



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

**Título del documento: Una noche de cristal que se hace añicos : análisis del show del "indio" Solari en Olavarría 2017 : autocelebración, ritual y fiesta en la misa ricotera**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Solange Cinqualbre**

**Christian Dodaro, tutor**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2024**

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](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)





**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**  
**CARRERA CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**TESINA DE GRADO**

Solange Cinqualbre

DNI: 33.597.685

Contacto: solangecinqualbre90@gmail.com

Cel: 1149896879

Tutor: Christian Dodaro

**“Una noche de cristal que se hace añicos.”**

Análisis del show del “Indio” Solari en Olavarría 2017.

Autocelebración, ritual y fiesta en la misa ricotera.

# Índice

<b>Introducción:</b> .....	<b>3</b>
<b>Estado del arte:</b> .....	<b>6</b>
<b>Objetivos:</b> .....	<b>22</b>
<b>Metodología:</b> .....	<b>22</b>
<b>Propuesta metodológica y teórica:</b> .....	<b>23</b>
 <b>Capítulos analíticos</b>	
<b>“Todo queda en familia”:</b> .....	<b>33</b>
<b>“Aquella noche en la colmena”:</b> .....	<b>42</b>
<b>“El mítico Jijiji y ‘y el pogo más grande del mundo’”:</b> .....	<b>50</b>
<b>Conclusiones:</b> .....	<b>58</b>
<b>Bibliografía:</b> .....	<b>61</b>

## **Introducción**

En el siguiente trabajo analizaré el show del Indio Solari y Los Fundamentalistas del Aire Acondicionado en la ciudad de Olavarría el 11 de marzo de 2017, poniendo énfasis en el acto performativo del “pogo” generado en el marco del recital, entendido como “acontecimiento ritual central en la conformación de las identidades”(Salerno, Silba 2006, Díaz 2000)

Esta tesina se pregunta por la forma en la que irrumpe el fenómeno del rock chabón<sup>1</sup> en los seguidores y cómo se incorpora la práctica corporal en ellos. Para ello nos interrogamos sobre la relación entre la corporalidad y la música. ¿La corporalidad del “aguante” en el rock es una simple asimilación acrítica de las condiciones de subalternidad de las clases o constituye una resistencia? En cuanto a la relación entre público y grupo musical ¿Qué tipo de dialéctica se genera? ¿Qué sucede abajo del escenario, entre los jóvenes cuando se pierde la individualidad en lo colectivo al “hacer” pogo? ¿Qué los une o convoca a confluír en los recitales y adoptar esta “danza”? ¿De dónde viene la importancia del público? ¿Qué pasa abajo del escenario? A partir de una nueva relación entre emisor y receptor, una “contraescena activa” ( Seman 2006a y 2006b) se genera un proceso de “carnavalización del rock” (Alabarces 2008) que se desarrollará en los capítulos analíticos.

Por último, como fenómeno capital en mi trabajo de campo, analizaré cómo los jóvenes se involucran desde lo físico mediante el ritual del pogo donde convergen símbolos identitarios y de pertenencia a un grupo específico, a un “nosotros”, donde existe una apropiación del espacio por parte de la comunidad rockera que intenta encontrar una vía de escape a las imposiciones del mundo de los “otros”.

En esta misma línea es posible retomar la idea planteada por Citro,S. entendiendo al recital como una especie de ritual/festival donde, en cierto contexto, juegan un fuerte papel las dimensiones sensorio-emotivas.(Citro,2000 p.2).

Anteriormente mencioné que voy a indagar sobre el “ritual del pogo”considerándolo mi objeto de estudio, a partir del concepto de práctica corporal (creadora de significaciones y sentidos) tomado de autores como Galak,E. y Bourdieu,P.

---

<sup>1</sup> Corriente perteneciente al rock nacional, cuyo origen fueron los años ‘90 caracterizados por la crisis económica y social de los gobiernos menemistas. Su público estaba conformado por la clase media baja(mayormente proveniente del Gran Buenos Aires) que fue interpelado por este subgénero a partir de su lírica y propuesta estética que resalta valores como: el barrio,la solidaridad,la fiesta y la amistad.

Asimismo se desarrollará un análisis exhaustivo en torno al concepto de “fiesta” y su consecuente representación para los fanáticos. Su vinculación con la “misa ricotera” en el marco del recital brindado por la banda.

Habiendo sido asidua seguidora de los recitales de rock nacional con un especial apego a las composiciones de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, me propuse analizar qué elementos se ponen en juego a la hora de asistir a un concierto de este tipo, que conlleva la noción del “aguante”<sup>2</sup> al interior de las comunidades de rock. Estando en las “previas” de los shows, habiendo viajado en transporte de tipo “larga distancia” junto a otros compañeros y compañeras de ruta. Los clásicos cánticos alusivos a la banda, el humo, el alcohol, el clásico cansancio de tantos kilómetros implican poner a prueba el cuerpo joven que está dispuesto a seguir “resistiendo” otros rituales y a seguir demostrando más “aguante” y lealtad a quien proporciona ese arte liberador que nos lleva a extremar las emociones. Asimismo implica poner líbido, energía y pasión al servicio de un autogoce que sólo se revela y autojustifica en un marco donde el rock convalida su razón de ser.

Indagar sobre todo esto (que fue vivido y hoy es recordado como los momentos constitutivos de mi desarrollo personal) me coloca hoy en un lugar diferente, ya que investigar sobre estos temas desde la especificidad de la comunicación amplía mi recorrido como seguidora. A la vez me lleva a profundizar la idea sobre cuál es el lugar de estas manifestaciones culturales en un sistema capitalista que dista mucho de aquel de los años ‘60 y ‘70 cuya resistencia a viejos modos de explotación se reflejaban en líricas como las de Charly, Spinetta o Manal. La práctica del pogo está necesariamente relacionada con los cuerpos que danzan en un recital dando lugar a la irreverencia proyectada masivamente, pero me pregunto ¿por qué el pogo y no otra expresión? ¿Por qué resulta tan imprescindible en ciertas canciones? ¿Por qué el público de Los Redondos fue tomado como temerario desde la consagración de la banda hasta el día de hoy por los medios hegemónicos? ¿Fue Olavarría en 2017 una muestra categórica de esto?

La masividad abrumadora de ese recital, conmovió y rompió con los estándares esperados para un recital en términos de concurrencia y afición a una banda de rock nacional.

---

<sup>2</sup> Concepto utilizado por P. Alabarces para dar cuenta de la resistencia, autenticidad y lealtad en el rock chabón. Está vinculado a la idea de la “futbolización del rock” ya que toma elementos del accionar de las hinchadas de fútbol en lo que refiere a las interacciones corporales y la conformación de identidades.

Las preguntas formuladas anteriormente denotan el modo en el que intento abordar este problema de investigación desde una perspectiva que cruza la subjetividad con la corporalidad.

Está claro que el “pogo” no es exclusivo de una banda en particular sino que circula como práctica frecuente en algunas canciones cuya mística amerita concretarlo. En los recitales toma la forma de un gran círculo, ideado para que en el momento más fuerte del estribillo, chocar los cuerpos de los sujetos que se encuentran en ese espacio. Un buen ejemplo que ilustra ese momento es la canción “Jijiji” de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota” cuya estrofa más resonante fue apodada tanto por “El Indio” como por su público como; “El pogo más grande del mundo”.

Si bien el rock se instituye como género en 1965 con la grabación del LP de los “Gatos salvajes”, van a pasar algunos años más para que comiencen algunos de los primeros recitales de bandas, que eran difundidos por el “boca a boca”, como fue el caso de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota que tocaban en teatros de La Plata en la década del ’70.

La práctica más masiva de concurrir a recitales en nuestro país comienza en 1976, año en que también se inicia la más sangrienta de las dictaduras. Se tomó originalmente como un reemplazo de exposiciones grupales y “poderosas simbólicamente, en el hecho mismo de la reunión” (Alabarces, 1995, p.73), conjuntamente se generaron por parte del gobierno militar acciones tendientes a reprimir o dispersar a los jóvenes. Es importante destacar que el espíritu del rock encarnó una forma político/ideológica singular en términos de subvertir el orden establecido, basta recordar ciertas letras como “La marcha de la bronca” (Pedro y Pablo), “Sr. Cobranza” (Las Manos de Filippi) entre muchas otras. Esta forma de mostrar rebeldía frente a un sistema opresivo e injusto conlleva la idea de resistencia colectiva, de fortaleza por parte de quienes comparten el gusto por el rock. Es por esto que los recitales cobran especial importancia “por el gesto de la reunión en sí mismo”(Alabarces, 1995, p.75)

En el contexto político- social que se viene describiendo, la dictadura del ’76 intentó anular/callar los espacios y voces que este género vino a proponer. La posterior Guerra de Malvinas (1982) llevó a los jóvenes a adquirir un profundo sentido de la solidaridad con otros pares (los que lucharon por las Islas Malvinas), en ese contexto se celebró el Festival de la

Solidaridad Latinoamericana<sup>3</sup>, organizado por músicos y productores de bandas de entonces. De allí en adelante el rock cobró popularidad y se transformó en el género musical más consumido, a nivel masivo, por los jóvenes.

## **Estado del arte**

El proyecto se inscribe dentro de los estudios culturales dedicados a analizar el carácter social y antropológico de las prácticas ligadas al rock, especialmente las que conllevan lo corporal como modo de implicación en los espectáculos sonoros masivos. Se complementa con artículos, ensayos, ponencias y tesis que revelan las formas de experimentación de los jóvenes hacia las prácticas de consumo cultural. Se distancia y discute con aquellas propuestas estigmatizadoras de los sectores sociales que concurren a recitales y los colocan en lugares degradantes cuyos nombres más usados son: vándalos, inadaptados, sujetos peligrosos, rebeldes, entre otros. Se considerará a estas posiciones como simplistas y limitadas ya que no logran un nivel de análisis tal para encontrar el sentido que implica la experiencia de ciertas prácticas para los sectores populares.

El concepto de autenticidad en el rock remite a “la forma de regulación y distinción que es esgrimida como valor y medida en cuya construcción participan todos los actores del ámbito del rock: los músicos, las empresas discográficas, los medios de comunicación, la prensa especializada y el público.”(Salerno, 2008). Este régimen de autenticidad nos permite avanzar en una idea más integral de la cultura de las clases populares contemporáneas en cuyo entramado cultural se observan las formas de jerarquía social. En cuanto al pogo, como aquella práctica corporal singular en los recitales, se observa que radicaliza la pertenencia a un grupo. Funciona también como un elemento más que diferencia al “novato” del “iniciado”. Esto resulta importante como aspecto clave del concepto de “aguante” en el rock. Según Salerno, los iniciados son quienes poseen sistematicidad en la asistencia a un recital y de la participación en la escena del mismo. Los novatos carecen de esta característica y son

---

<sup>3</sup> Festival que se realizó el 15 de mayo de 1982, al que asistieron 80.000 personas al Estadio Obras Sanitarias. Participaron del mismo varias figuras del rock nacional como: Charly García, Luis Alberto Spinetta y León Gieco.

encasillados como “caretas” (hipócritas), estos últimos tienen menor grado de participación, una idea de “otredad” que es atribuible a este universo de individuos.

Retomando la idea del “aguante”, intrínsecamente vinculada a la noción de autenticidad, se observa que cuerpo, violencia y masculinidad están ligados. El autor define al “aguante” como un concepto dinámico cuyos significados varían en cada esfera social en la que es usado. Asegura que hay pocos escritos académicos que den cuenta de la relación entre rock y aguante, aunque diversos abordajes periodísticos ayudan a reflexionar sobre el tema. Una hipótesis que puede esgrimirse en esta línea es que “algunas prácticas y atributos pasaron de las tribunas futbolísticas a desarrollarse durante los conciertos. Es decir habría ciertas similitudes en cómo se configura el aguante que señalaría una influencia de las particularidades futbolísticas básicamente: el machismo, la homofobia y determinadas formas de desplegar las banderas y entonar cánticos.” (Salerno, 2008).

El pogo ocupa un lugar primordial en la construcción de la autenticidad, se observa en la dialéctica que se genera entre músicos y público. Desde arriba del escenario se insta a hacerlo y abajo se corresponde saltando y empujándose entre sí. El pogo otorga placer y sentido identitario con la banda “el rock propone una satisfacción colectiva de deseos individuales”. Por otro lado existe un diálogo permanente entre los asistentes y la trayectoria de los músicos, enmarcado en el concepto de autenticidad. Es valorado positivamente por los seguidores, que la banda no “se haya vuelto comercial” es decir que sean independientes en cuanto a “no transar” con las discográficas para la producción de sus materiales, ya sean discos o bien shows en vivo. En palabras de Salerno “evalúan a los músicos en base a una combinación de indicadores éticos, estéticos y de política comercial que está vigente desde el principio de la historia del rock en nuestro país.” En este sentido el público de Los Redondos ha sostenido el discurso de la autenticidad de la banda, en función del “bajo perfil” (escaso, casi nulo grado de exposición mediática) y su independencia en términos comerciales de las grandes compañías discográficas, reivindicando, podría decirse, su “posición anticomercial o no marketinera en la esfera rockera.”

Un buen interrogante sobre el pogo en el recital, podría ser ¿Cómo se definen los límites de “lo pogueable”? lo cual resulta muy importante al momento de delinear los ejes conceptuales de las entrevistas.

Salerno asume que “hay un significativo sonoro específico para que las canciones sean pogueables” Guitarras distorsionadas, baterías ecualizadas a menos volumen, canciones con

un tempo determinado, configuran la base rítmica y musical para que un tema sea tomado como tal. De todos modos hay otros atributos que permiten dentro de la canción un “juego” al interior de la dinámica del pogo. Se trata de canciones que marcan momentos emotivos dentro de los conciertos pero que se cantan. “ El rock es un estilo que, como ningún otro, es un constructor de otredades, esa particularidad determina sobre manera su deriva estética (...) Al renunciar a la tradición consolidada del rock nacional, el rock chabón puede provocar y escandalizar en un solo movimiento, decirles que las cosas estaban mal, cada vez peor, no solo a adultos, a los nuevos y a los viejos, a los caretas, a los chetos, sino, también a los propios rockeros y su sistema cristalizado.”

En esta misma línea Semán, nos habla del concepto de la “contraescena” en el rock chabón (Semán 2006b). Utiliza esta categoría para dar cuenta del protagonismo que adquiere el público en los recitales. Así, sostiene que en dichos ámbitos, las bandas pasan a ocupar un rol secundario, con respecto al público, respecto a la relación de fuerzas entre ambas partes. Semán (2006b, p.71) afirma que el protagonismo es dividido y desplazado por la aparición de un nuevo actor en el espectáculo: los grupos de seguidores que practican el aguante, aspecto clave que se desarrollará en esta tesina, en relación a la conformación de un colectivo y su identidad.

Este concepto alude a la idea de concurrir a un recital, la mayoría de las veces para ser parte de un espacio de socialización cuyo gusto por el rock los convoca a formar una suerte de “familia” enmarcada en la comunidad rockera. Un momento festivo, que convoca a una numerosa congregación de fieles entre los cuales ya no importa la segmentación social o las diferencias generacionales, sino valorar la libertad y el folklore del aguante. El valor de éste radica en la ética de “poner el cuerpo” a una situación desfavorable, la afirmación de un nuevo nosotros y la posibilidad de sobrevivir frente a un modelo económico injusto.

Una buena manera para dar inicio a la relación entre los consumidores del rock chabón y los bienes culturales que eligen es pensarla en términos de articulación con la política. El interrogante que aquí se impone sería: ¿Cuál es la relación que establecen los jóvenes de los sectores populares con la música que escuchan, qué vínculo tiene esta última con la coyuntura política?

Especialmente en los noventa donde se profundizaron las políticas económicas neoliberales, que trajeron aparejadas altas tasas de desempleo, pobreza, hambre y exclusión social, los jóvenes pertenecientes a los barrios populares, han sido uno de los sectores sociales más

golpeados por el neoliberalismo. Sometiéndose a carencias no sólo materiales sino también simbólicas. A propósito de esta idea podemos afirmar que "De condición estructural la pobreza ha pasado a ser pensada y tratada como categoría sociocultural, es decir, criterio de clasificación que define oportunidades, cancela expectativas y modela culturalmente los cuerpos de quienes no caben en los nuevos territorios neoliberales" (Reguillo: 2000).

En este sentido es posible incorporar como parte de las investigaciones que componen este trabajo, la tesina de grado de Agustín Fontana que analiza la relación entre narrativas musicales y públicos roqueros poniendo especial foco en la escucha de los discos que Los Redondos editaron en la década del '90. El objetivo de la misma es "observar cómo se compatibilizaron las prácticas de consumo cultural de los sectores populares y la propuesta estética, performática y narrativa de la banda." (Fontana, 2021) es importante aclarar que este trabajo resalta que los jóvenes que escuchaban a los Redondos en los años '90 resignificaban sus vidas cotidianas, a partir de retomar la memoria y las ideas del rock de los '70, las resemantizaron y reterritorializaron dando lugar a fenómenos disruptivos.

Ignacio Fontana se centra en la idea de que los sectores populares no van al encuentro de los mensajes hegemónicos desvalidos o indefensos, sino más bien cargados de un bagaje cultural relacionado con su condición de clase que actúa como tamiz, ya que es dentro de la relación con la desigualdad que los jóvenes consumen el mensaje de los Redondos.

Para concluir, la tesina citada nos habla de una "estética popular" a partir de consumos culturales específicos (cine, revistas) que los sectores populares construyeron dando forma a una "estética propia(...) donde lo popular no es la vulgarización de una estética culta devaluada, sino el resultado de elecciones, encuentros y tradiciones." (Fontana, 2021)

Otro rasgo fundamental en la tesina antes mencionada es el concepto de libertad al que alude Fontana, en relación a ese espacio de reunión que habitaban los seguidores de Los Redondos cuando se juntaban y podían expresarse y entregarse al disfrute, algo que resultaba complejo para los sectores populares en aquellos años.

En línea con este planteo podemos pensar en el espíritu contracultural y contestatario del rock, que desde sus orígenes intentó establecer un límite a ciertos mandatos culturales establecidos y albergar en su interior aquellas voces disidentes que intentaban "decir algo" en relación a las censuras ejercidas desde el poder político. Retomando algunas de las preguntas expresadas en los párrafos anteriores, profundizando en la raigambre estigmatizadora hacia la banda y sus seguidores, la conferencia que brindaron "Los Redondos" en el año 1997, luego

de la suspensión de su show en Olavarría puede dar cuenta de esto. En palabras del Indio: “*Habiendo cumplido (...), con todos los requisitos en tiempo y forma para que este recital fuera una fiesta que es lo que acostumbra a ser. Por algún motivo, que yo me atrevere a decir, de índole puramente burocrática, y desconociendo un poco la realidad se decidió- dijo el señor intendente con un decreto- la prohibición del espectáculo que íbamos a hacer.*” En este sentido se lee un acto de presunta censura, al no permitir el normal desarrollo de ese show. Adjudicando llamados de la Cámara de Empresarios a la municipalidad para impedir la presentación y ciertas tareas de inteligencia policial que referían “la trayectoria vandálica de los seguidores de este grupo” el Indio explicaba cierto intento de justificación por parte de las autoridades políticas del distrito. El Indio remarca que como banda son una “producción independiente a la que le cuesta mucho organizar este tipo de espectáculos” y atraen público de todo el país pero rechaza (de modo irónico) entender a sus fans como vándalos, cuando se trata de “*chicos de 12 y 13 años (...) que por algún motivo, que les es propio quieren escuchar esto, quieren conmovearse con esto, quieren estar vinculados a esto, a esta banda de música.*” Lejos de dar reportajes Los Redondos argumentaban que en vez de “bajarles línea” a los chicos había que escucharlos, porque “*en sus nervios había mucha más información del futuro, que la de los tipos de nuestra edad pueden tener para aconsejarlos.*” Aquellos chicos que estaban diciéndole “algo” al sistema, a las políticas de ajuste de los ’90, esos que sentían la necesidad de vincularse, por lazos identitarios, al rock y a Los Redondos en particular se les estaba “arrebatando” la fiesta. Esa fiesta, que para algunos era encarnizada y susceptible de sanción o prohibición, para otros era la coronación de una larga peregrinación en busca de ensamblar cuerpo, arte y expresión como modo de canalización cultural contrahegemónica. En los testimonios que brindaron los entrevistados se observará cómo se apropiaron de aquellos espacios de socialización y encuentro (recitales) vehiculizando a través del aguante la defensa de la alegría y la fiesta, a pesar de las condiciones de adversidad que cada uno/a padecía a nivel individual y en los conciertos. Los seguidores estaban creando su propio marco colectivo de experiencias compartidas. Empezaban a ser “iluminados” dentro del rock barrial, por eso según el Indio había que dejarlos ser.

Aún así, en esas condiciones, las que lo impulsaron a dar la conferencia de prensa, el Indio se pregunta: “*¿Pero quién se atrevería a decir que no vamos a volver a Olavarría?*”. Veinte años después, se concreta su último show, con otra formación musical, pero con la misma esencia.

¿Qué dimensión tiene lo corporal en el rock? ¿ Qué importancia tiene el cuerpo en el rock barrial?

Para dar respuesta a estos interrogantes, hay que tener en cuenta algunos aportes que se han realizado desde la sociología de la cultura, como así también desde la antropología.

Citro, S. desarrolló estudios que están en línea con la noción de performance en los recitales. Su investigación estuvo centrada en analizar las expresiones corporales, sus disposiciones y rituales en los shows de la banda Bersuit Vergarabat durante los años '90.

Durante el menemismo, se pusieron de manifiesto diversas expresiones artísticas, narrativas, estéticas y culturales que intentaron funcionar como “ actos contrahegemónicos” frente al ajuste económico producto de las medidas de gobierno basadas en relaciones “carnales” con el FMI”. La fuerte impronta privatizadora caracterizó todo el período como también el desguace del Estado y cierta espectacularización de la política. La banda Bersuit, convocaba en sus recitales a romper con las normas instituidas y a transgredir los modos de hacer cotidianos, e imponía actos performativos de resistencia. Un ejemplo de esto, son las canciones “Comando Culo Mandril” rebautizado dentro de la banda como C.S.M (en alusión al ex presidente Carlos Saul Menem) y” Hociquito de ratón”. Citro,S. da cuenta de lo que sucede en los recitales que enlaza con las “fiestas rituales” cuando la banda toca estos temas. El pelado (líder de la banda) se baja los pantalones y muestra su cola. En el otro tema invita a que las mujeres de su público suban al escenario y se saquen el corpiño para mostrar los senos a la par que se escucha el comienzo de la letra que dice: “ ejército de tetas ataca la nación, de lejos se divisan hociquitos de ratón”.

Aquí se ve claramente que el “cuerpo” está hablando en actos y a través de las letras. Hay un enlace en relación al clima político de la época, relacionado con la represión (“ejército de tetas”) y la relaciones carnales/ sexuales con el FMI (“comando culo mandril tené a mano el botiquín, rompiendo culo a granel seguiremo’ en el poder). La autora insiste en la idea de estos rituales festivos y lo relaciona con la noción de “carnaval” de Bajtín, quien sostiene que las fiestas populares “se asemejan al espectáculo teatral por su carácter sensible y concreto y por un poderoso elemento de juego, pero se diferencian porque ignoran toda distinción entre actores y espectadores (...) los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven.(1987[1930]p. 12). Citro, encuentra que este elemento distintivo también se traslada a los recitales donde las formas de participación del público implican que se transformen en actores principales de un espectáculo conjunto. Esto está hilvanado a la idea de que: “El

público crea su propia performance con una estética distintiva —desde el pogo hasta las dramatizaciones, los cánticos, las banderas— que transcurre paralelamente y en conexión con la performance del escenario. La creatividad no se restringe a la banda, sino que abarca a todos los participantes del recital”, sostiene la antropóloga.

En términos de corporalidad podemos señalar que: “todo ritual festivo convoca los aspectos corporales, afectivos, volitivos y cognitivos de la experiencia, y los exalta a través de sensaciones y emociones intensas, y gracias a esa peculiar eficacia del ritual que hace "deseable" lo "obligatorio" (Turner 1980), estos sentidos y vivencias de trasgresión se imponían. Los rituales tienen la propiedad de ir formando, junto con otras tantas prácticas sociales, la subjetividad de sus partícipes. performers, pues en estas manifestaciones del rock, "lo obligatorio" es "transgredir".

Otra característica de las fiestas rituales también presente en estos recitales, es que conducen a ciertos excesos o transgresiones. Respecto de este tema, pueden distinguirse dos facetas, por un lado, aquella trasgresión que corresponde a la experiencia intersubjetiva vivida a partir de la puesta en escena de formas dramáticas y lenguajes estéticos de carácter extracotidiano, generadores de estados emotivos intensos. Tales son los sentidos que se desprenden de las clásicas definiciones de Durkheim (1968 p.391) sobre los "estados de efervescencia"[7] ritual, o las de Freud (1992 p.587), sobre la "liberación instintiva" que promueven las fiestas, al permitir la “satisfacción” de lo que en tiempos normales se halla prohibido[8].

Por otra parte, estas transgresiones pueden operar como actos de resistencia ante el poder, ser investida con sentidos políticos, como sostuvo Bajtín acerca de los carnavales de la Edad Media y el Renacimiento: “La fiesta era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. (Bajtín 1987 [1930]p. 15) La cultura popular del pasado se ha esforzado siempre en vencer por la risa, en desmitificar, en traducir en el lenguaje de lo bajo material y corporal los pensamientos, imágenes y símbolos cruciales de las culturas oficiales”. (Bajtín 1987 [1930]p.356)

El pogo es percibido por varios de sus practicantes como una forma de participación que contribuye al éxito o eficacia del recital. Es una manera de “hacerle el aguante a la banda”, es decir, de “alentar”. Finalmente, podría considerarse como una práctica contrahegemónica en relación con las técnicas de disciplinamiento de los cuerpos (Foucault, 1987) que se intentan imponer en ciertas instituciones, para el caso de estos jóvenes, especialmente en las escuelas.

Así, para sus ejecutantes, el pogo involucra una peculiar trasgresión de los habitus cotidianos con efectos liberadores.

A través de estos discursos, se aprecia cómo el recital es concebido por los jóvenes como un espacio de trasgresión que no implica solamente pensamientos, sentimientos o discursos a los que se adhiere, sino que involucra fundamentalmente la propia experiencia corporal.

En este sentido, es pertinente mencionar la tesina de Florencia Sicilia (2023) que está basada en el análisis comparativo de las narrativas periodísticas del diario Clarín respecto de la fiesta Time Warp realizada en abril de 2016 y el recital del Indio analizado en la presente tesina.

La autora observa “las representaciones construidas por el medio en torno a los eventos y sus protagonistas.” De esta manera aclara que el diario optó por caracterizar de manera negativa al público del Indio representándolo ante sus lectores como “una masa homogénea, caracterizada por la irracionalidad y la barbarie.”

Continúa haciendo un recorrido enfatizando sobre los lazos que los seguidores establecen con la banda, resaltando la idea de seguir al Indio “a todos lados” y los valores compartidos por los rockeros. La tesina pone especial importancia en la cuestión de los consumos y como el diario Clarín los representa en relación a los consumidores asistentes a Time Warp y por otro lado a los que concurrieron al Recital del Indio. Estos últimos son señalados como personas que cometen “excesos y desbordes”, mientras que en el primer grupo, esa “práctica pasa desapercibida.” El diario, según Florencia Sicilia privilegió aspectos negativos de los seguidores rockeros, al catalogarlos como personas “descontroladas e inadaptadas, sujetos que irrumpen en la tranquilidad de la ciudad.” En línea con lo analizado, la autora sostiene que hubo un trato periodístico diferencial entre ambos públicos/eventos, configurando una estigmatización de los sectores populares.

En conclusión, la imaginación artística y los rituales de resistencia de los sectores populares difícilmente produzcan cambios o estallidos sociales, pero sí pueden contribuir a construir las subjetividades empoderadas capaces de intentar esos cambios. La imaginación y los procesos reflexivos implicados en la producción-recepción de las performances musicales producen significaciones y valores que pueden resultar claves en la construcción identitaria de los sujetos, pues como Frith (1986) ha destacado, “la música no actúa como una mera expresión de identidades grupales ya constituidas sino que también contribuyen a formarlas”. Cuando estas significaciones y valores se producen en contextos altamente ritualizados y, por ende cargados de emoción y “sentimiento”, adquieren mayor poder para inscribirse en los sujetos,

y en ello reside parte de la peculiar eficacia del ritual. En suma, no se trata de definir al espacio del recital como un ritual moldeador y determinante de la personalidad de sus partícipes, pero a través de este caso, sí he intentado destacar su importancia en la construcción de las subjetividades adolescentes.

En línea con lo planteado acerca de la transgresión, el abuso forma parte de ella. Garriga Zucal, distingue entre la moralidad del abuso y la de los caretas. La droga es parte esencial del descontrol, del desenfreno propio de los espectáculos rockeros masivos y el abuso de éstas consolida la inclusión al mundo del rock. Varias son las premisas que legitiman a bandas y seguidores a ser “auténticas” (no caretas). Algunas son: “no venderse”, “no transar” con el sistema, la “solidaridad” entre los seguidores. Existe un compromiso de compartir y sostener valores e ideas que se expresan no sólo en los mensajes de las letras sino también en prácticas concretas que se vivencian en las filas para el ingreso a los shows. El autor relata un hecho específico ocurrido durante su trabajo de campo. Un joven no tenía el dinero suficiente para comprar la entrada y los investigadores tenían una sobrante, el muchacho no admitió que no le rebajaran el precio y preguntó “¿Dónde está el rockanroll? En esta pregunta hay una idea de compromiso, ayuda y empatía hacia el otro que excede lo económico, el oportunismo, y constituye un rasgo más de identidad de la comunidad rockera puesta al servicio del pleno disfrute plural del show. Un dato curioso a este respecto es la situación que se genera en la mayoría de los espectáculos del Indio, donde el caudal de personas es tan grande que desborda la oferta de entradas y termina ingresando público sin entradas, hecho que podríamos entender en este mismo sentido.

Pensar al rock por fuera de las lógicas lucrativas, implica considerar a sus seguidores como “auténticos” rockeros. Esto está vinculado a la relación entre bandas autogestivas ( Patricio Rey y sus redonditos de ricota) y los rockeros. Como se señaló anteriormente se encuentra más y mejor valorada aquella banda que puede desarrollarse en términos de producción de discos, recitales y representación artística a otra que no. Se plantea una dicotomía entre quienes siguen a bandas con características como las recién descritas (los auténticos) y las que se oponen a esta definición (los caretas). Conjuntamente las letras de los temas deben contener un mensaje de protesta, de visibilidad de actos de injusticias, tienen que tener un carácter como el espíritu del rock, contestatario. Tan sólo un ejemplo de esto es el tema “Todo preso es político”. En esta letra se puede observar el intento del Indio de visibilizar las condiciones inhumanas a las que están sometidos los presos en la Argentina (cárceles mal

aseadas, prisioneros hacinados que padecen apremios ilegales, etc) y testimoniar el funcionamiento del sistema normativo y carcelario que es funcional al capitalismo. El modo en que se “arrancan” confesiones de los “delincuentes comunes” para fijar o elevar las penas de sus delitos, sin poner en cuestión la estructura del propio sistema.<sup>4</sup>

Volviendo a Garriga Zucal, la dicotomía planteada entre rock y cumbia se refleja en el plano de las letras, a este respecto el autor señala: “Aunque algunas veces la poesía “rockera” presenta más similitudes que diferencias con la cumbia, se ha creado un imaginario que supone que las letras del rock usan metáforas y una lírica compleja en contraposición con las letras de cumbia, caracterizadas por la simpleza y una representación cruda sin ningún tipo de alegoría”.

Para el autor se plantea una pregunta que gira en torno al desenfreno que presentan las conductas rockeras en el marco de los recitales. ¿Es transgresión, resistencia o subordinación? La respuesta a criterio de él es que los abusos no reflejan rebeldía, si no más bien la reproducción del posicionamiento en la estructura social. Trazando un paralelismo con los “cumbieros” los rockeros disfrutaban de ese modo (desenfrenado) del placer hedonista que generan sus prácticas.

Otro paralelismo es expresado por G. Zucal y D. Salerno, se refiere a los rockeros y los hinchas de fútbol.

“La prensa especializada tiende a describir la participación del público en los conciertos de rock chabón con grandes fotos y relatos, pero habla menos de las cualidades artísticas de sus músicos. Cuando en los conciertos hay episodios de violencia física, peleas entre rockeros o entre éstos y la policía, encontramos una representación estigmatizada y animalizada similar a la que se construye para los partidos de fútbol.” Aquí vuelve a irrumpir la categoría ya mencionada de “aguante”. Sostienen los autores que en el rock chabón, la posesión del aguante es directamente proporcional a la autenticidad. Es decir para ser un “auténtico rockero” hay que adquirir y mantener el bien simbólico “aguante”.

Iniciados y novatos es la siguiente dicotomía que se intenta desarrollar en el texto de los autores mencionados. Los primeros son los que tienen la potestad del aguante y lo demuestran bailando o haciendo “pogo”. Continúan: “cuando asisten a un concierto no van sólo a escuchar música sino a participar y evaluar el ‘ritual’ del recital”. Esta evaluación es

---

<sup>4</sup> Esta referencia alude a la injusticia de encarcelar a una persona despojada de poder y recursos económicos, la desigualdad que consecuentemente deriva en mayores índices de delincuencia.

minuciosa, ligada a los códigos internos propios de los rockeros, su grado de identificación con la banda y las prácticas de afición que estos posean. El show del Indio y su banda, que este trabajo tiene por objeto analizar, tuvo rituales propios que se profundizarán en el desarrollo de la tesina. Es importante plantear que el pogo tiene un lugar central en la construcción de la autenticidad. Seguir a una banda independiente también es sinónimo de autenticidad.

Retomando la idea de “aguante” y presentándola como una posible categoría analítica útil para el posterior análisis de esta investigación, puede funcionar como una herramienta de identificación. Está en gran medida basada en la interpelación a los músicos. Es decir, que los seguidores pierden prestigio si asisten a recitales de bandas cuyos integrantes dejaron de comportarse como auténticos rockeros; hay un sistema de valoraciones con niveles superpuestos que exceden pero construyen el espacio del concierto”. En este sentido es que también se vincula el aguante a la resistencia física. El que resiste al pogo, a las inclemencias climáticas, al tumulto, a la avalancha es quien tiene más aguante. Es por esto que mayormente el público masculino asiste y se posiciona en las cercanías de las vallas (adelante) lo más próximo posible al escenario. Por otro lado las mujeres: “participan en la disputa por la autenticidad, pero obtienen ese atributo a través de prácticas determinadas por parámetros masculinos”. Comparten con los varones el mismo espacio físico, el mismo tiempo y las mismas prácticas. La igualdad está supeditada a la duración del concierto, la práctica del pogo y la performance dentro de él”.

Es posible resumir lo planteado por el autor, entiendo que los rockeros construyen universos simbólicos que, en más o en menos, se oponen a la sociedad hegemónica. El aguante configura “diversas manifestaciones de una enredada y conflictiva disputa por la significación de lo legítimo”. Hacer pogo, gritar, cantar, resistir el dolor son formas válidas de la autenticidad e identificación.

Una noción muy trabajada en las investigaciones sobre el rock es la de “politicidad”. La tesis central de quienes promueven este concepto es que se articulan posiciones de desconfianza y realización. A la postura de “oponerse al orden establecido, ignorando sus instituciones tradicionales, no participando de ellas, Yonnet (1988) la denomina despolitización activa”. Como complemento a este concepto aparece el de “politización afectiva”. Da cuenta de la construcción de una posición política por empatías pero que no está sostenida, al menos de modo central, por antagonismos netamente ideológicos o de clase. Más allá de la carencia de

un proyecto político propio, los rockeros consideran que la autenticidad y la independencia son factores que funcionan para marcar “límites de pertenencia” Los autores sostienen que: “en esta asignación de valores otorgarle un sentido positivo a lo que el resto de la sociedad ignora, estigmatiza, reprime o persigue, constituyen gestos de resistencia, que pueden ser leídos como politicidad, porque marcan una desigualdad, una diferencia.” Es importante resaltar en la tesis de los autores que esta resistencia no se encuentra emparentada con un hecho fundacional como ser la toma de poder del Estado, sino más bien con: “una organización inestable, dinámica y, a veces, poco articulada de valores alternativos combinados con valores hegemónicos. La rebeldía en el rock sólo muestra su oposición al statu quo y no el intento por modificarlo. Los rockeros no pretenden cambiar el “mapa social” solo utilizar “otra puerta” para ingresar.

Cuando se piensa en la trayectoria de los Redondos o en el Indio, se habla de un fenómeno que pertenece a la cultura popular, entendida a esta como “un núcleo de sentido que se trama en diálogo permanente, por un lado, con la cultura- siempre impura- de los sectores populares, entendiendo que las posiciones desde las que producen cultura señalan siempre una dimensión de subalternidad; y por el otro, con los bienes- siempre impuros- producidos y puestos en circulación por los dispositivos estratégicos institucionales, que a su vez son consumidos tácticamente desde posiciones de asimetría por aquellos que no son sus productores”.

En el texto de Rodriguez, M. Graciela, se menciona la idea de los gestos de transgresión y su capacidad de convertirse en antagónicos al poder dominante. “Si la rebeldía antisistema es, en el caso de rock argentino, paradoja fundante de un universo musical que se legitima a través de su masividad en el mercado, la misma paradoja instala un doble discurso, donde autenticidad no es homologable a confrontación, sino al gesto retórico de un aguante expresivo”. Puede considerarse a las prácticas corporales como una variante de este “aguante expresivo” del que nos habla la autora . La danza, concretamente como gesto de resistencia, que conlleva un determinado goce. En esta línea, la autora se pregunta una serie de cuestiones que giran en torno a la idea de resistencia. ¿Es el placer un modo de resistir? ¿ Qué proporción hay de transgresión y de confrontación en un gesto de impugnación cultural? ¿Será que la resistencia ha quedado confinada a puros gestos de revancha ocasionales, y aislados?

Citro retoma esta cuestión al introducir el concepto de “bardo” extraído de las entrevistas realizadas a los integrantes de Bersuit allá por los años ‘90, pero que también puede ser aplicado al público del Indio/Redondos. “El bardo parece implicar siempre una dimensión social, es decir no solo un exceso realizado en forma particular, privada, sino que suele relacionarse con ciertas transgresiones o provocaciones hacia los poderes oficiales, a lo establecido, la práctica del bardo siempre conlleva esta idea de transgredir ciertos poderes, aunque sea provocando a algunos de sus representantes más característicos, en este sentido los relatos sobre el bardo incluyen provocaciones a las autoridades escolares, a la policía, es decir a elementos típicos del control social”. La idea de Citro, puede vincularse con el desarrollo de Rodríguez, M. G. cuando nos habla de la “politización de unas ciertas prácticas culturales que ubican como protagonistas a sujetos subalternos.” En la construcción del “bardo” emergen elementos que intentan configurarse como procesos políticos emancipatorios. Sucede dentro del público del Indio, con sus rituales de misa y pogo. El “bardo” se manifiesta en los intentos por construir identidades colectivas dispuestas a establecer límites sobre hasta dónde se pueden aceptar las injusticias y las pretensiones normalizadoras del sistema. Con letras del Indio basadas en los contextos sociohistóricos complejos que vivió y vive la Argentina se produce un juego interpelador hacia el público que magnetiza y sintetiza al mismo tiempo las formas de percepción y respuesta a un sistema que impugna los gestos de los grupos subalternos. La idea de politización de las prácticas culturales, alude a aquel proceso que visibiliza y encarna la participación de las grandes mayorías populares (sean rituales festivos en recitales, manifestaciones en espacios públicos, performances de grupos activistas o artísticos, etc) y los convierte en protagonistas de una cultura popular que intenta poner en jaque el orden establecido.

En línea con lo planteado, la autora rescata la noción de “ruptura herética” de P. Bourdieu. La presenta como una subversión cognitiva que pone en riesgo la adhesión al orden establecido y que implica, por eso mismo, una subversión de tipo política. El discurso herético es el resultado de una acción que instaura una experiencia de ruptura con el orden establecido y que, como consecuencia de ello, expone la voluntad de ese grupo para producir y sostener esa nueva realidad. Para Bourdieu, los dominados sólo pueden constituirse en grupo separado si ponen en tela de juicio las categorías de percepción del orden social (1988a). La lucha se basa en la imposición de un principio legítimo de constitución de los grupos que pueden, así, ‘tomar la palabra’.”

Habrá que pensar a la cultura popular en relaci3n a la dimensi3n significativa de los fen3menos culturales, sin aislarlos de sus condiciones materiales de producci3n, ni escindirlos de la esfera de la sociedad que los engloba. Lo importante es dar cuenta de la batalla por el sentido, recuerda Rodriguez, batalla en la cual ninguna expresi3n cultural “tiene existencia aut3noma”. Es decir que: “la trama cultural se alimenta de negociaciones, rechazos y apropiaciones, de símbolos que se hacen circular privada y públicamente, de una pluralidad de prácticas y de experiencias, de eventos vividos y significados, de textos que abarcan y exceden las experiencias.”

Ahora bien, retomando el objeto de estudio de este trabajo surgen preguntas tales como:  Cu l es el sentido que se disputa en las misas ricoterias?  Cu l es la apropiaci3n del público?   Qué símbolos circulan en la interacci3n entre banda y seguidores?   Qué implican las experiencias vividas en Olavarría 2017?   Qué lazos se afianzaron all , que parecen imprescriptibles?

Para dar respuesta a algunos de estos interrogantes, podemos comenzar haciendo alusi3n al concepto de “fiesta”. Los asistentes al show de Olavarría resaltan que cada encuentro con el Indio y los Fundamentalistas es una fiesta. Un ritual que comienza mucho antes de llegar al predio donde est  situado el escenario. Largos viajes, kil3metros de ruta se recorren para ver y escuchar a la banda y los fanáticos se “reservan” los días previos a la presentaci3n para comer “el asadito” siempre acompañado del vino/ birra/ fernet y por sobre todo marihuana/ cocaína/ pepa, etc. L3gicamente estos esfuerzos de manejar largas horas, dormir poco y mal, peleas o roces que se generan incluso entre amigos quedan eclipsados por la “manija” de estar ahí, de verlo al Indio, de escuchar esos temas que trascienden cualquier coyuntura (econ3mica, climática, geográfica) ahí donde se configura el sentido de pertenencia, el barrio, la banda (los más cercanos que siempre están “aguantando los trapos”)  por qué? porque es necesario reivindicar el rock como bandera ligada a la resistencia y a la juventud y experimentar (en el caso del público más joven) la mística de los redondos en el vivo y revivir o resignificar, para los adultos aquella música de la banda platense que vieron nacer y crecer a lo largo de las décadas. El recital como práctica ritual tiene un carácter “colectivo y obligatorio” según sostiene Citro ya que la adhesi3n de los seguidores a la banda se presenta como algo fuertemente sentido. Es por eso que toda la estetizaci3n rockera apunta a una caracterizaci3n desde la ropa que se lleva al recital, en general zapatillas de lona/deportivas (no nuevas, a veces rotas o muy gastadas), remeras del Indio o de los Redondos, gorros y

joggings o viejos jeans y buzos que suelen quedar atados a la cintura (en el mejor de los casos) se “revolean” en algún tema emblemático, pasando por las previas de acampes y asados hasta el rechazo moral de los jóvenes rockeros que estaban “desencajados” con las normas que imponía el sistema. A este respecto el Indio indicaba en una entrevista del año 1988 para la revista *Rock and Pop* que: *“Desde siempre el rock se trató de un pibe que dice: ‘Mirá papi, no me gusta el mundo que ustedes me van a dejar’. En el ‘50, cuando estalló el rock and roll, todavía se creía en esta sociedad de autos brillantes con el tanque lleno de nafta. Pero el rechazo de los pibes era moral; era la rebelión inocente de descubrir que el puritanismo y la decencia que aparentaban sus padres no eran verdad. Y entonces la rebelión era echarse un polvo en el asiento de atrás del coche...las primeras infracciones al sueño multimedia moderno.”*

Parte de la estética de los recitales también está compuesta por las banderas, esas que están ligadas al barrio, a la familia o que sencillamente recuerdan frases de temas de lo redondos, del Indio y los fundamentalistas. Las mismas que se colgaron en Olavarría con muchas horas de antelación y que tienen la impronta de un rock “futbolizado”, en términos de Pablo Semán, de la mano no ya de jóvenes del Gran Buenos Aires, sino de todo el país. Pibes y pibas de distintas provincias, tomaron colectivos, con uno o dos días de antelación para llegar a un pueblo, Olavarría. Desde el inicio del fin de semana, se advertía la falta de control policial y agentes de tránsito, aunque se disfrutaba de la “fiesta” que era el verdadero espíritu de la “familia ricotera”. Esa fiesta que implica la caminata bajo el rayo del sol, fumar porro y respirar el humo del asadito del medio día, para luego llegar a la inmediaciones de la colmena previa compra de remeras con frases de temas conocidos o la cara del mismo Indio y sus característicos lentes oscuros. Retomando la idea de estética, es posible afirmar que los jóvenes que asistieron al recital estetizan su cotidianidad encarnando prácticas y discursos propios del rock. Esto se percibe desde la postura sobre los debates entre bandas pop y rock, gestualidad anclada en el “aguante”, corporalidad en el “pogo (el más grande del mundo) y discursos rupturistas encabezados por el Indio cuyo sentido es apropiado por “las bandas”. Ejemplos de esto son las palabras del cantante, mencionadas en otros recitales, en alusión a los crímenes de lesa humanidad cometidos por la última dictadura militar, la labor e importancia de los organismos de DD. HH. en materia de restitución de identidad, como así también el mensaje que es dado en relación al estado de las cárceles en Argentina, concretamente antes de que la banda inicie el tema: “Pabellón séptimo, relato de Horacio”, el

Indio verbaliza la idea de reivindicar los derechos humanos de los reclusos y manifestar el pésimo estado edilicio de las cárceles hecho que configura un real deterioro en las condiciones de vida de las personas y produce rivalidad incluso entre los mismos internos. La falta de recursos que es manifiesta por parte del Estado se visibiliza ante miles de jóvenes asistentes que consideran de peso la palabra de un líder. De este modo, el recital no se reduce sólo a la mera escucha, el baile, al pogo, la previa sino también a recibir e internalizar mensajes que trascienden canciones y que se traducen en interpelaciones directas del Indio a su público. El tono político de las letras de las bandas (Fundamentalistas/Redondos) se cristaliza en la estetización mencionada anteriormente. En términos de discursos contrahegemónicos, que chocan con el blindaje mediático de las grandes corporaciones. El público rockero también encarna prácticas que dan cuenta de manifestaciones de resistencia consideradas constituyentes de una “performance”. Lo que podemos aquí agregar sobre performance en el rock es que también es un acto de creación. La música se ancla dentro del ámbito de la corporalidad. “La emoción puede ser entendida como una reacción corporal, ya que responde a procesos mentales de interacción fisiológica que se manifiestan en acciones y reacciones”. Es digno de destacar que todo proceso mental asociado a la música está alojado en la corporalidad. “Nosotros somos nuestros cuerpos y la función de nuestros cuerpos es ser parlantes de nuestros deseos.” señala Alejandro Madrid (2006,2)

Tal como se mencionó más arriba el proceso de creación comienza antes de que se escuche el primer acorde en el recital. La confección de banderas, es un hecho artístico que no sólo configura la identidad del barrio, la familia o los amigos, sino también el tiempo empleado en la pintura, la estética (tipografía de las frases y colores que se utilizan) y su exposición funciona como un “vector de sociabilidad”. Las fotos que se sacan en las inmediaciones del predio (entre desconocidos) también son un modo “catalizador” de encuentros y generan orgullo para quienes participaron en la “pintada de ese trapo”, es una forma de reconocimiento hacia ellos. “Allí, se generan lazos, se intercambia información, anécdotas, percepciones sobre recitales previos o futuros e incluso se conciben nuevas ideas para las banderas que vendrán.” Puede decirse que se revalida la pertenencia a la “comunidad ricotera”. Los trapos también sirven como elemento de diferenciación dentro del público, para distinguir entre novatos y experimentados en conciertos. De esta manera se pueden observar dos modos que se habilitan a partir de la confección y posterior exhibición de las banderas. El de sociabilidad y visibilidad son los más significativos.

“Banderas en tu corazón, yo quiero verlas...” canta el Indio en uno de los himnos de Los Redondos: “Juguetes perdidos” son también esas banderas que los fans cuelgan en los estadios o predios donde toca la banda. En el proceso denominado “Carnavalización del rock”(Alabarces, 2008) se produce un “borramiento de la distinción entre músicos y público” que daría origen a una “escena unificada donde los músicos deben tocar y el público actuar, volviendo la exhibición de bengalas y banderas y las actividades corporales, parte esencial del concierto”. Esta mística propia de los recitales del Indio y del último en particular, se da en la interacción permanente entre el escenario y el campo. El Indio, va mechando agradecimientos y quejas (por objetos arrojados hacia el escenario) y el público disfruta cantando con los brazos abiertos y la mirada al cielo eternizando la majestuosidad del show.

## **Objetivos**

Indagar la dialéctica que se genera entre público y grupo musical.

Analizar que ocurre abajo del escenario cuando se pierde la individualidad en la práctica del pogo.

Pensar el modo de construcción del vínculo (desde lo corpóreo y desde lo simbólico) desde el público a la banda.

Indagar sobre las experiencias subjetivas (recital de Olavarría 2017) del público.

Indagar sobre el pogo “como práctica ritualizante” entre los jóvenes. Sus reglas, códigos y normas. Sus implicancias en su cumplimiento/no cumplimiento.

Indagar sobre la corporalidad en el rock y sus implicancias a nivel cultural y de clase.

## **Metodología**

La propuesta metodológica de este trabajo será de tipo cualitativa, con entrevistas cuyas preguntas, de tipo abiertas, intenten captar los modos subjetivos de apego a la banda y al Indio Solari, los aspectos simbólicos y de apropiación cultural en el plano de la escucha, el seguimiento y la valoración del rock y su idiosincrasia en los escenarios.

Reconstruir la relación particular que los seguidores establecen con la banda, la importancia de la “peregrinación” (“la misa ricotera”) en los shows y fundamentalmente en el último, su afectividad expresada desde las disposiciones corporales, será la idea de la tesina.

Se pudo observar que el apego para la mayoría de los entrevistados/as hacia la banda surge a partir de un componente generacional propio en los sectores populares que se afianzó con una lógica centrada en lo colectivo, sumado al elemento diferenciador que caracterizó a Los Redondos respecto de otras bandas de rock. Esto devino en el posterior desarrollo de un sentido identitario que los terminaría por definir como grupo, como “familia”.

También se evidenció en varios casos la cultura de la resistencia, cristalizada en la lealtad a la banda y la asistencia a cada show. Por último los actos rituales del pogo, reiterado en cada testimonio, reforzaron la idea de un despliegue performativo centrado en la celebración de la alegría y la fiesta.

## **Propuesta metodológica y teórica**

Este trabajo se nutre de un corpus compuesto por diez entrevistas de tipo cualitativo, realizadas a cuatro mujeres y seis varones. La pertinencia de los entrevistados sobre el objeto de estudio se justifica a través de la técnica “bola de nieve” configurando una red de personas que asistieron al recital del Indio Solari y los Fundamentalistas del Aire Acondicionado en Olavarría el 11 de marzo de 2017. Bajo esta técnica fue posible establecer un criterio que guiará la escritura. Rango etario y composición demográfica como resultado de observar que el 95% de los entrevistados tienen entre 30 y 40 años y pertenecen a sectores sociales medios. Hice las entrevistas y las trabajé tomando como eje principal las experiencias y cosmovisiones de cada uno de ellos/as en el recital de Olavarría, haciendo las preguntas en torno a ¿Cuál es el límite de lo pogueable? ¿Qué los une o convoca a confluír en los recitales y adoptar esta danza? ¿Qué dimensión tiene lo corporal en el rock? ¿Qué importancia tiene el cuerpo en el rock barrial? ¿Qué recuerdos subjetivos tienen del recital? ¿Cuál es su modo de vinculación con la banda? ¿Qué representa la misa y la familia ricotera? Todos estos interrogantes y sus devoluciones configuran mi unidad de análisis.

Estamos hablando de jóvenes que construyen un tipo de vínculo particular con la música que escuchan y con la banda que siguen. En palabras de P. Semán y P. Vila: “ Los jóvenes se apropian de la música según situaciones, usos y códigos que combinan o excluyen oportunamente, demostrando un conocimiento bastante complejo de tales códigos y sus reglas concomitantes.” En este sentido, es posible vincular esta apropiación que los jóvenes hacen de la música con un espacio de socialización que la misma promueve.

Ignacio Fontana en su tesina de grado afirma que escuchar música: “pone en movimiento procesos de construcción identitaria por los cuales delineamos nuestras existencias sociales.” El concepto de hegemonía de A. Gramsci también es tomado en la tesina de Fontana para dar cuenta de la disputa por el sentido en el terreno cultural. La asimetría de poder en el discurso que estaba fragmentado en los noventa. Un discurso que era contestatario por parte de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota y a la vez resistido por los medios de comunicación hegemónicos del momento. Como se ha mencionado anteriormente, el Indio mantuvo esa postura durante toda su carrera en Redondos y solista.

La noción de “estructuras del sentir” hace alusión a la irrupción del arte como articulador de subjetividad, entendiendo que existen en los sujetos diversas formas de percibir/sentir su realidad cotidiana y esto es adaptable a la propuesta artística e ideológica de los Redondos/Indio. Según Fontana, “ Estos chicos consumen los discos desde los barrios subalternos en los años noventa en el momento donde la banda se vuelve masiva y popular juntando los mangos para sacarse una entrada, burlando a la policía que los reprime a la entrada y a la salida por portación de cara (y juventud) conscientes de su exclusión de la sociedad opulenta que la revista Caras muestra en Pinamar o Las Leñas”. A propósito del accionar de las fuerzas de seguridad es interesante destacar también los discursos policiales, aquellos que argumentan actos vandálicos por parte del público seguidor. Su representación en los medios de comunicación gráficos y televisivos no dista demasiado de esta idea. Los fanáticos asistentes a los shows de los Redondos y del Indio han sido históricamente estigmatizados y marginados. De allí el esfuerzo del líder de la banda en deconstruir este armado mediático que se instaló y normalizó de manera injusta, tergiversando las formas y expresiones de aquellos jóvenes que concurrían a las misas ricoterías a lo largo y a lo ancho del país con el objetivo de ser parte de una fiesta del rock.

En línea con lo planteado, anteriormente ya se había hecho referencia a la suspensión del show de Olavarría en el año 1997, de forma sorpresiva y a pocas horas del comienzo del

show. Las razones fueron verbalizadas por el Indio en aquella histórica conferencia de prensa. En clara alusión a la estigmatización que los medios hacían del público de Patricio Rey, el vocalista argumentaba que solo eran chicos que se sentían conmovidos por una banda y quería ir a ver un show para disfrutar con parejas y amigos. *“Uds, saben que viene gente de otros lugares a ver este espectáculo, que no es un espectáculo únicamente para la gente de Olavarría”*. Continuaba advirtiendo, de modo irónico, (frente a ciertos artículos de prensa gráfica que calificaban de vándalos a los seguidores) que los chicos *“los vándalos son estos chicos que están ahí de 12, 13 o 14 años que ya no están en estado de inocencia”* También agregaba que *“Esta banda pertenece a ellos”* definiendo así el vínculo que ya existía entre banda y público. Aquí retomamos el concepto de Ignacio Fontana cuando argumenta sobre el uso político que hacen los jóvenes en los noventa de la propuesta estética de los Redondos, sosteniendo la idea de circularidad en la cultura popular, para comprenderla en términos relacionales, dialógicos *“donde el intercambio mismo nos da una idea del estado de la cultura en un momento determinado”*. Mencionar este uso político es importante para comprender que los sectores populares no se encuentran despojados de sentido con los mensajes sino que *“van a su encuentro cargados de su propia historia y categorías de aprehensión pero además en una práctica que es táctica y de resistencias.”*

Retornando a las palabras del Indio en la conferencia de prensa, cuando un periodista le preguntó si esa era la última vez que tocarían allí, el cantante contestó: *“No va a ser la última vez que vengamos a Olavarría. Que quizá hay que esperar un tiempo. Los corazones jóvenes se lastiman y quizá no tienen la posibilidad de cicatrizar durante un tiempo esas cosas.”* El Indio aseguraba que cuando las condiciones para todo el mundo estuvieran más claras, seguramente volverían a tocar allí. Lo hizo luego de veinte años, en un show que tuvo sus particularidades en el mismo sentido puesto en duda en los ‘90: el comportamiento del público, el manejo de la seguridad, la organización entre otros aspectos logísticos del evento. De los testimonios que ofrecieron los asistentes al show de Olavarría 2017, se desprende que se percibió como muy deficiente el trabajo brindado por la empresa encargada de la organización y puesta en escena del evento. Todas las opiniones convergen en la idea de: carencia de control, señalética, supervisión para evitar desmanes o disturbios ocurridos durante el recital y dotación policial ínfima en relación a las más de trescientas mil personas presentes en el lugar. En cierto momento del show el indio les pide a los seguidores que se cuiden entre ellos mismos, viendo desde arriba del escenario situaciones de violencia que

debían evitarse. A lo largo de toda la carrera de Los Redondos y del Indio solista existen, en los recitales, acercamientos al público, pedidos y comentarios variopintos. Desde una posición de enojo pidiendo, el cantante, que dejaran de arrojar objetos contundentes al escenario como una bengala ( Racing 1998), pasando por el anuncio de su enfermedad (Tandil 2016) hasta la persona que se subió para saludarlo (en el predio de La Colmena en 2017) y en línea con la ya conocida postura política del Indio, reivindicación y apoyo a organismos de DD. HH.

Continuando con el concepto de politicidad, esbozado anteriormente, es importante recordar que el recital en La Colmena se realizó durante el Gobierno neoliberal de Mauricio Macri. Una gestión donde primaron políticas de ajuste económico, que se vio reflejado en distintas áreas estratégicas como salud, educación y por supuesto la cultura no escapó a esta lógica. Proceso que se completó con la criminalización de protestas sociales, fuerte represión, desindustrialización y destrucción del empleo local. También persecución política a líderes opositores, hecho que fue posible gracias al aparato judicial que respondía directamente al Poder Ejecutivo Nacional. Todo esto fogueado y sostenido por el establishment y los medios de comunicación hegemónicos. La politicidad a la que se hace referencia está enmarcada ya desde Los Redondos, cuando el Indio en aquella conferencia declamaba que las especulaciones políticas no le cabían a la banda, sino más bien habían elegido el *“camino de la música (..) desde épocas muy duras”* para expresar lo que querían decir. El arte no sólo funcionaba (y lo sigue haciendo) como vía de canalización para quien lo crea, promueve y consume sino también como “herramienta” elegida por los artistas para expresar posiciones políticas, estéticas, culturales y transmitirlos a su público. A partir de esta idea puede observarse esa carga de politicidad presente, en este caso, en las letras de ambas bandas del Indio y también en los recitales como lugar de convergencia para canalizar opresión, hartazgo, sentimientos de rechazo a gobiernos antipopulares y por la positiva para expresar admiración, gratitud y para apropiarse de las canciones que tal vez hayan marcado las infancias/adolescencias de los asistentes.

Para continuar indagando sobre los recitales como espacios de socialización donde se comparten experiencias vitales para los seguidores resulta importante dedicar algunas reflexiones acerca de los procesos subjetivos que se generan en las personas en torno a la carga afectiva con la cual invisten su relación con la música, el rock y con la banda en particular. La práctica de la escucha se encuentra ligada a experiencias sensoriales que son

atravesadas desde lo emocional, por tratarse de lazos familiares y amistosos que atraviesan la cotidianeidad de los ricoteros. Como se podrá observar, en el análisis de las entrevistas realizado en el presente trabajo, la música del Indio/ Redondos conmueve a las personas de modo tal que establecen un vínculo que conlleva a la “adhesión diferencial” en comparación a otras propuestas rockeras que no llegan a conmover. “Estas prácticas suelen tener un sentido ‘singularizante’ en el seno familiar o al interior de un grupo de amigos o vecinos” sostiene Aliano, N. en su tesis doctoral. Continúa argumentando el autor que se “cultiva la emoción” como etapa previa a la experiencia del recital en vivo que funciona como la culminación “a la cual se llega luego de una carrera de preparaciones, anhelos y expectativas (...) y aparece como el paso necesario para fijar el fanatismo. Continúa aclarando el autor que: “todos los seguidores se sienten cautivados por la música sin tener necesariamente un conocimiento de lo que están escuchando, de cómo decodificarlo o de qué es lo que constituye el goce.” Existe un magnetismo que atrapa desde edades tempranas, se configura esencialmente en las letras y la música de la dupla Solari/Beilinson.

Al momento de pensar en la constitución del público de los Redondos/Indio desde sus comienzos, allá por fines de los ‘70, los intelectuales eran los que ocupaban el centro de la escena, ya que los primeros shows se hacían en pubs y teatros de La Plata (ciudad de los hizo converger a nivel musical) donde se generaban climas bohemios colmados por actores, performers, monologuistas y músicos de rock. En aquellos ambientes donde confluyen los elementos mencionados, surge la idea del nombre de la banda. Patricio Rey era un nombre ficticio (que alguna vez se lo vinculó a una persona real que vivió toda su vida en la provincia de Salta, donde la banda realizó una gira en los ‘80) pero otras versiones lo vincularon a un personaje que nunca existió en la realidad. Se decía que en esas primeras presentaciones, cuando todavía no tenían disco de estudio, un docente conocido de los músicos que asistía a los teatros, al que solían llamar “el doce” se disfrazaba de sultán y repartía buñuelos de ricota entre el público. Con el paso del tiempo Los Redondos fueron virando en sus intereses y proyecciones para darle mayor importancia y espacio a sus shows estrictamente musicales. Es por eso que comenzaron a expandir la masa de seguidores de modo progresivo, desde el famoso “Lozanazo” teatro de La Plata donde aún se reunía: la poesía, la perfo, y la música, pasando por lugares como Cemento en Buenos Aires, Paladium (donde presentan su segundo disco “Oktubre” en 1986), para luego llenar estadios como Obras (1989 y 1991) polémica decisión debido a la negación de la banda por ser parte “del rock cortesano” (Ignacio

Fontana 2021) hecho que generó un profundo rechazo de parte del Indio hacia la prensa y en particular hacia un periodista de la entonces Revista Sur, Carlos Polimeni quien consideraba a Los Redondos como contradictorios y sin línea argumental. Pasando también por estadios como Huracán (1994) y Racing (1998). Todos los shows daban cuenta de la creciente masificación del público. Si bien, en entrevistas radiales la Negra Poli aseguraba que era un público conformado por distintos estratos sociales y culturales, a nivel mediático se intentó instalar que se trataba de gente proveniente, en su mayoría, del Gran Buenos Aires de clases populares que generaban disturbios en los recitales. Estas tensiones entre los medios y las concepciones al interior de la banda que disentían profundamente con las primeras, sumado al crecimiento exponencial en la cantidad de asistentes a cada show, provocó que la banda se alejara de Capital Federal y comenzara a brindar shows en provincia de Buenos Aires y en interior de país en los años noventa.

Retomando la idea del modo en que Los Redondos fueron “cautivando” ese público fiel que se fue magnificando y masificando y que los acompañó hasta su último show en el Chateau Carreras de Córdoba el 4 de agosto de 2001 es importante destacar dos cuestiones: en primer lugar la propuesta de la banda había trascendido a los largo de dos décadas no solo desde lo artístico (música, letra, arte de tapa, escenografía en los shows, potencia de sonido en recitales) sino también con la idiosincrasia de los integrantes de la banda. Sus posturas sobre el escenario, la publicidad de los discos y shows gestada por ellos mismos, recordando que siempre fueron una producción independiente y autogestiva sin ninguna corporación discográfica que los financiara. En los recitales siempre se podía encontrar a un Indio vestido con su clásica camisa, jean y lentes redondos negros (Los Redondos, que luego mantuvo con Los Fundamentalistas del Aire Acondicionado) con gestualidad muy similar en recitales de ambas bandas. Además la lírica de sus creaciones musicales se inscribe sobre un claro mensaje político hacia su público: el de no bajar línea ideológica, sino más bien mostrarse abiertos a los aprendizajes que pudiesen darles aquellos “desangelados” como Solari alguna vez llamó a los jóvenes fanáticos y a la vez fomentar el pensamiento autónomo y crítico. Argumentando en una entrevista otorgada a Gloria Guerrero decía: “*Los artistas o la gente que se dedica a estas cosas como hacer canciones no están para develar el misterio sino para generarlo. Si yo te pongo un revólver acá arriba, ¿vos estás a favor o en contra? Un cuchillo no es verdadero o falso, el asunto es si uno lo agarra del mango o lo agarra de la hoja. Aquel que genera algo para que haya resonancia está diciendo, esto es la calle, esto*

*nos pasa, no estoy diciendo si está bien o si está mal. ¿Vos crees que somos ángeles o demonios todo el tiempo?''*. Claro está que la música de Solari interpela de distinta manera a cada seguidor pero como sugiere Fontana en su tesina, las impugnaciones que emanan de sus letras son abiertas pero los usos sociales que de ellas se desprenden entran en correlación con la experiencia de vida de cada sujeto. En los '90 las problemáticas esenciales de la sociedad eran las del desempleo, la pobreza, la marginalidad, la represión policial, entre otros padecimientos sociales, mientras que en las altas esferas políticas se dedicaban a crear condiciones favorables para maximizar las ganancias de las grandes multinacionales, privatizar las empresas de servicio público y a desindustrializar el país. Conjuntamente se generaba un proceso de espectacularización de la política, donde el presidente se paseaba en coches de alta gama, se sacaba fotos con figuras de la NBA y con bandas de rock internacionales. En tiempos donde la pizza con champagne ocupaba el imaginario clasemediero, los Redondos jaqueaban con una propuesta contracultural que ponía al barrio y al ritual (la misa) en el centro de la escena. A este respecto el autor citado anteriormente hablaba sobre estos jóvenes descreídos de las instituciones y decía que: "se encontraban con un mensaje abierto que al disponer de una serie de significantes 'útiles' les permitía construir todo un andamiaje semántico desde el cual resistir el embate homogeneizador de la cultura globalizada." La idea de identidad se construye en función de las trayectorias personales (veremos en el análisis del corpus de este trabajo, que en la mayoría de los casos los jóvenes seguidores y asistentes a Olavarría escuchan desde la infancia/adolescencia los Redondos, y el origen de esa escucha se debe a la influencia de algún familiar/amigo) y a través de prácticas compartidas como las ya analizadas (banderas, asados, viajes, campamentos, etc) Fontana sostiene que los jóvenes en los '90 estetizaron su vida en función del vínculo que forjaron con la banda.

Los Redondos tuvieron un alcance nacional (no trascendieron internacionalmente como sí lo hicieron otras bandas en los '80/'90) y un anclaje popular. Este consistía en interpelar a través de su estética contracultural a los estratos bajos de la sociedad, aunque paradójicamente sus figuras principales Indio y Skay provenían de familias de clase media, su lírica hacía clara referencia a la desigualdad y crueldad que proponía un sistema que marginaba a aquellos pibes sin perspectivas de futuro que veían cómo sus padres o vecinos trabajaban de sol a sol para mantener austeramente la familia, y ellos tal vez, con alguna changa o dinero que provenía de algún conocido accedían a la entrada del show de su banda favorita. A este

respecto la docente Cecilia Flachsland asevera que los redondos en los '90 narraron un concepto de nación a partir de la idea de poner en circulación “retazos de cultura culta” los cuales fueron apropiados por sectores populares para la construcción de “discursos culturales disruptivos.”

Sobre el clima de época de los '90, los redondos supieron captarlo, en tanto entendieron el modo en que su público sentía esa coyuntura y lo tradujeron a la estética de su propuesta artística. Junto con la lealtad y compromiso de los seguidores forjaron el vínculo por varias décadas.

En 2017 luego de haberse consolidado la carrera solista del Indio con cinco discos de estudio y habiendo reclutado a músicos de reconocida trayectoria para que conformaran su banda, el artista se despidió de los escenarios (al menos en forma presencial) aquel 11 de marzo en la ciudad de Olavarría. Miles de fanáticos lo siguieron desde Los Redondos y en su posterior etapa, recorriendo el país, contratando colectivos especialmente destinados a la comercialización de recitales (ofrecen servicio de traslado desde un punto fijo de CABA o Pcia de Buenos Aires hacia los destinos con opción de asado/acampe) y otros en forma particular yendo en autos o motos aportando así a un proceso casi “sacrificial” de “seguir la gira del Indio”.

El artista es tomado en cierta forma como una “deidad pagana” un ser que no es supremo, pero al que se le rinde una suerte de “culto” a través de una “misa” que, para la mayoría de los fanáticos, es “sagrada”.

En relación a los conceptos esbozados anteriormente es posible trazar ciertos paralelismos con las nociones planteadas por M. Bajtin en su texto “La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento”. Allí contextualiza la obra de Rabelais, aclarando que lo consideran uno de los autores literarios más importantes de Europa, al haber sido quien más conoce sobre la “corriente popular de los antiguos, refranes, proverbios y farsas estudiantiles de la boca de la gente común y los bufones”. En la edad media se entendía al carnaval, como la segunda vida del pueblo, centrada en el principio de la risa. “Es su vida festiva. La fiesta es el rasgo fundamental de todas las formas de ritos y espectáculos cómicos de la edad media”. En el texto el concepto de “festividades” es profundamente indagado de acuerdo a su correlación histórica-temporal. De todos modos pueden encontrarse algunas ideas comunes en lo referente a la “fiesta” conceptualizada por los entrevistados seguidores del Indio. En los textos de Rabelais, las festividades han expresado siempre una concepción del mundo, aquel

mundo de los objetivos superiores de la existencia humana, de los ideales. Sin esto no era posible vivir un clima de fiesta. En el carnaval el individuo parecía estar “dotado de una segunda vida” que le facilitaba los vínculos con sus semejantes, relaciones “verdaderamente humanas (...) la alienación desaparecía provisionalmente. Para la cultura popular el carnaval poseía un lenguaje carnavalesco típico. Esta segunda vida se construía como una parodia de la vida ordinaria, como un mundo al revés.

Tomando estas nociones, sus implicancias en las expresiones festivas del pueblo y la idea de cuerpo colectivo ,que más adelante se desarrollará, conllevan a establecer ciertos patrones que ayudarán a analizar el fenómeno de fiesta, tal cual es entendida y vivida en el recital que se analiza.

Tal como se ha mencionado algunas líneas más arriba, lo que experimentan aquellos que se adentran en el mundo de los shows en vivo del Indio, es un proceso de búsqueda activa, producida y proyectada desde antes del recital, por alcanzar ese estado único e inexplicable al que conduce la música. Recorriendo pasajes que generan emoción y otros que se viven *in situ* con una carga simbólica particular, el pogo (carnal, performático y material) y la fiesta ritual. Lo que Bajtin plantea en su texto es que la fiesta en el carnaval funciona también como un espacio de impugnación de la cultura oficial. En un plano comparativo se advierte que en la Edad media las fiestas (promovidas por la Iglesia o por el Estado feudal) no creaban una segunda vida, se constituían en actos tendientes a mantener el *statu quo*. Es decir que “consagraban la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo”. El carnaval tenía otra esencia: se borraban las diferencias entre las personas y prevalecía una forma especial de contacto entre individuos que usualmente estaban separados en lo cotidiano. Así también sucede en los recitales, la idea de compartir con amigos la previa y el recital en sí mismo implica un modo de vinculación promovido por una “liberación transitoria” que se oponía a toda regla.

En las previas “*te terminas haciendo amigos con gente que ni conoces, porque está esa idea del compartir*” relataba una participante de Olavarría 2017. Como también hay solidaridad (a todo nivel) en recitales y previas ya que según los mismos testimonios: “*se arranca temprano*” por lo que se contemplan distintos inconvenientes que puedan suscitarse durante la estadía. El humanismo del que hablaba Bajtin en el carnaval, no se expresaba sólo en la “imaginación y el pensamiento abstracto” sino que tenía su correlato en la experiencia concreta, en ese contacto vivo, material y sensible. Ciertos fragmentos del relato antes citado,

hablan de que Olavarría “*se vivió bien, esperando las horas, agitando como siempre. Es una fiesta, no hay dudas*”. La mayoría de los entrevistados recuerdan ese recital, con una sonrisa en la cara. La risa que también forma parte de la fiesta en los shows, en el carnaval tenía un sentido ambivalente era burlona y sarcástica al mismo tiempo, negaba y afirmaba. “La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo”. A la vez existía una idea de utopía y de cosmovisión en esta risa festiva, orientada a cuestionar toda concepción de superioridad. De un modo similar se producen las relaciones entre pares en los shows, al estar mayormente ligadas por cuestiones identitarias y de pertenencia rige una situación de horizontalidad y borrado de las desigualdades económicas, intelectuales, de clase, etc. Para Bajtín, el principio material y corporal es el principio de la fiesta. Este: “Es percibido como universal y popular y como tal se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo(...) las manifestaciones de la vida material y corporal no son atribuidas a un ser biológico aislado o a un individuo económico privado y egoísta, sino a una especie de cuerpo popular, colectivo y genérico” Aquí una de las nociones centrales de esta tesina, el cuerpo, toma especial relevancia en relación al paralelismo que se aplica en el show del Indio. Allí en un predio donde confluyen miles de personas y donde se observa el crecimiento paulatino de convocatoria de la banda recital tras recital, la masa asistente era cada vez más grande y el énfasis está en ese “cuerpo colectivo”. Desde el inicio, la organización se piensa colectivamente, la escucha no solo es personal y desde la infancia, sino también en las juntadas y en los viajes hasta los lugares donde toca la banda se hacen como “colectivo”. Las referencias de pertenencia como banderas con frases y barrios, los rituales y finalmente el pogo, esa forma festiva y tan particular de expresión físico/sensorial, también se gesta y materializa a través de un cuerpo colectivo. “*Es ir con la marea, con la caravana de gente, ahí ya arranca el recital.*” recordaba la entrevistada. Una marea que se despoja de sus ataduras, de sus orígenes, de su cotidianeidad para lanzarse a vivir una experiencia donde la razón de ser radica en el goce y disfrute ilimitado, su momento más álgido, el del pogo, donde “*explota todo*” dotado de un sentido tan especial que haría valer la pena tanta exposición física en el medio del estallido.

## **Todo queda en “Familia”**

Para adentrarse en el análisis del corpus, es necesario retomar los conceptos anteriormente trabajados en relación al: cuerpo colectivo, la fiesta (en el recital) y la “familia ricotera”.

Asimismo replantear la estrecha vinculación de estas tres nociones y preguntarse ¿Cómo operan los modos de subjetivación para los seguidores rockeros dentro de la “familia ricotera”?

Para pensar la dialéctica que se genera entre público y banda, no sólo hay que indagar en estos conceptos, hay que entender al rock como un campo donde confluyen valores como solidaridad y encuentro, ponderar la idea de que “el aguante” se queda “corto” a la hora de comprender las implicancias simbólicas que tiene para los sujetos. Trasciende la mera noción de resistencia, de enfrentarse al poder, a la policía, al sistema, está presente la puesta en valor de los vínculos como entramado fundacional para el engranaje de cualquier familia, pero aquí en la “familia ricotera” se vive como un acto cultural colectivo. A diferencia de las familias tradicionales, de sangre, esta tiene condimentos un tanto llamativos: la hermandad entre personas que ni se conocen pero que está mediada por el concepto de “fiesta”. Claro está que también hay matices relacionados con lo ideológico, lo político, lo artístico, pero la mayoría de los entrevistados coinciden que los valores como la fidelidad, la pasión, la solidaridad, el estilo musical, el sentido de identidad y pertenencia y hasta cierto misticismo del Indio devienen en lazos inquebrantables que sostienen desde posiciones subjetivas hasta penetrar en el multitudinario show de Olavarría.

Para continuar indagando en qué tipo de relación se establece entre los jóvenes de los sectores populares con la música que escuchan, interrogante presente en la primera parte de esta tesina, es dable recordar que la mayoría de los entrevistados relataron haber comenzado en las etapas tempranas de su vida la escucha rockera y en particular la ricotera. Por recomendación de hermanos mayores, amigos o vecinos. Estas personas que consumen rock son parte de una generación que vivió los ‘90 siendo chicos/as o adolescentes y en un solo caso una joven adulta. En todos los casos, reconocen que el rock en general (bandas como Sui Generis, Pescado Rabioso, Sumo, entre otras) crearon el marco propicio para lo que luego sería la total inmersión en el mundo ricotero. Es decir generaron las bases (desde la escucha y el consumo en hogares familiares) para una vinculación claramente afectiva con la banda

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Una de las entrevistadas compartía su experiencia: *“Yo siempre digo que la música del Indio musicalizó mi historia; yo siempre digo que soy bostera, stone, ricotera, peronista y maradoniana. Soy de las que escucha rock nacional desde que se prohibió la música en castellano por la Guerra de Malvinas. los Redondos no se comparan con nada.”* Todos aseguran y resaltan que lo que sienten por Los Redondos no les pasa con otras bandas de rock. Aquí nuevamente, dentro del concepto que se introdujo como central en las preguntas “representación del rock” para cada uno/a de ellos/as vuelve a aparecer la idea de la investidura afectiva/emocional que le adjudican a la trilogía Género Rock/Redondos-Indio.

Cargado de “*pasión*” el rock representa para un entrevistado el primer género musical en su vida. Otro lo llama “*sentimiento especial*” enfatizando sobre la idea de polarización que los redondos ejercían en los ‘90 con otras bandas como por ejemplo los Ratonés Paranoicos, con su sello distintivo Stone, consagrándose como la banda “Rollinga” nacional por excelencia en esa época.

Como se ha mencionado en apartados anteriores, letra y música han sido claves para el devenir identitario de estas personas tanto en los momentos de escucha, de misas o previas a recitales y en la intimidad/soledad de cada quien. Se observa que hay poca claridad respecto del sentido o la interpretación de las letras. Cada fanático, le otorga según su propia subjetividad, un significado distinto. Esto está vinculado a momentos particulares de la vida, vínculos amorosos, situaciones anecdóticas, etc. Si bien en el imaginario del que escucha prima la idea de “letras encriptadas o rebuscadas” lo que deja trascender la música de Los Redondos es que funciona como un atractivo ineludible que va más allá del simple momento de la escucha pasiva, de la compra de un cd, del recital, de los rituales ricoterós. Se trata más bien de un engranaje (la trilogía citada junto con la vida personal) que modela deseos, elecciones, modos de vinculación con amigos/ parejas, gustos, hasta atributos personales. Desde lo más banal hasta lo más profundo, está definido para estos fanáticos por la imagen y la representación subjetiva que tienen del rock nacional en combinación con las bandas analizadas.

Así describe su apego al rock y a los Redondos, una de las entrevistadas: *“ El rock significa demasiado en mi vida, es mi adolescencia y mi juventud, es la identidad que fui construyendo, mis amigxs, los recitales de todos los fines de semana. A partir del rock definí una forma de peinarme, de vestirme. Los novios que tuve en la adolescencia los conocí por*

*medio de la música, uno de ellos es mi compañero hace 17 años. Él es músico y siempre lo acompañé en las distintas experiencias que su trayectoria musical le fue poniendo en el camino. Una de nuestras hijas se llama Catarina, por la hija del Flaco y otro Patricio por los Redondos.”*

Entendiendo al rock como un fenómeno cultural, social y masivo, que generó movimientos disruptivos a partir de sus letras contestatarias y su marcado sesgo antisistema, como ya se planteó en líneas anteriores, hubo una vertiente diferencial, que nació al interior de rock en las décadas del ‘80 y ‘90 llamada “rock barrial o rock chabón” entendida como antagonista de pop, también como dependencia e interacción con una matriz cultural populista (Semán y Vila 1999) *“Fue primero una lectura social del rock y luego la producción de grupos atravesados por una específica condición sociocultural.”* (Semán 2007) En línea con lo planteado por este autor, en esos años se fue generando una metamorfosis en el público seguidor de la banda. Los redondos fueron despojándose de aquel seguidor de clase media, que vive en la gran ciudad, vanguardista, intelectualizado y atravesado por la prosa poética del Indio para dar vida y longevidad al pibe de barrio del Conurbano, clase baja, trabajador, leal y oprimido por el poder. *“El público universitario mermaba y, en cambio aumentaba el de los que habían tenido un pasaje propio o familiar por el mundo del delito y la penitenciaría.”* (Semán 2007). En los ‘90 ya se podía hablar de Los Redondos como una banda muy convocante que interpelaba a los “*desangelados*” desde sus letras, su música, su cosmovisión moral, su modo de vinculación con las discográficas. A este respecto, una entrevistada decía: *“Mantuvieron una mística que no tuvieron otras bandas. De ser independientes en un mundo tan sponsorado”*.

En la década del apogeo del rock chabón o barrial es coherente preguntarse: ¿Los redondos están incluidos dentro de esta vertiente diferencial? ¿Cómo se relaciona este subtipo de rock con las expresiones de la cultura popular? En relación al primer interrogante puede considerarse desde el punto de vista estrictamente musical que no, dado que no se hallan, dentro sus cualidades sonoras, canciones con riff similares a los de: Ratonés Paranoicos, La 25, Jóvenes Pordioseros, entre otras, dueñas de estilos típicamente asimilables a los de Los Rolling Stones. Pero sí, en relación a otros rasgos pertenecientes a una matriz cultural, social, ideológica y de clase. Sosteniendo esta idea la entrevistada anteriormente citada dijo: *“Los Redondos hacían un rocanrol distinto al de Pappo Blues. Era un sonido diferente y cuenta cosas distintas. Le hablaban a los pibes de barrio. No daban consejos, fue una banda que*

*hizo lo que se le cantó. Cuando llegaron a Obras por primera vez (1989) los criticaron muchísimo. No eran antisistema, sino anticonsumo al pedo. Ningún pibe nace malo esa es la frase. El '97 fue el punto de inflexión hablando por la T.V. Por eso el último recital de Olavarría (2017) tuvo esta cosa de revancha.”* La banda no “bajaba línea a los pibes”, sólo los alojaba en un lugar de pertenencia, fraterno, auténtico que los aceptaba con las frustraciones que generaba un sistema expulsivo que no les auguraba futuro ni les generaba las condiciones para el desarrollo individual. Ese “rechazo moral” del que hablaba el Indio (mencionado en esta tesina) los arrojaba a formar parte del folclore del rock barrial y a integrar un reducto rockero que trascendiera la impugnación a ese sistema desde la mera escucha. Un entrevistado, lo recuerda de esta manera: “ *El Indio cuando arrancaban los shows de Los Redondos de la última época, decía: ‘ Bienvenidos al gueto de los pibes’. Nos hacía sentir parte de eso. En esa época hay que contextualizar toda la cuestión política de Menem y comienzo de la Alianza. La situación era caótica a nivel económico y social. Situaciones que nos llevaban a pensar que la resistencia era el rock y muchas veces se hablaban de las hinchadas de fútbol, entonces había como una mixtura. Este folclore es como una suerte de tradición en la banda. De Obras para adelante, desde la muerte de Bulacio (1991) hay como una suerte de enfrentamiento crónico hacia la policía y cada vez que tocaban Los Redondos había confrontamiento a la entrada y a la salida. Los medios vendían eso.”*

La mediatización del caso Bulacio, llevó a que la sociedad toda sintiera de un modo más cercano las injusticias cometidas por las fuerzas de seguridad y el desborde salvajemente irrefrenable hacia un pibe de 17 años de clase popular. Este último elemento es insoslayable, ya que desde la Policía Federal se presumía que Walter no tenía vinculos con el poder, ni tampoco su familia poseía recursos económicos para ir a fondo con la investigación y así lograr la condena a los responsables del asesinato. Vale recordar que no fue el único crimen materializado por esta fuerza en democracia, pero sí el primero que se dio en plena Capital Federal y que fue receptado por los medios hegemónicos. Además tuvo visibilidad en la t.v. su abuela (Ramona Armas) que en varias oportunidades salía a esclarecer el hecho y a pedir justicia por su nieto. Incluso el Indio en un recital de Los Redondos el 22 de abril 2001 en el Estadio Centenario de Montevideo (Uruguay) , en el décimo aniversario del fallecimiento del joven, lo recordó con estas palabras: “ *Bueno, hace 10 años ya... ¡Diez años! y los asesinos están sueltos...y está el cariño genuino de la abuelita y de los amigos. Por eso teníamos*

*ganas hoy, sin más palabras, de dedicarle este tema a Walter.*”. La idea de reintroducir el brutal crimen de Bulacio en este trabajo apunta a poner de manifiesto cierta reivindicación de las clases populares por parte de la banda y marcar este elemento como central en ese vínculo amalgamado, donde este caso, se tomó como bandera de lucha contra la violencia institucional y hasta se hizo extensivo a encuentros con otras bandas también pertenecientes al rock chabón/barrial. Esto implica pensar el sentido identitario, generado por el rock, como parte de una dimensión generacional que ha llevado a estos jóvenes a apropiarse de las misas ricoterías como espectáculos festivos donde: *“Podemos charlar con la gente que te das cuenta que tiene los mismos quilombos que nosotros, son de nuestro palo, de la misma clase social que nosotros, encontramos un espejo siempre.”* El espíritu contestatario del rock barrial fue la clave para entenderlo como “legítimo representante de la disconformidad de las normas establecidas” (Saponara Spinetta, V. 2011) En líneas generales “el rock se ha transformado en una dimensión sustancial para construir la identidad de ciertos sectores juveniles”

Los entrevistado/as hacen alusión al concepto de familia y misa ricotería de modo recurrente, lo que conlleva a entender que ambos generan y legitiman un sentido de pertenencia a un grupo de jóvenes seguidores que comparten el amor y lealtad, a veces irracional, por Los Redondos y por el Indio con su banda solista. Aquí se abren dos nuevos interrogantes: ¿Cuál es el sentido que se disputa en las misas ricoterías? ¿Cuál es la apropiación del público?

Claro está que para estos fanáticos, los recitales son un lugar de encuentro que comparten con amigos, familiares o gente que conocen ahí mismo. La misa o previa de estos encuentros son de vital importancia para ellos, una de las entrevistadas dice al respecto: *“Es algo que trasciende la música, algo más colectivo, de cariño compartido que se vive experimentándolo como una sensación de alegría. No sólo por la música. Quizá como un acto cultural colectivo que te une para con un otro y con cierta hermandad por así decirlo, con cierta identidad.”*

La misa es aquel acto cultural colectivo que trasciende la música y también funciona como elemento catalizador presente dentro de la familia ricotería.

*“Es un sentimiento. No es ir al recital nada más, es ir a la previa que es alucinante. Uno no llega sobre la hora ( en Olavarría hubo 500 mil personas) llegas antes. Llegas el día anterior o a la mañana muy temprano. Ya entras a la ciudad que está copada por gente que siente lo mismo que vos, que está cantando. Hay parrillas, fernet, rockanroll y es una hermandad rara con gente que no viste en tu vida. El autocontrol para que no se arme bardo es un clásico.”*

En casi todos los testimonios de los entrevistados podemos encontrar la coincidencia de que la misa va más allá del mero acto de escuchar en vivo una banda de rock. Solo un entrevistado sostiene que no se siente parte de la familia ricotera que asiste a cada una de las misas: *“No coincido mucho con eso de la familia ricotera. Yo soy artista también y creo que consumí la música de ellos desde un lugar que no me siento tan parte de la cultura del aguante y de la cultura tan futbolizada de los redondos. Hay una especie de fanatismo muy extremista sobre la figura del Indio( artística) y que es lo que lo lleva a tener esas convocatorias. En su momento (Redondos) no estaba esta situación de que el Indio era Dios. El Indio para mi es el cantante de la banda que más me gustó. No es el Dios pagano. Si me siento parte de un grupo de gente que tuvo la oportunidad de vivir (en mi caso) la última gran época de los Redondos. A los 15 años salí de un estadio corrido por la Policía y sé lo que es, lo viví yo”*. Por último resalta: *“Siempre fui a escuchar las canciones que a mí me tocaban el alma. Todo lo que pasaba a mi alrededor era parte del folclore.”*

Este testimonio se contrapone con otro de una entrevistada que manifiesta su fanatismo centrando en la figura del Indio toda su carga afectiva. Se refiere al show del Indio solista en Olavarría 2017 del siguiente modo: *“La previa es entre el público y sabés que en esa ciudad están ellos, Los Fundamentalistas. En Olavarría forcé a mis amigos a llegar más temprano. No fue un show más, cuando empieza (siempre igual) te empieza a correr una piel de gallina, te falta el aire. Empieza todo un vínculo tan impresionante donde vos no definís nada, lo define el Indio, define los temas, la dinámica. El tipo sabe que va a pasar entre 500 mil almas que están dispuestas a que les transmitan que tienen que hacer”*

De estas últimas palabras puede desprenderse la idea de misa como la procesión religiosa por excelencia de una nueva religión, que encarna en la figura del Indio, la de un Dios pagano, latino, rockero y que conoce más la cotidianeidad que viven los jóvenes seguidores del rock barrial, que de dogmas incontrastables. La voz en off que se escucha en todos sus recitales, no es un dato menor. Va antecedida con voces de mujeres que no tienen una letra clara y definida, se asemejan a voces que suben la intensidad del sonido pero son inaudibles.

Consecuentemente el Indio sigue en off y da la bienvenida al público. *“Damas y caballeros los fundamentalistas del Aire Acondicionado”* Todo esto va creando un ambiente que incrementa aún más la emoción y la alegría que la propia misa genera.

Con la información recopilada a través de los testimonios de los entrevistados podemos entender que el público se apropia de de las misas poniendo de manifiesto representaciones y

valores que van desde los estético( ropa, zapatillas, remeras con la cara del Indio o nombre de la banda) visuales (banderas “trapos” que señalan la pertenencia a un barrio) organizativas (pensar colectivamente la logística entre los amigos que asisten al recital y su estadía en la localidad de Olavarría) y afectivas que se inician en edades tempranas (mayormente adolescencia) respecto a la escucha y luego se hacen extensivas a la concurrencia a los shows. El frenesí que se vive en las previas, como ya se mencionó, es común en casi todos los testimonios, haciendo especial énfasis en los viajes en auto/colectivo de línea o empresas especializadas en contingentes rockeros. Las experiencias vividas en esas rutas, a veces no son tan felices, un ejemplo de esto es el relato de un joven que asistió a Olavarría. *“ Fuimos en una trafic, eramos 8 pibes y en un auto eran 3 más. Salimos de la parrilla de un amigo de acá de Villa Crespo. El recital es como la frutilla del postre, era también disfrutar del viaje. Salimos de acá y llegamos 2 días antes. En la previa algunos de los pibes consumen sustancias. A uno de nuestros amigos le pegó mal. Se puso agresivo y hubo que parar al costado de la ruta. Lamentablemente pasa eso. Llegó hasta Olavarría, agarró sus cosas y se fue. Nunca nos había pasado.”*

El otro acento está puesto en la “segunda parte” de la misa, se puede denominar a las prácticas que se materializan “in situ”. Aquí otro relato *“ La previa fue épica, asado bajo la lluvia , parrilla en la vereda, tapando la parrilla con cartones y envueltos en banderas para cubrirnos de la lluvia. Luego sufrí bastante para entrar debido a la marea de gente que me obligó a caminar muy apretada por varias cuadras.”* Es notorio que los esfuerzos que se hacen en estas instancias por participar del show se encuentran ampliamente contrarrestados cuando se comparten estos hábitos tan típicamente ricoterros. Las palabras de otro fanático van en el mismo sentido. *“El micro nos dejó como a 40 cuadras y tuvimos que caminar por 1 hora al predio por un descampado enorme. Era imposible ver las dimensiones del lugar”* Todos los relatos dan cuenta de la misma situación. Un joven que debutó yendo por primera y única vez a ver al Indio dijo lo siguiente: *“Fuimos por medio de una empresa de viajes que se encargaba de llevar y traer a la gente. Fui por ‘ Rocanrol del País’ tenía un amigo que laburaba ahí. Salía un micro desde Liniers. Ya desde abajo del micro se escuchaba la música, se cantaba, arriba siguió toda esa euforia, después ya se calmó un poco. Fue bastante ameno hasta que llegamos a Olavarría que fue un garrón porque la base del micro quedó lejos y de ahí nos fuimos todos caminando hacia la colmena. Estaba colapsadísimo.*

Se dejará para el siguiente capítulo lo relativo a la organización del show, la responsabilidad de la banda en el trágico suceso de aquella noche del 11 de marzo de 2017 donde fallecieron dos personas. Es importante aclarar que no es el propósito de esta tesina indagar en las causas de la muerte de los dos asistentes al show, ni en las responsabilidades civiles/penales que exceden por lejos el enfoque aquí aplicado. Como tampoco el tratamiento y las repercusiones mediáticas que sucedieron al show.

Retomando el interrogante planteado en líneas anteriores, sobre cuál es el sentido a disputar en estas misas, hay que comprender que la banda, (Los redondos), su historia, su idiosincrasia, el Indio (como figura idealizada y a veces incuestionable en sus acciones/decisiones) tienen un sentido muy fuerte que en algunos casos se entremezcla con situaciones personales. El consumo problemático es un rasgo presente en ciertos seguidores. *“En mi caso yo tengo una historia de vida relacionada con el consumo. Yo estuve en tratamiento por drogodependencia y creo que empecé a consumir a la misma edad en la que empecé a escuchar a Indio. Desde chico que lo escucho y desde chico que me genera un montón de cosas y lo sigue haciendo.”* Ese “montón de cosas” que señala el entrevistado refiere a lo vincular, a la carga afectiva que motoriza cada misa y que lleva a disfrutar las peregrinaciones con aquellos valores que pregonan los conciertos de rock, que si bien no son privativos de los shows Indio (en ambas bandas) pero que resultan elementos distintivos de los mismos. Valores como la solidaridad, la creación colectiva, la pertenencia, se nutren de experiencias compartidas que anudan lazos que, desde la escucha de los relatos, parecen ser inquebrantables para estos seguidores. Se asemejan a un grupo de fanáticos que se sienten parte fundamental y fundacional de una familia, la ricotera.

Otro relato de uno de los entrevistados da cuenta de la carga afectiva y el sentido de pertenencia a la familia. *“Para nosotros es una misa, que tiene el significado de juntarnos, de compartir la música, la lírica, la letra y lo hacemos carne y cada uno se identifica con el momento que está viviendo o con lo que vivió y bueno somos parte de eso. Es difícil ponerlo en palabras.”*

Un momento central de la misa ( desde el abordaje de su ritualidad) son las interacciones corporales, el pogo y su respectiva dimensión mítica que serán analizados en el siguiente capítulo. Continuado con la misa, es posible afirmar que el sentido disputado es el de la propia legitimación de los fanáticos. Legitiman sus ideas respecto a la importancia que implica tener amigos con los cuales compartir la emoción que generan ciertos temas *“ Es*

*como una montaña rusa de emociones que se vive en todo ese recorrido del recital” de este modo legitiman su sentido amoroso hacia sus pares y hacia la banda que escuchan que los interpela desde lo emocional. La misma entrevistada asegura: “ Me acuerdo de una vez que escuché un tema y quebré en llanto, me pasó en ‘ Salando las heridas’ no podía creer lo que me pasaba. Jijiji, es ir subiendo, escuchar cómo arranca el tema ya te predispone para lo que se viene. Es como que te vaticina lo que ya sabés. Es como un orgasmo”.*

Otra forma de legitimación, es su sentido de pertenencia social y de clase. La mayoría de los entrevistados/as asegura en sus testimonios que el rock barrial en general y particularmente el Indio “*llegaban a lo bien popular*” si bien no todos los seguidores nacieron o se criaron en barrios u hogares humildes, lo que ellos/as reivindican es la raíz, lo gestacional en Los Redondos asociado a una matriz cultural cuyos rituales y prácticas( desarrollados en párrafos anteriores) fueron creados y sostenidos por sectores populares. Los “desangelados” que recorrían toda la Argentina para ver las bandas del Indio (durante más de 20 años) lo hicieron buscando una trascendencia rockera que fuera más allá de “*la cursilería barata de muchas bandas de esos años (los ‘90)*. Otro entrevistado sostiene en otro relato: “ *Era formar parte de una mirada diferente sobre la realidad. Teníamos cierto aprecio por no pertenecer a un sistema menemista de aquella época.*”.

Otro modo de legitimidad puede pensarse desde un costado ideológico. Este se encuentra asociado al descripto anteriormente, pero presentando algunos matices. Una entrevistada lo explica así: “ *El Indio ha convocado tanto porque en un contexto donde los vínculos sociales/comunitarios se encontraban erosionados, fruto del neoliberalismo imperante en nuestro país el rock se convertía en el espacio propicio para juntarse, expresarse, hacerse visible y también principalmente divertirse. En este contexto Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota fue una banda que supo escuchar y respetar a su público.*”

En estas últimas palabras es posible recapitular algunas ideas que aún hoy siguen vigentes sosteniendo un paradigma imperante que incluye una mirada liberal del mundo que intenta someter y domesticar ideas, pensamientos y acciones que se corran hacia un modo racional y maniqueo de ver el mundo poniendo foco en el progreso personal (centralmente concentrado en lo material/económico) donde lo comunitario se encuentre degradado, lo vincular solo quede encuadrado a relaciones de familias tradicionales ( resulta importante destacar aquí las visiones de sectores de la derecha ortodoxa y la Iglesia Católica oponiéndose históricamente a la ampliación de derechos como el Matrimonio Igualitario Ley 26.618, Identidad de

Género Ley 26.743, Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) Ley 27.610 sólo por nombrar algunos casos de los más recientes). Resulta importante señalar el entramado cultural y social que intentan disgregar (lazos afectivos entre los rockeros, actos colectivos, familia ricotera) a fin de lograr la penetración de estas posiciones económicamente liberales, políticamente conservadoras e ideológicamente orientadas hacia la derecha. Posturas que cristalizan lugares de poder que son funcionales a las grandes potencias económicas.

Aquel movimiento rockero nacido en los años '60 que supo ser vanguardia en la Argentina que luego con exponentes como "Charly" y "El Flaco Spinetta" logró el "summun" de popularidad y en los '90 encuentra a Los Redondos como la banda más convocante del país ¿seguirá funcionando como "ese espacio propicio para juntarse, expresarse, hacerse visible y divertirse?" ¿Seguirán siendo los recitales lugares de encuentro colectivo y de impugnación popular? O el sistema ¿habrá logrado imponer sus condiciones a punto tal de hegemonizar y someter aquellos cuerpos que danzan para liberarse de sus ataduras?

En este capítulo, se ha hecho un recorrido sobre los conceptos fundantes sobre los que se apoya la cultura popular, en particular la rockera. Estos son la familia y la misa ricotera. Ambos están atravesados subjetivamente a partir de un sentido identitario (generado por el rock) que involucra una dimensión generacional que llevó a los seguidores a apropiarse de las misas ricoterías como espectáculos festivos. Asimismo se puede observar a lo largo del análisis que el sentido de pertenencia opera transversalmente aquellos conceptos, tomando al recital como lugar de encuentro, como escenario de lo lúdico, y a la misa como ese acto cultural colectivo desde el cual se disputa el sentido para los fanáticos: que es el de su propia legitimidad.

### **Aquella noche en "La Colmena"**

Conforme a lo trabajado en apartados anteriores, el recital constituye para los seguidores un momento único y singular en sus vidas. Se preparan, se organizan (en sus trabajos, sus actividades, en sus grupos de amistades) planifican hospedajes y modos de locomoción. Puede considerarse que estos elementos "modelan" las experiencias en tanto forman parte del

ritual que deviene en las ya analizadas “misas ricoterías”. El interrogante que puede plantearse en este sentido es: ¿Qué aspectos corporales, emocionales y sensoriales se pusieron en juego en este recital, por parte de los asistentes?

El 11 de marzo de 2017, no fue un recital más. Algunos de los entrevistados que brindaron testimonio para este trabajo, sostenían que “*Estuvo espectacular*” aunque “*El Indio paraba el recital y poder llegar fue difícilísimo*”. Si bien, como se ha relatado, en los últimos 30 años Los Redondos (luego Los Fundamentalistas) han adquirido un gran poder de convocatoria, el particular contexto político y de gobierno (neoliberal) en el que se desarrolló este recital obliga a repensar el interrogante del apartado precedente.

Así como en los '90 los escenarios donde se presentaban diversas bandas de rock (y particularmente Los Redondos) configuraban esos lugares de encuentro colectivo y de impugnación popular, en 2017, con el cantante enfermo y con avanzada edad, era factible prever que sería el último show con su presencia física “in situ” y liderando la banda. Así lo referenciaba un entrevistado: “*Estábamos en el Gob. de Macri (no se puede soslayar) momento picante del país. Creo que todavía no teníamos la certeza de si iba a ser el último show del Indio, pero yo ya lo intuía. Terminé yendo con mi papá al show, fue una insistencia de él, porque ya sabía que iba a haber mucha más gente de la que normalmente iba. Esa transición de pasar de estadio a hipódromo ya la había vivido. Fue la peor experiencia que tuve en un show, fue un desastre. Estaba todo descontrolado, desbordada la ciudad. No podías caminar por ningún lado, de casualidad nos quedamos sentados en una estación de servicio, hacía mucho calor y cuando salimos para entrar al predio (19hs) era un desastre, no podías caminar y había gente por donde te imagines.*” Si bien gran parte de los testimonios van en la misma dirección que el recientemente citado (descripción del descontrol al ingreso/egreso, desborde de gente, mala organización de la productora contratada para supervisar la seguridad del show) otra entrevistada contaba que: “*El show de Olavarría lo viví como una gran liberación, como la posibilidad de expresar mancomunadamente toda la bronca acumulada en esos tiempos de macrismo. Recuerdo cantar todo “preso es político”<sup>5</sup> con mucha emoción, en tiempos de gran persecución judicial a todos los dirigentes políticos que no fueran del PRO. Al comienzo sí, preocupados por los incidentes que relataba el Indio, los cuales no podíamos observar desde el lugar que*

---

<sup>5</sup> Tema musical perteneciente a Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota e incluido en el disco: un baion para el ojo idiota (1988)

*nos encontrábamos. Ya pasaron mis años de querer estar adelante, en las vallas. Prefiero quedarme en un lugar cómoda, donde poder cantar, bailar, cada tanto subirme a los hombros de mi compañero y contemplar la inmensidad del público, las banderas en alto, los brazos “agitando” es algo que me parece muy emocionante.”* Aquí frente al descontento que presentó la excesiva aglomeración de gente, se valora ese capital simbólico propio del rock y esencialmente de las letras de los Redondos que cuestionan al sistema poniendo de manifiesto las injusticias reiteradas que, en este caso, eran propias de un Poder Judicial afecto al Gob. de Mauricio Macri. Es decir que más allá de las dificultades que este show en particular presentó, que se vieron reflejadas en frases como: *“Estábamos a 14 cuadras del lugar, faltaba un poco el aire, un poco mal la pasas. El ingreso también es particular, empujones y corridas. Mucha gente. Continúa el mismo entrevistado asumiendo: “El lugar donde toca se satura, se complica mucho, pero después es todo fiesta, alegría, la pasamos bárbaro. Estás escuchando en vivo al tipo (Indio) que te cantó, te enseñó un montón de cosas cuando vos eras chico, adolescente, es inexplicable, te corre energía por todo el cuerpo, está buenísimo.”* Las emociones que expresan estos jóvenes seguidores, pareciera trascender el hecho de las corridas de la policía, los aglutinamientos, y el desbalance que existe respecto de otros recitales que son más ordenados y previsibles. Esa trascendencia está dada a partir de entender al recital como un encuentro liberador que se encarna en el cuerpo pero también en la representación que el público tiene sobre el Indio, como aquel tipo que “te cantó, te enseñó un montón de cosas cuando eras chico.” Es el capital simbólico que sembraron el Indio y Skay en Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota y que siguió vivo durante décadas (aún después de su separación en 2001) y fue continuado con la carrera solista del Indio Solari. Aquel que generó pregnancia y fidelidad a lo largo del tiempo. Sobre esto opinaba un seguidor: *“Bandas como Los Redondos tienen la particularidad de hacer temas que son pegadizos, por la melodía y también por las misas ricoterías, o sea todos escuchábamos. Era un rock barrial porque no se quedaba en determinado status social sino que al contrario se expandía y le gustaba a mucha gente, no se quedaba en determinado sector social. Temas como Tarea Fina, la conoce desde la persona más humilde hasta quien tiene toda la plata y eso pasa con la mayoría de los temas de Los Redondos y por más que no entiendas la letra, los ibas a ver.”* Las trayectorias musicales que los seguidores fueron cultivando desde edades tempranas y que modelaron sus experiencias subjetivas en términos de apego, inicialmente con la escucha y luego con la asistencia a los shows. Esto decía un seguidor respecto de

Olavarría: “ *Olavarría es felicidad, de haber compartido con grandes amigos, familiares y pareja. Nostalgia de saber que fue el último recital del Indio. Tristeza y bronca por los hechos de público conocimiento. De todos modos lo viví como siempre, como nunca. Una fiesta, un carnaval. Dentro del recital me olvido de todo y disfruto el momento. Canto, bailo y salto.* ” Nuevamente aquí aparecen las nociones de tristeza y bronca, como subyacentes a un encuentro que tuvo poco de mesura y orden, pero también de felicidad, fiesta y carnaval, como elementos centrales a la hora de pensar en la idea de una “transgresión festiva”(Citro 2008) conjuntamente con la noción introducida por Bajtín de que: “los espectadores no asisten al carnaval sino que lo viven” (1987[1930]p.12). Esto implica pensar, como han propuesto autores ya mencionados, que existe una “contraescena activa” entre banda y público y que éste no es mero receptor pasivo, sino que se encuentra profundamente implicado desde lo corporal y desde lo afectivo. Dos ejemplos (contrapuestos) son dos seguidores que contaron sus experiencias en Olavarría. “ *Me pasó que se escuchaba muy mal, muy bajo. Nunca había ido pero esperaba escuchar temas de Los Redondos y los hubo. Pero había temas que esperaba que sonaran más potentes y esperaba que se escucharan mucho mejor. Éramos 15 personas, muy amontonados, pero no pegados. Muy tranquilo, cantando, aplaudiendo y saltando un poquito.* ”. Mientras que el otro testimonio se expresaba así: “ *El tipo(Indio) sabe que vamos a hacer lo que él quiere , es un clima de mucha complicidad y amor. Hay una comunicación que está en el aire. El que es ricotero es incondicional, no hay tibios. Desde que llegué estaba enloquecida, te sacas fotos, ves la puesta en escena, era dantesca, era maravillosa, no paré de bailar, estaba en éxtasis. A las 3 de la tarde dejo de tomar alcohol. Me rescato.* ” Si bien estos jóvenes sintieron el show de modo diferente, las expectativas, las reacciones y formas de expresión corporal se encuentran atravesadas por la dialéctica que se genera entre la banda (centralizada en la figura del Indio) y el público. A raíz de esto, es pertinente volver a profundizar sobre la noción de “transgresión festiva”. Aquí nuevamente es posible argumentar con otro testimonio: “ *La misa para mí es reunirse y juntarse, conocer gente de otros lugares y compartir la pasión. La música, lo que genera el Indio, la banda, la gente, el lugar a donde vas, es como que hay buena energía, buena onda. Si bien hay altercados por la cantidad de gente que va eso es inevitable. La violencia, mucho consumo de droga y alcohol, pero por lo general es eso: juntarse a ver nuestra banda de rock.* ” En este caso está presente el elemento transgresor, la droga y el alcohol, pero también se hace referencia al momento del encuentro, de la fiesta que recordando a Bajtín es

comicidad, parodia, burlas, es aquello que está definido por el encuentro. El hecho al que se refiere el seguidor cuando habla de reunirse, está vinculado a la dialéctica que se genera entre banda y público, este último “crea su propia performance, la creatividad no se restringe a la banda sino que abarca todos los participantes.” (Citro 2000). Según esta autora esto le otorga un carácter fuertemente festivo al recital. Una entrevistada decía: “ *Estoy orgullosa de haber estado en todos los recitales desde 2008. Jijiji es como nuestro himno, es como una explosión. Es un grito. Largas todo, te cagan a golpazos. Me he caído pero me ayudaron ,me levanté y seguí. Es disfrutarlo desde que arranca el primer acorde hasta que termina.*” Aquí el tema Jijiji toma especial relevancia, un tema que es recordado por el público seguidor como uno de los más emblemáticos por ser característico de un acto ritual que será analizado en otro apartado, el “pogo”. Siguiendo esta línea, las performance rituales tienen un carácter “colectivo y obligatorio” a diferencia de otros espectáculos donde estarían marcados los rasgos de “individualidad y opción”. Una entrevistada describía este elemento así: “ *todos los recis de Los Redondos tenían como un estallido, una explosión trasladada a la sociedad y a estos espacios. Esa efervescencia. Determinados temas como “Noutatori Professionisti” hablan de esto. También es el fiel reflejo de la época. Los redondos atravesaron esos espacios culturales. Lo hacían desde muchos espacios de arte, hay un recorrido previo que ve la música como forma de expresión.*” Expresiones que fueron captadas por la sociedad, y funcionaron en los recitales como espejos, para comprobar la fidelidad del público y éste las resignifica incorporándolas desde el cuerpo. Asistiendo y viviendo el concierto. Si bien Olavarría conllevó opiniones divergentes acerca de cómo fue la actuación del Indio (aunque la mayoría coincidió que el cantante paraba el show a cada momento y se mostraba un tanto molesto) hay una clara diferencia entre los shows previos a Olavarría y este último. La mayoría de estos jóvenes intuían que iba a ser el último recital con su presencia física. En uno de los relatos puede observarse la valoración respecto de los redondos, y las distancias en términos de expectativas entre los recitales de Los Redondos y los de Los Fundamentalistas. La crítica hacia la carrera solista del Indio basada en las experiencias musicales anteriores con Patricio Rey y sus redonditos de ricota. “ *Los Redondos era lo único que escuchaba. Lo ponía en mi casa que reventaba los vidrios. Tenía amigos que eran medios ricoteros y en esa época era más enigmático que ahora, no había redes. La imagen de ellos no era corriente. Super pixelado. Del Indio no sabías nada, era pura letra y música que escuchabas. Los Redondos eran música. El fanatismo pone en juego un millón de cosas, cierto sesgo que no te*

*permite ver lo malo o lo polémico. Parte de la incondicionalidad del Indio se sustenta en lo que fueron Los Redondos y no en lo que es. Creo que la mayoría se fue desilusionado de ese recital. Esperábamos algo más.*” Aquí se marca una tajante diferencia entre una banda y otra, como también en la persona misma de Carlos Solari. La idea de autenticidad de la música y en particular del rock se pone en jaque. Se disocia la música como composición artística del “fanatismo” asimilado a la idea de “aguante”, concepto desarrollado en apartados precedentes, y que se vincula principalmente con la futbolización del rock. Para este individuo El Indio es lo que es, en función del lugar que ocuparon los redondos en el imaginario colectivo de la comunidad ricotera, de esa familia que actuaba colectivamente aún a cuestas del enigma que entrañaba su líder. Es por esto que en base a sus trayectorias personales, Olavarría no colmó sus expectativas y le generó una decepción conforme a que no fue un recital más, ya que tuvo dos muertes e incidentes en la desconcentración del show. A propósito de esto, un entrevistado relató: *“Cuando terminó el recital era una ola de gente. En medio de la marea de gente, de repente veo a mi novia subida a una medianera, sentada. Era cruzar para llegar a ella. Cuando terminó todo, volvimos en el colectivo y tardamos muchísimo. Salíamos de Olavarría a la madrugada y llegamos a Liniers a las 3 de la tarde, recién ahí nos llegó la señal de los celulares.”*

Aquel fanatismo del que hablaba el joven seguidor, que ya estaba presente en el público de Los Redondos, continuó con más fuerza aún en los recitales de los Fundamentalistas. Olavarría congregó un público enardecido que necesitaba colmar su necesidad de expresión y además poner en funcionamiento prácticas rituales que son ineludibles en este tipo de espectáculos musicales. Pero en particular este recital representó incertidumbre, falta de control, descuido, desilusión y falta de organización para muchos.

*“Una vez finalizado el show, los mensajes que llegaban a nuestros celulares por parte de nuestra familia en relación a lo que transmitían los medios no tenía nada que ver con lo que nosotros estábamos viviendo (en mi caso en particular ya durmiendo en la carpa del camping). Sin embargo, sí me queda la sensación de que es muy difícil para el Indio tocar y evitar cualquier tipo de incidente o desgracia como la de los dos fallecidos por la cantidad de personas que convoca, lo que hace que por momentos sea una marea de gente incontenible.”* Los medios de comunicación en especial Télam habían difundido información no chequeada y hablaban de 11 muertos al momento de finalizar el show. Claramente estos incidentes, sumado al hecho de la falta de control al ingreso (las personas en su mayoría

ingresaban sin entrada) junto con la altísima conglomeración de gente, hicieron que muchos de los entrevistados no lo viviesen como en anteriores recitales. “ *Fue un recital poco organizado, hubiesen controlado la entrada, hubiese habido menos gente, se hubiese disfrutado más. Hasta la banda hubiese disfrutado más. Se hubiesen ido más temprano a la casa y no se hubiese parado cada 4 o 5 temas. La previa estuvo buena pero no fue un buen recital. No se disfrutó como tenía que disfrutarse fue más preocupación e incomodidad que nada.* ” En esta misma línea otro joven agregaba: “ *todos recibíamos noticias de toda índole, que murió gente que pasó esto, lo otro. Después del recital sentíamos incertidumbre. No se entendía bien qué pasaba, pero sentíamos que pasaba algo. Tratamos de seguir haciendo la nuestra y nada después cuando llegamos a Buenos Aires nos enteramos de todo, se sentía que había pasado algo. La organización, pésima. ¡Pero cómo haces para controlar a más de 300 mil personas! Las líneas se saturan, no tenés señal, mitad de Olavarría estaba oscura. Las calles de Olavarría colapsadas, fue demasiado. Pero bueno, llegamos. Volvimos bien.* ” Existen tajantes diferencias en los relatos sobre la irresponsabilidad de la empresa encargada de la seguridad del show y todo aquello que esto desencadenó y la performance del público que se mantuvo igual que en recitales anteriores. De todos modos, es dable aclarar que en algún relato, al Indio, se le adjudica cierta cuota de responsabilidad. “ *Noté cierto descuido, lo importante para la banda era que haya mucha gente. Podía pasar cualquiera. A mí no me cierra eso de que haya sido una sola fecha. En este caso, el Indio que debe apreciar el sonido no le hubiese gustado estar en el público. No se aprecia musicalmente. Como ritual cumple los tips, pero en lo que era el área musical no. Yo no ví organización, no había barra de contención. Yo creo que cuando pasan estas cosas en cierta forma, una parte es responsabilidad del artista. No sé qué pensar del Indio hoy en día. Hubo cierto descuido por parte del artista al público que lo sigue incondicionalmente. Tal vez debieron encontrar alguna alternativa para que se disfrute más.* ”

Los tips que cumple el ritual ,como asegura el joven, es aquello que hace que los seguidores sigan al Indio y su banda “incondicionalmente” y que más allá de los sucesos acontecidos en La Colmena, esa fidelidad siga vigente, sin importar los análisis que ellos mismos realicen de aquella noche. La desilusión que varios de los entrevistados manifestaron a través de sus relatos, no logró opacar el sentido de comunión que las misas gestan en estos individuos. En relación a la construcción de este sentido de comunidad una seguidora contaba: “ *Mi sensación con respecto a la organización del show a partir de mi experiencia, es que se*

*respiró un clima de paz y alegría en la previa y durante el show( salvo por las intermitencias del comienzo, vale decir que no entendíamos qué pasaba. Por la amplitud del lugar era imposible saber lo que ocurría adelante, salvo por las palabras del Indio). La escasa presencia de la policía en este caso fue favorable ya que el trato que suele recibir el público ricotero por parte de las fuerzas no es el más amable y más que prevenir o cuidar suele reprimir. Observé prácticas de cuidado entre pares.” Esta última frase resulta muy significativa ya que tal como se viene sosteniendo en este trabajo, dentro de esta familia ricotera, el sentido de lo colectivo que se traduce en la incondicionalidad y fidelidad en las misas ricoterías tiene un peso específico, en relación al objetivo que un show musical puede tener desde el lado organizacional (alta recaudación de dinero producto de la venta de entradas, calidad de sonido, magnitud escenográfica, etc). Tal es así que al momento de evaluar el recital de La Colmena una fanática decía: “Tuvo varios componentes. Uno la parte organizativa, la idea de encajonar para mí fue una locura. Un estadio tiene sus límites, acá era un campo y tenía todo alrededor’ como madera’. Se sabía que Olavarría iba a ser inmenso, estuvo todo muy mal organizado desde las autoridades. La banda toca y paga lo que tiene que pagar para que organicen. Los muertos no sé qué pasó. El Indio cortó 4 veces el show, pedía por favor que se calmen. También es cierto que se generó un clima de descontrol y estábamos en el macrismo que fue muy represivo. Hubo un error terrible a nivel organizativo. Estaba mal organizado por el municipio y los organizadores de la banda. Yo me acuerdo que me faltaba el aire.”*

Con independencia de estas las consideraciones particulares sobre la actuación musical de la banda, la calidad del sonido, la organización del show, los incidentes y las dos muertes, se observa divergencia en las opiniones pero un fuerte apego cargado de sentido afectivo hacia la banda. Lo cual deviene en la adhesión fuertemente sentida que implica una visión del recital como una práctica ritual.

Aquí la dialéctica entre banda y público comienza a reordenarse y vuelve a tomar protagonismo el público en términos de un sujeto colectivo que vive una experiencia activa y performática donde lo corpóreo toma centralidad y se conecta con lo emocional a través de lo festivo. Las prácticas corporales tienen un carácter transgresor y en cierto modo emancipatorio en este tipo de contextos culturales. Retomando a Bajtín, es importante recordar el papel que le otorgaba al cuerpo en lo festivo. “El aspecto utópico de lo festivo que tiende a representar un porvenir mejor: abundancia material, igualdad, libertad aparece en el

grotesco no bajo la forma de pensamiento abstracto o de emociones internas, sino en la realidad total del individuo; pensamientos, sentimientos y cuerpo. La participación del cuerpo adquiere una importancia capital para el grotesco.” (1930 p.49)

En este capítulo, se intentó dar respuesta al interrogante vinculado a qué aspectos corporales, emocionales y sensoriales se pusieron en juego en ese recital por parte de los asistentes. A partir de los distintos testimonios es posible arribar a la idea del recital como un encuentro liberador que se encarna en el cuerpo pero también en la representación que el público tiene sobre el Indio, ya que las trayectorias musicales de los seguidores se cultivan desde edades tempranas y modelan sus experiencias subjetivas en términos de apego.

Asimismo se ha observado, que los espectadores no asisten al recital, sino que lo viven, lo cual configura el concepto de “transgresión festiva”. Este aspecto se vuelve capital en el análisis ya que al producirse una “contraescena activa” entre banda y público, este último está implicado desde lo corporal y afectivo. Consecuentemente aparece la noción de performance como central en este apartado para dar cuenta de la conjunción entre el carácter transgresor de las prácticas corporales propias de estos jóvenes y el ritual que tiene un carácter colectivo y obligatorio a diferencia de otros espectáculos donde hay rasgos de individualidad y opción. Es por esto que a pesar de los sucesos acontecidos en “La Colmena” hubo un sentido colectivo que se tradujo en incondicionalidad y fidelidad propias de las mismas ricoterías. En el siguiente capítulo se analizará qué papel se le otorga a la corporalidad en el rock y cómo se vivió el pogo más famoso de la Argentina en la última misa ricotería.

### **El mítico JiJiJi y “el pogo más grande del mundo”**

Se sabe que en los shows del Indio, el verdadero descontrol se vive sobre el final, cuando la banda entona los primeros acordes del clásico JiJiJi. Este tema se remonta al disco conocido con el nombre de Octubre del año 1986. Es tradición para los fanáticos que asisten al show manifestarse de un particular modo: haciendo “pogo”. Ahora bien, ¿Es posible considerar a esta práctica como algo que va más allá de la voluntad consciente de quienes la realizan? Lo cierto es que, a priori, se trata de un acto colectivo que remite a un hacer fundamentalmente corporal. Siguiendo a Citro, “este tipo de acercamiento con el cuerpo y con la piel de otro no

es común en la vida cotidiana, sino más bien y como señala Picard (1986 p.225) es una especie de ‘tabú’ social de allí que pueda ser comprendido como una forma de transgresión social.”

En línea con este concepto, la autora sostiene que como contracara existe la posición de lo que socialmente se les exige a estos jóvenes, que son acciones moralmente válidas y comportamientos legitimados como “buenos modales”. La transgresión a la que se hace alusión opera en los recitales y a través de este tipo de práctica corporal. Distintos elementos como los insultos, los gritos, las gestualidades en el canto de algunas canciones, los empujones, las zapatillas que se “revolean” producto de contacto físico extremo forman parte del pogo. En esta transgresión festiva está presente la realización de lo socialmente prohibido y reprimido que genera cierta satisfacción.

Aquí el cuerpo es el principal protagonista de las experiencias audiovisuales de los seguidores y como tal merece algunas líneas de análisis en relación a los contextos festivos como son los recitales del Indio.

Merleau-Ponty entendía a la experiencia del cuerpo como una experiencia de comprensión de carácter preobjetivo o prerreflexivo, esto quiere decir que si bien intervienen procesos cognitivos ligados a la reflexión, se encuentran precedidos por una base centrada en los fenómenos perceptivos, en la afectividad y la motricidad que luego serán construidos culturalmente. En relación al concepto de construcción cultural, Bourdieu entiende al cuerpo como un producto social, en tanto consecuencia de distintas mediaciones: “condiciones de trabajo, hábitos de consumo(...)lo que a su vez se ve reduplicado por las diferentes maneras de estar y comportarse y por los tratamientos aplicados a los aspectos modificables del cuerpo (marcas cosméticas y de vestimenta) (1986 p.184).” Todo aquello que conforma la imagen corporal es aprehendido por el sujeto a través de “categorías de percepción y de sistemas de clasificación que no son independientes de la distribución de las diferentes propiedades entre las clases sociales.”

El concepto de habitus viene a echar luz sobre la experiencia práctica del cuerpo. El autor lo definió como: “sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones” (1991 p.92). Este concepto de habitus permite entender cómo la experiencia corporal preobjetiva de los individuos descrita por Merleau-Ponty se constituye a nivel cultural. Citro sostiene que: “se trata de patrones

regulares de uso y representación corporal adquiridos por los sujetos a través de las interacciones sociales vividas a lo largo de su historia, siempre desde una posición específica en el espacio sociocultural.”

Respecto de la práctica del pogo, es importante señalar algunas cuestiones relativas a la forma en la que se estructura el baile. En los recitales de rock se pueden observar dos modos de realizar pogo. Uno abierto que se caracteriza por manifestarse en la parte central del público, generalmente de la mitad del predio o estadio para adelante, participan hombres y mujeres y otro cerrado que se refleja en una gran “olla” en la que es más común observar hombres ya que los movimientos entre los cuerpos son más fuertes y los “choques” se dan de modo más abrupto ya que al abrirse un círculo (bastante grande) entre la muchedumbre hay más espacio para desplazarse desde el extremo al centro de la “olla”. En el pogo abierto los movimientos suelen producirse en el lugar o estar más restringidos en términos de espacialidad. Como dato adicional se puede agregar que el pogo cerrado incluye actos donde participan los brazos ya que hay un “reboleo” de remeras/buzos y banderas.

En virtud de lo expuesto puede desprenderse una relación música/cuerpo que el pogo crea. Algo que impulsa a estos jóvenes a sentir en la profundidad de su ser y en su cuerpo las emociones que les genera el rock y concretamente Jijiji. Uno de los entrevistados lo definía así: *“Cuando toca Jijiji yo ya estoy en Narnia. Estoy en otro lado, pasaron 14 temas, más la previa de 3 días. Cada vez que toca Jijiji nos miramos, nos agarramos, tratamos de no separarnos porque te perdés. Pasó un malón y no te encontrás más. Entonces nos agarramos, nos ponemos un poco rígidos. Pasa que al haber tanta gente ya no se disfruta como antes. Si bien está buenísimo el pogo, la energía, lo que liberas, los fuegos artificiales, tenes que estar un poquito pillo sino te perdes, las líneas de teléfono se saturan, puede pasar cualquier cosa. Es por la energía del pogo del Indio, es único. No hay comparación, es distinto a todo.”*

Al pogo hay que entenderlo desde el cuerpo y con el cuerpo, ya que éste parece ser el soporte donde se cristaliza aquello que escapa a la voluntad racional. Como expresa Citro sería “una forma de seguir el ritmo y prácticamente como una consecuencia del ritmo musical que surge más allá de la voluntad consciente.” De todos modos, esta práctica tiene una lógica de funcionamiento interna, es por esto que sus participantes saben decodificar a partir de ciertos patrones de regularidad, las formas y los posicionamientos que desembocan en el “hacer pogo”. Concretamente hay gestos, miradas y usos sociales dentro del pogo cerrado, que funcionan como índices para entender en qué momento se desata el punto más álgido de la

canción. Este suele coincidir con el estribillo, pero estos elementos implícitos a los que se hace referencia se entienden como “reglas” establecidas. Un ejemplo es cuando algún/a joven se lanza al centro del círculo ya es sabido que se aproxima un choque entre los cuerpos, en cambio cuando se retira se entiende que la persona no se encuentra con las ganas/predisposición de entablar un contacto. Estas pautas implícitas dan cuenta que el pogo no tiene un carácter improvisado sino más bien es un baile con cierta estructuración interna. Más allá de esta descripción general, en cuanto a la “organización” del pogo en los testimonios recabados, existen distintas percepciones sobre el tema. La materialización y los límites que se imponen a esta práctica son claros en general, la mayoría asume entender que hay que ayudar al otro/a cuando se encuentra descompensado/a, se cae o simplemente pierde algún objeto personal. Sobresale la idea de concentrarse en el baile, la alegría, la fiesta y la emoción que provoca la banda/el tema, como efecto colateral puede generarse algún daño sin intención hacia otro asistente. *“No llegué a ver maldad, he visto y levantado gente del suelo. Tal vez sin malicia hay gente que está dada vuelta, no se da cuenta y te pateo la cabeza. No te das cuenta y estás pisoteando a alguno. Cuando estás ahí en el reci el tema Jijiji moviliza no quieres que llegue el cierre, sabes que se acerca el final. Miras para atrás y no lo puedes creer. Ves una pantalla y te descontrola.”* Aparecen en los distintos relatos enlaces entre la corporalidad y la emocionalidad provocada por el efecto que genera escuchar uno de los temas más emblemáticos de la banda. Es ese “sentir en el cuerpo”, la energía que sale en forma de baile, canto, empujones, gritos, golpes, entre otras cosas. En relación a esto, dos entrevistadas daban sus puntos de vista. *“Mis amigos fueron los primeros que me han golpeado. Si te pones en la situación es como que lo entendés, no hay violencia o por lo menos yo nunca lo viví. Si, como algo que tiene que ver con el folclore, como lo que se vive en el fútbol, en la cancha, sin putear en un reci porque lo que estás viviendo es una manifestación artística. En Jijiji en general me meto, lo vivo corpóreamente. Igual hay cierto límite y los códigos son claros. Te podés encontrar con una persona nueva que quizá no entienda esto, pero rápidamente el entorno lo va a ubicar. El roce en el pogo es producto de la emoción que estás atravesando. Hay quienes aprovechan ese momento para picantearse pero no es el corazón de Patricio Rey. Todas mis sensaciones en los recitales son como que ‘todo valió la pena’ en Jijiji hay una euforia colectiva”.* Es este testimonio útil para comprender, en línea con los planteos de Citro, la idea representada por este sentir en el cuerpo, a través del pogo. La ‘euforia colectiva’ a la que hace referencia la seguidora

anteriormente citada, tiene clara similitud como el “el estado psicosocial festivo-ritual” que analiza Citro en su estudio cuyo correlato también puede encontrarse en los “estados de efervescencia de Durkheim”(1968). El recital es percibido colectivamente como emocionalmente intenso y altamente contrastante con el “afuera”, con la vida cotidiana: monótona, rutinaria, habitual y estandarizada. El sentimiento plasmado en los relatos aquí incluídos da cuenta también del grado de adhesión de los seguidores hacia la banda. Refiere a ese cántico propio de estos contextos festivos “te sigo a donde sea, soy redondo hasta que me muera” donde trasciende la idea de un público que adquiere características similares a las del ritual, cuya creencia y obligatoriedad son sus rasgos principales.

Así mismo otra entrevistada relataba: *“Generalmente Jijiji cierra el show cuando empiezan a sonar los primeros acordes te das cuenta que te van a llevar puesta y sabes que te tenes que agarrar de tus amigos porque sino los perdiste, agarras tu riñonera (que la tenes cruzada al pecho) y tratando de no caerte. Jijiji es esto, el pogo más grande del universo. Racing tuvo dos noches y unos amigos dicen que cimbró el piso, el Indio sabe que sólo con cantar está poniendo ahí lo que vos estas buscando y vos tenes que empujar, es muy extraño porque es una situación violenta. No hay límites dentro del pogo, el tipo que quiere ir a pegarse está adelante. En las ollas, zapatillas, dientes, todo te queda ahí, un desastre. En Olavarría no había donde ir más atrás. Es eso: cuidarte, bailar y saltar, saber que está llegando al fin. Es con el cuerpo y en el cuerpo que lo sentís, hay mucha energía, sentís un vibrar distinto, te conecta desde el alma. Es muy fuerte.”*

De los discursos citados hasta aquí puede observarse que las reglas a las que hacen alusión los entrevistados son más bien códigos internos que rigen en el marco del ritual del pogo en este tipo de recitales, que se corresponden con la construcción performática que los mismos asistentes aplican. *“Yo creo que hay diferentes pogos. Si hay reglas. Pero creo que depende de la banda. Cosa que podes ver en un pogo mas punky tienen otro tipo de reglas, en los redondos terminaría a las piñas por ejemplo. Serían cosas desubicadas, pero si estas en el pogo aceptas las reglas del juego. Igual siempre un desubicado hay, te pueden cagar a palos, pero es un estado de felicidad más que de violencia. Claramente hay reglas, no te podes enojar si alguien te pega, te tenes que correr.”* Las reglas organizan y estructuran este acto cuya razón de ser es sostener, trasladando al cuerpo la responsabilidad de manifestar las emociones, el “carnaval” y la “fiesta” que comienza con la previa y finaliza cuando se apagan los reflectores del escenario.

Ahora bien, ¿es posible pensar a estas “fiestas” propias del campo popular como “performances”? ¿Se puede entender al pogo como un acto performático? Si se asume la idea de que estos actos tienen un carácter teatral, donde la materia (el cuerpo) tiene un lugar preponderante, y toma la centralidad de la atención en el instante preciso en que comienza Jijiji, la respuesta es afirmativa. Si bien la canción no llega del mismo modo en todos los entrevistados (hay quienes la sienten profundamente y les genera un sentimiento movilizante a nivel emocional mientras que a otros/as no les sucede lo mismo) en todos los casos los testimonios recabados dan cuenta que resulta ser el tema más “actuado” a nivel corporal, justamente porque se conecta pura y directamente con el pogo. Un joven que se autodefine como “simpatizante” aclara que no es fanático del Indio de la primera hora, sin embargo reconoce participar activamente del pogo. *“ Jijiji, fue un tema más para mí. No es que me emocione, sonó bien, ver no se veía nada, pero yo lo escuche me gustó, salté y todo, pero soy simpatizante, fue hasta ahí. Yo creo que hay una dinámica del pogo, está el que se descontrola, empieza a saltar empujando a quien venga, está el que salta en el lugar, canta y alienta el tema. Tratando de no joder a nadie. Soy bastante cuidadoso. Está el que lo disfruta con la banda y el que está en la suya más preocupado por el quilombo que genera o llamar la atención. Yo me quedo más en el lugar, sosteniendo la bandera. Cuando hay una olla vamos al choque, después recupero mi posición, no soy de ir a buscar bardo. Son roles.”*

En este relato se observa cierta delimitación de roles/funciones de los asistentes al momento de hacer pogo. Asimilando el show de Olavarría a una gran obra de teatro cuyo protagonista principal en el momento del pogo, el público, tiene cierta definición del “papel” que debe desempeñar en la escena. Puede pensarse que cada grupo de asistentes se dedica a ejercer ese papel de distinto modo sujeto a la manera en que percibe y siente en el cuerpo el tema que ejecuta la banda. Taylor (2011), aclara que: “Teatralidad y espectáculo captan el sentido de performance como algo construido y abarcador. Teatralidad muestra la distinción entre lo que es performance y lo que puede ser visto como performance. Teatralidad no se refiere de modo exclusivo al teatro, ni funciona como adjetivo de teatro, pero sí apunta al lente metodológico que señala o enmarca al objeto de estudio como teatro.”

Otra de las entrevistadas refuerza la idea que se viene desarrollando en torno al pogo al sostener: *“En relación a cuáles son las reglas, de mínima es levantar a quién se cae, es saltar y chocar los cuerpos pero evitando la violencia, quien se exceda seguramente será apartado. Existen quienes levantan a otros a cocochito o en los hombros, se hacen rondas a*

*la espera de los estribos para saltar eufóricamente cuando suenan los estribillos, entre otras prácticas.”*

En este sentido, es posible entender al pogo como lo habitual en determinados temas, en especial en Jijiji y a partir de aquí vincularlo con la noción de acto performático. Pero, ¿qué implica pensar en el pogo como acto performático?. No solo es una intervención artística esencialmente corporal, donde si bien se establecen ciertos códigos, se rompe con las normas del mundo formal, laboral, “careta” como expresan los jóvenes; sino también es entenderlo en términos de “acto de transferencia (como señala el teórico Paul Connerton) que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas o comportamientos reiterados” (Taylor 2011). Así es que el carácter reiterado del pogo de Jijiji, convoca a los jóvenes a ser parte de un acontecimiento que conlleva comportamientos predeterminados (avalanchas, choque de cuerpos, ropa que se revolea, cantos eufóricos que incluso reemplazan las voz del Indio al acercar éste el micrófono al público) y transmiten a quienes son parte de la familia ricotera ( y esto incluye a la banda) un fuerte sentido de identidad que deviene en el sello distintivo de esos jóvenes rockeros. Es importante aclarar que el pogo como práctica cultural aprendida, tiene un principio y un final e históricamente es inherente a los recitales de rock y en lo que refiere al Indio/Redondos, ha marcado varias generaciones de fanáticos que vivieron en carne propia esta canción considerada uno de los himnos de Los Redondos. Una entrevistada asegura, Jijiji es: *“el pogo más grande del mundo, del planeta, del universo.”*

A partir de lo expresado anteriormente es posible pensar la dimensión mítica del pogo, donde no solo está presente el acto performativo que involucra lo corporal sino también que los seguidores consideran al pogo como algo esencial e infaltable en los recitales. Se trata del modo particular de vivir la “fiesta” del rock. Ese “rocanrol del país” como le dicen los fanáticos a un tema de Los Redondos, se fue reproduciendo a lo largo de varias décadas. Fue creando el sentido de comunión entre las clases populares seguidoras de la banda, y forjando vínculos inquebrantables que, en muchos casos, definen las relaciones de amistad en los/as jóvenes.

Jijiji es una marca registrada de Los Redondos. Es inescindible del pogo y de la danza corporal que lo representa. Fue presentado a lo largo y a lo ancho de la Argentina como algo que trascendió a la propia banda. Fue y sigue siendo hasta el día de hoy, uno de los himnos de Los Redondos. Más allá de los matices en los relatos, interpela a cada uno/a de los

seguidores/as desde lo emocional, lo corporal y lo social. El pogo es libertad, transgresión, autenticidad y performance. Es mítico en cuanto al carácter que reviste frente a ese ritual practicado por miles de personas que recorren todo el país para sentirlo, encarnado en el cuerpo, con un tema que cierra cada show, que pone fin a los encuentros que inician la fiesta (tal como lo viven) y que sostiene a la “familia ricotera”.

En este capítulo, se formuló una pregunta clave para pensar al pogo en relación a quienes lo ejecutan. ¿Es posible considerarlo como una práctica que va más allá de la voluntad consciente de quienes la realizan? En su posible respuesta apareció la noción de transgresión social trabajada por Citro, que entiende que “en la transgresión festiva está presente la realización de lo socialmente prohibido y reprimido que genera cierta satisfacción”.

Conjuntamente el concepto de “Habitus” de P. Bourdieu ha servido para comprender más cabalmente la experiencia práctica del cuerpo.

Asimismo se plantearon los dos modos de realización del pogo, el abierto y el cerrado y sus respectivas reglas que organizan su funcionamiento interno, descartando el posible carácter improvisado del mismo.

También se analizó el marco en el cual se genera el pogo, que vale recordar, que es el recital percibido (colectivamente) como emocionalmente intenso y altamente contrastante con el afuera. El pogo conduce a una “euforia colectiva” (según los relatos recabados en la entrevistas) cuyo correlato es el estado psicosocial festivo-ritual.

Se observó la importancia que adquiere el público, cuyas características son similares a las del ritual donde la creencia y obligatoriedad son los rasgos principales.

JiJiji, pareciera ser el tema que, según los relatos de los entrevistados/as, se destaca por ser el más “actuado” a nivel corporal justamente porque se conecta con el pogo como acto performático. Esto implica entenderlo en términos de “actos de transferencia que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas.” El pogo transmite a quienes son parte de la familia ricotera un fuerte sentido de identidad.

Por último se analizaron dos aspectos esenciales e inherentes a esta práctica: su dimensión mítica que hace referencia a aquel modo particular de vivir la “fiesta del rock” y su marca registrada en alusión al eterno enlace que mantiene con Los Redondos y el Indio en cada show.

## **Conclusiones**

A lo largo de esta investigación se explicó extensamente al rock como fenómeno social y cultural que comenzó en los años '60, con bandas muy exitosas como Lito Nebia y los Gatos, Manal, Almendra, Sui Generis, Seru Giran, Pappo Blues, Virus, Soda Stereo y Abuelos de la Nada (entre otras no menos importantes) que tuvieron su apogeo décadas más tarde. El rock como género musical siempre estuvo vinculado a un público joven, caracterizado por resistir al sistema y adherir a la filosofía transgresora que históricamente se le adjudicó al rock. De todos modos, el público se renueva y no responde igual ante los productos artísticos que cada banda le ofrece. Este trabajo se concentró en la relación entre público y banda.

Concretamente se investigó la estrecha lealtad, afectividad e incondicionalidad que los seguidores le brindaron a los Redondos y especialmente al Indio Solari.

A partir del concepto rock barrial o chabón comenzó a reconfigurarse el rock. Generando cambios, no sólo de estilo musical, sino también de estructura. La irrupción de este subgénero cambió el estereotipo de “estrella de rock o frontman” y como correlato a los seguidores. Al tomar gran influencia de bandas como Rolling Stones en cuanto a la música, el rock chabón fue construyendo una identidad particular que brindó protagonismo a los sectores populares que se apropiaron de esta corriente en los años 90. Fue justamente esta década marcada por la fragmentación y desigualdad social, propicia para que los jóvenes consoliden un marcado sentido identitario con bandas que los alojaban en su interior, visibilizando sus intereses y necesidades de expresión.

Los Redondos, si bien ya tenían una trayectoria importante, en los '90 encuentran su momento de apogeo. Llenando estadios, con cuatro discos de estudio editados, la banda platense logró “cautivar” a su público por más de tres décadas. Esta banda, a lo largo de los años forjó un vínculo con sus seguidores signado por la carga afectiva presente en cada recital. Desde la escucha inicial junto a la posterior estética ricotera que adoptaron, la vida de los fanáticos se volvió “redonda”, encontrando en cada show en vivo, un lugar propicio para expresar valores que constituyen y legitiman al público ricotero; la solidaridad, la amistad, la libertad, la sensibilidad, el cuidado por el otro.

Como se observó en el desarrollo del análisis sobre el recital del Indio en Olavarría, los conceptos de “familia ricotera” y “fiesta” están estrechamente ligados entre sí, como un acto cultural colectivo y celebratorio entre jóvenes aficionados al rock.

Se ha concluido que las misas se han transformado en una procesión religiosa de una nueva religión, conjuntamente en la figura del Indio; un Dios pagano, latino y rockero. Por otro lado los seguidores se apropian de las misas poniendo de manifiesto representaciones y valores relativos a lo estético, organizativo, visual y afectivo. En relación a esto y como punto a destacar de las misas, es el sentido de legitimación el que está en juego para los fanáticos. Sentido de clase, estético, afectivo, ideológico que a su vez los legitima a sí mismos y hay algo de este concepto que conecta con la idea de la trascendencia rockera.

En relación al recital en sí mismo, los seguidores sostienen la idea que es un encuentro liberador que se encarna en el cuerpo pero además en la figura del Indio, rescatando ese capital simbólico. La dialéctica generada entre público y banda configura una escena teatral muy importante en ese tipo de shows ya que el acto performático que está íntimamente ligado a la corporalidad, se conecta y complementa con lo emocional a través de lo festivo. A partir de esta idea, ese “sujeto colectivo” que es el público, desplegó sus prácticas corporales con un carácter transgresor contribuyendo así a aquella “contraescena activa” con su banda favorita. Con la inclusión de valores inherentes al rock y a la familia ricotera como la incondicionalidad y la fidelidad. Se concluye que los fanáticos han aportado a ese recital un sentido colectivo muy sólido que devino en un sello personal distintivo de la historia de la banda: el pogo.

Tratándose de uno de los conceptos más centrales y trabajados en esta tesina, el pogo, ese baile desenfrenado, a través del cual se manifiesta la “euforia colectiva”, ese sentir en el cuerpo que se analizó mediante los testimonios de los/as entrevistados/as se observó la canalización de las emociones donde el cuerpo toma centralidad para configurar, junto con el resto de los elementos que conforman la “fiesta”, una performance que conecta el cuerpo (la materia) con el pogo.

Para la continuidad de este trabajo una de las dimensiones podría ser, pensar los distintos tipos de pogo para trabajar mejor las conclusiones aportadas por Citro, S. y las que fueron desarrolladas a lo largo de esta tesina. Aquí se abre un interrogante: lo hallado en el pogo de Jijiji, ¿se encuentra en otros pogos dentro del rock?

Esta canción y su amalgamado pogo es un tema que, como se expresó en el último capítulo del presente trabajo, interpela a los seguidores a ser parte de un acontecimiento que conlleva a comportamientos predeterminados y apela así a destacar el fuerte sentido de identidad que es parte de la esencia ricotera. Corporalidad y emocionalidad expresan el carácter del ritual festivo que da vida al pogo conformando ese sentido de comunión que sostiene el lazo entre “las bandas” y los Redondos.

El clásico tema del adiós Jijiji, ya es una leyenda. La banda que le dio vida, también.

## **Bibliografía**

- Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina* (Vol.3). Ediciones Colihue SRL.
- Alabarces, P., Salerno, D., Silba, M., & Spataro, C. (2008). Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia. *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, 31-58.
- Alabarces, P., Zucal, J. G., & Moreira, M. V. (2008). El "aguante" y las hinchadas argentinas: una relación violenta. *Horizontes antropológicos*, 14, 113-136.
- Bajtín, M. M., Forcat, J., & Conroy, C. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento* (Vol. 14). España: Barral Editores.
- Bourdieu, P.(2008). *El sentido práctico*. Siglo XXI de España Editores.
- Bourdieu, P. (2008). *El oficio de sociólogo*. Siglo XXI.
- Cermele, P. U., Cacerola, M.(2013). *Yo no me caí del cielo: Redondos: genealogía de una postura*. Editorial Sudestada.
- Del Mazo, M., & Perantuono, P. (2015). *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota: Fuimos reyes*. Planeta.
- Durkheim, É. Del. Miguel Hidalgo; 11810, México, DF DR e 2012, Universidad Iberoamericana, AC.
- Flachslan, C.(2015). *Desarma y sangra: rock, política y nación*. Casa Nova.
- Foucault, M. (1983). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI
- Freud, S. (1917). Duelo y melancolía. *Obras completas*, Amorrortu Editores.
- Galak, E. L., & Gambarotta, E. M. (2011). Conquista, confirmación y construcción del cuerpo: una propuesta para el estudio de las prácticas corporales a partir de la epistemología de Pierre Bourdieu. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*
- Garriga Zucal, J. (2008). Ni "chetos" ni "negros": roqueros. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (12)
- Madrid, A. L. (2009). ¿ Por qué música y estudios de performance? ¿ Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Trans. Revista transcultural de música*, (13), 1-9.
- Merleau-Ponty, M. (1957). *Fenomenología de la percepción*. Fondo de Cultura Económica.

- Provitilo, P., & Vigliotta, M. (2009). Culturas Juveniles: Rock Barrial y configuración de identidades. In *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.*
- Reguillo, R. (2007). Formas del saber. Narrativas y poderes diferenciales en el paisaje neoliberal. *Cultura y neoliberalismo*. CLACSO.
- Rodríguez, M.G.: “La pisada, la huella y el pie”, en Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (comps) 2008. *Resistencias y mediaciones. La cultura popular en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires: Paidós.
- Salerno, D. III Jornadas de Jóvenes Investigadores 29 y 30 de septiembre de 2005 Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA Ponencia presentada en el eje 4: “Representaciones, discursos y significaciones”.
- Salerno, D. (2007). Tribus, subcultura e identidad: una comparación de los estudios sobre rock. *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Salerno, D. (2008). Divididos por la felicidad. Identidad generacional, conflicto y cultura. In IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales-Universidad Nacional de Misiones.
- Saponara Spinetta, V. L. (2011). ¿El fin de la actitud contestataria/apolítica en el rock chabón?. In *IX Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Semán, P. (2007). Vida, apogeo y tormentos del "rock chabón". Versión. *Estudios de Comunicación y Política*, (16), 241-255.
- Taylor, D. (2011). Performance. Asunto impreso ediciones.
- Vigliotta, M. (2011). En tu andar, veo mi andar. Indagaciones en torno a las representaciones corporales en audiovisuales. *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

## Tesis consultadas

- Aliano, N. (2016). *Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari: Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares* (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación).
- Citro, S. (1997). *Cuerpos festivo-rituales: un abordaje desde el rock* (Doctoral dissertation, Tesis de Licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires: UBA).
- Fontana, I. (2021). *Pura suerte : compatibilidades contingentes: análisis de la propuesta lírica y estética de Patricio Rey y las experiencias de su público (1989 y 1999)*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Sicilia, F. (2023) “*Desde los satélites*” *Un análisis comparativo sobre las representaciones mediáticas del recital de Olavarría del Indio Solari y los Fundamentalistas del Aire Acondicionado, y la fiesta electrónica Time Warp*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

## Otras fuentes consultadas

- Plotkin, P (2012) Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. La historia, la obra, el legado, la leyenda: una guía definitiva. *Rolling Stone, edición especial de colección 8-80*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/redondos-reedicion-historica-del-especial-coleccion-rolling-nid2250879/>
- Kleiman, C. (2014) Redondos Completo y a fondo *Rolling Stone, (195)* 48-74
- Ley de Matrimonio Civil (N°26.618) Recuperado de <https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/165000-169999/169608/norma.htm>
- Ley de Identidad de Género (N° 26.743) Recuperado de <https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/195000-199999/197860/norma.htm>

- Ley de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo( N°27610)  
Recuperado de  
<https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/239807/20210115>

### **Sitios web consultados**

- Redondos Subtitulados(16-08-1997) *Histórica conferencia de prensa de Los Redondos en Olavarría*. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=xWfHUiqeCEU>
- Redondos Subtitulados(31-03-2000) *Histórica entrevista a Los Redondos en Rock & Pop, previa a los shows de River*. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=LxzGXyEunc4>