Bretón, es hacia fines de la Edad Media cuando el hombre deja de ser cósmico (relacionado a la energía comunitaria) para dar nacimiento al individuo sus nuevos límites (divorcio cuerpo-alma), a la creación del rostro y a la concepción del cuerpo como mecanismo, como máquina. Es en el siglo XVII cuando se produce una ruptura con el cuerpo en la sociedad occidental por considerarlo un objeto como cualquier otro, a la vez que se reafirma la metáfora mecánica para explicarlo. La ciencia mantiene una relación ambivalente con el cuerpo ya que, por un lado, intenta desentenderse de él a la vez que trata incesantemente de duplicarlo. Este divorcio del cuerpo es propio de los sectores privilegiados; no así de las culturas populares para quienes el cuerpo sigue teniendo un lugar central como anclaje del hombre en el mundo y como fuerza de trabajo. Será parte de nuestro desafío, tratar de visualizar el rol de la corporalidad en el caso de las representaciones de estos cuerpos sobre los cuales trabajaremos.

Es importante señalar que desde esta perspectiva, noción a la cual adscribimos, el cuerpo es entendido como una construcción y que la relación entre el cuerpo y el hombre está tejida en el imaginario y en lo simbólico. Así el simbolismo social viene a ser la mediación por la cual el mundo se humaniza, se nutre de sentido y valores y se vuelve accesible para la acción colectiva.

Recién a partir del siglo XIX, esta concepción ambivalente comenzó a ser cuestionada adquiriendo lo corporal una fuerte relevancia. Es cuando predominan valores como la juventud, la seducción, la vitalidad y el trabajo y queda marcado un dominio de la mirada en la vida urbana: el rostro pasa a ser la Capital del cuerpo. Según Le Bretón (1990), es a fines de la década de 1960 cuando esta noción del cuerpo pasa a dar lugar a un nuevo imaginario del mismo como vía de salvación. Pasa a ser un cuerpo trabajado dentro de los valores de la sociedad de consumo donde los sujetos ya no son parte de una comunidad solidaria, sino, que están en relación bajo un consumo común de signos y valores, pero como sujetos privados.

A partir de los movimientos contraculturales de la década de 1960 se producen cambios en las actitudes frente a la corporalidad y la sexualidad en el escenario social. Unos veinte años más tarde, aparecerá la corriente llamada *Nueva Era* que priorizará el cuerpo, ya no en relación a la “liberación de las represiones” sino como medio para alcanzar una “vida feliz”, es decir: “equilibrada y sana” que permita sentirse “siempre joven” (Carozzi, 1997:22).

En relación a la historización de éste como producto social la perspectiva de Foucault marca otro de los momentos fundantes. El cuerpo es un eje esencial para el análisis de las prácticas de poder-saber y, si bien su producción es a través de ámbitos heterogéneos, poseen una lógica que permite inferir su concepción acerca de lo corporal.

En *La voluntad de saber* (1976), el pensador francés habla acerca del funcionamiento de la sexualidad en relación con la emergencia del **biopoder** entendido como el "control total sobre los cuerpos vivos", es decir todas las políticas económicas, geográficas y demográficas que establece el poder para el control social. Su surgimiento absorbe el antiguo derecho de vida y muerte que el soberano detentaba y que pretende convertir la vida en objeto administrable por parte del poder. En este sentido, la vida regulada debe ser protegida, diversificada y expandida.

A su vez, distingue dos técnicas de **biopoder** que surgen en los siglos XVII y XVIII: los cuerpos dóciles y los cuerpos sexuados. En el primer caso, esta

anatomopolítica se caracteriza por ser una tecnología individualizante del poder, basada en escrutar a los individuos, sus comportamientos y sus cuerpos con el fin de anatomizarlos, es decir, producir cuerpos dóciles y fragmentados. Está basada en la disciplina como instrumento de control del organismo social penetrando en él hasta llegar hasta sus átomos: los individuos particulares. Vigilancia, control, intensificación del rendimiento, multiplicación de capacidades, emplazamiento y utilidad, son algunas de sus premisas.

La novedad de las técnicas disciplinarias es moldear un cuerpo a la vez útil y sometido, un cuerpo dócil. Los mecanismos disciplinarios de encauzamiento darán por resultado un modo de sujeción particular, un *vínculo* expresado a través del manejo de la fuerza. La corporalidad es la resultante de una operación de *anatomía política*, entendida como las marcas que la aplicación de las disciplinas producen en los cuerpos; la capacidad de estas técnicas para formar una anatomía congruente con determinados fines (de sujeción y de producción). La función del poder disciplinario es entonces la de encauzar las conductas de estos cuerpos que crea a través de procedimientos de análisis y diferenciación.

Asimismo, según la perspectiva foucaultiana, el poder-saber se torna materialista y menos jurídico, ya que ahora debe tratar respectivamente, a través de las técnicas señaladas, con el cuerpo y la vida, el individuo y la especie. Este poder se encuentra difuso, fragmentado, deslocalizado, es ubicuo, e impregna todas las relaciones sociales. En este sentido, sostiene que las hipótesis represivas, es decir la creencia común de que hemos reprimido nuestros impulsos sexuales desde el siglo XIX no es tal así como tampoco es cierta la posterior visión de la sexualidad promovida a través de la construcción discursiva del sexo. Esta supuesta libertad sexual se enfrenta continuamente al "control sobre los cuerpos vivos", y el derecho de espada, la muerte, típica de sociedades disciplinarias, ha cedido el paso a la "interiorización de la norma", a mecanismos más acordes con las sociedades de control en las que vivimos.

Foucault sostiene que mediante una adaptación de las prácticas de confesión cristianas, el cuerpo comienza a ser la sede de los pecados, motivo por el cual debe ser interrogado y puesto en palabras por cada individuo. El sexo encierra una *verdad* que debe ser develada a través de técnicas que lo objetivizan pero la clave de ésta se encuentra en la *interpretación* por parte de aquel que escucha; capacitado para descifrar el código encubierto de la verdad sexual. Así, el individuo se inserta en unas relaciones

de poder al confesarse ante aquellos que poseen las claves interpretativas: los médicos, los psiquiatras y los científicos sociales.

Esta perspectiva, nos permite pensar diversas cuestiones que veremos a lo largo de nuestro trabajo en relación a la docilidad y la sexualidad: los cuerpos dóciles donde las interacciones corporales que rigen para la vida cotidiana del mundo adulto burgués están atravesadas por lo que Picard (1986) llamó "tabú del contacto", marcando una clara oposición con aquellas interacciones que veremos en el caso del *pogo*, pero también en torno a la sexualidad ya que como veremos, el rock pone en escena un cuerpo que incluso recodifica los contactos lícitos entre los cuerpos aunque inhibiendo y/o sublimando sus tendencias pulsionales y orgánicas. Pero además, en los principales rasgos estilísticos del *rock* – con ciertos desbordes, exageración de los movimientos ó ciertas posturas corporales- también puede hallarse un claro alejamiento de la tendencia histórica dominante en la burguesía que enfatiza la “moderación” de la sensibilidad y las expresiones emocionales.

También la perspectiva foucaultiana nos permite dar cuenta de aquellos cambios y operaciones sobre los cuerpos realizados por los mismos individuos: tatuajes, marcas estilísticas en las vestimentas, formas de usar el cabello, etcétera, que estarían dentro de las “tecnologías del yo” (Foucault,1982) entendidas como aquellas que "permiten a los individuos efectuar, solos o con ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, sus pensamientos, sus conductas, su manera de ser; es decir, transformarse con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, de pureza, de sabiduría, de perfección o de inmortalidad" (1982: 45). De esta manera, las tecnologías del yo actúan sobre los individuos desde su interior permitiendo su constitución en sujetos éticos, entendido esto como un arte de vivir, como una estética de la existencia individual y pensamos quizá entonces, como una ética, una estética y una retórica alternativa aunque no contrahegemónica.

Cuando al comienzo del apartado decíamos que nos interesaba retomar aquellos aportes que nos permitan construir un marco de lo corporal en las prácticas socioculturales desde diferentes perspectivas pensábamos también en contribuciones, incluso, desde el campo de la antropología social donde autores como Thomas Csordas y Lowell Lewis han generado una crítica sumamente interesante a algunos enfoques semióticos por entender al cuerpo como “representación” en su análisis de la “cultura como texto”. Desde nuestro trabajo nos interesa particularmente tomar algunos elementos desde esta perspectiva crítica ya que consideramos que los aportes de

diferentes enfoques teóricos nos permitirán superar ciertos puntos de vista reduccionistas acerca de la corporalidad realizando un análisis más completo.

En relación a ciertos reparos frente a los enfoques semióticos, Csordas alega que esta crítica “no debería ser construida negando el estudio de los signos respecto del cuerpo, sino construyendo un espacio para la apreciación complementaria del ‘embodiment’ y del ser en el mundo al lado de la textualidad y la representación” (1993:37). Es importante aclarar que el término ‘embodiment’ refiere a “un paradigma u orientación metodológica que refiere que el cuerpo sea entendido como un fenómeno existencial de la cultura” (1993:135) y que “implica una aproximación fenomenológica, en la que el cuerpo vivido es un punto de partida metodológico, antes que un objeto de estudio” (1993:136). Para este autor, la noción de **percepción** de Merleau Ponty y la de **práctica** de Bourdieu, van a ser fundamentales para construir este paradigma.

Justamente, otras perspectivas que nos interesan retomar acerca de lo corporal son las de estos autores. El cuerpo para Merleau Ponty (1993) es la condición del hombre, el lugar de su identidad y lo que ocurre a éste modifica la relación del individuo con el mundo. En este sentido, el cuerpo es el **vehículo del ser- del- mundo** que nos permite “conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos” (1993:100).

Por tanto, es necesario que el pensamiento de la ciencia se vuelva a situar en un “hay” previo, en un cuerpo mío (no máquina) y en cuerpos asociados (los otros), porque el sujeto es corporalidad y depende él mismo para serlo del cuerpo del Otro. El cuerpo es operante y actual, no es un espacio ó una función diferente sino un entrelazado de visión y movimiento. Su relación con el mundo (significaciones) no necesita ser explicitada, sino que es de carácter **preobjetiva ó prerreflexiva**. El cuerpo “es” en tanto se entrecruza lo que siente y lo sensible. Es vidente y visible y forma parte de las cosas, pertenece al tejido del mundo como anexo ó prolongación del mundo.

Bourdieu (1980), por su parte, plantea que el cuerpo es el lugar de inscripción de las significaciones sociales, es un producto social. Las prácticas sociales implican la interiorización de contenidos sociales inscriptos en una corporalidad que no son conceptos ni pensamientos pero que hacen posibles las prácticas con sentido. Estos condicionamientos asociados a una clase particular de existencia producen un *hábitus*, entendido como sistemas de estructuras estructuradas predisuestas para funcionar como estructuras estructurantes, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones. El *hábitus*, que es histórico, produce prácticas tanto

individuales como colectivas y asegura al mismo tiempo la presencia de experiencias pasadas que garantizan las prácticas y su constancia a través del tiempo. Veremos, entonces, el funcionamiento y, al mismo tiempo, las diferencias entre estos *hábitus* rockeros en la producción y puesta en práctica de acciones y representaciones.

El *hábitus* es lo que determina que las prácticas sociales se instituyan como estrategias para participar en la lucha por un capital determinado, en un campo determinado. El espacio social, debe ser entendido como un conjunto de campos que cuentan con una autonomía relativa respecto del de la producción económica.

Los campos sociales, para Bourdieu, son espacios de juego con instituciones específicas y leyes de funcionamiento propias, históricamente constituidos: “redes o configuraciones de relaciones objetivas entre posiciones, que existen independientemente de la conciencia y la voluntad individuales.” (Bourdieu y Waquant, 1995, 64). La estructura del campo implica un estado de las relaciones de fuerza entre los agentes o las instituciones comprometidos que constituyen, a su vez, un espacio de luchas destinadas a monopolizar, conservar o transformar un capital que está en juego.

Desde esta perspectiva, el capital es definido como una acumulación de bienes escasos que producen un interés por su acopio, y que es posible distribuir, consumir, perder o invertir. De esta manera, las prácticas sociales son aquellas estrategias implementadas por el agente - consciente ó inconscientemente- en defensa de sus intereses, en relación a la posesión del capital que está en juego.

Para Bourdieu, las elecciones, los patrones regulares de uso del cuerpo y de representación de la imagen corporal son orientados por el sentido práctico adquirido por los sujetos a lo largo de su historia, a través de las interacciones sociales desde una “posición” específica en el campo. La eficacia simbólica tiene su origen en el poder sobre los otros que proporciona, y especialmente, sobre su cuerpo y su creencia. La *hexis* corporal es la mitología política realizada, *incorporada*, convertida en disposición permanente, como la manera duradera de mantenerse, de hablar, de caminar, y, por ello, de *sentir* y de *pensar*. Las diversas corporalidades se “encarnan” en la manera de *mantenerse*, de llevar el cuerpo, de comportarse.

Desde una perspectiva más ligada al campo de la cultura y de la educación física, Aisenstein (2006) sostiene que desde la Modernidad los mecanismos de regulación social y acumulación económica consideran al cuerpo como objeto de control y medio de producción. Sin embargo, propone un abordaje particularmente interesante ya que hace hincapié en que éste sea no reduccionista y que considere al

cuerpo además como sede del proceso de subjetivación y blanco de los dispositivos de socialización, como entidad donde se focalizan y manifiestan las experiencias y problemáticas tanto sociales como individuales.

En este sentido, creemos que otra de las perspectivas teóricas que nos permitirá dar cuenta de manera más acabada sobre nuestro objeto y cuyos aportes no podemos desconocer es la sociosemiótica. Desde allí, Eliseo Verón (1993) entiende al entramado social como un sistema en el que las prácticas y las instituciones conllevan una dimensión significativa (semiosis social). Así, el cuerpo constituye una materia significativa fundamental ya que es el eje sobre el que se sustenta la construcción de identidades sociales.

Dicho enfoque implica tener en consideración los tres niveles de la configuración significativa (indicial, icónico y simbólico) y sus formas de funcionamiento. En el caso del cuerpo, el funcionamiento indicial del sentido posee reglas, según Verón, que actúan de manera privilegiada en las interacciones corporales y en la estructuración de los espacios sociales. Así el autor señala que “El nivel de funcionamiento indicial es una red compleja de reenvíos sometida a la regla metonímica de la contigüidad; parte/ todo; aproximación/ alejamiento; dentro/ fuera; delante/ detrás; centro/ periferia; etcétera. El pivote de este funcionamiento, que llamaré la capa metonímica de producción de sentido, es el cuerpo significativo. El cuerpo es el operador fundamental de esta tipología del contacto” (Verón, 1993).

La noción que nos interesa retomar aquí es justamente la del cuerpo significativo porque esta condición aparece fuertemente en el corpus trabajado -videos de conciertos de rock *barrial*- ya que se trata de aquellos discursos denominados como veristas (Esquenazi, 1996) y que retomaremos más adelante al abordar la elección del corpus.

II.2- En torno a la constitución del campo rockero en Argentina

Nuestro objetivo en este apartado será realizar un breve recorrido, por un lado, por la manera en que académicamente el tema ha sido trabajado y, al mismo tiempo, trataremos de dar cuenta del modo en que se ha conformado y afianzado el campo rockero en nuestro país. Esto nos permitirá indagar posteriormente en nuestro análisis acerca de algunas líneas de continuidad y de ruptura entre los primeros años del movimiento rockero, su subsiguiente consolidación en los años 1970 hasta llegar a la

aparición del rock *barrial* en los '90. A través de este recorrido comprenderemos ciertos atributos, prácticas y valores propios de este subgénero y su entrecruzamiento con otras prácticas propias de los sectores subalternos.

Al pensar sobre la historia del rock and roll en nuestro país hay algunos autores que han trabajado acerca del tema desde la academia. Pujol (2005, 2007) realiza una revisión histórica del rock nacional e internacional mientras que Alabarces lo analiza no solo desde su contexto sociohistórico sino que va retomando cuestiones ligadas a la conformación del movimiento (1993) y a sus interrelaciones con la conformación de identidades juveniles populares (1996). Además, están los aportes del sociólogo Pablo Vila quién en su artículo “Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil” (1985) trabaja sobre la conformación del movimiento y su situación durante la dictadura militar de 1976 a 1983. Este mismo autor, posteriormente, también trabajó en otras publicaciones acerca de la identidad narrativa musical y la construcción de identidades juveniles en nuestro país.

Otro de los trabajos fundamentales en esta temática es el de Semán y Vila (1999) ya que fue la primera publicación que propuso abordar lo que ellos llaman “rock chabón” desde una mirada sociológica. Para los autores, este subgénero se transformará en una narrativa vital para los jóvenes ya que “es una práctica musical que ayuda a la construcción de una identidad, anclada en el cuerpo, de joven marginado de sectores populares” (1999: 233 y 234).

Por su parte, en su análisis acerca de la constitución del rock en nuestro país Alabarces (1993) retoma brevemente los orígenes del rock and roll en los Estados Unidos en la década de 1950 observando que es un cruce “generado al interior de las prácticas de consumo de las clases medias norteamericanas” que “representa los incesantes intentos que la cultura estadounidense viene produciendo para tratar de limar el conflicto racial” (1993: 32). Una de las características inherentes a este género será entonces la hibridación, el cruce, que aparece en esta especie de intercambio “asimétrico” entre negros y blancos en relación no solo a la música sino también al cuerpo y al baile ligado, especialmente, al erotismo.

Alabarces (1993) sostiene que el rock ejecutado en nuestro país tuvo dos fundaciones: la primera, en 1962, con el *Club del Clan*² que ponía en escena jóvenes de clase media y la segunda, unos años después (entre 1965 y 1967) enfrentada a la

² Programa televisivo emitido por Canal 13 de Buenos Aires, Argentina, en el que cantaban artistas de la denominada *nueva ola* en el que iniciaron sus carreras musicales, entre otros, Palito Ortega y Leo Dan.

primera y en la que se cuestionaba al mundo adulto asociado a la política y a la rutina entre otras cuestiones. Este movimiento, objetaba al llamado rock *complaciente* porque sostenían que aquellos “fabricaban” música en serie la cual era promovida por el mercado discográfico mientras que el “verdadero” rock representaba una alternativa de vida distinta dentro de la sociedad industrial. Al mismo tiempo, los “verdaderos” rockeros estaban en contra de la mercantilización de la música lo cual genera una contradicción propia de la historia del rock nacional ya que “el movimiento anticomercial por excelencia es leído como fundado por las ventas de *La balsa*, el primer fenómeno comercial rockero” (Alabarces, 1993: 34).

En nuestro país, al menos para la segunda fundación en términos de Alabarces, la aparición del rock no va a estar ligada a conflictos raciales sino generacionales y lo que persistirá como marca de origen y como línea de continuidad será “la visión del fenómeno como una identidad que articula a la diferencia generacional como conflicto central” (Alabarces, 1993: 35). De esta manera se transformó en el detonante de la tensión generacional que se estaba produciendo entre la nueva juventud y los viejos valores de una sociedad en la que “La actitud contestataria del rock se establece frente a un sistema social caracterizado como hipócrita, represivo, violento, materialista, individualista, rutinario, alienado, superfluo y autoritario” (Vila; 1999: 124). Contra estos valores se posiciona el rock y ésta será otra de las líneas de continuidad posibles de trazar a lo largo de su historia.

A partir de la propia constitución del campo rockero, ese primer enemigo (el rock “comercial”, complaciente) será su “eterno” enemigo (Vila, 1999) ya que se instituye dentro del imaginario del “rock nacional” la idea de dos tipos de rock contrapuestos. Esto implica una forma de exclusión que estará históricamente presente aunque reactualizándose bajo diferentes formas. Algunos años más tarde, hacia fines de los sesenta y principio de los setenta, esta división, aunque no bajo el par rock/no rock, se dará también dentro del campo cuando se vean enfrentados dos estilos de rock contrapuestos: los “duros” y “blandos”, encarnados por Manal y Almendra. Estas bandas representan, por un lado, una línea musical más dura y pesada mientras que la otra línea será más instrumental siendo el origen a partir del cual irán surgiendo los distintos exponentes de los años venideros. Durante 1970 se formará un núcleo musical que seguirá los pasos de Manal (“los duros”) que con Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll, además de Pappo, iniciarán una línea ligada al blues y que introducirá al rock

pesado en la Argentina denominando como “blandos” a los descendientes de Almendra con Aquelarre, Color Humano y Pescado Rabioso como principales exponentes.

El rock nacional durante la dictadura

Como veremos, el papel jugado por el rock durante la última dictadura militar en nuestro país ha sido analizado desde diferentes autores con opiniones diversas al respecto. Para contextualizar este particular momento histórico, diremos que el inicio del “proceso de reorganización nacional” se produjo el 24 de marzo de 1976 e impuso la disolución de cualquier colectivo social por considerarlo peligroso para el nuevo orden autoritario que venía a implementar el régimen. Este proceso se llevó a cabo clausurando los agrupamientos tradicionales y las formas en que gran parte de los sectores juveniles había iniciado no solo su politización sino también su socialización.

Es por estos años cuando, según Vila (1985), se empieza a hablar del rock nacional como movimiento: “Mientras el movimiento estudiantil y las juventudes políticas poco a poco desaparecen como marco de referencia y sustento de identidades colectivas, el movimiento de rock nacional se afianza como ámbito de constitución del nosotros” (1985: 85). En este sentido, el rock se vuelve a esta altura un “fenómeno de masas” (Alabarces, 1993:70) y la convocatoria de público a los recitales así como el circuito comercial y artístico al que estaba vinculado dan cuenta de un movimiento en constante expansión.

Para Pujol (2005), la postura del movimiento rockero en los momentos más violentos de la dictadura fue constituirse como un refugio pero no como un espacio de resistencia ya que si bien había una demanda real de libertad, ésta se manifestaba pero dentro de los límites impuestos por la dictadura y se vivía, por ejemplo, en los recitales donde se marcaba dialécticamente un adentro y un afuera, tanto real como simbólico. Para Vila (1985), en cambio, el rock fue la única instancia que permitió a los jóvenes construir un nosotros y afirmar su identidad. “En los recitales el movimiento se festeja a sí mismo, y corrobora la presencia del actor colectivo cuya identidad ha sido cuestionada por el régimen militar” y así el movimiento rockero se convirtió en una de las formas claves de resistencia juvenil (Vila, 1985:256).

Dentro de este contexto es cuando comienza a emerger el imaginario del rock como “comprometido” o “contestatario”. Para Vila, antes de la guerra de “Malvinas el rock nacional ya está cumpliendo a pleno su papel de movimiento contestatario de

amplios sectores de la juventud” (1999:103). Entonces deja de ser solo un ideal de rebeldía frente al mundo adulto para pasar a ser, al menos en el imaginario juvenil, un movimiento que puede ocupar el lugar de representación que antes ocupaban otras agrupaciones. Al perdurar en el imaginario la imagen del rock como lugar de resistencia, ese mito se volverá sumamente operativo en la constitución de lo que en los '90 se llamará rock *barrial* (Semán y Vila, 1999) aunque los “enemigos” sean otros.

Ya a comienzos de la década de 1980 se produjo un aumento de la diversidad de estilos dentro del escenario rockero con una fuerte correlación entre las principales tendencias del rock internacional y el nacional. De esta manera, aparecen ciertos cambios en los gustos musicales ligados, por ejemplo, al regreso de Miguel Cantilo al país, a la llegada del punk en Argentina y a la aparición de bandas pop como Virus y Los Abuelos de la nada. Esta división aparecería tanto en el territorio de la música como en el de sus modas y los grupos seguidores de estas bandas comenzaron a compartir un mismo espacio con una coexistencia no siempre pacífica.

Por estos años, el panorama político, social y económico seguía complicándose para el gobierno de facto hasta finalmente desembocar en el desembarco de tropas en las Islas Malvinas y la declaración de guerra contra Gran Bretaña. Para el rock, una de las consecuencias será que, al quedar prohibido pasar música en inglés por las radios, éste logró irrumpir en los medios. Aunque el rock ya era popular antes de Malvinas, lo que se produjo luego fue “un aceleramiento de la ya acentuada masividad del fenómeno” (Vila, 1985:105) generando una “repercusión de masas con la que [el rock] apenas se había atrevido a soñar” (Polimeni, 200:108).

Rock nacional en democracia

Durante la dictadura militar las discrepancias hacia el interior del campo se verían desdibujadas ya que el movimiento rockero se había conformado en un frente común en contra de un enemigo; si bien no hubo una abolición de las disputas fue una negociación forzada frente al gobierno militar conformándose un imaginario de unidad o de “bloque homogéneo” (Alabarces, 1993: 80).

Con la caída del régimen y la vuelta a la democracia, las diferencias entre los estilos rockeros se veían acentuadas y el nosotros/otros volvió a ser interno. En este sentido, la antinomia Soda Stéreo/ Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota indica

reedición³ de tensiones estéticas al interior de un movimiento cuyas partes tienden a desprenderse de un colectivo.

La escena de principios de la década de 1980 irá cambiando paulatinamente ya que “por primera vez en su historia, el movimiento de rock nacional puede desarrollar plenamente uno de los rasgos característicos del movimiento mundial de rock: el énfasis en el cuerpo, el placer y la diversión, como marcas propias de la identidad juvenil” (Semán y Vila, 1999: 239). Estos cambios implicarán una cierta pérdida del carácter revulsivo ya que “el pop moderno se esforzaba en desmarcarse de la función socializante y opositora que había cumplido el rock durante la dictadura” (Berti, 1989: 24). Se lo escuchaba en todos lados, se lo contemplaba desde la televisión y sus discos circulaban fácilmente.

En este escenario, aparece una corriente caracterizada por una cierta alternatividad en su estética y con una circulación por medios diferentes de los tradicionales. Entre estas bandas se encuentran Sumo y Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (Los Redondos) y se puede decir que la primera combinó ciertas corrientes musicales propias de los '70 como el punk y el reggae. La muerte del cantante de Sumo, Luca Prodan, en 1987 elevó su figura al lugar de mito rockero pasando a formar parte del campo semántico propio de un subgénero que surgirá en los '90.

Los Redondos compartían con Sumo parte del público así como algunas ideas sobre generar un espacio por fuera de las grandes empresas discográficas aunque Sumo grababa para una multinacional. Para Alabarces (1993), en Los Redondos se actualizan como líneas de continuidad valores propios del rock nacional: el surgimiento desde el under,⁴ el enfrentamiento con lo comercial pero también las identificaciones musicales como soporte de viejas oposiciones relacionadas a la resistencia de aquellos que ocupan lugares subordinados en las luchas simbólicas y en las relaciones sociales en su conjunto.

Por otra parte, y como expresamos anteriormente, el rock estaba sustentado en un imaginario de “coherencia” por lo que comienza a ganar espacio en la constitución de identidades juveniles frente a instituciones cada vez más carentes de legitimidad. En este sentido, Los Redondos encarnan en el imaginario juvenil valores como la

³ Dichas tensiones se vieron plasmadas anteriormente en las disputas entre “duros” y “blandos” encarnados por grupos como Manal y Almendra, respectivamente.

⁴ Con este término se denomina a la escena que está por fuera de la concurrencia del público masivo. En el caso de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota la banda nace durante la dictadura militar en la bohemia platense, dentro de una escena en la que sus actuaciones se caracterizaban por ser casi teatrales y por tener una suerte de estilo vanguardista.

independencia, la autenticidad y la coherencia, en parte, por la línea ideológica de la banda a lo largo de su carrera caracterizada por grabar sus discos, editarlos y promocionarlos de manera particular. Esta banda se caracterizó por no participar en los medios masivos⁵ y estas acciones los transformaron en un referente acerca de lo auténtico y legítimo en el rock, del ser o no ser.

Los '90

A comienzos de los '90, el contexto sociopolítico caracterizado por las políticas neoliberales y el, trivial y corrupto, gobierno de Carlos Menem no hacen más que reafirmar a Los Redondos como uno de los principales referentes de la escena rockera. Lo novedoso estará en el cruce que se dará entre la banda y el público, en su mayoría perteneciente a sectores populares con códigos extrapolados del fútbol.

A partir de esta década aparecen aún más estilos y las discrepancias hacia el interior del campo se tornan más fuertes. Allí es donde surge un nuevo subgénero que la prensa especializada y sus detractores llamaron *rock chabón*⁶ -para luego convertirse en *rock barrial*- que se caracteriza por estar vinculado a una zona geográfica - en general del conurbano bonaerense- y por tener difusión entre sectores de la clase media empobrecida (Semán y Vila, 1999). Tanto la nombre de *barrial* como “chabón” tienen su origen en la prensa especializada sobre rock y parte de ella utilizó estos términos para marcar que este subgénero carecería de elegancia y virtuosismo (Salerno, 2008).

Semán y Vila (1998) caracterizan a este estilo como neocontestario, argentinista y suburbial y en su descripción hacen hincapié en los modos novedosos con los que el rock *barrial* interpela identitariamente a su público. Este nuevo subgénero se caracterizará por ser callejero, antipolicial y futbolero.

El rock *barrial* pasará a ser uno de los soportes cruciales de la cultura del *aguante* ya que “es una práctica musical que ayuda a la construcción de una identidad, anclada en el cuerpo, del joven marginado de sectores populares” (Semán y Vila, 1999:234). Mientras tradicionalmente los rockeros eran de las clases medias, este nuevo estilo expone parte de la vida cotidiana de jóvenes de sectores populares urbanos y es por ello que aparece remarcada la importancia del lugar de pertenencia geográfico, como el barrio o la localidad, porque implica un lugar clave de socialización de estos

⁵ Para Polimeni esta estrategia “es la publicidad de la no publicidad” (2001:119) y es otra forma diferente de marketing.

⁶ Algunas de estas bandas son La Renga, Los Piojos, Caballeros de la Quema, Viejas locas, La Bersuit Vergarabat, La 25 y La Mancha de Rolando entre otras.

jóvenes en tanto conforman “el grupo de la esquina o la barra” (Semán y Vila, 1999:231).

Por otra parte, es importante señalar que hay variables que permitirían distinguirlo como un subgénero dentro del género “rock nacional”: por un lado, el desarrollo de los recitales donde los asistentes adquieren un tipo de protagonismo particular ya que se entablaban prácticas de aclamaciones recíprocas entre músicos y espectadores con ciertos rasgos propios del fútbol, como la presencia de banderas como señal de identificación, una gran cantidad y variedad en los cánticos entonados por el público y también el uso de pirotecnia.⁷ Por otro lado, una de sus características es que en el rock *barrial* el cuerpo y el baile aparecen con una dimensión lúdica durante los recitales ya que, anteriormente, no era bien visto el baile dentro de los conciertos.

Estas variables forman parte de aquel fenómeno que inauguran Los Redondos durante sus shows donde los distintos grupos de seguidores llamadas “bandas” aparecían identificadas (con banderas, camisetas ó sombrillas) por barrio ó incluso por el club de fútbol del cual sus integrantes eran hinchas.

En este subgénero prevalece el movimiento del cuerpo en los recitales y también en las escuchas, ya sea a través del baile o del *pogo* que consiste en saltar y empujarse durante determinados momentos de la canción. En este sentido, la presencia del cuerpo es vital en tanto implica un cierto “descontrol” (Citro; 2000). Este “poner el cuerpo” va a estar relacionado con el *aguante*⁸ entendido como una categoría ética, estética y retórica que supone una resistencia al cansancio ó al dolor y a la desilusión, que no implica una idea de rebelión abierta pero sí se trata de un capital frente a otro (Alabarces, 2005). La utilización de esta noción será sumamente importante para trabajar con este subgénero ya que es un atributo corporal y un bien simbólico a disputar que refiere tanto a la fidelidad como a la resistencia colectiva frente al “otro”.

En el caso del rock, el *aguante* implica una resistencia frente a la adversidad pero en un tono menos confrontativo que en el fútbol (Salerno y Silba, 2006). Este subgénero implica que se ponga en juego el *aguante* del músico o del público, en tanto muestras de resistencia que permitirán distinguir a los rockeros de los no rockeros, aún cuando se trate de público femenino. Las mujeres que asisten a los recitales participan en un plano de supuesta simetría con el público masculino pero, es importante señalar, esta “simetría” no es tal ya que está construida y regulada en términos masculinos.

⁷ El uso de pirotecnia fue prohibido tras el incendio del local República de Cromagñon en 2004.

⁸ Categoría analizada por Alabarces (2005) que forma parte del universo de sentidos del *rock barrial*.

La participación está acotada a la práctica del pogo y al desempeño dentro de él y la distinción estará dada por la posesión del *aguante* aunque su carencia no será sancionada fuertemente como en el caso de los varones. De la misma manera, sus normas de inclusión y el régimen de visibilidad de las mujeres será similar al de los hombres, ya que sus cuerpos aparecen aquí en prácticas y con atributos típicamente masculinos como en el caso de las vestimentas y los movimientos corporales.

El rock *barrial* aparece en la década de 1990 y se transforma en la música preferida de muchos jóvenes de sectores populares que sienten representada su visión del mundo, a partir de los conflictos y las alteridades planteadas (lo auténtico/ lo comercial; los pibes/ los chetos; nosotros / la policía) y es donde estos términos (“suburbano”, “callejero” “barrial”, “chabón”) establecen un campo semántico común que tiene que ver con códigos que remiten a un sentido de “pertenencia”, al hecho de no traicionar los orígenes, no cambiar las costumbres, ser “los mismos de siempre”, ser transparentes y auténticos ya que un verdadero rockero es aquel que no “transa” ni se “vende”.

II.3- En relación al corpus elegido

En nuestro trabajo nos ocuparemos de cómo están representadas las construcciones de diferentes corporalidades. Éstas constituyen diversas “rockeritudes”, entendidas como las maneras en que estos cuerpos rockeros portan atributos que permiten distinguir estilos y clivajes hacia el interior del campo. Para ello, buscaremos establecer las distintas interacciones construidas en la superficie discursiva entre los músicos y el público asistente a los conciertos así como los mecanismos de legitimación presentes en las representaciones de las prácticas que se realizan en los recitales.

En relación con la forma de entender los conciertos coincidimos con la postura de Díaz (2000) quién los concibe como una instancia colectiva de re- unión de la comunidad rockera en la cual todo el universo de sentido que implican la música y las letras se despliega y escenifica en ciertas formas de uso y de interacción entre los cuerpos. Para este autor, la música es el arte más arraigado en el cuerpo y de allí que funcione visiblemente como atributo de distinción social marcando otredades.

Esas formas y usos del cuerpo fueron justamente las que opusieron al rock al canon corporal ideal desde el principio del desarrollo del movimiento en la Argentina.

Como hemos visto en algunas de las perspectivas retomadas acerca de lo corporal, el cuerpo social “ideal” es sometido a reglas, moldeado por las coerciones sociales y construido históricamente. Este canon social regula, entre otras cuestiones, lo que es un cuerpo legítimo, lo prohibido, las formas de contacto incorrectas.

Desde el planteo de Díaz (2000) en el recital se vivencian tres tipos de interacciones: entre el público, en la relación de éste con los músicos y con el exterior. En cada una de estas interacciones se dan diversas acciones: entre el público hay cambios en las condiciones de sociabilidad donde entran en juego la mirada, la exposición, las relaciones entre individuos y el baile (pogo). El recital es el espacio central donde demostrar y festejar el *aguante* que se posee y es por ello que son acontecimientos de vital importancia para los rockeros.

Como afirma Díaz, “para los sujetos que componen el público, `estar ahí`, `hacer el aguante`, corear las canciones, entender los implícitos, reaccionar como se espera que reaccionen, es una manera de manifestar a los demás y a sí mismos que forman parte, que son `del palo`, que participan del universo simbólico de la tribu. (...) Todo el complejo intercambio entre músicos y público se puede pensar como un ritual de confirmación, cuya principal función es la ratificación mutua de roles, posiciones e identidades. O como un ritual de mantenimiento, destinado a celebrar periódicamente la pertenencia a un `nosotros` y demarcar los límites que separan al colectivo de los `otros`” (Díaz, 2005: 265 y 267). La pirotecnia, las banderas, los cantos del público, son expresiones de un sentimiento que se comparte y conforman en el recital.

El *aguante* rockero implica una forma particular de “estar ahí”, vinculada a la posesión de estos saberes que diferencian a quienes pertenecen al conjunto de quienes están fuera de él. Con respecto a los músicos, se refuerzan los fenómenos de identificación y hay un aumento del sentido comunitario; los mecanismos de puesta en escena que refuerzan este sentido así como los intercambios dialógicos con el público. Allí se ponen en juego la pertenencia y las identidades en una relación asimétrica entre los músicos y el público.

Si bien Díaz (2000) plantea tres tipos de interacciones -entre el público, en la relación con músicos y con el exterior- desde nuestro trabajo trataremos de dar cuenta de las representaciones de las interacciones entre el público, entre los concurrentes y los músicos y también las interacciones de los músicos entre sí. En el marco de nuestra labor incorporamos esta última variable y, por el momento, dejamos de lado aquella que trabaja acerca de la interacción con el exterior del recital por cuestiones que exceden lo

analizable desde nuestro corpus. De todas maneras, intentaremos reponer ciertas cuestiones relacionales entre el campo y nuestro corpus ya que difícilmente un análisis inmanentista del mismo revista alguna riqueza como investigación ya que toda producción de sentido es social a la vez que “todo fenómeno social es (...) un proceso de producción de sentido” (Verón, 1987:32).

Respecto de la construcción del corpus como objeto -registros audiovisuales de los conciertos- creemos que es necesario tener en cuenta los diversos niveles que implica. Por un lado, está el carácter construido de toda cultura; es decir, no hay nada natural ni ontológico en los sujetos sino que aquello que analizaremos son siempre construcciones. Por otro lado, los videos son representaciones y el concierto, como acontecimiento cultural, también lo es.

Asimismo, esto involucra una nueva distinción: por un lado, el propio recorte como analistas y las decisiones acerca de cuáles videos incluir y cuáles no y, por otro, el recorte que implica el video en sí mismo. A esto mismo hacíamos referencia en el apartado acerca de las corporalidades cuando retomábamos la idea los discursos denominados veristas (Esquenazi, 1996) que son llamados de esta manera porque funcionan como soporte de operaciones significantes que profundizan los efectos de sentido de autenticidad, el “estar ahí”, naturalizando las construcciones de sentido del discurso y las representaciones sociales implicadas (Varela, 2003).

Aquello que los videos muestran (espacios, personas, situaciones) reenvían al universo de hechos que dentro de una comunidad interpretativa dada se consideran como “reales”, como “lo que pasó” ya que lo representado aparece “como una toma auténtica de un fragmento de lo real” (Esquenazi, 1996). En el caso del video documental, el efecto de visibilidad absoluta que parecen brindar los diferentes planos de cámara y los procesos de edición ahondan la sensación que “ese” es el recital, que todo está allí, que no se trata de una construcción sino de un “reflejo” de lo que fue el encuentro.

Aquí aparece además una segunda cuestión en torno a las imágenes, las identidades y al cuerpo que es el efecto enunciativo de “sinceridad” (Steinberg; 2007) que cada cuerpo produce a partir de sus gestos y movimientos donde lo que aparece totalmente naturalizado es la construcción del discurso por un lado y por otro, la dimensión significativa de las corporalidades y de las prácticas. Así las operaciones que

tienen al cuerpo como soporte dan efectos de autenticación al discurso verista para representarlo como un “cuerpo sincero”, buscando legitimar y/o consolidar las representaciones sociales que vehiculizan ya que el efecto de visibilidad exhaustiva provocado por las diferentes tomas de la cámara y la posterior edición refuerzan la sensación de que “todo puede ser visto” (Varela, 2003) aunque sea una construcción.

En cuanto al vínculo entre el rock y la imagen, Alonso y Lattenero (2007), sostienen que pensar la relación entre ambos determina un horizonte de representaciones múltiples y que también se puede identificar al rock desde su disputa espacio-temporal acerca del dónde y cómo escucharlo. Para estos autores “la imagen del rock es la institucionalización de una industria y de una expresión juvenil que no descansa: merchandising, ropa, peinados, (...) y muchas otras operaciones de identificación de la industria que se manifiestan a través de él” (2007; 49). Estos cambios remiten a las transformaciones en torno a la corporalidad de la segunda mitad del siglo XX, donde se produjo un trastocamiento social modificándose la noción de juventud, pasando de la idea de juventud efímera a eterna.

Consideramos que es importante retomar estos conceptos ya que tendrán incidencia en los propios movimientos y posturas corporales, en las formas de vestir y de producir el concierto en cuanto a la puesta en escena. El video, según Alonso y Lattenero, produce una ruptura en las nociones tradicionales de tiempo y espacio, como una nueva forma de narrar que regenera las tendencias de moda y los problemas socioculturales. Su lógica es la de estimular el ojo en primer plano y el oído en segundo, funcionando como una estructura fragmentada dentro de otra. Así, la creatividad va a estar ligada a las fronteras entre lo real, lo verosímil, lo abstracto y lo irreal con un componente onírico en la construcción de imágenes y acciones ya que son hechos no “atados” a la realidad pero con un tiempo marcado por la canción que impone el ritmo a las imágenes. No son aleatorias las diferencias que se pueden observar en las escenografías entre los recitales filmados en los 1970 ó 1980⁹ y las que hemos visto en nuestro corpus donde hay pantallas gigantes, grandes muñecos inflables y una gran producción.

Lo que aparece en este corpus, sin duda, sintetiza procesos sociales y horizontes de representación con una articulación económica y cultural de la imagen rockera. Lo que aparece es la “puesta del cuerpo en la representación visual como una

⁹ Véase *Rock hasta que se ponga el sol* (1973) ó *Caja Negra* (Virus, 2006)

dimensión que enriquece y acentúa su producción musical (...) a la vez que guía consumos, miradas y estéticas” (Alonso y Lattenero, 2007; 54).

Características generales del corpus

El corpus elegido para este trabajo son registros audiovisuales de conciertos de ocho bandas representativas del subgénero. Tomamos como corpus los videos ya que se trata de un formato poco analizado en relación al rock y, al mismo tiempo, es un medio de difusión sumamente importante para las bandas. Esta relevancia se debe a que constituye una forma más en que éstas son promocionadas desde las discográficas -ó de manera autogestiva- a la vez que se ha convertido en un “extra” de la producción artística del grupo -más allá del álbum musical- como otros productos secundarios que pueden incluir discos con cortes inéditos¹⁰ ó merchandising oficial (ropa, llaveros, mochilas, pósters).

En cuanto al formato, consideramos que éste habilita a una reflexión audiovisual de la cotidianidad ya que permite asociar experiencias instantáneas sentimentales y narrativas que producen diferentes formas de percibir, representar y reconocer, construyendo un entorno que reivindica las estéticas e historias cercanas como tácticas legítimas de constitución de la subjetividad (Rincón, 2002).

Para nuestro fines hemos elegido catorce videos de recitales de los grupos musicales Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Los Piojos, La Renga, Los Ratones Paranoicos, Bersuit Vergarabat, Viejas Locas, Callejeros e Intoxicados ya que consideramos que son aquellas bandas que han logrado mayor trascendencia y notoriedad dentro del denominado rock *barrial*.

Los videos elegidos fueron editados entre los años 1992 y 2006 y, en su mayoría, los recitales filmados han sido realizados en estadios de fútbol al aire libre.¹¹ Gran parte del corpus se trata de ediciones oficiales del sello discográfico ó de otras productoras, aunque también hay producciones del grupo mismo.¹² En algunas ocasiones, debido a que el material oficial de algunas bandas es sumamente escaso, hemos recurrido a videos cuyas copias son vendidas ilegalmente y que han sido

¹⁰ Se los denomina también como “bonus tracks” ya que incluyen temas que no están en el cd original ó que son diferentes versiones musicales de las que sí están contenidas en él.

¹¹ La única excepción es en el caso de Los Ratones Paranoicos donde se incluyen imágenes del recital en el Estadio cubierto de Obras Sanitarias (hoy Estadio Pepsi Music).

¹² Este es el caso del video “En Directo” de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.

filmados por personas del público concurrente al recital ó, inclusive, hay uno que es una reproducción de la transmisión televisiva del concierto.¹³

En cuanto al tiempo de duración de los videos observamos que las principales diferencias las encontramos entre aquellos “oficiales” y los que no lo son ya que estos últimos pueden no estar editados ó, de estarlo, incluye más temas musicales en vivo que en los casos anteriores. En el caso de los videos “oficiales”, en líneas generales, tienen una duración promedio de entre una hora y una hora veinte minutos¹⁴ mientras que los no “oficiales” promedian entre una hora treinta minutos y una hora y cincuenta minutos.

En relación con la edición, en los videos legales podemos ver que habitualmente las tomas alternan entre las imágenes de los músicos y del público buscando enfatizar muchas veces lo que dice la letra de la canción ó incluso la idea de “fiesta” ó celebración que implicaría el recital. Así, las imágenes de los músicos varían entre planos generales del grupo en el escenario, planos medios de los músicos y primeros planos ó planos detalles de los rostros -más que nada en el caso de los cantantes- y de los instrumentos y de las manos de los músicos, fundamentalmente, mientras tocan. En el caso de los videos ilegales las tomas suelen ser planos generales del escenario, planos medios del cantante en escena y, en contadas ocasiones, del guitarrista principal.

Por lo observado vemos que el número de cámaras difiere fuertemente entre aquellos videos oficiales y los que no lo son. En este último caso, suele haber una sola cámara mientras que en los otros casos en las filmaciones hay tomas de, al menos, seis cámaras diferentes pero este número aumenta en algunos casos.¹⁵ Así se pueden ver imágenes desde diferentes sectores de la parte posterior del estadio donde se realiza el recital, desde diversas zonas del escenario, desde abajo del mismo e incluso tomas aéreas del concierto y del lugar donde se realiza.¹⁶

En estos casos, tanto en las cámaras que registran lo que sucede abajo como sobre el escenario se pueden observar algunos recursos del lenguaje cinematográfico ya sea en el movimiento de la cámara sobre sí misma ó cuando es la cámara la que se desplaza. En el primer caso, la cámara se mueve, generalmente, para mostrar a toda la

¹³ Esto ocurre en uno de los videos analizados de Los Piojos del recital en el estadio de Vélez Sárfield en 2004.

¹⁴ La única excepción es en el caso de Los Piojos en “Fantasmas peleándole al viento” que fue editado en dos dvd’s de una hora y veinte minutos aproximadamente cada uno pero que cuenta con imágenes de varios recitales en estadios.

¹⁵ Calculamos unas diez en el caso de los recitales de Los Piojos.

¹⁶ Este tipo de planos se pueden observar tanto en los recitales de Los Piojos como en el de La Renga.

banda sobre el escenario, la escenografía ó para mostrar al público presente; de esta forma se logran tomas panorámicas horizontales y verticales.

En el segundo caso, el movimiento externo de la cámara se realiza mediante el *travelling* óptico (zoom) y a través de grúas colocadas a los costados del escenario¹⁷ que realizan tomas verticales del escenario ó del público desde la altura y a nivel del mismo. También hay tomas de vistas aéreas que son realizadas en helicóptero ya que por su facilidad de movimiento en el aire sirve para filmar desde cierta altura grandes espacios como los alrededores del estadio ó planos aéreos del concierto.

Otra diferencia notoria que encontramos entre los videos es que aquellos editados legalmente suelen incluir “extras” -aparte del recital en vivo- como ser imágenes de otros recitales, de la banda fuera de la instancia del concierto, breves reportajes a los artistas y/ó a sus invitados, imágenes de las instancias previas al recital, de los músicos con figuras del espectáculo y/o del deporte, etcétera.

Lo que inferimos es que estos videos, en tanto construcciones, tienen como objetivo reforzar ciertos aspectos que se suponen legítimos hacia el interior del campo (*aguante*, fiesta, amistad, autenticidad, virtuosismo). Los planos generales del público saltando, las bengalas y banderas, por ejemplo, refuerzan esta idea de “fiesta” rockera así como los planos de intercambios con los músicos refuerzan la composición de un *nosotros* rockero que incluye a los artistas y concurrentes; este *nosotros* es construido desde el propio subgénero, desde los artistas y desde el montaje del video.

Respecto a nuestra pregunta de investigación en torno a la representación de las corporalidades de los músicos consideramos que, en tanto sujetos culturales, hay una construcción previa de esta rockeritud que está relacionada a la vestimenta, los peinados, los movimientos y las posturas corporales. Esta construcción es reforzada en la propia superficie discursiva del corpus a partir de la elección del material que es incluido, del tipo de plano y de su montaje, así como a través de la acentuación enunciativa de ciertos mecanismos de legitimación como la supuesta simetría entre los que sobre y debajo del escenario.

III. Qué ves cuando me ves

¹⁷ Esto se puede observar en el video de Los Piojos “Fantasmas...”, en el de Bersuit y en los de La Renga.

En este apartado daremos cuenta de un aspecto de suma importancia para nuestro análisis: la construcción de la legitimidad dentro del campo rockero y cómo es erigido en la superficie discursiva. En este sentido, veremos que hay diversos elementos que refuerzan esta construcción y que van a estar presentes en aspectos que abarcan, por ejemplo, la ubicación sobre el escenario de los músicos, los invitados de las bandas que participan de los recitales ó aquellos otros que aparecen en videos ó fotografías de los grupos. En este sentido, también referimos a los intercambios dialógicos entre músicos y público así como a las relaciones asimétricas entre los integrantes de las bandas en relación al capital que cada uno de ellos posee más allá de los saberes y destrezas.¹⁸

III.1. Dime donde te ubicas y te diré que tocas

Es importante señalar la significación particular que adquiere el lugar donde se realiza el recital (estadio, microestadio, club) así como la puesta en escena ya que el orden en que están contruidos remarca la importancia de algunos elementos relegando, al mismo tiempo, a otros. El concepto de **puesta en escena** (Laferrère; 1997) refiere a la composición del escenario aunque también del plano -en el caso de los audiovisuales- y esto nos permite dar cuenta de los lugares donde se ubican los diferentes elementos así como los músicos y además de los movimientos que éstos efectúan sobre el escenario. Según esta definición, la puesta en escena hace referencia a la conjugación de los elementos que conforman la imagen como ser los decorados, escenografía, iluminación, sonido, vestuario, caracterización e incluso la interpretación. Nos permitirá dar cuenta de aquellos valores, marcas y prácticas que los músicos encarnan en sus corporalidades - como formas de “componer” sus propias rokeritudes- pero también nos ayudará a analizar como estos aspectos son retomados en la construcción del video.

La puesta en escena, el lugar elevado del escenario, la escenografía, las pantallas gigantes, las luces y los efectos especiales (humo, fuegos artificiales) hacen del escenario aquel lugar al que se dirigen todas las miradas, donde gran parte de los sistemas simbólicos que se ponen en juego durante el recital entran en acción y donde se dirime parte de las luchas por el capital tanto en el campo del rock como de la banda en

¹⁸ Cuando nos referimos a los saberes y destrezas de los músicos de rock *barrial* lo marcamos reponiendo parte de la disputa por el sentido ya que parte de la prensa especializada sobre rock sostiene que este subgénero carece de refinamiento y habilidad técnica (Salerno, 2008).

sí. Para Bourdieu (1979) los agentes se distribuyen en el campo social según el volumen de capital que poseen y a las relaciones que establecen en función de ese capital cultural; éstas deben interpretarse como los modos particulares de usar y consumir estos y otros bienes.

Consideramos que la distribución de los lugares que ocupan los músicos en el escenario (en especial el cantante) es fuertemente significativa ya que pone de manifiesto ciertas prácticas reiterativas dentro del campo rockero así como lugares de lucha por el capital de lo que implica y significa ser músico de rock.

Las ubicaciones de los músicos sobre el escenario mayormente se repiten formando parte de una estética rockera global. Podemos ver que las posiciones ocupadas por los músicos que forman parte de las bandas de rock (cantante, guitarrista/s, bajista y baterista) son reiterativas en la mayoría de los casos analizados pero también lo son en bandas de rock en nuestro país que se encuentran por fuera del subgénero *barrial* y también en bandas extranjeras significativas en este género. Entre las de rock nacional podemos mencionar a Soda Stéreo, Catupecu Machu, Attanque 77 y de las internacionales se encuentran Los Rolling Stones, Led Zeppelin y AC/DC, entre otras. Pensamos que se trata de una cierta distribución propia del género tanto a nivel internacional como local.

En los videos analizados, el cantante se ubica al frente y en medio del escenario excepto en el caso de La Renga donde el cantante/guitarrista se ubica hacia la parte derecha del escenario. Esta particularidad se debe a que son tres los músicos principales y su ubicación coincide así con las de otros cantantes/guitarristas que forman parte de tríos.¹⁹ En todos los grupos analizados la cantidad de músicos estables de la banda oscila entre cuatro y ocho integrantes. Siguiendo el análisis de Díaz (2000) acerca de las interacciones, pensamos que la ubicación central del cantante está ligada a una lugar de poder al interior de la banda así como a su rol como “intermediario” en relación con el público; ubicación que no es exclusiva del rock sino que lo mismo ocurre en otros géneros como el pop, el folclore e incluso el tango.

En todos los videos observados, el cantante ocupa un lugar central en la banda, en la relación con el público y también con los invitados. El propio montaje de las imágenes apunta a remarcar esta posición ya que el que aparece habitualmente dirigiendo la palabra al público es el cantante, institucionalizándolo como “portavoz”

¹⁹ Como en los casos de la banda de rock argentina Divididos y la inglesa Cream.

del grupo, cuestión que implica una posición de poder dentro de la banda. En el plano de las prácticas (entrevistas con medios especializados, toma de la palabra en los recitales, presentación de los invitados, intercambios dialógicos con éstos y con el público) esta institucionalización, según Bourdieu (1985) permite, consagrar ó legitimar a un miembro de la banda como representante ó líder de la misma lo cual constituye un límite arbitrario que tiende a, por un lado, borrar las diferencias que instituye²⁰ y, por otro, a hacer conocer y reconocer una diferencia sobre los otros integrantes.

Para este autor, los grupos son siempre el producto de la lógica de la representación que permite a un individuo, en este caso el cantante, hablar en nombre de todo el grupo, hacer hablar, y hacer creer permitiéndoles actuar “con una sola voz” (2005; 256). En nuestro análisis, veremos que los cantantes son los que dan la bienvenida al público: en el caso del cantante de La Renga tras finalizar la primer canción dice: “*Buenas noches*” y el público grita mientras él prosigue: “Se ve que a través de este boca a boca se han enterado todos porque llegó a Misiones, San Juan, a todos lados. Gracias por venir”.

También los vocalistas suelen interpelar a los concurrentes, hacer comentarios en relación con alguna situación particular o con las canciones así como también acostumbran despedirse del público al finalizar el recital mientras que el resto de los músicos lo hacen saludando con sus manos ó en un saludo grupal con el resto de sus compañeros. En el video de Los Redondos, al terminar la canción el cantante habla al público presente deseándoles felicidades para todos por las fiestas de fin de año y dice “y no nos olvidemos de nosotros”: como marcábamos anteriormente aparece fuertemente en el video la construcción de esta idea de un *nosotros* como comunidad que el cantante como vocero y vínculo, se encargaría de remarcar.

El capital que posee el cantante se establece en el plano armado en función de las relaciones de este capital dentro del campo rockero. Así vemos que en el video de Los Ratonos Paranoicos aparece como invitado Cristian “Toti” Iglesias;²¹ en el tema *Vicio* el invitado saluda a todos los miembros de la banda con un beso y un apretón de manos. Este invitado, casi imita al cantante de la banda y juntos hacen los coros de la canción. Los movimientos corporales que ambos ejecutan, parecen referirse a los que

²⁰ En las bandas de rock que trabajamos no hay “dueños” como en el caso de las bandas de jazz ó en las de tango donde el resto de los músicos acompañan a una figura central.

²¹ Cantante de la banda “Jóvenes Pordioseros” (actualmente es cantante de la banda “Hijos del Oeste”). Esta banda tuvo notoriedad especialmente dentro del rock *barrial* y convocaba a gran cantidad de jóvenes

corporaliza Mick Jagger, cantante de Los Rolling Stones.²² Al finalizar la canción, el cantante de Los Ratonos Paranoicos dice a su público: “*Mañana todos acá*” en alusión a la futura presentación de la banda Jóvenes Pordioseros en ese lugar y el invitado agradece la invitación mientras se va del escenario diciendo: “*Ojalá un día nosotros toquemos así*”.

La inclusión de este segmento en el video nos permite pensar en la complejidad del campo del rock nacional y específicamente del rock *barrial* así como el lugar que ocupa cada uno de estos integrantes en él. En el caso de Los Ratonos Paranoicos, su lugar ha ido cambiando a lo largo de veinte años de trayectoria y su mayor ó menor convocatoria se debió en parte a la aparición de otras bandas con similares características con las que comparte sectores del público; podemos pensar en “Jóvenes Pordioseros” como uno de estos ejemplos. Es decir que en la construcción de los planos sobre la interacción de los músicos podemos observar, por un lado, una suerte de “apadrinamiento” en el reconocimiento de una banda “mayor” (Los Ratonos Paranoicos) sobre una con menor trayectoria (Jóvenes Pordioseros) al mismo tiempo que hace hincapié en la idea de “comunidad” y de colectivo (Díaz; 2000). También está presente el reconocimiento por parte del invitado de la relación de asimétrica de legitimidad entre ambas bandas cuando dice “*Ojalá un día nosotros toquemos así*”.

Estas relaciones asimétricas las vamos a encontrar en la superficie discursiva también entre los integrantes de las bandas en relación con el capital que cada uno de ellos. En este sentido, los cantantes son los que mayor capital poseen²³ ya que suele ser el “portavoz” de la banda, quién toma la palabra al interactuar con el público, el que interactúa habitualmente con los invitados y, fundamentalmente, el que enuncia los valores que conforman y reafirman esa comunidad a través de las canciones.

El lugar preponderante del cantante es construido también a través del montaje ya que gran parte de los planos son de los vocalistas, excepto en las partes instrumentales donde las tomas suelen ser de los otros músicos que cobran protagonismo en ese segmento. Esta sintaxis no es privativa del género ya que lo

²² Dichos movimientos, serán analizados más adelante en relación a las corporalidades encarnadas en el rock and roll.

²³ En algunos casos también lo portavoces los guitarristas. Son escasas las excepciones; uno de los casos es el de la banda Rata Blanca dónde el primer guitarrista es la figura central de la banda mientras que el cantante ha ido variando a lo largo de la historia del grupo.

mismo ocurre en otros casos como en el reggae, el pop ó la cumbia.²⁴ Sin embargo, en estos videos observados el porcentaje de imágenes de los cantantes es bastante amplio.

En el caso de los guitarristas su lugar suele ser sobresaliente en el rock debido a la importancia histórica de la guitarra ya que, junto al cantante y al baterista, forman la “base” de toda banda de este género. En los videos analizados, la construcción de esta preeminencia aparece incluso en la distribución escénica: si en el grupo hay más de uno, sus lugares se diferencian entre primer y segundo guitarrista: el primer guitarrista es el que toca los solos mientras que el segundo actúa mayormente como base musical.

Entre los casos analizados encontramos un primer y segundo guitarrista en Bersuit Vergarabat, en Los Piojos y en Callejeros y el guitarrista “principal” suele ubicarse a la derecha del cantante mientras que el segundo se ubica a la izquierda.

Esto está relacionado con el lugar y el poder de cada uno hacia el interior del grupo ya que muchas veces los temas musicales son de autoría del cantante y del primer guitarrista. Hay, además, casos donde el cantante toca la guitarra como en Viejas Locas, Intoxicados, Los Piojos, Ratonés Paranoicos y La Renga pero con dos salvedades: en el caso de Los Piojos el cantante no toca la guitarra en todos los temas e incluso en aquellos que toca no lo hace constantemente -por lo cual sería más una puesta en escena que una puesta en práctica- y en La Renga, donde el cantante es el único guitarrista, por lo cual su forma de moverse en el escenario y de tocar se diferencia de los otros casos donde el cantante no “necesita” tocar en todo momento ya que hay otra guitarra principal (Ratonés Paranoicos) ó de base (Los Piojos, Intoxicados, Viejas Locas). Al mismo tiempo, se pueden observar diferencias entre los usos del cuerpo y la kinésica de los cantantes que no ejecutan instrumentos respecto de los que sí lo hacen y también respecto de aquellos que, aunque interpreten, lo hacen como soporte.

Los guitarristas son, en la mayoría de los casos, el otro referente junto al cantante. Por referente entendemos a aquella persona que ocupa un lugar de importancia para la banda y dentro del campo: en líneas generales suelen compartir el liderazgo con el cantante, son la otra cara más reconocida del grupo y, por lo tanto, ejercen una disputa de acuerdo con su capital por el poder con el líder y los otros miembros de la banda.

En los videos observados, no aparecen casi interacciones entre el cantante y el guitarrista, como si el cuadro estuviese armado en función de que cada uno de ellos

²⁴ Véase Reggae Sumfest 2008, La Oreja de Van Gogh “Gira 2003” y La Nueva Luna “En vivo en el Gran Rex” (2007), respectivamente.

tenga cierto territorio y un lugar propio en vez de compartido. En la propia construcción de los audiovisuales se da esta dicotomía, donde el que es mayormente tomado por la cámara es el cantante pero es el guitarrista quién, al parecer, mayor destrezas instrumentales posee; destrezas que son retomadas primordialmente durante los solos donde la cámara suele alternar planos cortos de las manos (virtuosas) y de sus rostros (“copados”).

El segundo guitarrista, no parece tener un lugar destacado en la banda ya que en el plano discursivo aparece como una base de la primera guitarra. La excepción se da en el caso de la Bersuit donde el segundo guitarrista (Verenzuela) interpreta dos temas: “*Fisuras*” y “*Ades tiempo*”, en ambas ocasiones pasa a ocupar el micrófono del cantante mientras éste se retira del escenario.

Esto mismo sucede en el recital de Los Ratonés Paranoicos, donde el guitarrista (Sarco) canta el tema “*Para siempre*” utilizando el micrófono del cantante ubicado en medio del escenario: sin duda, ese lugar central y frontal del escenario (usualmente ocupado por el cantante) conlleva cierta importancia, más allá de la visibilidad, porque en ambos casos sus “espacios” habituales sobre el escenario no difieren en mayor medida al ocupado por el cantante. Es significativo además que en estas ocasiones los cantantes abandonen el escenario; esto también sucede en un tema de La Bersuit que es interpretado por el tecladista.

En el corpus analizado, el bajista suele ubicarse a la izquierda del cantante ó a la izquierda del segundo guitarrista como en los casos de Los Piojos, La Bersuit y Callejeros. No suele haber muchos planos de estos músicos (excepto en el caso de La Renga) y, de acuerdo a lo observado, son los músicos que más circulan por el escenario (exceptuando a los cantantes) y los que más interactúan con los otros miembros de la banda.

En el caso de La Renga, en los planos están contruidos de manera tal que remarcan insistentemente la movilidad por el escenario del bajista (Tete). Si bien, los bajistas suelen desplazarse por el escenario éste difícilmente se queda en el mismo lugar durante un tema: en la canción “*Motoralmáisangre*” se puede ver como va caminando hasta donde se ubica la batería, se queda allí tocando unos pocos compases, luego corre hasta uno de los extremos del escenario y vuelve hasta la batería. Durante el estribillo toca al lado del cantante, vuelve hasta “su” lugar (que ocupa pocas veces y por poco tiempo) y allí se acerca al saxofonista y toca a su lado. Esta excesiva movilidad así como ciertas posturas, remite, sin duda, a la construcción de un cuerpo *aguantador*.

Aguantador, en este caso, tanto a lo que hace al exceso -de peso, de energía, de movilidad, en el consumo de sustancias- como en cuanto a la resistencia física y a hacer el *aguante* como una persona más del público, reforzando, al mismo tiempo la conformación enunciativa de un *nosotros* aguantador.

Estas y otras prácticas del bajista retomadas en los planos (suele sacudir sus cabellos y poner cara de “poseído” mientras toca) están en relación con el estilo cercano al heavy metal de la banda y que el video se encarga de reforzar. Ciertas expresiones corporales tomadas en planos medios ó en primeros planos del rostro van a ser acordes a marcas estilísticas musicales y por ende corporales permitidas propias del estilo. Incluso la particular vestimenta que utiliza el bajista refuerza esta mixtura de estilos musicales: cabellos largos y sueltos, musculosa negra con lo cual se ven sus brazos tatuados casi en su totalidad refuerzan esta identidad cercana al heavy metal mientras que el enterito (overol) de jean y zapatillas de lona están relacionadas a cierta vestimenta propia de los seguidores del rock *barrial* denominados por parte de los medios de comunicación y por otros sectores de la escena rockera como “*rolingas*”.

En el caso del baterista, en todos los ejemplos analizados se ubica en la parte posterior, detrás del cantante y por encima del nivel del escenario sobre una tarima excepto en el caso de La Renga donde, al quedar entre el cantante y el bajista, el baterista puede ser visto desde el público durante todo el recital.

En la conformación de la superficie discursiva, en general, hay pocos planos de los bateristas y, si bien la batería es un instrumento clave en las bandas rockeras (nacionales e internacionales), las tomas de estos músicos son de los solos instrumentales. Lo que aparece remarcado a través de estas tomas es la capacidad técnica en la improvisación como una muestra de destrezas cuyo reconocimiento y confirmación será la imagen del consiguiente aplauso por parte del público.

Entre los casos analizados encontramos diferencias acerca de la construcción del lugar de los bateristas en cada banda ya que si bien el instrumento mismo implica una cierta separación y/ó lejanía física del resto de la banda, esta “distancia” es en ciertos casos borrada.

Una de las particularidades se da en Callejeros donde el baterista es tomado por las cámaras casi tan frecuentemente como el cantante; allí el músico se muestra muy compenetrado al tocar, con enérgicos movimientos de cabeza e incluso interactuando con el camarógrafo que lo está filmando en ese momento. El baterista de La Renga es también tomado frecuentemente por las cámaras y suele aparecer interactuando tanto

con el guitarrista como con el bajista además de mostrarse, al menos dos veces en cada video, solos de batería tras los cuales se muestra al público aplaudiendo efusivamente.

En cambio, en el caso de los Ratonés Paranoicos el baterista casi no interactúa con sus compañeros pero, sin embargo, se produce el efecto de que ocupa un lugar importante en la banda a través de la inclusión de una gran cantidad de imágenes suyas a lo largo del video; incluso en el tema “Girando” las imágenes muestran su solo durante el cual el escenario y el resto del estadio permanece casi a oscuras y la batería es lo que permanece iluminado; al finalizar las imágenes son del aplauso de sus compañeros y del público.

Las diferencias de ubicaciones se dan, principalmente, entre los músicos que pueden ó no estar en una banda de rock como en el caso de coristas, vientos (saxo, armónica), tecladistas ó percusión. En el caso de la Bersuit, los planos están contruidos para remarcar la importancia dentro de la banda tanto de los coristas (ubicados al costado derecho del cantante) como el tecladista (ubicado en este mismo costado); esta categorización aparece tanto en lo que hace a lo musical como a la interacción con el cantante y el público. En cuanto a los coristas es importante señalar que es la única banda en que los coros los realizan músicos que tienen esa función exclusivamente ya que en el resto de los casos son realizados por algún otro miembro de la banda ó por algún invitado. En este caso, las tomas los muestran desplazándose frecuentemente en el escenario -en dupla, solos ó con el cantante-, además de interactuando con éste ó algún otro músico e incluso con el público, acción reservada en la mayoría de los casos analizados al cantante.

En el caso de La Renga, hay además una construcción en torno a la idea de amistad entre los miembros de la banda. Entre los testimonios grabados que aparecen en el video “*Insoportablemente vivo*” se lo puede ver al saxofonista diciendo acerca de la banda “*A mí me atrapó esta onda, la banda, esta historia*” y también al otro saxofonista expresando “*Me divierto tocando con amigos*”. Estos testimonios producen el efecto de remarcar el lugar que los vientos ocupan en esta banda ya que forman parte de ella (no sólo como complemento musical) y que la relación que los une al resto de los músicos es de “amistad” y de “afinidad” estético-ideológica, entendidos como valores auténticos y legítimos dentro del campo rockero. Sin embargo, esto no implica que ocupen el mismo lugar de poder que los otros tres músicos pilares de la banda ya que incluso como podemos ver en su ubicación, ésta es lateral y posterior respecto del bajista lo que implicaría una diferenciación con respecto al resto de los miembros de la banda.

III.2. En torno a las prácticas

Otra de las formas a través de las cuales se construye la legitimidad de los músicos está relacionada con ciertas prácticas y costumbres propias del campo que corresponden al ámbito rockero en general y otras al rock *barrial* en particular. Ciertas prácticas son retomadas y afirmadas en las superficies discursivas a través de la inclusión de imágenes generando efectos de legitimación y pertenencia. En algunos casos atañen a usos del cuerpo como ciertos bailes y movimientos corporales, otras a intercambios dialógicos entre músicos y público y otras acciones que son llevadas a cabo casi exclusivamente por el público.

Para lograr esa legitimidad en el campo y ser oficiantes legítimos los músicos necesitan de ciertas destrezas y saberes y algunos de ellos no son estrictamente musicales sino que también cobran importancia saberes relacionados a la historia del rock -tanto local como foráneo- e incluso a ciertas marcas estéticas internacionales. Pensamos en relación a esto último no solo en ciertos usos del vestuario sino además en interacciones entre los músicos y también en cuestiones propias de la kinésica y la gestualidad de los músicos ya que, como expresa Le Bretón, “el cuerpo es el soporte material, el operador de todas las prácticas sociales y de todos los intercambios de los sujetos” (1990:122). Entre estas marcas encontramos el uso de la galera en el guitarrista de Los Redondos al igual que lo hace el guitarrista Keith Richards²⁵, movimientos donde los guitarristas parecen rasgar la guitarra con cierto aire a Jimi Hendrix²⁶ ó las posturas propias de músicos de heavy metal cuando tocan la guitarra abriendo las piernas como en el caso de los músicos de La Renga.

El cuerpo es una construcción histórica y un producto de la historia social y personal. Hay, al mismo tiempo, un canon del cuerpo que establece cuál es legítimo y cuál no y hay marcas distintivas que remiten al lugar social que éste ocupa. Aquí entra en juego un universo simbólico que abarca, por ejemplo, la posición corporal, la forma de usar el cabello, los accesorios y la vestimenta así como las intervenciones sobre el cuerpo (tatuajes, piercings) y es por ello que focalizamos en analizar estas marcas y valores encarnados en los cuerpos rockeros. El intentar dar cuenta de las representaciones de estas marcas en el corpus nos permite ver también la afirmación

²⁵ Guitarrista de la banda británica The Rolling Stones.

²⁶ Famoso guitarrista estadounidense fallecido en 1970.

sobre el rol de la construcción de sentido de la corporalidad de los músicos y del público ya que el armado de planos enfatiza en ciertas conductas que comprenden e implican un complejo sistema de regulaciones que cobran sentido en la práctica misma.

Los fenómenos de identificación que allí aparecen son de una gran complejidad y permiten diferenciar a las bandas que pertenecen al “mundo” del rock de otras más ligadas al pop y también a lo “meramente” comercial, ya que ciertas marcas estéticas propias del rock han sido paulatinamente reabsorbidas y resignificadas por bandas y solistas ligados al pop. En este sentido, pensamos en la entrega de los premios MTV²⁷ de 2006 cuando la cantante colombiana Shakira (ligada al pop) interpretó un tema del grupo Aerosmith²⁸ frente a los miembros de este grupo y en la presentación se podía ver a la cantante realizando movimientos que pensamos como propios del género rockero y con un vestuario ligado a cierta estética similar.

Hay ciertas interacciones y movimientos corporales que son propios del campo rockero y que son reafirmados en el corpus. Recurrentemente las imágenes muestran un tipo de interacción que es cuando los músicos se paran unos frente a otros mientras tocan sus instrumentos, como en un tipo de “enfrentamiento” ó incluso cuando simulan tocar como en el caso de algunos cantantes y estas interacciones se dan fundamentalmente en aquellas canciones con ritmo moderado a rápido. Este tipo de movimientos lo encontramos en todos los casos analizados pero también en otras bandas del rock nacional e internacional.

Podemos ver claros ejemplo de ello en videos de recitales de bandas internacionales con un enorme capital dentro del género como Los Rolling Stones, Led Zeppelin ó en AC/DC²⁹ y en otras bandas de rock nacional como Attaque 77 y Catupecu Machu.³⁰ Pensamos que estas interacciones son parte de una cierta estética global propia más que nada de los guitarristas ya que es recurrente en músicos de rock and roll y de subgéneros ligados a él como el heavy metal.

Estas marcas forman parte de un sistema general de referencia que está relacionado al rock internacional de fines de la década de 1970 y de los '80 y es en bandas como Led Zeppelin, Los Rolling Stones ó Black Sabbath donde podemos observar estas interacciones así como también en la corporalidad y la proyección que

²⁷ Canal de televisión norteamericano que se dedica exclusivamente a la difusión de videoclips de rock y pop internacionales.

²⁸ Banda de rock norteamericana iniciada en la década de 1970.

²⁹ Véase *Toronto rocks live (2003)*, *Rolling Stones Rock and Roll Circus (1996)*, *La canción sigue siendo la misma (2005)*, *Mothership (2007)* y *Plug me in (2007)* respectivamente.

³⁰ Véase, *Karmagedon en vivo (2008)* y *Eso vive (2005)* respectivamente.

tuvieron a partir de esos años guitarristas de la talla de Jimi Hendrix ó Eric Clapton. La guitarra parece no ser sólo un instrumento dentro de la banda sino casi un miembro más del grupo con espíritu propio.

En el caso de La Renga, las marcas estéticas ligadas al heavy metal son remarcadas en la construcción de sus videos. Las interacciones a las que hacíamos referencia son bastante frecuentes y creemos que esto se encuentra ligado a que es en bandas precursoras de este estilo durante la década de 1980 como Iron Maiden ó Judas Priest donde se regularizan este tipo de enfrentamientos entre los guitarristas.

Nadie lo hace como yo

Como hemos expresado la legitimidad por diversos aspectos; el que nos preocupa especialmente es el de la corporalidad. En este sentido, retomamos la idea del rostro como “la Capital del cuerpo” (1990; 148) debido a la primacía de la mirada en la vida urbana. Como pudimos observar en la construcción de los videos analizados, en el caso de los músicos los planos tratan de dar cuenta de sus destrezas - primordialmente durante los solos- donde se suelen alternar planos cortos de las manos (virtuosas) e instrumentos y de sus rostros (“poseídos por el rock and roll”).

Las marcas a las que hacíamos referencia y que aparecen en todos los casos analizados son ciertos gestos, formas de baile y movimientos que se reiteran y donde el/los músicos parecen estar “copados” con la música, “poseídos” por ella. Este aspecto forma parte de aquello relacionado a una cierta estética internacional del rock ya que lo podemos observar en bandas extranjeras y locales.

En los recitales observados de Los Piojos durante el tema “*Maradó*”, por ejemplo, el bajista toca de espaldas al guitarrista durante el solo de guitarra. Parecen hacerlo seguido ya que las imágenes que van mostrando son de diferentes recitales, aunque del mismo tema, y la pose es la misma. El guitarrista, toca como “concentrado”, como si estuviese dominado por el ritmo de la música mientras hace muecas y aprieta los dientes. De esta manera, algunos músicos parecen oficiar de “médium” (Díaz; 2000) entre la música y el público, como si ésta los poseyese de manera similar a lo que ocurre cuando un médium está en trance. Así, se los puede observar con signos corporales de ello en sus rostros ensimismados, los ojos entrecerrados, los saltos y corridas por el escenario.

Aquí lo que aparece puesto en juego en el armado de los planos es la relación entre el capital de cada músico y este rol de intermediario, ya que esta forma de tocar no es aleatoria sino que es muy significativa socialmente. Las corporalidades rockeras construidas por los músicos y su propio capital parecen ser ostentados y puestos en juego en la superficie discursiva como una pugna por el poder tanto al interior de la banda como del propio campo rockero.

Las imágenes de los movimientos donde se acentúan las expresiones corporales así como los primeros planos a los rostros que parecen estar “poseídos” por la música son frecuentes durante los solos de los artistas y generan un doble efecto: la “entrega” del intérprete a la música pero también del cumplimiento por parte de éste del horizonte de expectativas del público que lo reconoce a través del aplauso.

En la construcción de las imágenes en torno a estas prácticas también se ponen en juego las marcas identificatorias y distintivas que, a su vez, son particularmente eficaces en la instancia del concierto (Citro, 1997) ya que requieren de un ambiente por fuera del tiempo cotidiano y de una mirada (nosotros/otros). La representación del cuerpo rockero aparece así como una especie de “socio” que tiene incorporadas posturas adecuadas, sensaciones legítimas y la ostentación de signos altamente eficaces en relación con el universo simbólico de referencia (Le Bretón, 1990).

Intercambios dialógicos

En el recital se dan las condiciones para intercambios de apoyo y reconocimiento (Goffman; 1971) entre los rockeros, tanto entre los asistentes como entre los músicos pero, también, entre el público y los artistas. Estos intercambios son importantes para la conformación y mantenimiento de un *nosotros* (Hall; 1984) y son puestos en juego a través de prácticas recíprocas e imaginariamente simétricas donde se re-une la comunidad rockera durante el recital (Díaz, 2000). En estas ocasiones, los clivajes, entendidos como los principios a partir de los cuales se estructura o se divide el campo en una comunidad determinada (Briones de Lanata y Siffredi; 1989), tienden a borrarse ilusoriamente en la interacción entre músicos y público ya que se refuerzan los fenómenos de identificación mientras que la puesta en escena ayuda en estos procesos.

En los videos analizados, la construcción de esta supuesta simetría es enunciada a través del armado y la secuencia de las imágenes donde, por ejemplo, se muestra al músico dirigiéndose al público y luego al público “contestando” dicha intervención.

En el video de La Renga, el tema “*En el baldío*”, el bajista se ubica próximo a la batería y con ambos brazos en alto aplaude sobre su cabeza indicando al público que haga lo mismo; ahí las imágenes muestran al público del campo que aplaude mientras se ven algunas bengalas prendidas entre los concurrentes.³¹ En este ejemplo, podemos ver que el video esta pautado dialógicamente de forma tal que se pueda observar lo que el músico “pide” a su público y también la respuesta del público a los músicos a través de sus cánticos, aplausos, pogo, es decir a través de hacerle el *aguante* a los músicos.

Otra forma en que esta simetría es enunciada es en uno de los videos de Los Piojos donde se muestran imágenes de diversos tatuajes del logo de la banda en personas del público pero también en los propios músicos. Las imágenes están editadas rápidamente por lo que parecen estar en movimiento y finalmente las tomas son únicamente del tatuaje por lo cual ya no se puede distinguir quién es el portador del mismo reforzando esta idea de un *nosotros*, donde ya no es posible distinguir entre músicos y público.

Esta construcción dialógica es propia del subgénero y, al mismo tiempo, es reafirmada en el propio montaje en los videos observados ya que hay temas en los que la edición de las imágenes parece componer una interacción entre los músicos y el público. Podemos ver en el caso de Viejas Locas, durante el tema “Intoxicado”, que aparecen alternadamente imágenes de los concurrentes y de los músicos pero todas ellas tomadas desde el escenario, como una especie de “diálogo” entre ambos. Decimos esto particularmente porque las imágenes toman a los concurrentes que cantan y alternadamente al vocalista y al guitarrista mientras hacen lo mismo (es decir que todos cantamos) y también aparecen imágenes de algunas banderas que tienen dibujado un ojo³² en el momento en que la letra de la canción dice: “*a nadie importa si yo cuido mi flor*”.

El video de Los Ratones Paranoicos nos permite retomar un ejemplo que demuestra la importancia de estos intercambios tanto en las prácticas propias del recital como en la construcción del video. En este caso, las imágenes que aparecen muestran intercaladamente tomas del escenario -correspondientes a recitales realizados entre abril

³¹ Este recital es previo a la tragedia del local “República de Cromagñon”.

³² Este tema hace referencia a la marihuana. El diseño del ojo con pequeños derrames de sangre y hojas de cannabis a sus costados hace referencia al consumo de esta sustancia y es el diseño que ilustra la letra de este tema en el primer CD “Viejas Locas” donde se registró esta canción.

y junio de año 2005 posteriores al incendio de República Cromagñón³³ - y del público, cuyas imágenes que son de recitales previos a esta fecha. Tras la tragedia de Cromagñón, se prohibió el uso de pirotecnia entre el público así como la presencia de sombrillas y banderas de palo en recitales,³⁴ además se redujo la cantidad de ubicaciones habilitadas y, por lo tanto, el número de concurrentes; la “fiesta” que se acostumbraba a vivir y ver habitualmente entre el público se vio mermada.

En este caso, y para mostrar la “fiesta” del rock se recurrió al montaje de imágenes del recital en vivo del 2005 y de fechas anteriores. Se puede percibir esta situación de ausencia de elementos de pirotecnia, banderas y sombrillas durante las imágenes donde aparecen los músicos y, en cambio, en las imágenes de los temas más conocidos de la banda ó en aquellos que el despliegue de estos elementos en otros recitales fue mayor, aparecen las imágenes pertenecientes a recitales previos donde no pesaban estas restricciones y donde aparecen desplegadas estas prácticas e interacciones entre el público.

Por otra parte, la presencia de estos elementos (banderas, pirotecnia, sombrillas) es de suma importancia en este subgénero ya que implican una cierta manera de vivir esta reunión así como una determinada forma de apropiación del espacio donde las prácticas y valores que consolidan y refuerzan ciertas identificaciones cobran sentido y son resignificadas (Salerno y Silba, 2005). Estas “futbolización” del rock *barrial* implica también una forma de diferenciación frente a los otros géneros y subgéneros.

Entre los componentes que comunican y articulan los dos ámbitos (fútbol y rock) emerge la práctica del *aguante*. Práctica cuyo valor para el rock, radica en una ética en la cual “aguantar” responde a la capacidad de enfrentar con el cuerpo una situación desfavorable así como la afirmación de un nuevo nosotros y posibilidad de supervivencia frente a un modelo económico injusto. La fuerte ligazón entre ambos campos, obedece en gran parte a la caída de tradicionales narraciones donde se construían identidades en otro tiempo (Alabarces; 1996) como ser partidos políticos, sindicatos y símbolos de pertenencia provenientes del mundo del trabajo. A su vez, esta “futbolización” es propia de un momento histórico de la cultura argentina de la década de los '90 y una de las marcas más notorias de esta plebeyización es la apropiación de

³³ Local ubicado en el barrio de Once que se incendió durante un recital del grupo Callejeros en diciembre de 2004. En el mismo murieron 194 personas y más de 700 resultaron heridas.

³⁴ Las banderas para colgar en barandas y alambrados tenían un tamaño máximo permitido de un metro por un metro.

significados tradicionalmente sobre-marcados por las clases populares al resto de la estructura social (rock, fútbol, cumbia, etc).

En estos intercambios, prácticas e interacciones es donde para ambos actores se pone en juego su legitimidad y autenticidad en tanto (se) demuestran ser verdaderos rockeros y esto también es sostenido desde la construcción del video. La identidad y la pertenencia al grupo debe ser reafirmada y confirmada en las diferentes prácticas así como también en las construcciones y representaciones dirigidas al público, ya que la participación de unos y otros corrobora y revalida los roles, posiciones e identidades dentro y fuera de la comunidad. Aquí estamos nosotros, aquí está la fiesta y, si no es así, mostramos cuando nuestros encuentros sí lo eran.

En otros casos, como en el video de La Renga “Insoportablemente vivo” (2001) y en el de Los Piojos “Fantasmas peleándole al viento” (2005), la construcción que realiza el video sobre la participación de público está dada en la aparición de imágenes previas del recital cuando las tribunas de los estadios comienzan a llenarse, el público está en el campo del recinto con sombrillas y banderas con diversos símbolos alusivos a la banda, parte del público haciendo *pogo* y otros concurrentes con bengalas encendidas saltando y cantando sin que haya comenzado el recital.

Lo que es importante señalar es que el corpus elegido para este trabajo son videos de recitales en vivo y estos materiales implican un cierto recorte tanto en lo que respecta a la filmación (a quién se enfoca, cómo, y cuándo) así como a pautas posteriores de la edición. Estos intercambios dialógicos a los que hacemos referencia son también llevados y plasmados en el video a través de una serie de decisiones acerca de la propia construcción del objeto por parte de los músicos, managers, empresas discográficas, etcétera. Incluso, en aquellos videos que no son de la discografía “oficial” y que parecen haber sido grabados por algún concurrente, también hay una serie de elecciones en torno a qué mostrar y que no, es decir que los videos son siempre, necesariamente, una construcción.

Interacciones entre el público

Si bien el objetivo final de este trabajo es analizar las representaciones de las corporalidades de los músicos de bandas de rock *barrial*, resulta imposible no hacer referencia a las representaciones del público al intentar dar cuenta de los tópicos sobre los que trabaja este subgénero ya que los fenómenos de identificación son

constituyentes del mismo (Díaz, 2000). Así como analizamos las diferentes formas a través de las cuales se construye una representación legítima de los músicos, hay también diversas maneras en que se construye la legitimidad del público reforzando la noción de verdaderos y auténticos rockeros.

Según Citro (1997), ir a ver frecuentemente una banda de rock, a un equipo de fútbol y también la pertenencia a un territorio (barrio, esquina) son factores muy importantes entre los jóvenes que asisten a estos recitales y, en algunos aspectos también para los músicos, conformándose un entramado de símbolos que permiten construir una identificación basada en fuertes lazos afectivos. Esta identificación permite apartarse parcialmente del mundo adulto ya que se trata de actividades de "tiempo libre" con otros jóvenes, por fuera del espacio y del tiempo cotidiano.

Si bien estas prácticas de la comunidad rockera difícilmente produzcan cambios sociales, sí producen significaciones y valores que pueden resultar claves en la construcción identitaria de los jóvenes de sectores populares, porque la música no actúa únicamente como una expresión de identidades grupales ya constituidas sino que también contribuye a formarlas (Frith; 1986). Cuando estas prácticas y significaciones suceden en contextos ritualizados poseen mayor poder para inscribirse en los sujetos y esto forma parte de la eficacia del encuentro en tanto afirmación y resignificación de las identidades y prácticas (Citro: 2000).

De acuerdo con lo observado en los videos así como con lo retomado desde la bibliografía académica sobre el tema, las interacciones entre el público asistente a los recitales refieren principalmente al baile (pogo), los cánticos y a la presencia de banderas y sombrillas. Estas interacciones poseen cierta secuencia, organización espacial y una distribución de roles que se repite en cada recital y/o video analizado y si bien cada caso posee rasgos propios, podemos decir que gran parte de las actuaciones y simbolismos asociados son reiterativos. El factor que aparece en común es aquello que ha sido definido como *aguante*, en tanto categoría ética, estética y simbólica que aparece también en otras prácticas y representaciones de los sectores populares como en el caso del fútbol y de la cumbia.

Para Salerno y Silba, el *aguante* designa a “un conjunto de prácticas y representaciones basadas en la resistencia colectiva frente al ‘otro’, que en este caso implica cierto estoicismo frente a la adversidad, pero de un modo menos confrontativo respecto del aguante en el fútbol” (2006: 4). Es decir que implica un gran capital que otorga prestigio dentro del campo al mismo tiempo que se ostenta frente a un “otro”

que incluye tanto a la policía, como los militares, los adultos en general e incluso a seguidores de otras bandas.

Estos “otros” suelen no estar presentes en los recitales, excepto en el caso de la policía que está presente pero fuera del lugar donde se desarrollan los conciertos. Cuando hay bandas que tocan antes del concierto principal ó cuando se realizan festivales, los grupos suelen ser del mismo estilo que la banda principal con la que pueden tener algún tipo de relación de amistad (Salerno; 2008). Estas actitudes pueden ser retomadas como una línea de continuidad en la historia del rock nacional ya que se relacionan con ciertas ideas pacifistas y de cofradía que el rock desarrolló hacia finales de la década de 1960 y principios de la década de 1970 y que hacen a esa comunidad que referíamos al hablar de un *nosotros*.³⁵

A continuación analizaremos algunas de las interacciones entre el público que son afirmadas en la construcción de la superficie discursiva y que tienen al *aguante* como hilo vertebrador.

Baile

En nuestro país, hacer pogo es una práctica común en casi todos los estilos roqueros así como en algunos estilos de cumbia.³⁶ Esta forma de baile implica un enérgico contacto entre los cuerpos y por lo tanto una desviación a las interacciones corporales que rigen para la vida cotidiana del mundo adulto. Pueden distinguirse dos formas de realizarlo³⁷: uno de los *pogos* abarca a todo al sector central del público y se realiza a partir del salto al ritmo de la música; allí se producen contactos entre los cuerpos, sin que haya grandes desplazamiento, porque las personas se encuentran cerca una de otras. Esta forma tiene cierta similitud con los saltos que se realizan en las hinchadas de fútbol durante los cánticos y es lo que Citro (1997) denomina como “pogo abierto”.

El otro tipo de *pogo* se realiza en un círculo en la zona central del campo donde se ubica el público. Por lo general, participan los varones adolescentes que suelen permanecer con el torso descubierto y que, además de saltar, corren de un extremo al otro del claro. En este tipo de pogo, denominado “pogo cerrado” (Citro, 1997: 37), se

³⁵ Para una primera aproximación véase Vigliotta y Provitilo (2009).

³⁶ Particularmente en el caso de la denominada cumbia “villera”.

³⁷ Ver Citro (1997, 2000b).

producen intensos contactos o choques entre los cuerpos pero más allá de estos roces, la mayoría de los asistentes no lo consideran una forma violenta.

En el corpus, este tipo de baile es una de las formas en las que se establece la participación del público. En el video de Viejas Locas, durante el tema “Intoxicado”- que es de ritmo rápido y su *tempo* parecido al del rock and roll de la década de 1950- la cámara muestra desde la parte superior del escenario al público. Al ser más rápido el ritmo, los saltos son más cortos y no siguen necesariamente el compás de la música. Entre el público se ve a algunos con bengalas y otros, en un círculo, en la parte media del campo haciendo pogo “cerrado”.

El pogo, en cualquiera de sus formas, funciona en la construcción del video como parte de la “devolución” que el público hace a la actuación de los músicos: de esta manera parece demostrar que unos se la “aguantan” sobre el escenario y los otros debajo del mismo, físicamente. En estas escenas, gran parte de la autenticidad es puesta en juego y el lugar donde los asistentes se ubiquen dentro del espacio físico en que se desarrolla el recital -así como su performance durante el mismo- será lo que marque si poseen *aguante* o no. Esto planteará una cierta disputa entre novatos e iniciados, donde estos últimos serán los poseedores del mayor capital legítimo ya que tienen todos los atributos que los distinguen como verdaderos rockeros y, por lo tanto, como dignos participantes del recital (Salerno; 2008).

El *pogo* habitualmente es mostrado por las imágenes en aquellos temas musicales más conocidos, sobre todo en la parte de los estribillos o en sus comienzos. Estos temas, en general, se caracterizan por poseer una base rítmica rápida y marcada y los momentos de generalización del *pogo* son los de mayor fervor y entusiasmo.

En los conciertos observados de La Renga, la construcción que se realiza en torno al público es aquella que correspondería a las propias características “aguantadoras” físicamente de la propia banda. Las imágenes muestran a los asistentes haciendo *pogo* en casi la totalidad de los temas, aunque con diferencias en relación a las variaciones rítmicas, armónicas y de pulso de las canciones. Las imágenes del pogo varían en cuanto a los planos, pero siempre que la toma del campo es cenital lo que aparece como idea es la semejanza a una gran alfombra humana ondulante. En estos momentos, lo que parecen reforzar las imágenes es que la participación del público es constitutiva del subgénero.

En rasgos generales, las tomas del público son las de aquellos momentos en que su participación se hace muy potente, combinándose el pogo, la intensidad de los gestos

de músicos y público, la fuerza del canto de unos y otros así como los efectos lumínicos que, en determinados momentos, incluyen el área del público.

Cánticos

Los cánticos entonados por el público a lo largo de los últimos treinta años del rock nacional condensaron diversas disputas al interior del campo, así como conflictos en las interacciones con los *otros* (fuerzas de seguridad, los chetos, los caretas) y permiten la puesta en discurso de la construcción de esos “*otros*” (Salerno y Silba; 2005).

En los videos aparecen los cánticos como reforzando la construcción del nosotros/ otros. Por ejemplo, las imágenes muestran al cantante de Callejeros saltando sobre el escenario mientras canta, al igual que el público, “*Hay que saltar, hay que saltar, el que no salta es militar*”. Este cántico, que se repite en la mayoría de los casos analizados, data de los últimos años de la dictadura militar en nuestro país. En los recitales que se realizaban por esos años se cantaban recurrentemente dos: el que ejemplificábamos anteriormente y “*Se va a acabar, se va a acabar, la dictadura militar*”. En esta época, una vez finalizado el conflicto en Malvinas se sustituyó el término “*militar*” por el de “*inglés*”.³⁸

Los cánticos permiten cristalizar la construcción de un “otro” que, a diferencia de lo que ocurre en el caso del fútbol, no suele estar presente³⁹ ya que siempre están fuera del espacio donde se desarrolla el recital. Ese otro puede referirse a los miembros de otras bandas o a sus seguidores, a los “chetos”⁴⁰ ó a las fuerzas de seguridad (militares y policía). La diferencia entre este antagonista y los otros es que aquí el conflicto ya no es estético sino ético ya que, por ejemplo, la policía funciona como quien detenta la violencia legítima en nombre del Estado, encarnando el lugar de la represión y la autoridad.

En la superficie discursiva, observamos que los cánticos mostrados más recurrentes están dedicados a los momentos propios del recital así como a sus actores, fundamentalmente a los músicos. Por ejemplo, en el video de Viejas Locas, antes de comenzar el recital pero con el estadio casi a oscuras se escucha al público cantar:

³⁸ Ver Vila (1985)

³⁹ Aún en el caso de festivales donde se presentan varias bandas, los organizadores diagraman el orden en que tocan los músicos cuidando cierta homogeneidad estilística.

⁴⁰ Entendido como aquel que no del *palo*, el que tiene dinero.

“Vamo’ Viejas Lo, Viejas Locas es un sentimiento, no se explica, se lleva bien adentro y por eso te sigo a donde sea, Viejas Locas hasta que me muera”.

Este cántico admite exponer varias cuestiones que aparecen en la construcción del público en el corpus: implica que acompaña a la banda, cierta fidelidad, autenticidad más allá de toda racionalidad y, además, permite enunciar el “aguante” que los confirma y legitima en su rol.

En otras ocasiones, como en el concierto de La Renga *“Insoportablemente vivo”* durante un breve receso de la banda, se escucha cantar al público: *“Vamo’ La Renga, con huevo vaya al frente, que se lo pide toda la gente, una bandera que diga Che Guevara, un par de rocanroles y un porro pa’ fuma, matar un rati para vengar a Walter y en toda la Argentina, comienza el carnaval”*. Aquí aparecen nuevamente los tópicos nombrados en el ejemplo anterior pero además esta canción incorpora a la idea de la fiesta que implica el recital (carnaval, banderas, rocanrol y las drogas) un reclamo de justicia. En este caso, el enfrentamiento con un otro (policía/rati) implica asimismo la defensa del nosotros, encarnado en este caso por Walter Bulacio.⁴¹

Como hemos visto, hay una cierta fútbolización del rock que puede verse, incluso, en las temáticas de las letras ó en personalidades invitadas a los recitales. Este aspecto también es reforzado en la construcción del video. Uno de los ejemplos más claros es la participación de Diego Maradona⁴² en el recital de Los Piojos ya que nos permite ilustrar, por un lado, las representaciones en torno a las interacciones entre músicos y público y las del público entre sí y, por otro, a las apelaciones en relación a lo nacional.

En el video de Los Piojos, las imágenes muestran el estadio casi a oscuras y que antes de comenzar con el tema *“Marado”*, el cantante comienza a tocar con la armónica las primeras estrofas del Himno Nacional Argentino. El público corea el himno diciendo *“ooh, oohó...”*. Cuando finaliza de tocar los concurrentes saltan gritando *“Argentina, Argentina...”* y luego aplauden; hay varias bengalas encendidas que son agitadas. Esta secuencia continúa luego cuando el cantante dice las primeras palabras de la introducción del tema *“Marado”* de esta manera: *“Dicen que escapó de un sueño...”* y se va del escenario mientras el público sigue recitando las siguientes frases hasta que al

⁴¹ Joven asesinado por miembros de la Policía Federal en 1991 tras ser detenido en las inmediaciones de un recital de Los Redondos.

⁴² Ex jugador de fútbol y actual entrenador de la Selección Argentina de Fútbol, conocido mundialmente y considerado como uno de los mejores jugadores de la historia de ese deporte.

terminar el recitado, algunas luces del escenario se encienden y empieza el tema con toda la banda en el escenario.

De esta manera, a través de las imágenes realiza una estrategia enunciativa que plantea una aparente simetría entre ambos actores donde cada uno ocupa un rol y “sabe” lo que tiene que hacer ya que ambos conocen los ritos propios del recital, dominando cierto horizonte de expectativas frente a algunas situaciones. También se produce el efecto de plantear que, en cuanto a las interacciones entre el público, los concurrentes conocen qué cánticos, acciones y prácticas son pertinentes para cada momento porque son auténticos rockeros, seguidores fieles de la banda.⁴³

En torno a la segunda cuestión, veremos que uno de los tópicos que aparece relacionado a este subgénero es la apelación a símbolos de la “argentinidad” en tanto forma de representación de lo nacional. Semán y Vila caracterizan a este estilo como argentinista, suburbano, nacional y popular ya que, para estos autores, el rock chabón permite la emergencia de una identidad: “Una específica práctica musical articula una imaginaria identidad narrativizada, cuando los ejecutantes o los escuchas sienten que la música se ajusta a la trama argumental que organiza sus narrativas identitarias” (1999: 230).

En el video de Los Piojos la construcción de la “argentinidad” se da a partir de la inclusión de las imágenes donde, durante el tema al que nos referíamos anteriormente (*Maradó*), aparece en el escenario el jugador en persona. Su inclusión no es casual sino que podríamos pensarlo como condensador de temáticas del *rock barrial*: lo nacional y el fútbol. En este caso, debemos analizar la inclusión de la participación de Maradona sin desconocer el lugar que ha ocupado el fútbol en la construcción de una identidad nacional (Alabarces, 2002) así como los valores que Maradona parece encarnar y/ o prestar a la banda: nación, fervor, *aguante*, autenticidad.⁴⁴

En el video, las imágenes muestran las pantallas que durante el recital, exponen imágenes del jugador en su paso por distintos clubes así como jugadas y/o goles muy recordados. Al finalizar el tema entra al escenario Diego Maradona en persona; saluda a cada uno de los músicos y después el futbolista aplaude al público y también a la banda. Luego las imágenes muestran al público que grita “*Y ya lo ve, y ya lo ve el que no salta es un inglés*” señalando una doble referencia: por un lado se relaciona con un partido

⁴³ Esta distinción es analizada en el apartado de este trabajo sobre el *aguante*.

⁴⁴ El ex jugador tiene varios puntos de identificación con aquellos tópicos positivos en el *aguante*: un largo historial en el consumo de drogas, proviene de una familia de escasos recursos de un barrio muy humilde y tuvo varios enfrentamientos con figuras de poder dentro y fuera del mundo futbolístico

muy recordado durante los cuartos de final del Campeonato Mundial de Fútbol de 1986 donde, con un gol⁴⁵ de Maradona, el seleccionado nacional eliminó a su par inglés de la competencia y por otro remite a la Guerra de Malvinas.

La permanencia de los cánticos en los recitales en contra de los militares y los ingleses (Salerno; 2005) a casi treinta años de la finalización del conflicto armado, confirma que el campo de significaciones se ha ido desplazando hacia los militares, los extranjeros (especialmente ingleses) y el imperialismo. Sin embargo, esta referencia no está relacionada a la construcción de un imaginario nacionalista, sino que su inclusión apunta a delimitar, nuevamente, un nosotros/otros.

Por otra parte, cuando nos referimos a las formas de representación de “lo nacional” dentro del corpus, éstas estarían comprendidas por el repertorio de banderas y canciones visibles entre el público, el uso de prendas de las selecciones nacionales de fútbol y básquet en algunos músicos así como la aparición de invitados que prestan este sentido y/o la apelación en las letras de las bandas a temas referidos a esta temática.⁴⁶

Sombrillas y banderas

Otra de las prácticas habituales en el recital de origen futbolero, es la utilización de banderas y sombrillas (Salerno y Silba, 2005). En el caso de las banderas, éstas pueden ser de más de un metro por un metro y habitualmente se colocan en las barandas de contención de las tribunas del estadio ó en las paredes del lugar donde se realiza el recital. También hay banderas de palo, que son más pequeñas, con un asta (generalmente de plástico) y son portadas por el público con inscripciones y dibujos alusivos a la banda, al barrio al que pertenecen los concurrentes, a la bandera nacional, a símbolos de “rebeldía” como la imagen del “Che” Guevara ó la estrella roja. Además es habitual que el público despliegue banderas más grandes (de varios metros) sobre sus cabezas ó que personas ingresen desde el fondo del campo hasta el *pogo* tomados de la bandera de manera similar a la que sucede en las hinchadas de fútbol.

Estas prácticas comenzaron a realizarse dentro de los recitales de Los Redonditos de Ricota donde estos rasgos importados del fútbol hicieron su aparición (Salerno; 2005). Las banderas también implican una forma de puesta en discurso con

⁴⁵ Dicho gol fue elegido como el “Gol del Siglo” en una encuesta en el sitio de Internet de la FIFA durante la Copa Mundial de fútbol de la FIFA del año 2002.

⁴⁶ Ver las canciones “San Jauretche” de Los Piojos, “La argentinidad al palo” de Bersuit Vergarabat ó “Los Querandés” de Los Gardelitos.

una estructura discursiva que suele incluir un lugar de referencia (generalmente el barrio), el nombre de la banda ó alguna frase alusiva al grupo donde quede expresado el sentimiento ó el fanatismo por ella o parte de la letra de alguna canción.

En los videos hay una afirmación de esta práctica construida a través de las imágenes de los recitales donde los temas más conocidos generan mayor efervescencia y participación por parte del público. Por ejemplo, en el video de Viejas Locas, durante el tema “Adrenalina” (canción de ritmo marcado, considerada un “clásico” de la banda), las tomas generales muestran las diferentes partes del estadio donde se puede observar un gran pogo abierto en el campo y al público saltando en populares y platea, también hay una gran cantidad de bengalas encendidas y las imágenes se van alternando con las de diferentes banderas de palo portadas por los concurrentes y movidas fervorosamente: hay con imágenes del “Che” Guevara, de la bandera argentina, otras lisas con cinco puntos inscriptos⁴⁷ y con dibujos alusivos a la banda.⁴⁸

III.3. Dime con quien andas y te diré quien eres

En algunos de los videos analizados aparecen imágenes de escenas de recitales anteriores, inclusiones del detrás de escena (ó backstage), fotos viejas de la banda ó de los integrantes con invitados “famosos” pertenecientes (o no) al campo rockero. Estas inclusiones están organizadas en pos de aquello que se quiere resaltar de la biografía de la banda, apelando también a la pertenencia al barrio en el que se inició la banda ó a sus comienzos, como en los videos de Viejas Locas y La Renga. Tanto la inserción de estas fotografías como de las escenas de recitales no son aleatorias sino que son otras formas de construir legitimidad, de confirmar su pertenencia al campo y por tanto de reafirmar el capital de los miembros de la banda hacia el interior del subgénero y del género rock en nuestro país.

Sin embargo, las motivaciones son diferentes ya que la inclusión de imágenes que hacen referencia a un pasado -apelando al anclaje sociohistórico de los integrantes- aparece fuertemente ligado a la afirmación en la superficie discursiva del concepto “ser una banda de barrio”, resaltando la importancia del lugar geográfico de pertenencia como ser el barrio ó la localidad. Ligado a esto aparece la noción de autenticidad como un atributo positivo, como un bien simbólico integrado por elementos de origen

⁴⁷ Este dibujo en la jerga delictiva significa “Odio a la policía”.

⁴⁸ Que reproducen los dibujos del arte de tapa de los discos de la banda.

heterogéneo que cobra especial valor hacia el interior del campo del rock y en especial del *rock barrial*.

En cambio, la inclusión de imágenes con músicos famosos del rock nacional o internacional, las referencias a la propia historia del rock y los homenajes al género, son otras formas de construir la pertenencia a la comunidad rockera y de reafirmar parte del capital de la banda hacia el interior del subgénero. Así podríamos pensar en un campo semántico propio del rock nacional y específicamente del *rock barrial* ó en un campo dentro de una formación entendida como las relaciones variables en que los “productores culturales han sido organizados ó se han organizado a sí mismos” (Williams; 1981: 33). Estos planos apuntan a reforzar la construcción de un *nosotros* imaginario, ya que implica que los músicos y el público comparten una serie de valores como la legitimidad y la autenticidad.

Pensamos que hay ciertas figuras que encarnan estos atributos, lo cual les brinda una gran legitimidad tanto por parte del público, de los músicos y también de la crítica especializada y es por este motivo por lo cual son invitados a participar en los recitales. Estos invitados “prestan” a quienes los invitan parte de estos valores que le son socialmente asignados recibiendo el agradecimiento de la comunidad reunida en esa instancia extraordinaria, reconocimiento que le será dado de acuerdo a su propio capital hacia el interior del campo.

En los videos estas participaciones son incluidas como formas de construir la legitimidad de la banda; cuanto mas valioso dentro del campo sea el invitado, mejor para el grupo. Tanto en el video de Los Piojos como en el de Los Ratones Paranoicos se puede ver un breve tributo homenaje al guitarrista Norberto “Pappo” Napolitano.⁴⁹ En el de Los Piojos, aparecen imágenes en blanco y negro y sin sonido de fondo del guitarrista tocando sentado en una silla. Luego las imágenes son del recital en vivo de Los Piojos cuando la banda interpreta un blues llamado “El viejo”⁵⁰ cuyo autor es el homenajeado. Al promediar la canción el cantante grita: “¡Grande Carpo!”⁵¹ mientras empieza el solo de guitarra y cuando canta parece ponerle mayor intencionalidad a la interpretación. Cuando finaliza la canción se vuelve a proyectar en la pantalla una imagen del guitarrista con un cartel que dice “Pappo 1950-2005” y el cantante de Los

⁴⁹ Músico y guitarrista argentino considerado uno de los precursores del rock en nuestro país. Murió en febrero de 2005 en un accidente automovilístico.

⁵⁰ También grabaron este tema en un álbum homenaje al rock nacional llamado “*Escuchame entre el ruido*”.

⁵¹ Otro de los apodos de Roberto Napolitano además de “Pappo”.

Piojos dice: *“Un aplauso para el más grande guitarrista”* mientras las imágenes muestran al público que aplaude. Es decir, que la figura del fallecido guitarrista y el homenaje a él brindado es “compartido” entre público y músicos – si bien el oficiante es el músico- y es la comunidad la que lo recuerda.

En el video de Los Ratones Paranoicos también se lo homenajea pero además con la presencia de otros invitados que se encuentran relacionados al músico.⁵² Uno de los invitados es el cantante de Los Piojos que participa en el tema *“Tren de las 16”*⁵³ tocando la guitarra y la armónica mientras el cantante de Los Ratones canta y toca la guitarra. Al finalizar el tema, es el cantante quien dice: *“Andrés Ciro, de Los Piojos”*. Ambos cantantes se saludan con un beso y un abrazo y el invitado se retira saludando al público y al resto de los músicos.

Este ejemplo nos permite ver a la figura de “Pappo” Napolitano como parte de este campo semántico ya que aparece como un punto en común entre algunos de los ejemplos analizados por los valores que encarna: autenticidad, legitimidad y saberes (destrezas).

Otra de las referencias a la relación de los Ratones Paranoicos con “Pappo” Napolitano y su inclusión en este campo semántico es la participación del guitarrista Miguel “Botafogo” Vilanova⁵⁴ en el tema *“La banda de rocanrol”* y *“Ruta 66”*.⁵⁵ En ambas ocasiones el invitado se ubica en medio del escenario entre el guitarrista y el cantante y al finalizar la canción ambos músicos señalan al invitado como indicando que los aplausos del público son para él.

En nuestro país, Roberto “Pappo” Napolitano tocaba frecuentemente esta última canción y se fue convirtiendo en un clásico interpretado en los recitales por bandas como La Renga, Los Ratones Paranoicos, Pappo’s Blues, Pier, Viejas Locas y Blues Motel. En este caso, el reconocimiento del invitado (Botafogo) y de la canción legítima dentro del campo -con el plus simbólico de haber sido ejecutada por Napolitano- justifican ambas inclusiones en esta fiesta de la comunidad rockera.

⁵² Esta parte del video de Los Ratones Paranoicos fue filmada en el estadio de Obras Sanitarias en Marzo de 2005 a un mes del fallecimiento de guitarrista, gran amigo de la banda y habitual invitado de los músicos.

⁵³ Cuyo autor es Roberto “Pappo” Napolitano

⁵⁴ Artista reconocido nacional e internacionalmente considerado uno de los mejores guitarristas de nuestro país; participó en el grupo “Durazno de gala” y en “Pappo’s Blues” entre otros.

⁵⁵ Tema clásico del rock and roll escrito por Bobby Troup en 1946 que fue mayormente conocido por la interpretación de Nat King Cole y luego por la de Chuck Berry en los años 1950.

Otro de los invitados que aparecen en este video es Débora Dixon quién participa en los coros de temas como “*Cristal*”, “*Ruta 66*” y “*La banda de rocanrol*”. Es de todos los videos analizados en el único que aparece una mujer como invitada. Como indica Salerno (2008) muy pocas mujeres son integrantes de grupos de rock y, además, suelen quedar encasilladas en determinados roles como cantar, hacer coros – como en este caso- ó tocar el saxo. Otros instrumentos como la guitarra, el bajo o la batería parecen encarnar roles vedados al género femenino. En este caso, la invitada (apodada “La dama del blues”) aporta cierta legitimidad artística ya que ha sido corista de bandas e intérpretes como Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Mississippi Blues Band, Pappo, Willy Crook y del Indio Solari, pero además porque fue integrante de un conocido grupo de blues femenino llamado “Las Blacanblus”. El blues es un género reconocido dentro del rock nacional (y también del *barrial*) ya que es uno de los géneros de los que surgió el rock. Como podemos ver en el caso de estos dos invitados ambos fueron amigos y colaboradores de Roberto “Pappo” Napolitano, lo cual les da un plus simbólico en su pertenencia al campo rockero.

En el video de Los Ratones Paranoicos, durante el tema “*El Vampiro*”, aparecen en las pantallas que están ubicadas a los costados del escenario, fotos con figuras de gran capital: junto a los miembros de los Rolling Stones, con el guitarrista Ron Woods, el músico de blues B.B. King y Norberto “Pappo” Napolitano. Pensamos esta inclusión como una manera construir la legitimidad de la banda y también de mostrar cuál es su posición al interior del campo; es decir una banda una larga trayectoria y con “amigos” importantes dentro del campo rockero.

En cuanto a los músicos invitados, observamos que siempre es el cantante como oficiante (Díaz; 2000) y como portavoz de la banda el encargado de presentarlos y es a quién los invitados primero saludan y se dirigen. En el caso de Los Piojos, uno de los invitados es Rubén Rada⁵⁶ quién encarna valores legítimos y probadas destrezas en cuanto a la fusión de ritmos. En el video se lo puede ver entrar al escenario donde se saluda amistosamente con el cantante, luego se ubica en medio del escenario y sobre una base de percusión que suena de fondo, canta: “*Arriba Los Piojos, arriba Los Piojos*” mientras sacude ambas manos como saludando ó aplaudiendo por encima de su cabeza. Es decir que, el mismo invitado (legítimo y talentoso) vendría a confirmar la validez artística de la banda anfitriona.

⁵⁶ Cantante, compositor y percusionista uruguayo de gran renombre y trayectoria con casi cincuenta años de carrera.

En el caso de este grupo -y como también veremos en la Bersuit Vergarabat- aparecen ciertas prácticas ligadas a la diversión, al carnaval⁵⁷, a cierta teatralidad que veremos encarnada en bailes, en las vestimentas y en las interacciones. Las corporalidades aquí encarnadas no se corresponden necesariamente con estereotipos masculinos fuertes, como sí ocurre en los estilos más ligados al heavy metal.⁵⁸ Volviendo a la idea de la diversión, del carnaval, pero también de cierta “amplitud” de las fronteras musicales es donde podemos pensar la inclusión de fusiones con elementos de la murga uruguaya y porteña (temas como *Guadalupe*, *Verano del '92* y *Muévelo* entre otros) mezclados con ritmos propios del candombe.

En el video de Bersuit Vergarabat, los músicos invitados son seis de los integrantes del grupo “Los Auténticos Decadentes”, entre ellos sus referentes, el cantante Gustavo “Cucho” Parisi y el guitarrista Jorge Serrano. Esta banda conjuga diferentes ritmos como rock, reggae, cumbia y murga y esto lo acerca a la propuesta musical de la Bersuit quienes también mixturán rock con murga porteña, candombe rioplatense y otros ritmos latinos como la cumbia ó con ciertas versiones *rockeras* de tangos y temas folclóricos.

Otro de los valores que aparece representado en la superficie discursiva es el del compromiso con lo social, que puede ser asociado a posicionamientos políticos que se manifiestan en sus producciones (Citro; 1997). Por un lado, pensamos que forma parte de una cierta línea de continuidad con la propia tradición del rock nacional ya que a lo largo de su historia encontramos hechos en lo que este movimiento ha tenido una particular postura en cuanto a lo social. Así, podemos encontrar desde la década de 1970 letras con alto contenido político- social con críticas más directas al asedio policial como la canción “*Apremios ilegales*” (Pedro y Pablo, 1972), ó frente al hambre y la miseria como el tema “*Pueblo nuestro que estás en la tierra*” (Ídem) y otras letras en contra de la Iglesia Católica y de la injusticia social como “*Fantasía Sobre los Reyes Magos*” (Alma y vida; 1971). Estas letras de corte contestatario son de los años 1972-73 ya que, luego de la caída del gobierno del Presidente Cámpora y el mayor espacio que gana la derecha en el gobierno peronista, estas declaraciones se vieron acotadas y/o suavizadas. Por esos años, y frente al clima de violencia imperante, los músicos del rock

⁵⁷ En los recitales de la banda durante los años 1996 y 1997 en el tema “*Verano del '92*” bailaban y tocaban en escena integrantes del Centro Murga Los Amantes de La Boca y de Envasados en Origen.

⁵⁸ Véase en el apartado VI sobre la corporalidad de los cantantes en este mismo trabajo.

nacional siguieron aludiendo en letras y declaraciones su adhesión al pacifismo como uno de los postulados del movimiento.⁵⁹

En lo que respecta al rock *barrial* encontramos muestras de este compromiso ya sea en sus letras⁶⁰, en sus acciones benéficas como recitales ó colaboraciones en discos. En el caso de La Bersuit, su postura política contra el neoliberalismo imperante en la década de 1990 así como las críticas a ciertos poderes aparece manifestada en las letras de canciones como “*Fuera de casa*” ó en “*Se viene*”. En el tema “*Otra sudestada*”, las secuencias construidas a través de los sonidos, los planos y las imágenes de las pantallas buscan erigir esta postura. Sobre el escenario en las pantallas gigantes ubicadas a los costados, se muestran imágenes de inundaciones en zonas de nuestro país sumamente pobres. A comienzos de la canción las tomas son del cantante sentado en medio del escenario, en un taburete alto. En un momento la canción dice “*para que este sueño dormido, despierte revolución*” y allí el cantante se pone de pie y levanta con una mano el taburete en alto.

Luego, las imágenes que aparecen en las pantallas son las de la crisis de fines del 2001: saqueos a comercios, enfrentamientos entre manifestantes y fuerzas de seguridad en Plaza de Mayo y la represión por parte de éstos últimos. Después vuelven a mostrar imágenes de inundaciones, de la costanera del Río de la Plata mientras el agua golpea con fuerza sus paredones, de los “cacerolazos” sucedidos en varios puntos de nuestro país en 2001, de manifestantes que saltan y cantan frente al Congreso de la Nación y al Cabildo, banderas argentinas que se agitan entre los manifestantes, etcétera.

A partir de allí, el cantante canta de rodillas dándole la espalda a los asistentes y, como un asistente más, mirando él mismo las imágenes que aparecen en las pantallas; los planos ahí son del público que comienza a aplaudir (dando el efecto que acuerdan con la crítica realizada por la banda). La canción finaliza con imágenes de la Marcha de la Resistencia de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y allí vuelven a mostrar los aplausos del público y de los propios músicos. En este caso advertimos la articulación de la construcción de una conciencia social, ética y política con significantes que remiten a actores, instituciones ó situaciones a los cuales oponerse (la policía, la pobreza, la injusticia) y otro conjunto con el cual se acuerda (Abuelas de Plaza de Mayo, manifestantes, exposición de signos nacionales).

⁵⁹ Para una primera aproximación véase Vigliotta- Provitilo (2009).

⁶⁰ Véase “*Los Invisibles*” (Callejeros; 2001), “*Los mocosos*” (Los Piojos; 1993), “*Hielasangre*” (La Renga; 2003), entre otras.

IV. “Vamos las bandas”

El *aguante* es un concepto dinámico cuyos significados varían de acuerdo al campo social en el que se ubica; en nuestro trabajo retomaremos las dimensiones sociales del *aguante* en el campo del rock *barrial*, entendiéndolo como una ética, una estética y una retórica.⁶¹ Es considerado como una ética, “porque el aguante es ante todo una categoría moral, una forma de entender el mundo, de dividirlo en amigos y enemigos cuya diferencia puede saldarse con la muerte”⁶² (Alabarces, 2004: 64), implica una estética porque los valores o atributos que se hacen visibles en ciertas formas de corporalidad y de gestos son diferente a los modelos hegemónicos que, por ejemplo, se observan en los medios masivos de comunicación y es “una retórica porque se estructura como un lenguaje, como una serie de metáforas” (2004: 64) ya que posee un repertorio donde ciertas palabras como “careta”, “cheto”, “yuta”, “del *palo*”; es decir, términos cotidianos con significados específicos.

Si bien Alabarces (2004) realiza su análisis sobre el fútbol, estos conceptos pueden ser trabajados desde el rock *barrial* ya que en este campo el *aguante* también se encuentra relacionado al cuerpo, la resistencia y la masculinidad siendo una noción fundamental en la construcción de la autenticidad en el campo rockero. Para Semán y Vila, “el rock chabón es una práctica musical que ayuda a la construcción de una identidad, anclada en el cuerpo, de joven marginado de sectores populares” (1999: 233 y 234) y es esta la razón por la que este subgénero es uno de sus soportes privilegiados.

Por *aguante*, entonces, se entiende resistir, soportar⁶³ y alude a un conjunto de prácticas y representaciones basadas en la resistencia colectiva frente al “otro”. El *aguante*, a su vez, está anclado en cuerpos populares, alternativos y no hegemónicos, implica ciertas reglas propias y aparece como un símbolo que se pone en juego frente a un “otro” otorgando prestigio y poder a quien lo detenta.

En relación al fútbol, esta es una categoría ligada a lo corporal ya que aguantar es poner el cuerpo, resistiendo también al dolor, la violencia y la desilusión. Lo

⁶¹ Ver Alabarces, 2004; Garriga Zucal, 2005; Garriga Zucal y Moreira, 2003.

⁶² Es muy importante señalar que no aparece en el rock la violencia extrema de enfrentamiento que sí puede observarse en el fútbol. La distinción entre los “amigos” y los “enemigos” sí operan a partir del *aguante* como categoría moral, pero no llevan a la eliminación fáctica del Otro, no llevan el conflicto a muerte.

⁶³ Ver Garriga (2005)

fundamental de este concepto es que el cuerpo aparece siempre como protagonista ya que “no se aguanta si no aparece el cuerpo soportando un daño” (Alabarces, 2004: 63), tanto en el caso de agresiones físicas (golpes ó heridas) como condiciones adversas (lluvia, frío, calor).

Lo corporal en el *aguante* rockero aparece como una actitud que se vive en el cuerpo de manera directa, como una celebración de la corporalidad que necesita estar ahí sin intermediarios. Es por esta misma razón por la que la participación del público se transforma en parte fundamental de los encuentros de esta comunidad ya que implica una actitud activa, participativa, más allá de los obstáculos, resistiendo las adversidades (climáticas, organizativas).

En este *nosotros*⁶⁴, ciertas categorías socialmente negativas se tornan positivas ya que estos cuerpos rockeros aprenden (y aprehenden) a tener *aguante*, a resistir, a soportar el consumo de drogas y alcohol actuando en consecuencia, a enfrentar la represión policial y a valerse del cuerpo como herramienta de lucha en esas instancias. Estos signos constituyen una identidad ligada al consumo pero con estrategias propias que marcan una distinción respecto de los modelos hegemónicos ya que están por fuera de los límites de lo que un cuerpo “normal” puede resistir; el consumo (y el abuso) marcan una corporalidad alternativa, que los transforma en una marca de pertenencia.

Estas marcas de diferenciación son utilizadas para señalar los límites, los rockeros de los no- rockeros, los “del palo” de los “caretas”. La disputa hacia el interior del campo rockero en Argentina se constituyó en un sistema que marcaba un “nosotros” roquero (incluyendo varios estilos) creando una alteridad no roquera. Para algunos estilos, en especial el denominado rock *barrial*, poseer *aguante* es constitutivo de la autenticidad: poseer este bien simbólico es una de las formas en que son auténticos los rockeros marcando ciertos límites de pertenencia.

Estas marcas también definen sentidos, otorgando valor a ciertas prácticas y representaciones. En esta reasignación de valores, es donde se positiviza aquello que es ignorado, estigmatizado ó reprimido por la cultura dominante como gestos de resistencia, que pueden ser leídos en clave política en tanto marcan una desigualdad, una diferencia (Alabarces, 2004). Sin embargo, estos gestos no se dan de manera organizada ni sistemática sino que aparecen de forma dinámica y poco articulada

⁶⁴ Construido desde el subgénero, desde los propios músicos y desde la superficie discursiva de los videos.

mezclando estos valores y resignificaciones alternativas junto con valores hegemónicos (Garriga y Salerno, 2006).

El *aguante* rockero implica cierta pertenencia, mostrando la posesión de estos saberes que diferencian a quienes participan de la comunidad de quienes están fuera. El recital es no sólo un espacio de socialización entre pares que comparten un momento festivo sino que implica una multiplicidad de sistemas simbólicos que se ponen en juego y donde aparece el *aguante* incluso en “la lógica de apoyar a un grupo, ir a verlo donde sea y sostenerlo hasta que logre popularidad (que) es una forma de revancha simbólica: acompañar al grupo hasta consagrarlo, y en ese proceso, autoproclamarse como fan privilegiado”, señala Urresti (2002). El *aguante* es recíproco entre músicos y público y poseerlo brinda un importante capital hacia el interior del campo en el cual participan los sujetos.

Debe ser entendido como una cuestión central en relación a la autenticidad y a la resistencia colectiva frente al “otro” como atributo positivo. La autenticidad es lo que permite calificar y distinguir a los rockeros de los no-rockeros en un campo semántico que se ponen en escena, fundamentalmente, durante los conciertos. Algunas de las condiciones de la autenticidad son propias de la historia del rock nacional, como el cuestionamiento al ‘sistema’, la oposición al mundo adulto, la desconfianza respecto de la política, el desafío a los sentidos “tradicionales” y la búsqueda de nuevos significados. La autenticidad, en tanto bien simbólico, permite sostener y disputar estos conflictos frente a los “otros”.

Si bien algunas de estas condiciones marcan una línea de continuidad respecto de la conformación del campo rockero, hay diferencias en lo que respecta a las significaciones. Si en los años 1960 y 1970 las letras de las canciones buscaban escapar de la ciudad e ir al campo en busca de una vida menos automatizada, en la década de 1990 ya no hay fantasías de escape sino sólo formas de poner el cuerpo ante la situación adversa. La noción de *aguante* habla de la necesidad de soportar esta “ciudad”, de ponerle el cuerpo a esta sociedad porque ese lugar “otro” no existe y no puede construirse, ni siquiera, simbólicamente. En este sentido, los conciertos tampoco pueden ser pensados “lugares” de la comunidad ya que “el encuentro multitudinario del recital es, entonces y antes que nada, un momento de apropiación del espacio público; un momento de euforia porque bajo la protección del número y del anonimato se tiene la sensación de escapar por un rato a los dominios de la ley” (Díaz, 2000: 7).

En relación con la política, una de las características del rock ha sido su apoliticismo. En nuestro país, el rock nunca tuvo una marcada relación con la política excepto durante los primeros años de la década de 1970, pero en pocos casos, donde las letras de las canciones eran más contestatarias.⁶⁵ Vila señala que “para gran parte del movimiento la opción es ‘el rock o la política’, pues los valores que sustenta el rock son inhallables en las propuestas de los partidos tradicionales. Existe un descreimiento de las palabras por parte de un movimiento que siempre puso hincapié en los hechos, y que, aunque parezca contradictorio, es tan fanático como iconoclasta, donde sus líderes deben rendir exámenes cotidianos de honestidad” (1985: 111).

Es allí donde se produce esta fractura con uno de los valores fundamentales para el rock como es la autenticidad ya que para los jóvenes la política representa la hipocresía y la negociación. “La política es, definitivamente, reino de los adultos; el mundo de lo que no se transforma, de lo que está anquilosado. Hay un universo en cambio perpetuo: allí está el rock. (...) El mundo de los adultos/de lo político es también el mundo de la transa, de la claudicación (el problema de los derechos humanos en nuestro país, por ejemplo); las identidades juveniles preferirán constituirse, entonces, junto a aquellos sujetos a los que imaginan coherentes” (Alabarces, 1993: 95).⁶⁶

En cambio, “los partidos políticos despiertan desconfianza, más que por los valores que sustentan, por actuar en un ámbito, el de la lucha por el poder, en donde todo, hasta los valores, puede ser negociado” (Vila, 1985: 140). Si bien las organizaciones anteriormente nombradas no son atacadas desde el movimiento ya que juegan un rol “político-social”, la lucha por el poder es percibida como una negatividad en sí más allá del tipo de poder disputado. Esto sucede porque el poder mismo es percibido como negativo ya que lo político aparece ligado a quien detenta el poder como autoridad.

La autenticidad está estructurada en varios sentidos que implican tanto la actitud de los asistentes como la trayectoria de los músicos. En este sentido, el público valora la forma en que las diferentes bandas editan y promocionan sus discos y conciertos, ya que eso marca si son –o se volvieron- comerciales ó no. Este aspecto también puede ser

⁶⁵ Uno de los elementos característicos que podemos observar en las letras de rock en el período que transcurre entre 1972 y 1975 es un mayor compromiso con la realidad socio-política del país. Aparecen críticas más directas al asedio policial como la canción “Apremios ilegales”, o frente al hambre y la miseria como el tema “Pueblo nuestro que estás en la tierra” (Pedro y Pablo, 1972) y otras letras en contra de la Iglesia Católica y la injusticia social (Vigliotta- Provitilo, 2009).

⁶⁶ La canción “El Revelde” de La Renga dice: “No me convence ningún tipo de política ni el demócrata, ni el fascista porque me tocó ser así ni siquiera anarquista. Yo veo todo al revés, no veo como usted yo no veo justicia, sólo miseria y hambre o será que soy yo que llevo la contra como estandarte”.

señalado como una línea de continuidad a lo largo de la historia del rock en nuestro país ya que desde sus orígenes aparece esta idea de estar en contra de la mercantilización de la música lo cual genera una contradicción ya que, como hemos visto, “el movimiento anticomercial por excelencia es leído como fundado por las ventas de *La balsa*, el primer fenómeno comercial rockero” (Alabarces, 1993: 34).

Esta paradoja va a atravesar al movimiento a lo largo de toda su historia: adquirir masividad para legitimarse, poniendo en escena al mismo tiempo discursos que impugnan al fenómeno artístico como mercancía. Es decir, no se critica el ser industrializado (porque solo así puede ser masivo), sino la pérdida de identidad. La consigna del movimiento rockero seguirá siendo “no transar” y, como podemos deducir provisoriamente, éste será uno de los principios más vitales del rock: la fidelidad a los ideales y el rechazo a todo lo considerado como “careta”. A su vez, esta noción permite al público rockero construir su propia autenticidad en función de aquella que se le atribuye a los músicos de la comunidad.

Uno de los aspectos valorados positivamente de las bandas es la autogestión en la producción de sus conciertos así como en la grabación y distribución de sus discos (Garriga y Salerno, 2006). De la misma manera, la firma de contrato con un sello discográfico de los considerados multinacionales⁶⁷ no es bien vista ya que implica “venderse” al tener que obedecer directivas. Estos aspectos son tenidos en cuenta por los seguidores de estos grupos ya que implican también cierto *aguante* por parte de la banda y si, se logra el éxito comercial desde su lugar de independencia, este será un argumento más a favor del valor de la autenticidad y legitimidad de un grupo. Al mismo tiempo, la autenticidad de los seguidores también está puesta en juego ya que seguir a una banda independiente implica ser más auténtico que seguir a una banda *comercial* donde no parecería ser necesario tener *aguante* ni ser un auténtico rockero.

Por otra parte, uno de los tópicos que aparece ligado al *aguante*, es el de la cotidianeidad y la apelación al “barrio” como categoría legítima dentro del subgénero. A través de la construcción de los videos, se busca producir el efecto de una cierta cotidianeidad mostrando las interacciones entre los miembros de las bandas y se hace hincapié en el concepto de ser una de banda de “barrio”, resaltando la importancia del lugar de pertenencia geográfico.

⁶⁷ En Argentina suele llamarse como “independiente” a los pequeños y medianos sellos y si una banda lanza sus discos mediante estos sellos también es considerada como “independiente”.

Relacionado con esto se consolida el concepto de autenticidad en tanto *seguimos siendo los mismos mas allá del éxito*; entendido como un atributo positivo, como un bien simbólico integrado por diversos elementos de origen heterogéneo que cobra especial valor en el campo rockero y en especial del *rock barrial*. El rock tiene un sistema propio para otorgar autenticidad que permite marcar lugares de pertenencia y que incluye los valores que los rockeros ponen en escena y disputan durante los conciertos (Salerno, 2008). En este sentido, la apelación en el plano discursivo de los orígenes musicales y geográficos de la banda y la “confrontación” en paralelo entre el pasado y el presente de la misma permitiría confirmar que surgimos y seguimos de la misma manera, somos auténticos e iguales entre “*nosotros*”.

En el video “*Insoportablemente vivo*” de La Renga, por ejemplo, además de testimonios de los músicos en los inicios de la banda se van intercalando imágenes del recital actual con otras de recitales anteriores de los últimos quince años. Sin duda, estas imágenes refuerzan la construcción de un *nosotros* que afirma el concepto de ser “*los mismos de siempre*”, más allá de si realmente el público (y los músicos) siguen siendo los mismos, como una forma de identidad y de comunidad que excede a los participantes “concretos”. En otra parte del video hay intercaladas con las imágenes del presente recital, otras del público en distintos conciertos de la banda y en particular del *pogo* durante un recital en el Estadio de Huracán (1999) bajo una lluvia torrencial. Allí, mientras la canción dice “*yo sigo acá, insoportablemente vivo*” se puede ver al público saltando y agitando banderas, al bajista corriendo por el escenario y al guitarrista tocando al frente del escenario.

Un armado similar de los planos puede observarse en el video de Los Piojos, cuando las imágenes muestran, al finalizar la última canción, al cantante diciendo al público “*Muchas gracias, por estar acá esta noche...*” y las tomas posteriores muestran al estadio entero mientras se pueden observar relámpagos en el cielo. Luego las imágenes muestran el escenario y, a contraluz, la lluvia fuerte que empieza a caer. Es decir, que la propia construcción del video va en este sentido en cuanto a estos significados puestos en juego durante el concierto. La secuencia de imágenes sigue confirmando esta construcción cuando muestran al cantante que dice a los concurrentes “*así con una música funcional de fondo, así se van tranquilitos...*” mientras empieza a cantar “*Y qué más*”. Las imágenes muestran entonces a la mayoría de los asistentes que continúan sin retirarse del estadio y al cantante que reclama “*¡pero tenían que ir saliendo!...*”.

Las tomas se van sucediendo, mas que nada mostrando al público (principalmente a las mujeres que están sobre los hombros de varones) cantando bajo la lluvia, desde diversos ángulos; incluso desde la parte superior del estadio. Las luces están todas encendidas y la tercera parte del campo sigue completa; las imágenes muestran a quienes hacen el *aguante* a la banda, sin importar la lluvia. Los músicos se acercan al borde del escenario; al finalizar el tema el cantante dice “*Les agradecemos mucho*” y allí se acercan todos los músicos a la punta de la rampa mientras saludan inclinándose ante el público presente. Tanto los músicos como el público desafiaron la adversidad y demostraron su *aguante* y su autenticidad como rockeros conformando un nosotros que participamos de este “ritual piojoso”.⁶⁸

En el caso del público, el *aguante* es demostrado a través de ciertas prácticas que permitirán distinguir a los auténticos rockeros con cierta experiencia en estas prácticas diferenciándolos de los recientes u eventuales asistentes (Salerno, 2008). Entre ellas se encuentran hacer pogo, concurrir al lugar donde sea que se presente la banda (aunque eso implique viajar a otras ciudades del país o del exterior), ciertas cuestiones ligadas a la estética como el uso de tatuajes con el nombre de la banda, frases de alguna canción ó un distintivo del grupo, vestir prendas con el logo de la banda ó vestimentas del merchandising de recitales de la misma o del mismo estilo, llevar banderas y/o sombrillas a los recitales con frases alusivas o identificatorias del barrio de pertenencia así como cantar y conocer todas las canciones del grupo y aquellos cánticos entonados por el público para alentar a los músicos y/o para diferenciarse de los “otros”.⁶⁹

La construcción realizada en la superficie discursiva, tanto en el caso de La Renga como en la de Los Piojos, nos permiten ver que el *aguante* y la autenticidad deben ser asignados tanto a los músicos como para el público aunque para cada actor tendrá ciertas características. En el caso de los músicos, el armado de los cuadros debe permitir distinguir a los que son “*del palo*” de los “*chetos*”, a los músicos que “*se la aguantan*” de los que no, a los que “*dejan todo*” arriba del escenario de los que lo hacen “*por la plata*”; su *aguante* produce un efecto de autenticidad que les permite posicionarse en el campo y obtener legitimidad, a su vez, como artistas.

V. Esquina Libertad

⁶⁸ Forma en que tanto músicos como público denominan a los recitales de la banda

⁶⁹ Para ampliar ver Salerno; 2008.

Semán y Vila (1999) caracterizaron al rock *barrial* como producto y objeto que interpela a sectores juveniles populares urbanos con una retórica que denominan como neocontestataria, nacionalista y suburbial. A su vez, establecen la recuperación del “barrio” como el territorio propio, como el condensador de esta ética que hemos descrito y que rock *barrial* defiende. Pero “el” barrio no es cualquiera sino aquellos donde cobran sentido estos hábitos relacionados al *aguante*, barrios muchas veces con impronta futbolística (y en parte de allí estos cruces identitarios) y del conurbano bonaerense ó de Capital Federal; pero, necesariamente, se trata de barrios donde se ha forjado una construcción en torno al mote de “aguantadores”. Estas características no son aleatorias ya que alrededor de los territorios se entrelazan identidades y prácticas, pero también ciertos relatos acerca de esta identidad que organizan las prácticas.

En estos relatos, el barrio es el territorio de lo familiar, la zona propia a la que se le otorga además el tópico de la autenticidad; se “debe” ser fiel al barrio porque el que “es” auténtico, no *transa*, no se vende, no cambia. La propia lógica del *aguante* se encuentra unida a este significante ya que se trata de un mundo organizado por lo único genuino: la *pasión*, el cuerpo, el universo de lo sentimental (Alabarces, 2008). Al mismo tiempo, la dicotomía entre un nosotros/ otros plantea que éste (barrio, esquina, calle) es nuestro territorio, nuestro mundo; el territorio de los “otros”, en cambio es el que se define por la falsedad, la apariencia y el engaño: es el mundo *careta*.

En su análisis de las comunidades, Bauman (2002) hace hincapié en la relación entre éstas con los extraños y a la vez en la relación entre las comunidades y los espacios. Para Salerno (2008), los rockeros ocupan tres tipos de espacios distintos: las calles, los conciertos y los lugares rockeros que funcionan como locales específicos a los que asisten (especialmente durante los fines de semana). En todos los casos, los espacios son fuertemente marcados por los rockeros mostrando una gran relación y dependencia con el territorio que ocupan. En el caso de lugares específicos para rockeros, en los que sólo se pasa música y por lo general no tocan bandas, estos espacios también se encuentran marcados por los diversos atributos estilísticos del rock⁷⁰

⁷⁰ Se trata de locales bailables ó bares que, generalmente, abren sólo los fines de semana y que se encuentran decorados en sus paredes con dibujos relacionados al rock ó a personajes que representan rebeldía y espíritu crítico (Salerno, 2008).

En cuanto “apropiación” de la calle, durante los recitales aparece fuertemente la visibilidad propia del número y el anonimato que éste brinda. La usurpación de este territorio suele semejar una verdadera “invasión” del espacio que habitualmente es ajeno y lo que aparece, entonces, son esos cuerpos “otros”, alternativos, no hegemónicos. Al mismo tiempo, estas alternativas llevan a cabo prácticas propias de la comunidad así como actividades propias del ámbito de lo privado y hacen uso “inapropiado” del espacio ya que se come, se duerme y se baila en la calle; se “copa” el lugar. Para Goffman (1971), la exhibición, el ruido y el ensuciamiento del espacio ajeno, son diversos modos de transgresión de las reservas territoriales.

Los recitales suelen realizarse en estadios y teatros, de acuerdo a la convocatoria de público de la banda. Estos lugares son reapropiados durante los conciertos por los asistentes mediante la colocación de banderas así como con el uso de pirotecnia ya que aquí, donde estamos *nosotros*, está la celebración. Este espacio funciona como ámbito cuyo núcleo fundamental está relacionado con el poder colectivo que delimita los “adentros” y los “afueras” tanto reales como simbólicos. Dentro de los reales, emerge el espacio físico del encuentro mientras que los segundos aparecen como lugares de identidad: adentro es la fiesta y también los excesos.⁷¹

Los espacios físicos se transforman con estos modos particulares de ocuparlos quedando marcada una fuerte relación con el territorio. La apropiación territorial -como valor simbólico- puede observarse fuertemente en las representaciones de estas bandas tanto en lo que hace a las letras como a la apelación a cierta cotidianeidad en el trato entre los músicos e incluso con el público.

En el video de La Renga, podemos observar en el comienzo del video “*Insoportablemente vivo*” la pantalla en negro con una frase escrita en blanco que dice: “*Al Mufa.....y a los mismos de siempre*”, es decir que ya al comenzar el video está presente la construcción de un *nosotros*, como si fuésemos una pequeña comunidad donde nos conocemos. Después en la pantalla dice: “Club Larrazábal” (Mataderos): estas imágenes son de 1994 y allí aparece el cantante en una entrevista “informal” hablando sobre el grupo. Luego hay imágenes de la presentación de la banda en el estadio del Club Huracán en mayo de 2001 y se lo ve al bajista hablando sobre el mismo tema. Luego hay un testimonio del mánager de la banda del año 1999 donde explica que

⁷¹ Para ampliar ver Vigliotta y Provitilo (2009).

lo que estaban viviendo en ese momento era un “sueño”: “*Estamos en las nubes, es lo más grosso que nos pasó*”.

Así podemos observar que hasta el mánager de la banda (figura casi desconocida en la mayoría de los casos observados), es también un “amigo”. Después vuelve a aparecer el cantante/ guitarrista diciendo “*nosotros estamos compartiendo un montón de cosas, esto también nos permite conocer otra gente, pero lo que queda es la relación que tenemos entre nosotros*”. También hay testimonios de los saxofonistas diciendo que se trata de una cuestión de amistad; finalmente el cantante cierra el segmento diciendo: “**sentimiento**, esa es la palabra que le “va” a La Renga”. En este breve segmento, entonces, se pueden observar los cuadros armados para confirmar los valores construidos como legítimos para el rock *barrial*: sentimiento, amistad y barrio.

Como sostiene Vila, “El músico es el representante de las vivencias de sus seguidores y para continuar en ese sitio debe compartirlo con estos. De convertirse en ‘superstar’ no podría hacerlo, dejaría de representar a su gente y perdería popularidad, con lo cual se cierra el círculo en torno a la idea de igualdad” (1985: 13). Esto implica cimentar en la superficie discursiva la idea de que los músicos siguen siendo los mismos, que no “cambian” debido a la fama y al dinero; que siguen siendo “pibes de barrio”, aunque ya no vivan en él...ni sigan siendo pibes. Se construye la momentánea e imaginariamente simétrica relación entre músicos y público: somos los mismos arriba y abajo del escenario. En este sentido, y como sostiene D’Addario: “En los noventa, la gente común se subió al escenario. No hay diferencias visibles entre los integrantes de La Renga, Viejas Locas, Dos minutos, Ataque 77, Flema, Gardelitos, etc., y los fans que pagan la entrada para ver los shows” (citado en Semán y Vila, 1999: 231).

Los videos observados ratifican este comentario al construir la interacción entre músicos y público con características propias del trato cotidiano. Por ejemplo, en el video de Callejeros podemos observar al cantante que en los intervalos entre canciones se dirige al público en reiteradas ocasiones generalmente en un tono, no sólo coloquial, sino como si fuesen amigos y/o vecinos propios; el cantante mismo construye esta “familiaridad” que luego es afirmada en el video de la banda. En ocasiones, dedica las canciones a algunos supuestos concurrentes, (“Para la gente de Tapiales y de Madero”), lee las banderas colgadas en las tribunas populares o las que sostienen algunos en el campo y anuncia las fechas donde tocan otras bandas amigas. En otro momento se dirige al público comentando sobre las fechas y lugares donde tocarán a la brevedad para luego saludar a una persona del público mientras dice sobre “*Es un grosso; está*

más quemado que yo...”. En otra ocasión dice: “Vamos a cantar una canción todos juntos. Cómo si no hubiesen cantado, ¿no?”.

VI. En torno a la construcción del cuerpo rockero

En este apartado, analizaremos las diferentes corporalidades que se construyen en nuestro corpus. Al hacerlo tendremos en cuenta diversos aspectos sin desatender aquellos que refieren al universo social de referencia.

De esta manera, intentaremos dar cuenta de las representaciones de posiciones espacio-temporales, gestos, movimientos y desplazamientos corporales que se configuran en el corpus así como en aquellos atributos morales y cualidades que implican una construcción acerca del universo rockero. A continuación analizaremos brevemente alguno de estos cuerpos enunciatarios tratando de dar cuenta de estos entrecruzamientos donde el cuerpo (rockero) se convierte en signo social, en enunciado encarnado.

VI.1. Rock y cuerpo: la corporalidad de los cantantes.

Una primera distinción en relación al corpus, es que todos los integrantes de bandas de rock son hombres⁷² y la única mujer que aparece lo hace en calidad de invitada. Como indica Salerno (2008) muy pocas mujeres son integrantes de grupos de rock y, de serlo, suelen estar encasilladas en ciertos roles como cantar, hacer coros ó tocar el saxo. Otros instrumentos como la guitarra, el bajo o la batería parecen encarnar roles vedados al género femenino. Aquí puede observarse que en este caso las relaciones de poder, y de dominación, van a estar dadas por el género. Esta dominación de género también remite a lo subalterno y, por lo tanto, a una dimensión de lo popular poco observada ya que es un lugar doblemente subordinado: en tanto género sexual y musical.

Como hemos planteado anteriormente, los usos, prácticas y representaciones del cuerpo establecen la pertenencia social, permitiendo identificar y distinguir a los iguales y a “los otros” asignando ubicaciones en un espacio determinado del mapa social. Para Bourdieu (1997), los grupos sociales practican usos y consumos diferenciados del

⁷² Entre los asistentes hay gran cantidad de mujeres aunque predomina el público masculino.

cuerpo y cada sector social posee una concepción corporal lo que permite establecer diversos modelos corporales donde podremos hallar dimensiones de los diferentes hábitos de clase. El cuerpo es concebido simbólicamente como herramienta de distinción (hombre/mujer, rockero/no rockero, etc) y esta concepción permite ver en la significación distinciones que van, por ejemplo, desde la histeria corporal hasta el *aguante* (con toda la eficacia simbólica de esta categoría), según los grupos sociales que le conceden significación (Alabarces, 2004).

Se plantea así un problema: ¿Se puede hablar en el caso de los cuerpos rockeros de corporalidades alternativas planteadas como modelo contrahegemónico frente a una corporalidad trabajada? Es decir, en la cultura de masas argentina los cuerpos representados son los cuerpos delgados, trabajados en gimnasios, sin excesos.⁷³ En cambio, los cuerpos rockeros no se ajustan mayormente a estos cánones y cuando hablamos de ellos como cuerpos alternativos frente a una corporalidad histórica podemos pensarlos no como contrahegemónico sino en *tensión* con lo hegemónico ya que no está por fuera de las relaciones de dominación.⁷⁴

Lo que aparece, entonces, es una corporalidad distinta que exhibe el aguante, el exceso: el “*estoy re loco*” (como veremos en los casos del cantante de Los Ratonés Paranoicos y también en el de Viejas Locas) en tanto enunciado corporal así como ciertas inscripciones (ya sean tatuajes, aros), marcas de excesos, uso y abuso de drogas y alcohol que permiten distinguir a estas corporalidades legítimas rockeras de las del *otro* (del careta y del cheto). Estos cuerpos, en algunos casos, aguantadores, alternativos y resistentes de músicos y público son una expresión de las culturas populares ya que los sentidos en ellos encarnados se encuentran en conflicto con los valores hegemónicos dominantes (Hall, 1984).

Desde sus inicios en Estados Unidos en la década de 1950 el rock puso en escena una corporalidad con una fuerte carga sexual ligada a la sensualidad, a la provocación y al escándalo. Estos aspectos formarán parte del rock en sus diferentes estilos siendo, en parte, un requisito en la formación de sus vanguardias (Salerno, 2008). De esta manera, el rock exhibe una corporalidad diferente al canon “clásico”, oficial u hegemónico del cuerpo que lo entiende como una unidad perfecta, homogénea y madura, sin genitales ni orificios, como una entidad aislada del cuerpo popular que lo produjo (Bajtín, 1987). Esta corporalidad propuesta desde el rock, se acerca más a

⁷³ Véase Centocchi, Claudio: “Tonos de la publicidad posmoderna” (2004).

⁷⁴ Para una primera aproximación ver Garriga - Salerno (2006).

aquella que Bajtín describe al hablar del “realismo grotesco” donde el canon es heterogéneo, diferente, con genitales, con marcas de la vida.

Por otra parte, más allá de la ubicación “concreta” de los músicos en el mapa social lo que atañe a este trabajo son los valores que ellos encarnan en tanto rockeros - que el corpus se encarga de afirmar- y por esto sostenemos que se trata de una manifestación de la cultura popular ya que las significaciones encarnadas por estas corporalidades se encuentran en tensión con los sentidos hegemónicos dominantes (Hall, 1984). Como podremos ver, se trata de cuerpos con parámetros distintos: con sobrepeso, cabellos largos ó sin él y vistiendo un tipo de indumentaria, entre otros atributos, que señalan significados y prácticas distintas y distintivas que abonan a la construcción de un “nosotros” y “otros”. La identidad rockera marca entonces una diferencia y una otredad de valores y de representaciones.

Lo que se desprende del análisis de los videos observados es que si bien, todos los casos pertenecen al mismo subcampo -en tanto rock barrial- lo que aparecen son diferentes corporalidades que implican distintas “rockeritudes” entendidas como modos de anclajes de valores y prácticas diversos en estos cuerpos rockeros. Estas distinciones remiten a otras dimensiones sociales pero, en la mayoría de los casos, de una ú otra manera remite a cuerpos resistentes, alternativos y no hegemónicos que implican al mismo tiempo fracturas y resistencias en el campo de las masculinidades.

Cuerpos aguantadores

Por cuerpos *aguantadores* entendemos principalmente aquellos que son contruidos a partir de la ostentación del *aguante*, los excesos, el uso y abuso de drogas y alcohol en tanto enunciado corporal así como ciertas inscripciones (tatuajes, aros) que permiten distinguir a estas corporalidades legítimas rockeras de las del *otro* (del careta y del cheto). En este caso, por cuerpos *aguantadores* haremos referencia principalmente a los cantantes de La Renga, Los Ratones Paranoicos y de Viejas Locas e Intoxicados.

En el caso del cantante de La Renga, lo que se desprende del análisis de los videos es que construye en su rockeritud un cuerpo con atributos “aguantadores” como pueden ser pensados los excesos (de comida, bebida y drogas) así como con posturas físicas que lo acercan a los músicos ligados al heavy metal. Estas características son reforzadas además por el vestuario.

Este cantante es fornido, de mediana edad, alto y tiene cabellos castaños. En cuanto al vestuario, en los diversos videos se lo observa siempre con ropas oscuras y algo ajustadas: musculosas rojas ó negras (que permiten ver sus tatuajes), pantalones angostos de color negro y zapatillas del mismo color. Su aproximación al estilo “metalero” y “motoquero”⁷⁵ se ve también en algunos detalles: en el video “*Insoportablemente vivo*” se lo puede ver usando unas zapatillas de caña alta tipo botitas con un dibujo que asemeja a llamas color rojo, negro y amarillo mientras que en su cabeza tiene una vincha ancha roja con el mismo diseño que el de las zapatillas.

En este caso, los tres integrantes de la banda poseen características morfológicas similares entre sí: superan los cuarenta años de edad, presentan corporalidades similares ya que el cantante y el bajista son fornidos mientras que el baterista es más gordo. Tanto el bajista como el baterista tienen el cabello largo y oscuro mientras que el cantante tiene el cabello castaño y corto aunque, de acuerdo con lo observado en los videos donde hay imágenes con testimonios de los músicos y recitales de diferentes años, durante mucho tiempo lo usó largo. Todos usan un estilo de ropa parecido y se puede observar en todos ellos diferentes tatuajes en sus brazos y pantorrillas.

El baterista en todos los videos usa ropa de color negro: remera, gorra, bermudas, buzo y zapatillas. El bajista, por su parte, usa en todos los videos observados un enterito de jean color celeste, zapatillas oscuras y una remera de mangas cortas ó musculosa color negro. Como hemos señalado, el bajista suele correr y saltar la mayor parte del tiempo por el escenario e interactuar con sus compañeros acentuando esta aproximación estilística a los músicos de heavy metal ó a las vertientes más duras del rock⁷⁶ a la vez que su particular vestimenta está relacionada a la mixtura de estilos musicales de la banda.

Estos estilos (rock pesado y rock clásico) pueden ser leídos en algunos significantes corporales y estilísticos: cabellos largos y sueltos y tatuajes en partes visibles del cuerpo refuerzan esta identidad cercana al heavy metal mientras que el enterito (overol) de jean y zapatillas de lona están relacionadas a cierta vestimenta propia de los seguidores del rock *barrial* llamados por los medios de comunicación y por otros sectores de la escena rockera como “*rolingas*”. Estas marcas estéticas

⁷⁵ Se entiende por motoquero a los aficionados a las motocicletas. Es común que los motoqueros se asocien o agrupen en motoclubes y en esas reuniones, que se realizan por todo el país, incluso suele presentarse esta banda de manera espontánea.

⁷⁶ Véase Led Zeppelin: *La canción sigue siendo la misma* (2005), AC/DC: *Mothership* (2007), *Plug me in* (2007) y Metallica: *Metallica*(2001).

legitiman la identidad y la pertenencia dentro de la comunidad de sentido que constituye parte de lo que todos los presentes tienen en común. Incluso, en los testimonios que aparecen en *“Insoportablemente vivo”* el bajista explicita esta pertenencia a un *nosotros* al decir “creo que somos como ellos (público) a pesar de la edad; les interesa lo que proponemos y para nosotros es la nuestra”. Los procesos de identificación entre ambos actores que son reforzados en la superficie discursiva del video implican que el músico pueda demostrar su pertenencia a este universo simbólico tanto en lo que refiere a la música como a cierta ética e ideología compartida.

En cuanto a los movimientos que realiza el cantante observamos que suele gesticular mientras canta como reforzando el sentido de la canción; en *“Insoportablemente vivo”*, en el segundo tema (*“Motoralmaisangre”*) el cantante dice *“hierve la sangre”* y gesticula moviendo los dedos de su mano. Luego toca la guitarra mientras sacude la cabeza y mueve su pierna derecha al ritmo de la música remarcando la pertenencia estilística con estos gestos al heavy metal. Estas prácticas son compartidas por los músicos de las bandas analizadas donde a través de gestos suelen remarcar el sentido de lo enunciado, gestos que pueden tener incluso una alta carga simbólica.⁷⁷

Como hemos visto, a través del uso de la palabra, de gestos y de otras prácticas los músicos refuerzan esta aparente relación de simetría con el público. Para Salerno (2005) esta forma enunciativa implica que el artista estima necesario reforzar la intencionalidad de un tema, así como las razones de su inclusión en ese recital o también para darles a las canciones un marco ideológico y/o estético. A su vez, la utilización de frases cortas y mesuradas darían cuenta de ciertos rasgos éticos ligados a la honestidad mientras que el discurso prolongado y verborágico sería mentiroso, deshonesto ya que “por relación metonímica está vinculado al mundo de la corrupción y la política partidaria” (2005:16).

Otros movimientos también se reiteran a lo largo de los videos de la banda y refieren a esta supuesta simetría. En el tema *“Cuándo vendrán”* se puede ver al bajista arengando al público a aplaudir; al sonar los primeros acordes se arma un gran pogo en el campo mientras el público comienza a cantar la canción y recién en la segunda estrofa el cantante empieza a cantar el tema permitiendo al público ser el solista. El bajista corre por el escenario, luego se para cerca del borde y canta mirando hacia los

⁷⁷ Por ejemplo cuando el cantante de Los Redondos nombraba en el tema “Queso ruso” a los soldados Marines hacía el gesto de “fuck you” con su mano derecha.

concurrentes. Mientras tanto el cantante toca la guitarra y abre bastante sus piernas en una pose clásica entre los guitarristas ligados, más que nada, a los estilos más pesados de rock formando parte de una estética global.

Otro de los movimientos reiterativos en este cantante/ guitarrista es el adelantarse durante los solos. Como hemos visto (o veremos) esto no es privativo de este caso en particular ni de este subgénero pero refuerza su doble lugar en la banda como guitarrista y como cantante. En este caso, el guitarrista no solo se adelanta en el escenario sino que también, y especialmente cuando el escenario es redondo, suele no permanecer en el mismo lugar durante todo el recital como sí sucede con otros músicos. Por ejemplo, en el tema “*A quien he sangrado*” se ve al cantante que camina desde uno de los micrófono hasta otro y allí se queda tocando el solo de guitarra exhibiéndose frente al público.

En el caso de esta banda, la construcción que se realiza en la superficie discursiva parecería referir que el capital hacia el interior de la banda parece ser más equitativo que en otros grupos e incluso en relación al público ya que, si bien el cantante es quien aparece en una mayor cantidad de planos dirigiendo la palabra a los concurrentes, el bajista es quien aparece frecuentemente interactuando con el público al acercarse a ellos, arengarlos para que aplaudan, etc.

Otro de los cantantes que distinguimos como uno de los cuerpos “aguantadores” es el del cantante de Viejas Locas y ex cantante de Intoxicados (Pity Álvarez). Este caso, posee características similares al ejemplo anterior en tanto es un cuerpo que exhibe los excesos como enunciado corporal pero la diferencia entre ambos radica en que este cuerpo hace ostensible, fundamentalmente, el exceso en el consumo de drogas y alcohol.

Morfotípicamente, este cantante se diferencia del anterior en relación al peso (es delgado) y a la edad ya que es significativamente más joven (unos diez años menor) pero también en marcas que hacen a su corporalidad donde muestra el “*estoy re loco*” tanto en gestos y movimientos como posturas corporales. En su análisis de las concepciones corporales según las diferentes clases sociales Boltanski (1975) menciona que un cuerpo delgado es considerado positivo por los estratos más altos mientras que, para los sectores populares, no es un atributo tan positivo ya que suponen que disminuye la resistencia física. Desde la perspectiva que venimos explorando en relación al rock (y a diferencia del fútbol), un cuerpo “aguantador” también incluye un cuerpo delgado ya que por “aguantador” entendemos no sólo aquel resistente a la

violencia sino también aquel que detenta el exceso, por ejemplo, en el consumo de alcohol y drogas, la resistencia a sus efectos y los comportamientos consecuentes: estar *re-loco*, olvidar parte de las letras de las canciones, saltar y bailar en el escenario ó debajo de él.

Estas diferencias corporales que nombrábamos anteriormente entre los cantantes de ambas bandas se corresponden, en cierta manera, con diferencias estilísticas, estéticas y musicales. En este caso, el estilo de este cantante no está relacionado con las vertientes más pesadas del rock sino a aquellas más “rolingas”. Aquí, coincidimos con Alabarces quien, si bien reconoce en el término rock barrial como “una operación estigmatizadora producida por periodistas de clases medias que buscaron clasificar a públicos preferentemente de clases populares” (2008: 07), acuerda en el recorte de cierto campo que conlleva una serie de características formales, morales y donde lo ético parece subordinar a lo estético. Dentro de estas características estarían un cierto conservadurismo musical, preeminencia de una iconografía *stone*, el “no transar” como norma ética fundamental y un público predominantemente de clases populares o medias empobrecidas.

En la primera observación que hicimos de los videos donde aparece el cantante de Viejas Locas, una de las anotaciones fue “parece una cruza de Mick Jagger y Joey Ramone”.⁷⁸ Del cantante de Los Rolling Stones parece copiar ciertos gestos al cantar como ladear la cabeza, cierta flexibilidad corporal al inclinarse hacia los costados así como el flequillo a pesar de usar el cabello bastante corto. Cuando hablábamos de cierta iconografía *stone* hacíamos referencia a marcas estéticas en relación a la vestimenta y el cuerpo que portan tanto parte del público como también algunos músicos en el subgénero rock *barrial*.

Entre estas marcas se encuentran el flequillo cortado en forma recta, usado tanto por hombres como mujeres, que refiere al corte de pelo utilizado años atrás por miembros de la banda The Rolling Stones⁷⁹, las zapatillas de lona marca “Topper” blancas, pañuelos anudados al cuello, ropa de estilo hindú en las mujeres y/o de estilo deportivo para ambos géneros, entre otras marcas. Del cantante de Los Ramones parece retomar principalmente la vestimenta más propia de la música punk que del rock de los

⁷⁸ Cantante del grupo de rock británico The Rolling Stones y del grupo norteamericano de punk rock The Ramones.

⁷⁹ Véase *Rock and Roll Circus (2004)* y *Let's Spend the Night Together (1982)*.

años setenta y ochenta ya que este cantante sostenía que no había que vestir de manera lujosa o extravagante para tocar música rock.

Al cantante de Viejas Locas se lo puede observar vistiendo pantalones angostos oscuros, remeras ceñidas al cuerpo y las zapatillas de lona pero tipo botitas “All Star”. Incluso suele utilizar accesorios como gorritas ó bufandas alrededor de su cuello como si la vestimenta utilizada no hubiese sido seleccionada para un episodio tan particular como presentarse ante miles de espectadores y como si esta puesta en acto formase parte de su cotidianeidad. A su vez, este estilo de ropa poco ostentosa podríamos pensarlo más parecido a la del propio público insistiendo entonces en la idea de cierta identificación y aparente simetría entre músicos y público.

Estos procesos de identificación en relación a la idea del barrio y la cotidianeidad así como en las representaciones y temáticas de las letras de las canciones son reforzados también desde la construcción del video así como desde estos aspectos más relacionados a rasgos estilísticos. Coincidimos entonces con Cragolini (2006) cuando sostiene que "los significantes sonoros cobran sentido en tanto son funcionales a los deseos, demandas e interrogantes propios del ámbito de la vida cotidiana de esos sujetos y esos grupos, en retroalimentación con representaciones que circulan por el tejido social. El cúmulo de significantes conforma entonces propuestas estéticas grupales, las que funcionan como articuladoras de identidad." (2006: 02).

Otro de los casos que hemos caracterizado como un cuerpo “aguantador” es el del cantante de Los Ratones Paranoico (Juanse Gutierrez) quien encarna una roqueritud ligada a lo que llamaremos economía política del *reviente*. Si por economía política entendemos la transmutación de todos los valores en valor de cambio económico (Baudrillard, 1999: 258-259), aquí lo que aparece fuertemente marcado es la economía política del “*signo*” (cuerpo rockero) para mostrar cómo la lógica de los significantes se organiza dentro de la lógica del sistema de valor de cambio y a la vez como la lógica del significado se le subordina al valor de uso (reviente, droga, alcohol, vida al límite).

Los miembros de esta banda están ligados a una estética que pone dentro del régimen de lo decible como en las letras de los temas (“*colocado por el rocanrol*”),⁸⁰ ciertos tópicos expresados como propios en relación con la marginalidad, el enfrentamiento con la autoridad, la referencia al consumo de alcohol y algunas drogas

⁸⁰ Del tema “Descerebrado” de Los Ratones Paranoicos incluido en su disco *Ratones Paranoicos* (1995).

ilegales: es decir que el ideal al que se refieren y encarnan está más ligado a lo que llamamos la economía política del reviente.

Incluso, los movimientos corporales de sus músicos y las interacciones entre ellos hacen referencia a esta lógica ya que casi no aparecen demostraciones afectivas y/ó amistosas entre ellos sino una postura exacerbada, especialmente en el caso del cantante, donde muestra el “*estoy re loco*” tanto en gestos y movimientos como posturas corporales, corriendo, haciendo la “media luna” en el escenario, olvidando parte de las letras mientras canta ó, como suele hacer en los conciertos, subiéndose a las torres de sonido por lo cual se ha accidentado en más de una ocasión.

Desde los aspectos morfotípicos, este cantante comparte con el de Viejas Locas la delgadez pero es mayor que el anterior superando los cuarenta años y suele verse algo demacrado. Tiene el cabello oscuro y corto con flequillo; similar el corte al del cantante de Viejas Locas aunque desde el aspecto estético el “look” está más ligado a un estilo “cuidadosamente” descuidado. En este caso en particular, la iconografía *stone* aparece exacerbada en comparación al caso anterior porque lo que se manifiesta es una cierta puesta en escena, por ejemplo, en relación con la vestimenta aunque no sólo del cantante sino también de otros miembros de la banda como el guitarrista y del bajista.

En cuanto a la vestimenta del cantante, éste suele utilizar camisas y/ ó remeras oscuras estrechas con logos de bandas como The Rolling Stones ó la lengua que identifica a dicha banda y siempre con un pañuelito enrollado al cuello.⁸¹ También utiliza viseras ó gorritas dando un aspecto más moderno a su indumentaria y suele vestir jeans oscuros y ajustados y zapatillas al tono. En relación con los gestos y posturas, este cantante suele bailar en algunos segmentos de los recitales como Mick Jagger⁸² reforzando esta iconografía a la que nos referíamos. Al igual que en el caso del cantante de Viejas Locas, esta forma de bailar da cuenta de ciertos saberes y disponibilidades corporales (Merleau Ponty, 1993) que reaparecen en estas prácticas por la intencionalidad operante del propio cuerpo así como en disposiciones actualizadas en tanto hábitos -en términos de Bourdieu- que aportan legitimidad dentro del campo rockero.

En cuanto a los otros miembros de la banda, el bajista también es delgado y suele utilizar remeras y jeans dentro de esta estética desaliñada pero sumamente cuidada respecto a lo observado en las otras bandas analizadas. Utiliza diferentes accesorios

⁸¹ Esta es otra de las marcas que enumerábamos en relación al rock *barrial*.

⁸² Cantante de los Rolling Stones.

como lentes de colores oscuros, pañuelos, vinchas e incluso suele colocar pañuelos en el micrófono que utiliza para hacer los coros al igual que Steven Tyler.⁸³ Suele también utilizar vestimentas que hemos caracterizado como marcas estilísticas y estéticas de este subgénero como el uso de camperas deportivas. En cuanto a los movimientos, el bajista es el más movedizo de los músicos ya que salta sobre el escenario, mueve los hombros mientras toca, sigue el *tempo* de las canciones moviendo su cabeza, etc.

En cuanto al guitarrista, morfológicamente es diferente de los otros dos músicos ya que no es delgado sino fornido, con una panza algo abultada aunque no hace de ella un signo de distinción sino que suela tratar de ocultarla. Usa un corte de cabello muy similar al que usaba el guitarrista de Los Rolling Stones en los años ochenta⁸⁴ con el flequillo algo desmechado y el cabello más largo en la parte posterior de la cabeza. Suele moverse bastante poco por el escenario y acostumbra mover el pie siguiendo el tempo de la canción mientras toca siguiendo la estética global del guitarrista de rock. En cuanto a la vestimenta es, de casi todos los músicos del subgénero, aquel más ligado al estilo rockero internacional de los años 1970. En uno de los videos observados usa un saco de cuero largo hasta la cadera de color oscuro, en otro aparece con pantalones con bordados en las botamangas anchas y un saco largo con detalle en los puños, similar al utilizado por el guitarrista de The Rolling Stones en la tapa del documental “Rock and Roll Circus” (1996). Hay ocasiones en las que usa botitas de lona y en otras botas de cuero tipo texanas como de cocodrilo.

Lo que nos interesa fundamentalmente en estas observaciones es dar cuenta de las diversas formas en que un cuerpo rockero “aguantador” es construido ya que no todos los cuerpos de músicos de bandas de rock *barrial* encarnan estos atributos y tampoco todos los cuerpos “aguantadores” lo son por las mismas características.

Un cuerpo otro

En este caso haremos referencia al cantante del grupo Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (ó Redondos). Una de las primeras notas que surgió en las observaciones de los videos fue precisamente: “el manual del rockero no funciona con este cantante” y, sin embargo, hacia el interior del campo rockero y especialmente del rock *barrial* Carlos “Indio” Solari es una de las figuras más importantes.

⁸³ Cantante de la banda de rock norteamericana Aerosmith.

⁸⁴ Véase *Rock and Roll Circus* (2004) y *Let's Spend the Night Together* (1982).

Pensamos, entonces, que justamente este cantante se construyó simbólicamente desde este cuerpo otro, desde una corporalidad distinta y distintiva logrando autonomía respecto del lugar que ya era ocupado por otros músicos dentro del campo rockero. Durante la dictadura militar se conformó un imaginario de unidad o de “bloque homogéneo” (Alabarces, 1993: 80) en el campo rockero para enfrentar a ese “otro” (militares) por lo cual las diferencias hacia el interior del campo se vieron atenuadas. Tras la caída del gobierno militar, ese nosotros/otros deja de sostener un “enemigo” externo y los enfrentamientos vuelven a ser entre las bandas rockeras, marcando la existencia de tensiones estéticas dentro de un movimiento cuyas partes comenzarán entonces a desprenderse de un colectivo (rock nacional).

Es en este momento, donde ligada a la escena alternativa ó under de la época, toman relevancia Los Redondos con marcadas diferencias tanto éticas como estéticas respecto de otras bandas que transitaban por los escenarios rockeros del momento. Tomando este punto pensamos en tres de los principales referentes del campo rockero argentino de la década de 1980: Charly García, Gustavo Ceratti (cantante de Soda Stéreo) y Roberto “Pappo” Napolitano. Las corporalidades de estos músicos difieren entre sí pero, fundamentalmente, encarnan ó encarnaban distintas “rockeritudes” referidas también a estilos musicales diversos dentro del campo rockero y frente a los cuales creemos se erigió la del cantante de Los Redondos.

Tanto Charly García como Luis Alberto Spinetta son dos músicos con gran peso dentro del campo del rock nacional tanto desde lo histórico como desde lo estilístico. Dentro de éste, forman parte de un estilo cercano a lo que en la década de 1970 se denominaba rock “progresivo” ligada a la música pop/rock y que incluye cierta complejidad lírica e instrumental. Desde su corporalidad, García posee un físico sumamente delgado y desgarbado y en la década de 1980 usaba el cabello corto y oscuro y su característico bigote bicolor. Su vestimenta estaba ligada a un estilo neogótico y solía usar accesorios como lentes y pañuelos al cuello.

En el caso del cantante de Soda Stéreo, su grupo fue uno de los surgidos en la década de 1980 ligado a lo que se denominó New Wave.⁸⁵ Ponían especial interés en cuestiones estéticas relacionadas con la presentación visual de la banda tanto en lo que

⁸⁵ Subgénero ligado al rock que mezcló varios estilos musicales y se basó en el uso de los sintetizadores. Nació a fines de los años 70 como derivado del punk rock y que evolucionó durante los años 80, proyectándose como un movimiento musical y estético (tanto en la forma de llevar el pelo y el vestir). En Argentina sus principales exponentes fueron grupos como Soda Stereo, Virus, Los Abuelos de la Nada, GIT y solistas como ZAS y Daniel Melero que revolucionaron el rock latinoamericano.

hacía a peinados, vestimenta, tapas de discos, presentación en los escenarios así como en la producción de videos musicales que era algo novedoso para la época. El estilo del cantante -y del grupo- difería de sus predecesores en la escena rockera local y estas diferencias estilísticas se vieron plasmadas en “enfrentamientos” simbólicos como, por ejemplo, la antinomia Soda Stéreo/ Redondos que perduró durante años.

Sumado a este panorama, otro de los referentes dentro del campo rockero de la época era Roberto “Pappo” Napolitano.⁸⁶ Durante los años '80 éste fundó su banda, Riff, donde dejó más de lado el estilo Blues y se acercó al Heavy Metal. En este caso, su rockeritud es construida por un cuerpo con atributos “aguantadores” (como hemos visto en el caso del cantante de La Renga) como pueden ser pensados los excesos (de comida, bebida y drogas) así como con posturas físicas y características estéticas (vestuario, peinado) ligados al estilo heavy metal.

Pensamos, entonces, que esa corporalidad diferente del cantante de Los Redondos ha sido construida como modo de diferenciación y de oposición frente a otras corporalidades y rockeritudes presentes en el campo rockero de los años 1980.⁸⁷ En la historia del rock local y también internacional no hay demasiados casos de músicos que lleven sus cabezas rapadas; en la escena local, la figura de otro “pelado” fue justamente la de Luca Prodan, líder de Sumo que murió en 1987 y que encarnaba un estilo similar al del cantante de Los Redondos.

Estos puntos de contacto implican ciertos atributos y valores encarnados por estos cuerpos que no son casuales sino que implican una intencionalidad. Estas elecciones, sostiene Bourdieu (1980), son puestas en práctica a través de las interacciones sociales desde una cierta posición específica en el espacio sociocultural - en estos casos ligados al under ó a la escena alternativa de la época- y siempre desde una construcción necesariamente relacional.

Desde lo observado la superficie discursiva, damos cuenta que la vestimenta del cantante de Los Redondos parece no ser acorde a lo esperable para un “auténtico” rockero. Dentro de su vestimenta aparecen camisas de colores brillantes ó pasteles, pantalones oscuros ó jeans de corte clásico y zapatos. Otra de las observaciones respecto

⁸⁶ Guitarrista, cantante y compositor de blues, rock y metal argentino, conocido artísticamente como Pappo y apodado «El Carpo». Fue integrante del grupo Los Gatos, de Los Abuelos de la Nada a fines de los '60, de Manal, Conexión N° 5 y La Pesada del Rock and Roll; y fundó Pappo's Blues en los '70 y Riff en los '80, bandas con las que tocaba en forma simultánea.

⁸⁷ En una entrevista el musicalizador y locutor radial Bobby Flores decía que “el Indio era pelado cuando no se podía ser pelado en el rock”. Véase “*Los Redondos*”, especial canal CM emitido el 27 de mayo de 2009.

a este cantante era cómo usaba las camisas: cerradas casi hasta arriba desde el segundo botón. En una ocasión, la camisa era celeste por lo cual con una tira blanca en el cuello pensaríamos que era un cura párroco. Además siempre lleva la cabeza rapada y en muchas ocasiones unos lentes chicos, redondos y oscuros.

En cuanto a sus movimientos, en reiteradas ocasiones se puede observar un paso característico suyo donde baila con trancos hacia el costado, luego flexiona las piernas, se agacha un poco y después se para. Estos movimientos son su marca registrada dentro del campo. También suele gesticular en relación con la letra de las canciones – como ya hemos visto en casos anteriores- pero sus movimientos tienden a ser parcos: no suele saltar, ni correr por el escenario, ni sacar al micrófono de su pie, ni tener intercambios dialógicos con el público excepto en contadas ocasiones cuando en el intervalo entre temas dirige algunas palabras a los concurrentes.

Entonces, el interrogante que sigue sin responderse del todo es cómo se constituye este cantante, más allá de esa corporalidad otra, como uno de los de mayor capital, como el rockero más rockero de todos, como el más auténtico. Sin duda, aquí es donde la autenticidad toma un papel central ya que lo que se construyó fue el *mito Redondo* y eso implica poder, entendido no en términos políticos sino como un poder localizado que se organiza y se pone en juego dentro campo.

Cuando hablábamos de diferencias en la década de 1980 decíamos que eran estéticas, como hemos visto, pero también éticas. La estrategia de mercadeo de Los Redondos se basó en la idea de generar un espacio por fuera de las grandes empresas de la industria cultural y se volvió eficaz como alternativa que constituyó instancias de poder. Para Alabarces (1993) en esta banda se actualizaron como líneas de continuidad valores propios del rock nacional: el surgimiento desde el under, la oposición con lo comercial pero también las identificaciones musicales como soporte de viejas oposiciones relacionadas a la resistencia de aquellos que ocupan lugares subordinados en las luchas simbólicas y en las relaciones sociales en su conjunto. Así, Los Redondos encarnaron en el imaginario juvenil valores como la independencia, la autenticidad y la coherencia. Entonces, el capital de este cantante no está basado primordialmente en su corporalidad “otra” sino que su rockeritud encarna estos atributos y también estos valores (autenticidad, independencia y coherencia).

Él es un chico común

En este apartado haremos referencia a aquellos cantantes que en sus formas de vestir y en sus usos del cuerpo parecen no hacer una “puesta en escena” en el recital a diferencia de otros ejemplos ya analizados. Relacionados con estos conceptos encontramos, con diferencias entre ambos, a dos cantantes de las bandas consideradas en el corpus de este trabajo: el de Los Piojos y el de Callejeros.

En el caso del cantante de Los Piojos la pregunta que apareció en las primeras observaciones fue: ¿Por qué “es” rock? ¿Qué atributos y valores permiten relacionar al cantante de Los Piojos ó sus músicos con aquellos aspectos que distinguen al rock barrial? La respuesta que entrevemos es que lo que lo relaciona a esta banda con el subgénero es, principalmente, su público y ciertos significantes utilizados por esta banda que son propios del campo semántico del rock *barrial*.

En cuanto a la corporalidad del cantante, observamos que morfológicamente no podríamos tomarlo como un cuerpo “aguantador”: es de mediana contextura, cabello oscuro y tez clara; no tiene tatuajes visibles ni parece estar “re- loco”. En relación a su forma de vestir, no parecería haber una “puesta en escena” como sí sucede en el caso del cantante de Los Ratones Paranoicos ó en el de la Bersuit. Este cantante suele usar remeras pero no propias del estilo “rockero” (de colores oscuros, con inscripciones de otras bandas, dibujos alusivos) y pantalones con zapatillas. En algunos videos lo pudimos observar vistiendo camperas de colores oscuros ó tipo deportivas pero sin que podamos decir que aparecen atributos rockeros en su vestimenta como en otros casos analizados.

Entonces la pregunta inicial reaparece: ¿Qué es lo que convierte a este cantante en un cantante legítimo dentro del Rock Barrial? Creemos que lo que acerca a esta banda a otras bandas del subgénero es, fundamentalmente, cierto tipo de significante sonoro, la composición del público que concurre a sus recitales -en tanto se pueden observar aquellas características que señalábamos como propias del subgénero-, ciertas prácticas propias de los recitales cómo los intercambios dialógicos y la aproximación a figuras propias del campo semántico del subgénero como “Pappo” Napolitano ó Maradona y cierto compromiso con lo social en sus letras.⁸⁸

En cuanto al cantante del grupo Callejeros, éste también aparece relacionado a la cotidianeidad pero desde un lugar diferente que el caso anterior. En este caso se puede observar una aparente simetría entre el cantante y gran parte del público:

⁸⁸ Como en las canciones “Los mocosos” (1993), “Al atardecer” (1993) y “María y José” (2002) entre otras.

se viste como ellos, canta y salta sobre el escenario de la misma manera durante las canciones y también en algunos cánticos del público. Como dijimos, la identidad rockera valora al que encarna valores como la autenticidad y sanciona al que se “vende” ó al que es “comercial”; en el recital y fuera de él estos valores son puestos en juego tanto para el público como para los músicos. De esta manera, es valorado positivamente seguir siendo los mismos y no cambiar debido a la fama y al dinero; seguir siendo “pibes de barrio”, seguir siendo un “*Chico común*”.⁸⁹ Esto es construido en la superficie discursiva a través, por ejemplo, de la inclusión de imágenes donde se puede ver al cantante de Callejeros que en los intervalos entre canciones se dirige al público, no sólo en un tono coloquial, sino como si fuesen amigos y/o conocidos suyos dedicándoles canciones ó dirigiéndoles la palabra individualmente a algunos supuestos concurrentes.

Un cuerpo otro *aguantador*

En cuanto al cantante de la Bersuit encontramos rasgos compartidos con otros ejemplos analizados. Por un lado, podemos ver una cierta “puesta en escena”, por ejemplo, a través de las ropas que visten los músicos de la banda ya que todos visten el mismo tipo de atuendos: remeras amplias de manga corta y pantalones hasta las pantorrillas aunque en diferentes colores entre sí. En el caso del cantante su ropa es de color celeste con una franja blanca vertical desde el escote hasta el ruedo y con un círculo amarillo en el pecho; suponemos que alusivo a la bandera nacional. Esta puesta en escena también se observa en las vestimentas especiales que utilizan en un determinado momento del recital como durante la presentación del tema “Coger no es amor”, episodio que ya ha sido descrito oportunamente.

Por otra parte, consideramos que comparte con el cantante de Los Piojos el no estar identificado con la iconografía *stone* a la que hacíamos referencia en otros casos analizados dentro del rock *barrial*. Morfotópicamente, este cantante es robusto, de unos cuarenta años, tez blanca, tiene la cabeza rapada y usa una pequeña barba canosa tipo “chiva”. Si bien comparte con el cantante de Los Redondos el usar la cabeza rapada, vale aclarar que en el caso del primero éste lo utiliza desde los años '80 mientras que el segundo comenzó a ser conocido en la escena rockera local a mediados de la década de los '90.

⁸⁹ Nombre de una canción de la banda de rock *barrial* La 25.

Creemos que puede ser considerado un cuerpo “aguantador” no sólo en cuanto al exceso de peso sino también a la resistencia física: está casi constantemente en movimiento y uno de sus rasgos identificatorios es la exageración y la “teatralidad” de sus movimientos: baile tipo murga porteña, saltos sobre el escenario, coreografías individuales ó junto a los coristas, dar vueltas sobre sí mismo, rodar por el escenario, cantar acostado sobre el mismo, distintas formas de bailar mientras canta, ó enfatizar con gestos y movimientos en relación con las letras de las canciones son algunos de rasgos que lo asemejan a otros cantantes mientras que, al mismo tiempo, algunos rasgos lo individualizan.

Una de las características de este cantante que lo aleja de otras rockeritudes – algunas fuertemente masculinas como en el caso del cantante de La Renga ó de aquello que denominamos como *reviente* en el de Los Ratones Paranoicos- es la de la exacerbación del cuerpo con claras connotaciones sexuales. En este sentido, creemos que hay una cierta trasgresión tanto respecto de las formas en que el cuerpo es mostrado -al menos en relación con los otros ejemplos analizados- así como en relación a cuestiones estéticas (vestimentas, peinados).

En cuanto a la trasgresión respecto de los hábitos cotidianos del mundo adulto (Citro, 1997) hacemos referencia a esta exhibición corporal que se puede observar en aquellos momentos del recital en las que se muestran en público ciertas partes del cuerpo desnudo y que han sido oportunamente descritas -como durante los temas “Hociquito de ratón” y “Comando Culomandril”- ó cuando el cantante baja hasta donde se ubica el público y besa a algunas mujeres y también cuando durante la presentación del tema “Coger no es amor” cuando entre el cantante y los coristas juegan con la representación de actos sexuales reservados al ámbito privado. De esta manera, durante las actuaciones de la banda la trasgresión sexual es dramatizada y “puesta en foco” en los recitales como una oposición práctica al mundo *careta* de los adultos y a su disciplinamiento corporal (Citro, 1998).

VII. Conclusiones

El objetivo de este trabajo fue investigar la representación de los cuerpos de los músicos de rock barrial en los textos audiovisuales a partir de la hipótesis que las

diferentes corporalidades encarnan diferentes “rockeritudes”, entendidas como las maneras en que estos cuerpos rockeros portan algunos atributos que permiten distinguir estilos y clivajes hacia el interior del campo.

Para ello, analizamos las representaciones de las interacciones entre los músicos y el público asistente a los conciertos, los mecanismos de legitimación erigidos en torno a las prácticas y las construcciones de los cuerpos rockeros que aparecen en el corpus.

De esta manera, indagamos acerca de las representaciones de prácticas, valores y atributos que son construidos y afirmados en la superficie discursiva tomando en cuenta que los cuerpos analizados portan dimensiones significantes que son producto de una determinada historia y con distintas consecuencias en la praxis social. Así, por ejemplo, destacamos que ciertos movimientos corporales de los músicos pueden ser generados en torno a representaciones sociales que permiten inducir diversos patrones representacionales.

Como hemos visto en nuestro trabajo, estas corporalidades rockeras son diferentes entre sí aunque se pueden marcar algunas similitudes. En relación a esta cuestión, hemos visto cuerpos *aguantadores* y cuerpos “otros” cuyas marcas no remiten al *aguante* y, sin embargo, todos ellos portan atributos, marcas y distinciones que se centran en el desvío, en la resistencia, la transgresión, en diferenciar lo distinto, en aquello que es culturalmente peyorativizado (como el género en sí mismo).

A través de las gramáticas de producción de los videos hemos analizado la construcción y afirmación de valores propios del campo. En este sentido, parte de la intencionalidad en la superficie discursiva está puesta en acortar las distancias entre músicos y público a través de la enunciación de un *nosotros*, cuya construcción es previa ya que forma parte de la retórica del subgénero, de los propios músicos y del video.

Otro de los aspectos en torno al “nosotros” inclusivo, es la idea de “fiesta” dentro del recital como re-unión de la comunidad rockera. En este sentido, el montaje refuerza esta construcción a través de la creación de una especie de intercambio dialógico entre los actores donde, por ejemplo, aparecen locuciones del cantante que son respondidas por los asistentes con aplausos ó expresiones corporales de los músicos (como saltar, aplaudir) que serían correspondidas efusivamente por el público a través de prácticas relacionadas al baile y al uso de pirotecnia, como formas de festejo. De esta manera, en la superficie discursiva se realiza una operación que simula un estado de

“liberación transitoria” en donde los cuerpos populares⁹⁰ son protagonistas de esta fiesta que implica el recital.

A su vez, los videos también construyen cierta retórica en donde el componente de la solidaridad y la defensa de algunos valores sociales están presentes. Si el objetivo del video es determinado por la lógica comercial, esto es moderado con elementos que habilitan una lectura construida en torno a valores supuestamente legítimos en el campo rockero (no transar, no venderse).

La conformación del video es un medio posible de construcción y legitimación de representaciones, valores y normas relacionadas a la creación de identidades colectivas. Estas representaciones se constituyen históricamente como una de las estrategias claves que permite reafirmar y mantener los límites que marcan la diferenciación con una otredad, delimitando un *nosotros/otros*.

Al mismo tiempo, a través de los videos, la Industria Cultural permite la construcción y el refuerzo de los arquetipos o clichés existentes en torno a los sujetos populares, transformando la experiencia de estos sujetos en un conjunto de estereotipos que circulan a través de los medios de comunicación.

En conclusión, esta alternatividad corporal representada y reafirmada en la superficie discursiva viene a formar parte de aquellas construcciones del género y del subgénero que se enmarcan dentro de la lógica comercial de la Industria Cultural. La propia representación del recital, las prácticas relevadas en el corpus así como los valores construidos como legítimos en él se enmarcan en la cimentación de un discurso que habla sobre una identidad rockera en tensión con los valores hegemónicos dominantes.

⁹⁰ Los entendemos como cuerpos populares ya que sus características no corresponden a los valores hegemónicos dominantes.

VIII. Prospectivas

En este apartado presentamos algunas posibles líneas de investigación que surgen a partir de las discusiones planteadas en este trabajo. Consideramos que sería interesante comparar la relación entre las prácticas de la oralidad de los músicos y la representación en las letras del rock “*barrial*” con las de otros músicos del rock nacional y con aquellos ubicados dentro del subgénero pop.

A su vez, creemos que resultaría relevante analizar las diferencias discursivas, tratando de problematizar las diferentes oralidades y su articulación con las letras y su pertenencia a cada estilo. De esta manera podríamos dar cuenta acerca de la relación entre la oralidad y las letras de los temas musicales y entre una práctica (el habla) y un tipo de representación (letra).

Por otra parte, nos proponemos indagar si esas oralidades subalternas se transforman (o no) en vehículos de legitimidad al tornarse visibles en la cultura masiva. Esta perspectiva nos permitirá atender a la discusión sobre los vínculos entre *lo popular* y los fenómenos masivos así como lo que respecta al estudio de las relaciones históricas de poder entre oralidad y escritura. Dar cuenta de esta relación es central si aspiramos a comprender los modos y lugares en donde se articulan y cimientan las relaciones de fuerza.

XIX. Bibliografía

- Aisenstein, Ángela (2006) Presentación, en Aisenstein, Ángela (comp.) en *Cuerpo y cultura: prácticas corporales y diversidad*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Alabarces, Pablo (1993) *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- Alabarces, Pablo y Rodríguez, M. Graciela (1996): *Cuestión de pelotas. Fútbol, deporte, sociedad, cultura*. Buenos Aires, Atuel.
- ----- (2002) *Fútbol y Patria: el fútbol y las narrativas de la Nación en Argentina*, Buenos Aires, Prometeo.
- ----- (2004a): “Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular”, en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, III, 23, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, marzo: pp. 27-38, La Plata.
- ----- (2004b) *Crónicas del aguante*, Claves para todos, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- ----- (2005) “11 apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina”, ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, “Música Popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina”, Buenos Aires.
- ----- (2005a) y otros: *Hinchadas*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- -----(2007) “Música Popular y Resistencia (Cultural) en la Argentina: una discusión en torno de los significados del rock y la cumbia”, en Alabarces, P. y Rodríguez, M.G. (comps.): *Resistencias. La cultura popular en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Prometeo.
- ----- (2008) “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)” en Revista Transcultural de Música N° 12, <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>.
- Alfonso, Alfredo y Lattenero, Leticia (2007). “Imagen institucional del rock” en *Revista Tramas de la comunicación y la cultura*. N° 52. UNLP. pág. 48 a 54.

- Bajtín, Mijail (1987) [1930]. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires, Alianza Editorial.
- Baudrillard, Jean (1999). *Crítica de la Economía Política del Signo*, México, Siglo XXI.
- Bauman, Zigmund (2002). *Modernidad Líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Berti, Eduardo (1994) *Rockología. Documentos de los '80*, Buenos Aires, Beas Ediciones.
- Boltanski, Luc (1975) *Los usos sociales del cuerpo*, Buenos Aires, Ediciones Periferia.
- Bourdieu, Pierre (1979) *La Distinción*, Madrid, Taurus.
- ----- (1980) *El Sentido práctico*, Madrid, Taurus.
- ----- (1985) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal.
- ----- (1986) "Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo" en *Materiales de sociología crítica*, Madrid, La Piqueta.
- ----- y Wacquant, Lois (1995) *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo.
- ----- (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.
- ----- (2005) *"Intervenciones, 1961-1995. Ciencia Social y Acción política"*, Córdoba, Ferreyra Editor.
- Brione de Lanata, Claudia y Siffredi, Alejandra (1989) "Discusión introductoria sobre los límites teóricos de lo étnico" en *Cuadernos de Antropología*, Núm. 3, Buenos Aires, UNL- Eudeba, pp. 5-24.
- Carozzi, María Julia (1997) "Yoga, Flores de Bach y cuentos Zen: Construcción de universos simbólicos personales en la New Age porteña", ponencia presentada al V Congreso de Antropología Social, La Plata.
- Centocchi, Claudio (2004) "Tonos de la publicidad posmoderna", ponencia presentada en las VIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, La Plata, UNLP.

- Citro, Silvia (1997) (inédito) *Cuerpos Festivo-Rituales: un abordaje desde el rock*. Tesis de Licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. 233 páginas.
- ----- (1998) “La ritualidad en el mundo contemporáneo: El caso de los recitales de rock.” *Noticias de Antropología y Arqueología: Revista Electrónica de Difusión Científica* 3 (24).
- ----- (2000a) “Estéticas del rock en Buenos Aires: Carnavalización, fútbol y antimenemismo”. En *Pesquisas recentes em estudos musicalis no Mercosul, Serie Estudos 4*, ed. M. E. Lucas y R. Menezes Bastos, pp. 115-140. Porto Alegre: Universidad Federal do Río Grande do Sul.
- ----- (2000b) “El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del pogo.” *Cuadernos de Antropología Social* 12, pp. 225-242.
- ----- (2010) *Cuerpos Significantes. Travesías por los rituales tobas*. Buenos Aires: Biblos.
- Cragolini, Alejandra (2004): “Soportando la violencia. Modos de resignificar la exclusión a través de la producción y consumo musicales” ponencia presentada ante el V Congreso de la IASPM-AL (International Association of Popular Music, América Latina), Río de Janeiro.
- (2006) “Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia ‘villera’ en Buenos Aires” en *Revista Transcultural de Música* N° 10, <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>.
- Csordas, Thomas (1993) “Somatic Modes of Attention” *Cultural Anthropology* 8 (2): 135-156.
- ----- (1999) “Embodiment and Cultural Phenomenology”, en G. Weiss y H. Fern Haber (eds), *Perspectives on Embodiment*, Nueva York, Routledge, 143- 162.
- Díaz, C. (2005): *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino 1965- 1985*, Unquillo, Narvaja Editor.
- Elias, Norbert (1993) [1977] *El proceso de la civilización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Esquenazi, Jean-Pierre (1997) “Corps et Semiosis”, en *Champs Visuels*, N° 7 *Les images du corps*, Paris, L’Harmattan.
- Foucault, Michael (1987) [1975] *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- ----- (1995) [1982] *Tecnologías del yo*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Fischerman, Diego (2004) *Efecto Beethoven*, Buenos Aires, Planeta.
- Ford, Anibal (1994) *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Frith, Simon (1987) “Hacia una estética de la música popular”, en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Editorial Trotta.
- Garriga Zucal, José y Moreira, María Verónica (2003) “Dos experiencias etnográficas: similitudes y diferencias en el universo de las hinchadas de fútbol en Argentina. Trabajo presentado en la V Reunión de Antropología del Mercosur, Florianópolis. MS.
- ----- (2005) “Soy macho porque me la aguanto. Etnografías de las prácticas violentas y la conformación de las identidades de género masculinas”, en Alabarces, Pablo y otros *Hinchadas*, Buenos Aires, Prometeo libros, pp. 39-58.
- ----- y Moreira, María Verónica (2006) “El aguante. Hinchadas de fútbol entre la pasión y la violencia”, en Míguez, D. y Semán, P. (eds) *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Editorial Biblos, Buenos Aires, pp. 55- 74.
- Goffman, Erving (1971) *Relaciones en público. Microestudio de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza Editorial.
- Hall, Stuart (1984) “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, R. (ed.) *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.
- Hebdige, D. (2004) *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- Jackson, Michael (1983) "Knowledge of the body" en *Man*, 18:327-345.
- Laferréire, George (1997) *La pedagogía puesta en escena*, Ciudad Real, Ñaque.
- Lewis, Lowell (1995) "Genre and Embodiment" en *Cultural Anthropology*, 10(2): 221-243.
- Le Bretón, David (1990) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Margulis, Mario (1994) *Cultura de la Noche*. Buenos Aires, Espasa Hoy.

- Martín Barbero, Jesús (1983) “Memoria Narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, Nro. 10, Méjico.
- ----- (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Merleau Ponty, Maurice (1993) [1945] *Fenomenología de la Percepción*, Buenos Aires, Planeta.
- ----- (1970) [1967] *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós.
- Picard, Dominique (1986) *Del código al deseo: el cuerpo en la relación social*. Buenos Aires, Paidós.
- Polimeni, Carlos (2001) *Bailando entre los escombros*, Buenos Aires, Biblos.
- Pujol, Sergio (2005) *Rock y dictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- ----- (2007) *Las ideas del Rock. Genealogía de la música rebelde*, Buenos Aires, Homosapiens Ediciones.
- Salerno, Daniel (2005) “Cuarenta dibujos ahí en el piso: músicos y público en los conciertos de rock”, ponencia presentada en las III Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani, Buenos Aires, FSoc-UBA.
- ----- y Silba, Malvina (2005b) “Guitarras, pogos y banderas: el ‘aguante’ en el rock”, ponencia presentada en VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-LA “Música popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina”, Buenos Aires.
- ----- y Silba, Malvina (2006a) “Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas” en revista *Question* Nro 10. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.
- ----- y Garriga Zucal, José (2006b) “La tribu de mi barrio: Las comunidades contemporáneas en el campo del rock”, ponencia presentada a las 8vas Jornadas de Antropología Sociocultural, Rosario, UNR.
- ----- (2008a) “Corbata con saco gris: Subcultura y comunidad en el rock” en Sanjurjo, Luis (comp.) *Emergencias I: música, ciudad y hegemonía*. Buenos Aires, Ediciones del CCC.

- ----- (2008b) La autenticidad al Palo: los modos de construcción de las alteridades rockeras”, en *Oficios Terrestres* Nro 23, La Plata, UNLP, ISSN 1668-5431.
- Semán, Pablo y Pablo Vila (1999) "Rock Chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal" en Filmus, Daniel (comp.) *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, pp. 225-258, Buenos Aires, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales/Eudeba.
- Varela, Graciela (2003). Identidades puestas en cuerpos. Modos de representación de identidades, cuerpos y sujetos sociales en discursos televisivos “veristas”. Ponencia presentada en las VII jornadas nacionales de investigadores en Comunicación, *Actuales desafíos de la investigación en comunicación. Claves para un debate y reflexión transdisciplinaria*, General Roca.
- Verón, Eliseo (1987) *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisea.
- Vigliotta, Marisa y Provitilo, Pablo (2009) "Culturas juveniles: Esquinas contra el desencanto". La revista del CCC [en línea]. Enero / Abril 2011, n° 11. [citado 2011-03-05]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/208/>. ISSN 1851-3263.
- Vila, Pablo (1985) “Rock Nacional: Crónica de la Resistencia Juvenil”, en *Los nuevos Movimientos Sociales*, (ed) Jelín, E., Buenos Aires, CEAL.
- ----- (1995) “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, en *Revista Sibertrans. Revista Transcultural de Música*.
- ----- (1998) “Rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina”, en García Canclini (comp.): *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Williams, Raymond (1981) *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós.

