

## “Banderas en tu corazón”. Narrativas identitarias, vida cotidiana y prácticas de apropiación de la música Rock en los sectores populares contemporáneos.

Aliano Nicolás\* López Mariana\*\* Pinedo Jerónimo\*\*\* Stefoni Andrés\*\* Welschinger Nicolás\*\*

Banderas en tu corazón/ ¡Yo quiero verlas! ondeando, luzca el sol o no /  
¡Banderas rojas! ¡Banderas negras! /de lienzo blanco en tu corazón.  
Perfume al filo del dolor/ así, invisible / licor venéreo del amor /  
Que está en las pieles, /sedas de sedas / que guarda nombres en tu corazón.  
Vas a robarle el gorro al diablo, así / adorándolo como quiere él, engañándolo.  
*“Juguetes Perdidos”, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, 1996.*

### 1-Introducción

Si alguna vez nos es dado imaginar una historia del futuro, no sería descabellado pensar con Javier Auyero que un historiador en el año 2050 escogería “una de las letras de la banda Los Redonditos de Ricota para aproximarse a las creencias y percepciones de los pobres urbanos en los años noventa” (2001: 207). Por cierto, Auyero contaba con el antecedente, ampliamente conocido, del recurso cauteloso de Daniel James a las letras de Enrique Santos Discépolo para explorar las complicadas relaciones entre las formas de la cultura popular y la conciencia de la clase trabajadora en las décadas del treinta y cuarenta. “Hay que cuidarse de extraer de las letras de tango, conclusiones sobre las actitudes de la clase trabajadora. Pero de una u otra manera, su inmensa popularidad parece demostrar que cualesquiera que fuesen las manipulaciones de la industria cultural, aquellas respondían a algunas actitudes y experiencias que los trabajadores reconocían como propias” (2006: 43). Sin dejar de reparar en las precauciones, podemos seguir imaginando, en el modo de una leve exhortación, que esa crónica futura dedicada a la drástica reorganización social argentina bajo el signo del neoliberalismo, ocuparía al menos unos párrafos en el capítulo dedicado a la situación de las clases populares entre la década del noventa y el dos mil. Si así fuera, en ese libro ya no figurarían únicamente los procesos de desarticulación social y política sufridos por las clases populares, sino también, las maneras positivas con que las mismas encararon los sentidos de de su condición social.

El enfoque de este artículo nos sitúa rápidamente dentro de un amplio espectro de problemas socio-culturales y de otras no menos numerosas investigaciones sociales que han abordado en los últimos veinte años las diversas formas de la cultura popular. En un rápido repaso, algunos

---

\* Licenciado en Sociología UNLP.

\*\* Estudiante avanzada de la Licenciatura en Sociología UNLP.

\*\*\* Docente UNLP.

\*\* Estudiante avanzado de la Licenciatura en Sociología UNLP.

\*\* Estudiante avanzado de la Licenciatura en Sociología UNLP.

investigadores sostienen que la crisis de los anclajes institucionales asociados al trabajo y la educación profundizó su deslegitimación como operadores identitarios (Saraví, 2004). Situación que provocó una vacante parcialmente cubierta por algunos repertorios simbólicos originados en la industria cultural que actúan como constitutivos identitarios combinándose o sustituyendo a los anteriores (Salerno y Silba, 2006; Semán y Vila, 2008). Asimismo, sostienen los analistas, los jóvenes perciben el mundo del trabajo en su rol instrumental y las identidades se vuelven más fragmentarias y volátiles (Svampa, 2000). Las identidades que emergen se vuelven “operativas” en la medida que escenifican, de modo coyuntural, no esencial y dinámico, las búsquedas de marcas de identidad y pertenencia realizadas por los jóvenes en los objetos que consumen (Alabarces y Rodríguez, 1996). En este artículo, particularmente, nos interesa abordar, siguiendo la perspectiva de otros trabajos del mismo tenor, por qué la música se vuelve objeto privilegiado en la constitución de las identificaciones sociales, y advertir en ello el uso activo y las formas de recepción de los productos asociados a la música rock entre los jóvenes de sectores populares.

Para ingresar en el ámbito de estas prácticas de apropiación desde una mirada que reconozca los márgenes de autonomía en la elaboración simbólica colectiva, elegimos como punto de acceso la producción de banderas para su uso en el contexto de recital de rock. Esta estrategia de trabajo nos permitió acceder a las construcciones narrativas de la experiencia que se ponen en juego en la escena del recital pero que, a la vez, nos reenvían desde las múltiples escenas del uso y consumo de la música rock hacia ciertos contextos de la vida cotidiana. La práctica de confección y uso de banderas funciona en este universo social específico como soporte de narrativas identitarias, a través de las cuales los jóvenes de sectores populares elaboran relatos sobre su trayectoria vital, su experiencia grupal y su comunidad de pertenencia. Así, nos encontramos con una intensa elaboración de tramas argumentales que producen modos particulares de concebir la vida amorosa, el goce estético, la amistad, la familia, y delinean pautas de percepción del mundo laboral y social a través de las cuales se conforman algunas dinámicas simbólicas del mundo popular.

## **2- El surgimiento de una contra-escena musical: El “Rock chabón” y las banderas.**

El “rock chabón” puede considerarse, entre otras cosas, como la expresión de un modo de apropiación del Rock Nacional por parte de los sectores populares. Un movimiento cultural hegemonizado por valores de las clases medias durante treinta años (Vila, 1995) que en los noventa experimenta la introducción de un nuevo universo de prácticas, representaciones y

valores provenientes de los jóvenes de los suburbios obreros y populares del Gran Buenos Aires (Semán y Vila, 1999; Semán, 2006a, 2006b; Semán, Vila y Benedetti; 2004).

Una de las novedades que trae esta vertiente es el surgimiento de una relación y división entre “productores” y “receptores” distinta a la tradicional, en la que el público ocupa un lugar más activo en relación con la banda:

“El protagonismo es dividido y desplazado por la aparición de un nuevo actor en el espectáculo: los grupos de seguidores que practican el “aguante” de la misma manera en que lo hacen las hinchadas de fútbol en relación con su equipo. *Siguen a las bandas en sus viajes y en los festivales locales, presentando banderas, bengalas, vestimentas y coros en una contra-escena que crea un piso mínimo de público y fervor para la actuación de la banda que está en el escenario*” (Semán, 2006a: 214-215, cursivas nuestras).

Así emerge una contra-escena, y en ella se emplaza la práctica de elaboración y uso de banderas, derivada del nuevo protagonismo que asume el público. En este marco nos preguntamos: ¿Qué es una bandera? ¿Cómo funciona? ¿Cuál es su uso? ¿Cómo es producida? ¿Qué significados tiene para las personas que las hacen y las portan?

Para responder estos interrogantes distinguiremos diferentes dimensiones que conforman globalmente esta práctica social. Definimos la bandera como un producto cultural caracterizado por poseer (al menos) una imagen o frase tomada de las letras, la gráfica de los discos, de las entrevistas o de imágenes fotográficas de los músicos, que además pueden ir acompañadas con los nombres personales o los del barrio o zona de procedencia de los seguidores. La tela de las banderas puede ser de diferentes tipos y de colores variados. También puede incluir alguna otra iconología, como cuando se incorporan banderas nacionales como soporte sobre el que se escribe, pinta o imprimen diseños; pero el mayor registro de motivos, símbolos y frases tiene como fuente el arte visual de los discos, las letras y los personajes de las canciones creadas por la banda de música.

Intentaremos articular el análisis en tres niveles presentes en la producción y el uso de las banderas, y simultáneamente, buscaremos dar cuenta de nuestro propio recorrido como investigadores junto a los actores. En primer lugar, realizaremos una descripción de los usos de las banderas en el contexto de recital y la “previa” al evento. Allí pondremos atención en el papel de las banderas como “marcas” (en el sentido de fronteras pero también como huellas) del grupo y el sentido de pertenencia a una comunidad interpretativa y, en segundo lugar, en su relación con las formas de sociabilidad de la “previa” y las relaciones del público con el artista en el recital. En segundo lugar, analizaremos las narrativas que ponen en juego los “productores” a la hora de dar cuenta de: ¿por qué hacer banderas? ¿Por qué elegir determinados motivos, dibujos y frases? ¿A qué o a quiénes están remitidas? Advertiremos

allí que las banderas funcionan como soporte de diferentes narrativas sobre la biografía personal, la experiencia grupal y la comunidad interpretativa de la cual se sienten parte los jóvenes. En tercer lugar, describiremos densamente las prácticas de producción de las banderas, tanto del espacio original donde se gestan como del espacio donde se re-elaboran, dando cuenta de que la escucha y la interpretación de la música, así como la confección de las banderas, se sitúan con cierto grado de ubicuidad en experiencias sociales y personales que se conectan con otros espacios más allá (o más acá) del recital. También haremos alusión al sentido que adquieren los largos viajes que emprenden los grupos de seguidores para acudir al recital de rock.

Nuestra estrategia metodológica se basó en un trabajo etnográfico durante “la previa” y los recitales de Carlos “Indio” Solari<sup>1</sup>, acontecidos en la ciudad de La Plata en diciembre de 2008 y en la ciudad de Salta en septiembre de 2009, junto con la realización y análisis de 45 entrevistas breves (“relatos de banderas”) a seguidores del artista, realizadas en el mismo evento y en las que los propios actores narran y describen la historia de sus banderas, y 15 entrevistas en profundidad realizadas a las mismas personas en los meses posteriores en sus hogares<sup>2</sup>. Tomamos la decisión de exponer en este artículo el camino recorrido junto a los jóvenes y sus banderas, porque consideramos que este modo de transitar nos descentró de la escena del recital hacia otros ámbitos menos explorados en relación a la experiencia musical. Al introducirnos en ese cambio de espacios (y relaciones), desde el recital como momento extra-ordinario hacia el contexto familiar de cotidianeidad (sólo escindibles analíticamente),

---

<sup>1</sup> Es compositor y músico argentino, cantante del grupo *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, que se formó a principios de la década del 80 y se separó en el año 2001. Desde el 2005 Solari se presenta como músico solista acompañado por la banda “Los fundamentalistas del aire acondicionado”. En esta nueva etapa de su carrera musical editó dos discos “El tesoro de los inocentes” (2005) y “Porco Rex” (2007). Durante el 2008 y hasta septiembre de 2009 presentó su último disco en recitales multitudinarios organizados en diferentes puntos del país, como San Luis, Córdoba, Tandil, La Plata y Salta.

<sup>2</sup>Las entrevistas fueron realizadas mayormente a residentes de Mataderos, Pompeya, Ciudad Evita, Villa Caraza, Ezeiza, San Miguel, Benavidez, Lomas de Zamora, Isidro Casanova, Tigre, La Plata, City Bell, Tandil, San Martín, Del Viso, Ensenada. También entrevistamos a personas de otras provincias como Salta, San Juan, San Luis, Santiago del Estero, Córdoba, Mendoza. Toda la investigación de campo se realizó en el marco del Proyecto Sinestesia dirigido por Pablo Semán, a quien queremos agradecer por su permanente motivación y apoyo, al igual que a todos los integrantes del nodo del Proyecto Sinestesia La Plata. También los autores agradecen a Aníbal Viguera por su estímulo permanente a las propuestas de investigación social de alumnos y graduados del departamento de sociología de la UNLP.

procuramos no descuidar la relación entre una determinada situación de la escena musical y las formas de consumo y conformación de la experiencia que allí se ponen en juego.

### 3- “Los trapos” en el recital.

“Ya cuando la conocí tenía tatuado el “banderas de mi corazón”,  
que es un folclore, no es un tema...”  
Juan de Castelar, Prov. Buenos Aires.

El recital no puede escindirse del momento que funciona como su preparación. Este lapso precedente es experiencialmente significado como “la previa” y forma parte de la escena ampliada del recital masivo de música rock. La previa adopta un carácter festivo, donde no falta la música –provista generalmente por el estéreo de algún auto-, los cánticos, bailes y rondas en que se toman diversas bebidas gaseosas y alcohólicas, se come, se fuma marihuana. Así, seguidores, personal de seguridad, vendedores de choripanes, bebidas, *merchandising*, productos regionales y artesanías locales, vecinos distraídos o inquietos, forman parte, cada uno a su manera, de la escena que se despliega desde temprano en las inmediaciones del estadio, donde a la hora señalada se presentará el artista. Por tratarse de estadios de fútbol los lugares en que se llevan a cabo los shows, la previa tiene sitio en una geografía prototípica: se trata de espacios abiertos, con mucho césped y árboles, emplazados en la zona circundante del estadio y en las periferias de la ciudad, lugar donde estos suelen estar ubicados. La compleja trama de significaciones que comprende el contexto del recital y la previa se advierte tras las palabras de este joven de San Martín:

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

El relato ilustra esa diversidad de interacciones y vínculos que se disponen en la previa, y que se van advirtiendo tras una observación atenta. Las banderas en este contexto ocupan un lugar central en la territorialidad circunscripta del grupo. Amarradas entre árboles o extendidas sobre el piso, se disponen de manera que adopten visibilidad, y en torno a ellas se organiza el grupo, demarcando a su vez el espacio respecto de grupos contiguos. También es frecuente encontrarse con seguidores que llevan su bandera sobre los hombros, dejándola caer sobre la espalda: se trata de banderas más pequeñas que las anteriores, que acompañan “personalmente” a su dueño.

Además, la bandera funciona como vector de sociabilidad. En este sentido actúa el recurrente pedido de “sacarse fotos” junto al “trapo”, proferido por curiosos que deambulan por la zona, visto como motivo de orgullo por la persona o el grupo portador de la bandera que percibe en ello un “reconocimiento” por el trabajo puesto en el trapo. 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.

La visibilidad de la bandera funciona otorgando cierta unidad al grupo, confiriéndole una territorialidad propia y a la vez una proyección frente al conjunto de los seguidores, siendo un medio de estrechar lazos con otros jóvenes, motivo de orgullo, y marca de pertenencia a una comunidad *-ricotera-*, de la cual los trapos dan cuenta e intentan poner en juego con sus características peculiares: sus inscripciones, marcas simbólicas -por ejemplo frases de temas inéditos, que confieren prestigio y distinción al reflejar un profundo conocimiento de la “obra” del artista-, y otras bastante más “materiales” como parches, tajos y remiendos -señales de banderas “con calle” y trayectoria-, o firmas, nuevos dibujos y estampas, que se van acumulando por agregación en algunas banderas.

A la hora de ingresar al estadio las banderas son, en su mayoría, colocadas en las gradas de la tribuna o sobre el tejido que separa a esta del campo de juego, de manera que sean perfectamente sondeables desde allí y el escenario. Otras banderas, las más grandes, recorren todo el estadio pasadas de mano en mano por sobre las cabezas de lo que se va conformando como público, que al verse cubierto por el trapo busca tocarlo confiriéndole cierto movimiento ondulatorio, y que al verse nuevamente des-cubierto aplaude en señal de reconocimiento. Estos trapos de grandes dimensiones son dirigidos por todo un equipo de personas, que desde los extremos de la tela y a paso firme regulan los movimientos de la bandera. De esta forma, se podría decir que una vez dentro del recital la visibilidad de las banderas se juega en un doble sentido: por un lado, en la exhibición al resto de los participantes funcionando a modo de auto-reconocimiento, auto-celebración del papel activo del grupo portador de la bandera dentro del público presente en el recital; por otra parte, y a la vez, son dirigidas y exhibidas frente al propio artista, en busca de captar su atención y lograr su reconocimiento. Cuando desde arriba del escenario se detienen a “nombrar” algún trapo en su singularidad, este reconocimiento se vuelve motivo de profundo valor y orgullo para los portadores de una bandera, manifestando el papel activo del público a lo largo de todo el recital.

El doble sentido de la búsqueda de visibilidad que los jóvenes pretenden a través de sus banderas, se inscribe en cierta red de reconocimientos e intercambios simbólicos, donde como

momento de consagración, como punto máximo de obtención de capital simbólico -de visibilidad- se encontraría el nombramiento que viene desde “arriba del escenario”. Es en este sentido que la pregunta por el por qué de la centralidad de la bandera como medio de visibilidad y formato soporte de narrativas y experiencias (frente a otras variantes como una remera), se vincula con la posibilidad que este objeto ofrece de presentación pregnante hacia los otros, ya sea entre los distintos grupos, al interior de la comunidad imaginaria o frente al artista.

En función del uso de la bandera como medio de visibilidad se advierte la importancia que se le da al tamaño, como también a las estrategias para colocar la bandera en algún sitio “que se vea”, procurando “colgarlas bien” y así ocupar los “mejores” lugares, en la medida en que la bandera se vuelve más visible según donde se la sitúe. A la vez que se produce cierta jerarquización de la superficie disponible para amarrarlas -dando lugar a ocasionales disputas entre dueños de banderas por lugares escasos y trapos sobrepuestos- se generan tensiones que pueden llegar a abiertos altercados entre los dueños de banderas y aquellos otros que, ubicados en las tribunas desde un lugar expectante más retirado del escenario (donde se encuentra el grueso del público) encuentran su visibilidad limitada, obstruida por aquellas banderas colgadas en el área del tejido perimetral que rodea el campo de juego.

El “colgar” el trapo en el tejido es, no solo una acción con cierto margen para las derivaciones conflictivas, sino a la vez, una operación no exenta de cierto riesgo físico, necesaria para lograr amarrar la bandera con firmeza y a una altura que -nuevamente- garantice su visibilidad. En busca de ello los jóvenes trepan los tejidos a cinco o seis metros de altura con movimientos que implican una importante cuota de esfuerzo físico y destreza para poder fijar la bandera de una manera persistente y en un lugar preciado.

Una vez iniciado el recital, hay dos momentos en todo show del Indio Solari que parecen ineludibles, arrancados y resignificados por el público, de los cuales el artista pareciera no poder escaparse, asumiendo el estatuto de “infaltables”<sup>3</sup>, pertenecientes al momento de cierre del recital: las canciones *Juguetes perdidos* y *Jijiji*, ambas del repertorio de su ex banda. Si este último tema es asociado con el momento del pogo por antonomasia, “el pogo más grande del mundo”, a través del cual se expresa una moral que, tal como advierten Garriga Zucal y Salerno (2008) reivindica como valor que es marca de identidad rockera el *descontrol*, el reviente, el aguante, en *Juguetes perdidos* -tema por igual ineludible y generalmente precedente- es el momento de la contraescena ritualizada, en la que se exalta la participación

---

<sup>3</sup> Muchos entrevistados coincidieron en referirse a estos temas como momentos “infaltables” de todo recital.

del público a través del uso de bengalas, agitación de remeras y, fundamentalmente, exhibición de las banderas, de las cuales las más grandes recorren el campo por sobre el público. El día después de un recital uno de los entrevistados nos decía:

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

“*Banderas en tu corazón, yo quiero verlas*” canta Solari en el escenario mientras el público también canta con la cara al cielo, los ojos cerrados y levantando los brazos siguiendo el ritmo con movimientos enérgicos. Las palabras resuenan en cada estadio como reconocimiento a ese público que hace el *aguante* y *agita* recurriendo también a sus banderas. Es posible advertir aquello que algunos autores nombran como un proceso de carnavalización del rock:

“La carnavalización consiste, antes que en el disfraz, en el pretendido borramiento de la distinción entre músicos y públicos (...) aquí se trata de postular una escena unificada donde los músicos deben *tocar* y los públicos deben *actuar*, volviendo la exhibición de bengalas y banderas (...) y las actividades corporales –el *pogo*, el *mosh*, etc.- parte central del concierto. Y los músicos deben, además de tocar, reconocer y agradecer esta acción de sus públicos. Mejor aun: deben estimularla” (Alabarces, Salerno, Silba y Spataro, 2008: 41).

Finalizado el recital la bandera funciona como lugar de encuentro, y esto no sólo en el sentido de una forma de generación de relaciones sociales, como es posible advertir en la previa, sino más bien, en la literalidad de la expresión, como punto en que los miembros del grupo, dispersos en la multitud que conformó el público y el pogo, tienen para volver a reencontrarse como grupo en su unidad y emprender la salida conjunta del recital. Vemos allí otra de las formas que adquiere la bandera en tanto visibilidad: institución de un lugar visible para re-articular al grupo disperso y emprender la partida. Ante la pregunta: ¿por qué querías una bandera?, uno de los entrevistados comentaba:

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

Las banderas se articulan con diversos usos definidos situacionalmente. Usos concretos y estratégicos (como el convenir un punto visible de encuentro) ligados con otras formas de la



visibilidad, ciertas maneras de relacionarse con el artista y el resto de la “comunidad ricotera”. Pero también es posible advertir con las banderas un uso como soporte de narrativas identitarias que se activan al momento de relatar la historia del trapo.

#### **4- Las banderas como soporte de narrativas.**

Los relatos que los entrevistados nos narraron sobre la(s) historia(s) de sus banderas nos llevaron a ámbitos que, lejos de centrarse en la escena del recital, remitían a vivencias, recuerdos y situaciones referenciadas al plano de su experiencia cotidiana. De modo que nuestra relación con el objeto nos fue descentrando del vínculo original que establecimos. A priori partimos de pensar una idea fuerte de “comunidad auto-consciente” -ligada a la noción del recital como “misa” roquera-, para luego paulatinamente ir descubriendo la complejidad y densidad del juego de articulaciones de narrativas que se activan en los relatos de *la historia de las banderas*, donde coexisten otros motivos que configuran percepciones más amplias sobre la comunidad de pertenencia, al mismo tiempo que buscan referencias en la experiencia de la propia condición social.

En este sentido notamos, en primer lugar, en el marco de lo que podemos pensar como emergencia de motivos recurrentes, la existencia de tramas argumentales articuladas en relación a la comunidad de pertenencia que organizan esquemas narrativos activados por los actores al momento de relatar la historia de sus banderas en el contexto del despliegue de la contraescena. Esta comunidad se constituye, como sostiene Garriga Zucal (2008) en su estudio sobre la construcción de los mecanismos de distinción y diferenciación que los “roqueros” emplean a través de sus juicios sobre los gustos musicales, a través de un sistema de definiciones morales que los vinculan por la adscripción a una categoría simbólica junto con códigos, valores, normas y creencias que los miembros comparten entre sí como sentimiento de pertenencia y construcción de alteridades. En el devenir de nuestro trabajo de campo relevamos cómo algunas banderas remiten a relatos que se dirigen a, o dialogan con, la propia historia de la comunidad interpretativa “roquera” con la intención de “dar” a conocer un “mensaje”. Un grupo de amigos y familiares de la ciudad de Tandil contaban que la frase de su bandera “eliminemos el sopapo” es “un mensaje” a la comunidad en sus propios

códigos, basado en la propia historia del grupo, con argumentos que se inscriben en torno a las disputas y desmarques sobre el estigma de “violentos” que recae entre los “ricoteros”.<sup>4</sup>

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

Desplegar en una bandera el “mensaje” (terreno donde se activa la mediación) destinado a los pares pareciera ser también la intención del trapo de Beto que dice: “El que abandona no tiene premio”; que ante nuestra insistencia y su negación de respondernos sobre el significado que él le confería, finalmente la excusa que recibimos como respuesta fue: “el que es redondo sabe lo que le estoy diciendo... el que es ricotero entiende”, alegando que “es un sentimiento, no se explica se lleva bien adentro”, como reza el cántico que luego a gritos nos coreaba.

Por otro lado, dentro de los códigos morales de clasificación de la comunidad interpretativa, la distinción legítimamente establecida entre los artistas que “hacen rock” y todo aquellos que “no es rock”, se construyen en función de poseer o no “mensaje”.<sup>5</sup> Para Nahuel, “el Indio maneja un ritmo, la criptología. Tenés a los *Fabulosos Cadillacs* y a *Damas Gratis*, que muestran culito, muestra tanga. Pero también se necesita de metáfora, que tiene que existir en el rock, y eso es lo que el Indio hace”. En algún punto este predominio del “mensaje” tiene su contracara en el uso, en la apropiación que realizan en la producción de sus banderas. Las letras son susceptibles de múltiples interpretaciones, las cuales no son enjuiciadas como erróneas o verdaderas, sino que son consignadas como “personales” y puestas en el plano de la elección: “La cosa es así: el Indio hace la letra y luego se interpretan de otra manera. Cada uno interpreta la letra como quiere ¿no?”. Entonces, no sólo se trata de “desplegar el mensaje”, sino también de intentar encontrar el significado latente, lo que se transforma en un ejercicio de decodificación:

“Tenés que decodificar las letras, y eso es lo que hacemos con los chicos. Hay que decodificar el mensaje. Porque arriba el loco tiene una letra, porque si vos lo pensás, el Indio escribe sin comas

---

<sup>4</sup> Vemos como aquí puntualmente se pone de manifiesto la “naturaleza precaria de la identidad” de la que habla Vila (1996) en función de relevar cómo las luchas por la significación de los términos de la “autenticidad” juega en relación a aquello que significa ser, o no, “ricotero”.

<sup>5</sup> El valor moral conferido a la música con “mensaje” es densamente descrito en el trabajo de Garriga Zucal (2008).

(...) Empezá a ponerle comas a las letras, y vas a ver que el loco dice de todo en un párrafo. Dice de muchas maneras distintas cosas. Por ejemplo: “Amarte es posible”. Pero también dice “A Marte”, al planeta Marte, que es, viste, donde la humanidad raja para allá. Y ahí es entonces, donde tenés que decodificar el mensaje. (...) Hay que decodificar el mensaje que hay detrás del primer mensaje, y detrás del segundo mensaje hay un tercer mensaje.” (Roberto, 35 años, Tandil)

Dentro de esta concepción se percibe que una frase suelta de la letra de una canción, un detalle (el no uso de las comas), encierra el potencial de representar una clave interpretativa que “decodifica el mensaje”, a la vez que nos dice algo de la lógica de apropiación con que se entretajan las composiciones en torno a las banderas. Al interior de la comunidad los diversos “mensajes” que despliegan las banderas se construyen mutuamente a partir de un sistema de referencias donde también se pone en juego el conocimiento de la obra del artista como un valor que puede conferir cierto prestigio, a través del cual diferenciarse. Un grupo de la localidad de Benavidez nos explica que la frase de su bandera es de “un tema inédito de los redondos” porque buscaron ser originales ya que “hay pocas banderas con inéditos”:

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

En el contexto de la contraescena los mensajes plasmados en las banderas, que juegan en el plano de la significación compartida que refuerza el pertenecer/diferenciarse al interior de la dinámica comunitaria, simultáneamente pueden remitir a otros niveles y otras filiaciones. En el análisis de los relatos se identifican argumentos que entretajan diversas tramas vinculadas no sólo a una filiación comunitaria. Otros motivos activan la conformación de tramas argumentales donde las historias del grupo de pares se ligan casi insolublemente con lo barrial. La bandera, cuando es patrimonio de un grupo, sirve de identificación hacia dentro y fuera del mismo, articulando un relato que envuelve en un tono épico las historias y peripecias de la conformación del grupo de amigos-vecinos-seguidores. Los relatos sobre los motivos de estas banderas describen la fuerte relación de sus portadores con lo territorial como fuente de sus identificaciones, así la mayoría lleva pintado el nombre y referencias al barrio de pertenencia. En ellos se construye una reivindicación de la idiosincrasia barrial que se juzga específica y se exhibe con orgullo y que se aspira a “representar”. Generalmente los relatos barriales también son “grupales”, de tal forma que en la bandera se plasma la intención del grupo de hacerse presentes, de aparecer, de ser visibles, haciendo la bandera “para reflejar el amor al grupo”. En muchos casos la conmemoración de la posibilidad de presenciar un mismo

recital por todos los integrantes del grupo se festeja con la confección de una bandera con las firmas de cada uno de ellos. Como afirmaban los miembros del autodenominado grupo de amigos-seguidores “Alucinados del rock and roll” de Avellaneda, es una manera de expresarse conjuntamente, de decir: “Acá estamos, somos nosotros”.

Así, en estos relatos, la temática de lo barrial se encuentra como trasfondo que sostiene las variaciones en las que se despliegan los argumentos. En las distintas variaciones, simultáneamente, se describen la apropiación de temas, frases y motivos, se expresa un sedimento compartido en términos de “comunidad ricotera” y se activa lo barrial como motivo con cierta predominancia y deseo de distinción. Quizá puedan leerse aquí las transformaciones recientes de los sectores populares que dan cuenta de la persistencia de una matriz territorial (Merklen, 2005; Svampa y Pereyra, 2004) como epicentro parcialmente auto-centrado en la conformación de las identificaciones del mundo popular en la Argentina contemporánea.

Por último, de entre los motivos frecuentemente activados en las distintas tramas argumentales también ponemos de relieve aquellas en las cuales en la historia de la bandera se construye un relato fuertemente relacionado con acontecimientos de la trayectoria de sus realizadores: la experiencia de la pobreza, la muerte de un amigo o familiar, el consumo de drogas, etc. En correspondencia con los usos y recreaciones del material estético (dibujos, imágenes, lírica) producido por los artistas, los entrevistados realizaron la descripción y la explicación de los motivos que fueron utilizados para la confección de sus banderas. Explicaciones que articulan una apropiación y resignificación de los materiales describiendo diferentes ajustes entre los relatos y sus principales tramas argumentales. Según Vila (1996) el éxito de una interpelación se juega en la medida en que se “ajuste” a las tramas argumentales de las identidades narrativizadas del “receptor”, en un juego en que, siempre en grados variables, narrativas e interpelaciones se modifican en el proceso. De este modo las modificaciones, por leves que sean, de las letras de las canciones impresas en las frases de las banderas se comprenden en relación a las referencias biográficas puestas a jugar en la narración, en conexión con recuerdos presentados por los actores como significativos o trascendentes. En función de ello es que intentamos comprender cómo en torno al minucioso relato de Miguel sobre el sentido conferido a cada una de las imágenes que él mismo proyectó, diseño, calcó y pintó en su bandera, se constituyen pequeñas historias que se entrelazan con una mayor: su historia, la historia de su condición, la de su trayectoria biográfica. Nos comenta que su bandera, a la que llama “la vampira”, surge de la necesidad de contar lo que él fue y lo que es. Ante nuestra pregunta acerca de lo que representa cada una de

las imágenes de su bandera, nos explica las relaciones que establece entre ellas y su experiencia con el consumo de drogas, con la figura del Che Guevara, que asocia la idea de libertad, y con la música de “los redondos”. Las letras de fuego con que pintó el nombre de su hijo Dylan aluden al contraste entre “una etapa oscura” de su vida signada por su relación con las drogas, y la marca “a fuego” que representa el nacimiento de su hijo y la posibilidad de entablar una pareja estable, momento que Miguel construye como punto de inflexión en su trayectoria.

- Yo quería preguntarte: el Che, con los Redondos, ¿por qué lo pintaste?
- ¡La libertad! Primero la libertad expresiva, luego la libertad liberal. Lo que es esto, lo que estamos viviendo ahora (señala a la gente sobre la calle que esta haciendo pogo mientras suena estridente la música) la libertad. Yo era pobre, no era clase media... Yo tengo 26 años... Nosotros somos gente pobre que viene muy mal. Yo de pibe me la tuve que rebuscar... nunca fui chico, me la tuve que rebuscar. A mi vieja le pegaban. Nunca fui chico y esto (señala la bandera) esto me motivó. Esto explica toda mi razón de lo que soy. Esto me explica. Me explica todo, todo esto. Esto, esto es mi pobreza. Si yo pierdo este trapo mi pobreza se va.
- ¿Por qué?
- Porque esto significa mi pobreza, porque yo era pobre bolo'. Comía, tomaba, agua, pan, agua y mate y agua, pan y agua y mate, y volvía a secar la yerba en el techo para volver a tomar mate... Esto significa mi pobreza, hasta que, gracias a dios conocí una buena mina, mi señora, que se quien soy... Estoy acá.
- O sea que cuando escuchas a los Redondos te viene todo eso: la pobreza, la libertad...
- Me viene todo lo que es la pobreza porque somo' una familia muy golpeada ¿entende'? Somo' una familia golpeada, yo a los trece años me fui de casa loco (...) Por eso yo registro todo eso en una bandera. En mi casa tengo bandera de todo. Yo soy del rojo loco... tengo bandera de Los Redondos, de mis hijos, de Lanús, de La Renga, una bandera grande que dice Lomas de Zamora, tengo de todo. Porque es lo que creo que me refleja lo que soy... (Miguel, 26 años, Lomas de Zamora, Prov. Bs. As)

Las relaciones entre interpelaciones y narrativas se modifican al poner en juego esas interpelaciones en un contexto de enunciación personal. En él, Miguel se construye como personaje protagonista de la narración en una imagen-presentación que expresa a la vez una explicación coherente de sí mismo -una identidad narrativizada- siendo que la bandera funciona como un medio expresivo central en su vida. Resultando una forma de construir y organizar su narrativa biográfica que anuda experiencias en una trama argumental de sentidos: la experiencia de la pobreza, la violencia familiar, la libertad, el amor y las pasiones. De modo que de este proceso se deriva una conclusión previsible: “tengo bandera de todo”, “porque es lo que creo que me refleja lo que soy”.<sup>6</sup>

En la compleja articulación entre narrativa e interpelación, Miguel se vale de esos elementos, “el indio” “el che”, para articular una narrativa coherente (es decir, que no preexiste ya

---

<sup>6</sup> Recordemos la posición de Vila (2000): “(...) la narrativa es la que construye la identidad del personaje al construir el argumento de la historia. Así, lo que produce la identidad del personaje es la identidad del argumento y no viceversa”.

acabada a la interpelación), con los cuales puede conformar una idea de libertad, y construir un relato que lo explique: la libertad es explicar, significar su pobreza. Por ello la superficie de inscripción de esa idea de libertad, la bandera misma, es sostén de una narrativa que, sin esos elementos no podría conformarse: “Me explica todo, todo esto. Esto, esto es mi pobreza. Si yo pierdo este trapo mi pobreza se va”.

Por lo tanto si, por un lado, puede advertirse que a través de este relato se cuenta de una niñez que no fue, “no fui chico”, o mejor dicho, de una niñez que no fue vivida como tal, a la vez, en el relato se interpreta que la producción de banderas trasciende (“tengo bandera de todo”) la condición de seguidor de un grupo de rockeros para transformarse en un espacio de elaboración estética de su experiencia vital (“tengo bandera de Los Redondos, de mis hijos, de Lanús, de La Renga, una bandera grande que dice Lomas de Zamora, tengo de todo”).

En su narrativa Miguel juega con la frase “la vampira”, la imagen sonora que construye como clave interpretativa de la “etapa oscura” de su vida. Pero no lo hace otorgándole una única y estática interpretación, sino que comprensiblemente la dispone a la re actualización según los contextos que entran en juego. Cabe preguntarnos cómo una determinada trama argumental predomina sobre otras y cómo operan contextualmente los relatos en función de los términos de la interpelación. Miguel nos explicaba la significación de la frase en dos contextos de entrevista diferentes permitiéndonos percibir, además de la particular recreación realizada, esa diferencia contextual de la producción narrativa. En el marco de la “fiesta”<sup>7</sup> del recital nos decía:

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

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

---

<sup>7</sup> “A pocos metros de donde estábamos, un grupo muy numeroso cantaba y bailaba canciones de Los Redondos que transmitía el estereo de un auto estacionado en la esquina de 20 y 32. En el trascurso de la charla, se sumaron al baile un par de tambores, y se encendieron varias bengalas, lo que resulta en un pogo incontenible. La conversación sólo podía mantenerse a los gritos...” (notas de campo del recital del Indio Solari en La Plata. Diciembre 2008).

Sin embargo al entrevistarlo dos meses después, en su casa junto a su familia (su esposa, sus tres hijos, dos cuñadas y tres sobrinos), el relato sobre la bandera fue re-actualizado. Al preguntar nuevamente sobre el sentido conferido a la frase, la única respuesta fue la advertencia de una omisión que hizo referencia a que “*hay una etapa errónea y borrosa que no se va a ver. Una etapa borrada...*” Por lo que la reflexión sobre la estrategia metodológica empleada en los distintos contextos donde se re preguntó por los motivos de las banderas, nos permitió captar relaciones y especificidades de cada una de las re-actualizaciones activadas. Ello refuerza la tesis de que no existe algo así como una identidad esencial reflejada discursivamente y relevada empíricamente en un ámbito central en el que se pondría en acto, esto es: el recital como espacio identitario privilegiado. Por el contrario, la constitución de narrativas en las que la trama argumental organiza el relato varía conforme la interpelación discursiva contextual. Miguel, en un contexto festivo en el que se perciben como legítimas determinadas formas de enunciación, puede actualizar una trama donde su experiencia con el consumo de drogas “duras” forma parte de la narrativa de su trayectoria. Sin embargo, en otro contexto de enunciación, ligado al ámbito familiar, tal activación se vuelve problemática y ello aparece omitido, enjuiciado y moralmente condenado como “una etapa oscura”. En todo caso, vemos que no se trata de un problema de verdad o falsedad de los relatos, sino de una manera de construcción narrativa de las identificaciones, de una lógica de producción de sentido para organizar regímenes de la experiencia.

### **5- Viajes, discos, santuarios y dinero.**

Este asunto está ahora y para siempre en tus manos, nene /  
Por primera vez vas a robar algo más que puta guita.

*“Juguetes Perdidos”, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, 1996.*

La opción metodológica que adoptamos nos condujo a transitar el campo de una manera particular realizando un recorrido en el sentido inverso de las banderas. Si éstas inicialmente se confeccionan en la casa, para luego ser trasladadas, exhibidas y reelaboradas en el marco de los viajes y el recital, en nuestra investigación ingresamos al campo por “el recital” y pasamos finalmente hacia “la casa” de los propietarios de banderas. Paulatinamente, fuimos conducidos simbólicamente y materialmente desde el marco festivo del recital hacia el contexto familiar de sus hogares. Así, intentamos descentrar nuestra mirada del recital y dirigirla hacia la vida cotidiana haciendo posible con ello complejizar el punto de vista a partir del cual exploramos la inscripción de la creación y uso de banderas en el mundo social al que

pertenecen sus productores. Adoptando este recorrido, las identificaciones fuertes con el cantante, la festividad y la escucha insertos en el dispositivo del recital y expresadas con profusión e insistencia por actores sociales tomados en la posición de público tienden a perder supremacía y se combinan con posiciones e identificaciones en el seno de relaciones familiares, amistosas, barriales y laborales. Así, en la situación de entrevista las narrativas construyen experiencias más acá del recital, donde la escucha, interpretación y ejecución de música, así como la confección de las banderas, se sitúan con diferentes grados de predominancia en experiencias sociales y personales que se conectan con otros espacios sociales.

Hay que tener en cuenta, no sólo el uso de las banderas en el recital, sino además la práctica de producción de las mismas más acá de éste. Las inversiones y los gastos que los productores realizan y que no se limitan al marco festivo, tiene que ver con el lugar que ocupa la preparación de los instrumentos de producción de la festividad en todo el proceso que nos lleva hacia el espacio barrial y familiar donde se organizan las redes sociales que luego viajan y asisten al recital. En esta preparación no participan exclusivamente los seguidores, sino que se involucran familiares, parejas, amigos y vecinos que sin ser parte del público seguidor, contribuyen a la confección de las banderas y a la planificación de los, en ocasiones, largos viajes que los distintos grupos emprenderán para asistir al recital. La participación puede ir desde la contribución material, regalos y préstamos de dinero, donación de materiales como pintura, tela, pinceles, aerosoles, hasta el trabajo de producción simbólica, elección de los diseños, realización de los mismos, selección, elaboración e interpretación de frases poéticas. De este modo esas personas participan aportando saberes y competencias específicas, por ejemplo el calcado de un dibujo, la modificación y proporción de su escala, el diseño de una tipología vistosa, la costura reforzada de varios metros de tela.

De esta manera un vasto conjunto de personas que no ingresarían en el perfil socioetario de la gran mayoría de los grupos que asisten al recital, sin embargo contribuyen a su preparación. Tíos, abuelos y padres que los superan en edad, niños pequeños que no pueden, por diferentes razones, realizar largos viajes para escuchar al músico, forman parte de esta comunidad interpretativa ampliada cuyo centro parece situarse en quienes tomarán la condición de público seguidor haciéndose presentes en el recital, pero cuya periferia se dilata con las relaciones que éstos comparten con sus seres cercanos en una práctica de consumo de bienes culturales masivos con interesantes márgenes de elaboración y creatividad. Así, la red de intercambios simbólicos se extiende involucrando a los otros, entre ellos “los periodistas” que



andan preguntando por “la bandera”<sup>8</sup>.

También, desde el punto de vista del “gasto”, estas actividades comprometen presupuestos familiares que implican decisiones consensuadas con los otros que “no son ricoteros pero que acompañan y entienden nuestra pasión y nuestras ganas”. Tomar estas decisiones en grupos familiares donde los ingresos resultan muy apretados y obtener la autorización o la descalificación por parte de algunos miembros de ese grupo no es una cuestión menor, así como ausentarse “de casa” dos o tres días estando “de joda”, “de fiesta”, pero al mismo tiempo, “corriendo ciertos peligros”, “durmiendo en la calle”, teniendo a “toda la familia preocupada”, exigen por parte de los interesados generar “justificaciones” (Boltanski, 2001). Por ejemplo tomar el viaje y el recital como “las vacaciones merecidas” después de haber trabajado dura e intensamente durante varias jornadas, en ocasiones, las únicas vacaciones “fuera de casa” a las que pueden aspirar miembros de sectores populares que trabajan en condiciones de gran precariedad e informalidad.

“Yo me fui a Córdoba y no me fui a San Luis porque no tenía la plata para ir... no llegaba con la plata... o sea, si llegaba, pero digo si voy es un gasto. Yo tengo mi familia, tengo mi nena, y bueno, cuando puedo me voy, pero sino tengo que pensar en mi familia también. Tenés que comer todo el mes... pero ese día que fuimos a Córdoba me gasté 700 mangos loco, y para mi es plata 700 mangos... capaz que para muchos no, te dicen “ehh 700 no es nada”, para el que tiene capaz que 700 mangos es un vuelto, pero para el que la gana laburando... hay que gastar... y yo capaz que 700 me privo de gastar en un lado, pero capaz que en un recital me lo voy a gastar porque me gusta... por ahí me voy a privar de comprar una cosa, por ahí me privo de unas zapatillas, por ahí unas zapatillas te salen 400, 500 mangos y decís nooo... muy caras, no me las compro... pero si tenés que ir a un recital, voy y me lo gasto... entiendo que unas zapatillas vos te las vas compras y las vas a tener cuanto tiempo usándolas... pero un recital es otra cosa viste... es un momento de... que entraste y son 3 horas, pero toda la aventura, todo el viaje que viviste, todo lo que te provocó adentro no te lo olvidas más... te traes tus fotos de recuerdo... esta bueno...” (Javier, 28 años, San Martín)

Frente a la posibilidad de hacer el “Porco Tour” (así llaman los seguidores a la serie de recitales que Solari organizó, en diferentes puntos del país, para presentar su último disco “Porco Rex”), la elección no es estética sino fundamentalmente ética, dada la estructura de consumo de Javier. Una decisión que, ante todo, debe justificarse. Javier nos cuenta de sus restricciones materiales: mantener la familia y poder llegar a fin de mes, y tras la figura del “laburante” nos habla del esfuerzo que supone acumular el dinero necesario para ir al recital. En ese marco Javier inscribe su alternativa entre las zapatillas como consumo –preciado- pero ordinario y de uso duradero, y el recital como experiencia integral e intransferible: como “experiencias no ordinarias” según nos decía Roberto, otro seguidor. Roberto construye la

---

<sup>8</sup> Muchos de los entrevistados contactados en el recital nos asignaron ese rol a la hora de presentarnos ante sus familiares, amigos o vecinos en el momento de realizar la entrevista.

misma alternativa, para él la necesidad de “confesar” por qué no tiene computadora, lo mueve, al igual que Javier, a una elección entre dos modos de la experiencia:

“...debo confesar por qué no tengo computadora, que parece que me voy por las ramas, pero les voy a explicar porque está vinculado con la música. A nosotros el Porco Tour nos sale dos lucas, dos lucas de presupuesto anual. Y para nosotros, el presupuesto que manejamos nosotros, es una parte importante del presupuesto total. Entonces, bueno, me compré una computadora que sale dos mil quinientos, la básica; o me voy a ver el Indio todo el año. Y bue, me voy a ver al Indio.” (Roberto, 35 años, Tandil)

Al igual que Javier, Roberto inscribe esta alternativa en el marco del esfuerzo que implica obtener el dinero para los viajes y las entradas, posible a partir de sacrificios y privaciones, y que tiene base en su modo de obtener el dinero como “laburante”.

“Nuestros padres nos apoyaron. Siempre tuvieron miedo cuando nos vieron perrear. Porque ahora estamos evolucionados en la forma de los viajes, o de la organización. Eso, aprendido obviamente por el Indio, que él también aprendió muchas cosas. Por ejemplo decir sobre la fecha, cuando tocaba con Los redondos. Ahora es más organizado y te da dos meses, porque son viajes caros. Nos cuesta a nosotros. Si son 400 mangos, nosotros que tenemos hijos, tenemos familia, tenemos que resignar y dejar cosas. Por ejemplo, comprarnos una pilcha. Cuatro Shows hizo este año el Indio. Nos cuesta, viste...Tenés que sustentar el hogar; la situación económica está en crisis...Entonces, bueno, vos tenés que ir piloteándola.” (Roberto, 35 años, Tandil)

El relato de Roberto deja entrever no sólo la necesidad de “justificarse” sino a la vez, con la mención de sacrificios y privaciones como fondo último que posibilita el “tour”, el enaltecimiento del momento del recital y el viaje como momentos cargados de valor, como experiencia fruto de un largo esfuerzo, no sólo individual sino también, en este caso, familiar. El esfuerzo por “seguir” al Indio se interpreta también aquí como reconocimiento del artista hacia su público, como una negociación entre artista y público en la cual, según señala Roberto, el Indio “también aprendió mucho” teniendo en cuenta las necesidades de su público (al planificar con anticipación las fechas del Tour), reconociendo –legitimando– el esfuerzo que realizan los seguidores para organizarse, poder hacer los viajes y llegar a los recitales.

En este sentido, vemos que la experiencia extraordinaria del recital se construye como viaje con una épica, a la luz de un esfuerzo previo de privaciones materiales, organización familiar y barrial, que colabora en la construcción de ese sentido extraordinario de la situación de recital. En ese pasaje entre la trama de privaciones –reales o simbólicas– y el viaje como experiencia no ordinaria, las banderas son también la señal de pase, de objetivación del “esfuerzo” puesto en seguir al artista, de plasmar las peripecias y la dedicación por llevar la esfera cotidiana al momento extraordinario del recital. En sentido inverso, los discos y entradas adquiridas aparecen cargados de un aura particular, huellas del momento extra-cotidiano en el ámbito diario y en la trama de relaciones habituales con los amigos y

familiares. Refiriéndose a los discos Nahuel dice: “ahora, tengo toda la colección de cassettes de los redondos. Y empecé a comprar la de CDs, porque había perdido la de cassettes”. Javier, cuando nos cuenta su historia con la música enfatiza:

“A los redondos los empecé a escuchar desde los 13 años, y bueno, me empecé a grabar los cassettes... después cuando salieron los compact me empecé a comprar los compact, cuando empecé a trabajar, mis primeros trabajos, me compraba los compact, hasta que llegue a tener todos los compact de los redondos, los llegue a juntar a todos.. era la única banda que tenía todos los compact, porque después de las otras bandas tuve... pero del único grupo que llegue a juntar todos los compact, toda la colección fueron los redondos.” (Javier, 28 años, San Martín)

Javier afirma: “...si es un CD original, mejor... porque la calidad de sonido es diferente, hay muchos que te dicen que no, que es lo mismo, pero no es lo mismo: si vos escuchas música y sabes escuchar la música, no es lo mismo, no es lo mismo el sonido de un CD trucho a un CD original...la letra no se escucha tan clara como en un CD original”. Cuando hablamos con Roberto, Nahuel y Cesar sobre los discos (quién los compra, cómo los escuchan, en qué ámbitos), nos decían:

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

R: Si, Cesar y Nahuel.

C: Voy y lo primero que hago lo abro en la casa de él -por Roberto-.

-¿No lo abris vos sólo?

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

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

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

C: Ahora se me rompió.

E: Mi sobrino lo rompió.

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

-¿Y donde lo guardas en tu casa?

C: En un mueble que yo tengo en el comedor, que es un lugar que no se toca porque esta reservado por mí.

-¿Es tu lugar? ¿Ahí guardas tus cosas?

C: Claro, ahí dejo mis cosas. Y las entradas las tengo en un cuadro grande, ahí, con la cara del Indio bien grande. Y alrededor todas las entradas. De Tandil. Las viejas de Tandil. Las de Mar del Plata.

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

N: Che Cesar -interrumpe- contá cuando te faltaba la entrada. ¿Qué paso boludo?

C: Cuando no encontré la entrada para ir el domingo casi me agarra un ataque al corazón. (Risas y palmas del resto del grupo.) Estaba pálido...

-¿Y donde estaba la entrada?

C: Es que yo la había guardado. La guarde en un lugar mío. Pero qué pasa, después fue mi hermana y la mostró la atrevida y me la guardo en otro lado. Me la guardo atrás de una foto. Y cuando no la veo... tum... se me bajó la presión. (Roberto (35), Nahuel (24), Cesar (26), Tandil)

Advertimos de qué forma se dan complejas prácticas de consumo que –al igual que para el caso de la elaboración de banderas- articulan una trama de relaciones familiares y entre pares en torno a los consumos culturales, donde estos revisten un sentido de “reliquia”, ocupando lugares significativos del espacio del hogar (“tiene su santuario”) pero también habilitando un particular régimen de la escucha, la exigencia de “decodificar el mensaje”, que pone en juego la productividad de la recepción, tras el propósito de “exprimir como una naranja” cada CD. Así, banderas, discos, entradas, pueden vincular dos regímenes de la experiencia: uno ligado al momento del recital, otro al de lo cotidiano con la familia, los amigos y el trabajo, donde se ponen en juego prácticas y saberes que dan cuenta del sentido activo de la recepción.

Desde este punto de vista, las banderas funcionan no sólo como emblema grupal puesto en juego en la contra escena del recital, sino como bitácora, en el que se consignan las firmas dejadas por los encuentros ocasionales con otros seguidores del músico, o como reliquia que guardada celosamente en un lugar de la casa, abrirá los comentarios y las narraciones sobre el periplo y las vicisitudes del viaje, así como los sucesos y las vivencias del recital. Las banderas junto con otros objetos coleccionables, al mismo tiempo que ayudan a fundar una individualidad en el seno de un grupo socialmente próximo, “en mi casa yo soy el que pone todo el día la música del indio” o “mi familia sabe que ese lugar del comedor donde guardo las entradas, los discos, está reservado para mi”, suelen hacerlo situadas en el marco colectivo de los apoyos, las autorizaciones y/o las censuras de los otros que no comparten “el fanatismo” pero que “comprenden” (o no) por qué se aplica esfuerzo, dinero, tiempo y pasión en cultivarlo.

## **6- Escucha, contexto y sensibilidad.**

Las articulaciones entre la escucha, sus contextos y las sensibilidades que moviliza, circunscribe las diferentes interpretaciones de las cuales los entrevistados se sirven para decidir qué imprimir (o qué no) en las banderas. Expresiones como “cuando estoy un poco ‘colgado’, después de una birras” o “solo en casa, en silencio, ya bañado y limpio después del laburo”, son referencias recurrentes a particulares estados y contextos que forman parte del momento de la interpretación.

Sobre los momentos de la escucha nos encontramos con una delimitación señalada por muchos entrevistados: la distinción entre el “tiempo de trabajo” y el “tiempo libre”. Delimitación que podría conducir a interpretaciones esencialistas ante las cuales planteamos la precaución de aclarar que no implica verificar la veracidad de tales afirmaciones o ignorar que corrientemente se escuche música durante la jornada laboral, sino que nos interesa el

modo en que los entrevistados significan la relevancia del ámbito y del contexto requerido para escuchar cierta música y experimentar ciertos estados, asociados con ciertos consumos (bebidas, estimulantes, etc.)<sup>9</sup>

“Sí, (escuchamos) Porco Rex, tres veces por día durante todo el año. Así cuando estamos en casa. Sino estamos en el laburo...Y ahí aplicamos el fundamentalismo. No decimos nada, vamos a laburar. Viste, como los mártires de allá, viste de Al-Qaeda, bueno una onda así: Vos vas haces tu vida normal, pero llegas a casa y tup tup, Porco al palo, enseguida, como para relajarte. Te bañas, descansas, y escuchas Porco. Una vez que me baño ponemos Porco. Nos tomamos unos mates, aunque ahora en verano tomamos cerveza” (Roberto, 35 años, Tandil)

Aunque las palabras de Roberto parecerían inscribirse dentro una clave mística, al comparar y asemejar su práctica a la de los supuestos fundamentalistas religiosos de Al-Qaeda; podemos pensar que en realidad, no es más que una referencia bromista al jugar con el nombre de la banda que actualmente acompaña a Solari en los recitales de su etapa solista: “los fundamentalistas del aire acondicionado”. Sin embargo, el tono chistoso no le quita importancia ni contundencia, sino lo contrario: se sirve de éste para sustentar la asociación que construye entre “vida normal” y tiempo-lugar de “laburo”, al que opone el momento de la escucha asociado al tiempo-lugar “casa”, terreno donde se recrea el “fundamentalismo” de la filiación, al *ethos* ricotero. Miguel también detalla una delimitación semejante:

“Recién al mediodía, después de comer, que ya cambiaste un poco el tono, que te tomás unas birras y fuiste... ya te ponés los redondos. Eso, cuando ya me tomé unas birras, más que nada porque yo estoy acá los sábados y los domingos, como laburo toda la semana. Yo de lunes a viernes no te escucho nada, después el sábado arranco con la música. (...) A mí me gusta escuchar música, pero muchas veces no puedo porque mis hijos miran la tele. Pero ellos saben que viernes y sábados, porque los domingos ya no, yo escucho música (...) a mí me gusta escuchar la música fuerte, a toda rosca le doy (...) los estados de ánimo son importantes, un desliz y te quedás escuchando la letra. Al otro día te recordás y decís, ya sé lo que dice esa letra y ahí vas rebobinando todo lo que dice el tema.”

La puesta en juego de estas oposiciones y asociaciones entre el “tiempo de trabajo” y los momentos de escucha, describe cómo los entrevistados estructuran actividades y situaciones de su vivencia diaria en relación a la estructura de consumo, en este caso ligada al momento percibido como placentero o “relajante” de la escucha. Situaciones, por lo general, acompañadas con el uso de ciertos elementos: “la música fuerte, a toda rosca”, cuando “te tomas unas birras y fuiste...” En este sentido “gustar de un cierto tipo de música es una

---

<sup>9</sup> Durante la realización de las entrevistas en profundidad en “la casa” de los entrevistados, en varias ocasiones compartimos con ellos estos momentos de escucha que por lo general se extendían tanto o más que las dos horas de duración que requerían atravesar el cuestionario. Siendo estos momentos los más ricos en densidad etnográfica.

expresión modulada por las situaciones en las que se gusta de ella y por las situaciones en que diversas expresiones son clasificadas y consumidas” (Semán y Vila, 2008).

Así es en el “tiempo libre”, sólo en apariencia disociado del laboral, donde la “necesidad” de “emocionarse” se suple al tener materiales que permitan experimentar y luego recrear, a través de las asociaciones de ciertos temas con determinados recuerdos, con determinadas personas, o sensaciones que llevan a Roberto a decir que “sin música no existís”. Cuando Leonardo nos hablaba sobre la periodicidad de su consumo musical, reiteradamente nos insistía en que “no puedo dejar de escuchar música todos los días. (...) es que la necesito. Mi cuerpo necesita escuchar música.”

Ésta posibilidad de constituir experiencia de sentido puede explicarnos cómo las sensaciones experimentadas en la escucha de cierta música son utilizadas para sostener el “ánimo” en el resto de las situaciones o para confrontar en otras.

“Vivimos en un lindo barrio, tiene agua, tiene gas, tiene todo. Con un nivel de gente laburante, que vivimos al día (...) Por eso te digo. Vivís con lo básico. No te falta, pero hay que laburar, lógicamente. Pero no podés hacer muchas más cosas de las ocurrencias del mercado. No llegamos a esa instancia todavía, nosotros (...) Hay que buscarla, esa es la comodidad. Pero no implica que tu vida sea mala. La vida es rica en otras cosas, y si te va cómodo mejor, ni hablar. Uno quiere vivir una linda vida. Viste, a veces tenemos que estar laburando al rayo del sol, pero lo primero que decís es: “Qué vino me voy a tomar”, “Me voy a tomar un birrón” y “Voy a escuchar los temas del Indio”. Es la parte positiva.” (Roberto, 35 años, Tandil)

Para Roberto los estados producidos en el consumo musical son utilizados como insumo que lo motiva a seguir esforzándose en su empleo. Las expresiones “que vino me voy a tomar”, “me voy a tomar un birrón” y “voy a escuchar temas del Indio” aparecen como aquellas cosas positivas de la vida, y en parte, como contrapartida del esfuerzo realizado en el trabajo, al conectar estas expresiones o acciones con ciertas formas de vida donde el esfuerzo es necesario para poder “vivir con lo básico”; donde la falta de riqueza material o la carencia del “laburante”, como ellos se autodefinen, que “tiene que laburar para seguir viviendo”, es contrapuesta con una riqueza que atribuyen a la camaradería familiar atravesada por el gusto musical compartido que, al mismo tiempo, permitiría vivir una vida “rica en otras cosas”.

En el relato de Miguel, la historia que lo tiene como protagonista es una conflictiva situación laboral en la cual su empleador le niega la posibilidad de cobrar las horas extras que trabajó durante un mes. A raíz de su reclamo, en el momento del enfrentamiento cara a cara con su jefe Miguel recurre (al parecer indeliberadamente) a movimientos y frases que hasta entonces sólo practicaba en su hogar: “me pintó el Indio y le dije: ‘favores se pagan con favores. Un favor se paga con otro favor’”. Durante el relato, al actuarnos los movimientos con que

acompañó la frase tratando de revivir para nosotros la situación, nos comenta entre precauciones que estos movimientos a los que refiere cuando dice “me pintó el Indio”, son los que practicaba al usar “los anteojos redonditos” cuando imitaba ante su espejo la forma característica de bailar de Solari en los recitales.<sup>10</sup> Así, las percepciones con las que Miguel va construyendo el relato sobre su experiencia laboral, se nutren de frondosas referencias a códigos, lenguajes, símbolos, e imágenes asociados a su consumo musical, constituyendo la materia prima de la narración, con la cual la vuelve aprensible para los otros y para él mismo. De tal forma que, como hipótesis, la trama que construye los argumentos en relación a las prácticas de apropiación musical, se dispone sensiblemente receptiva a estructurar la expresión narrativizada de las conmociones y sentimientos significados como trascendentes por estos sujetos. En contraste con el mundo laboral que es *percibido*, a diferencia de antaño, como un ámbito reactivo a la realización de satisfacciones personales, en torno al consumo musical va cobrando cuerpo un determinado modo de estructurar sensibilidades en relación a las demarcaciones entre tiempo de trabajo, tiempo libre y a las asociaciones, entre las distintas situaciones y estados de escucha. Para estos jóvenes el mundo laboral pierde centralidad como fuente de identificaciones. De este modo satisfacciones, sensibilidades, conmociones, se articulan en una trama argumental que explica el hecho de que el lenguaje de las narrativas con que estos jóvenes (re)elaboran su experiencia positiva, sea predominantemente el producto del modo de apropiación que se da en su consumo musical.

## **7- ¿Identificaciones culturales del pos-trabajo?**

Cuando comenzamos esta nota de investigación nos remitimos a un hipotético historiador del futuro e imaginamos que éste tendría en cuenta, al momento de explorar la dimensión cultural de la experiencia social de las clases populares, las canciones de Los Redonditos de Ricota y las prácticas de sus seguidores. Para cerrar este artículo nos gustaría abrir la complejidad de una pregunta. En la primera parte, siguiendo a otros investigadores, intentamos vincular las dimensiones de la experiencia musical en los sectores populares con las transformaciones de los mecanismos de integración social bajo el signo del neoliberalismo. Ahora queremos volver sobre esta relación no para aportar una respuesta definitiva sino para plantear la

---

<sup>10</sup> Una dimensión, que por razones obvias de extensión no podremos desarrollar aquí, es la del análisis de las formas en que la corporeidad se moldea, se dispone, se educa de determinado modo durante las performances en que estos jóvenes llevan a cabo, como Miguel o Leonardo, frente al espejo de sus casas, en sus habitaciones. Allí se representan, imitan y encarnan, gestos, “ticks” o posturas, se “lookean” (como nos dice Leonardo), como su o sus artistas preferidos.

complejidad que, creemos, se desprende del camino que hemos recorrido hasta aquí. ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad del surgimiento de las prácticas que conforman una contraescena y en el marco de ella la producción y uso de banderas? ¿Qué factores habilitan un mundo de identificaciones sociales ancladas en la música de consumo masivo?

En este artículo creemos posible inclinarnos a favor de la hipótesis que han articulado Miguez y Semán (2006) sobre la desactivación del complejo que sustenta a la cultura del trabajo, habilitando el surgimiento de lo que identifican como “una matriz de gestación cultural del pos trabajo”. Matriz donde el tipo de trayectorias sociales que se describen distan de ser las establecidas como legítimas décadas atrás. En este marco, la proliferación de “inversiones estéticas improductivas”, como entendemos que son las inversiones puestas en juego en la producción de banderas, adquiere nuevos sentidos, al vincularse a “la reivindicación o, si se nos permite, la relegitimación de prácticas y estilos de vida tradicionalmente condenables en la cultura del trabajo”. (Miguez y Semán, 2006: 31-32)

En la objetivación de las cualidades en cuanto seguidor-productor de banderas, se exhiben competencias y saberes específicos: tanto aquellos puestos en juego en la particular técnica de producción que se utiliza en las banderas, como aquellos referidos a los modos “correctos” de usarla, hacerla circular, colgarla, exponerla, transportarla, remendarla. Así, pintar, cocer, calcar, dibujar, llevar, y comentar la bandera con pares, son actividades que sus productores realizan con cierto orgullo y que dan cuenta de un “esfuerzo objetivado”. En suma, el cruce complejo que la crisis de la cultura del trabajo habilita, entre una expansión del “tiempo libre” y una actividad que implica trabajo, (más allá de la pérdida del *empleo* que manifiestan algunos entrevistados), asume valores tradicionalmente asociados con éste, como los del *esfuerzo* y *sacrificio*.

“La ampliación del “tiempo libre”, la distancia de la disciplina laboral o, en otros casos, la transformación del mundo laboral en un mundo intolerable e imposible de asumir como fuente de identificación y experiencia positiva han dejado un espacio para la reelaboración de la identidad y los estándares de valoración. Ser de “la joda” no es necesariamente tan ilegítimo como otrora. La caída de puestos de trabajo se ha inscripto simbólicamente de varias formas” (Miguez y Semán, 2006, p. 31).

Los consumos musicales se vuelven la base de “experiencias no-ordinarias”, donde lo ordinario es, por oposición, el mundo del trabajo que aparece, en la percepción de nuestros entrevistados, dissociado de la posibilidad de constituirse en ámbito que otorgue algún tipo de satisfacción o “realización” personal. A la vez que se conforma un registro donde la música y otros consumos permiten estructurar una experiencia investida positivamente como tiempo valorado y valorable frente a un mundo laboral a soportar. En ese sentido se podría advertir la



inscripción simbólica del “esfuerzo” como “valencia libre” dejada por la crisis de los valores propios de la cultura del trabajo, valencias ahora ligadas a consumos culturales y a prácticas (ser seguidor, pintor de banderas) que encuentran legitimación y articulan identificaciones.

Pero no sólo se retraducen valores ligados a la cultura del trabajo en términos de “esfuerzo”, sino que también se incorporan del mundo laboral –de manera más o menos variada, fragmentada o intermitente, pero incorporación al fin- esquemas de conocimiento generados en las prácticas laborales de los jóvenes, operantes al momento de organizar las experiencias vividas:

“Viste cuando dice el Indio ‘está esperando que vos quieras rescatar tu ruido crudo’. Tal cual lo dice el Indio. Es crudo porque vos escuchas un tema del Indio, escuchas cada detalle, finito. Y en Skay, le falta. No la maneja. Todavía, el loco, tiene la idea musical, la nota, pero no hay trabajo de campo. Y este trabajo, toda la vida, en Los Redondos lo hizo el Indio. Y ni hablar cuando agarró la computadora el Indio, el trabajo de campo y el de laboratorio también, lo hizo el Indio, ni hablar. Skay complementaba la idea general, las ideas generales que tenía el Indio cuando armaban las obras.”

- ¿A qué te referís con trabajo de campo?

-Yo laburo en la construcción. Hacemos albañilería y pintura. Y cuando tenemos que ir al campo a trabajar nos gusta también auto-reflexionar.” (Roberto, 35 años, Tandil)

Estas prácticas se configuran en los pliegues entre la industria cultural y la crisis de la cultura del trabajo. Por ello más que estar dando cuenta de una dicotomización de los sostenes identitarios entre un pasado centrado en el trabajo y un presente ligado a las formas de consumo de la industria cultural, deberíamos problematizar la intersección compleja en un continuo en el que no hay sucesión, sustitución, ni dicotomía, sino una serie de posicionamientos, es decir, identificaciones que permiten –que hacen posible- a la luz de transformaciones sociales que fragmentaron las sendas previsibles de la integración (o el ascenso) social, un código específico de legibilidad de las propias trayectorias personales y familiares.

¿Podríamos decir, entonces, que la música, y con ella las banderas, conforman uno de los materiales privilegiados por medio de los cuales los jóvenes de sectores populares elaboran su experiencia sobre la vida amorosa, el goce estético, la amistad, el poder, el trabajo? Teniendo en cuenta los modos de inscripción que se reinventan tras los procesos de reestructuración social producidos en los 90, la descripción densa de las narrativas y su actualización contextual, las prácticas y los saberes movilizados para la creación de expresiones estéticas, hace palpable el modo en que estos sujetos construyen su experiencia a partir de múltiples afiliaciones, y no como podría preverse, atados a un clivaje único y uniforme. Así, los procesos de construcción identitaria que describimos, no escapan al doble vínculo de

recreación de espacios comunitarios y diferenciación -individuación- al interior de los grupos en que se habita: la comunidad rockera, el barrio, la familia, el grupo de pares, etc.

Para cerrar estas notas, queremos decir que esta exploración de la cultura popular contemporánea, debe tomar en cuenta la noción compleja de sujeto, que creemos, se comprende al analizar la relación establecida entre las prácticas que operan la contraescena, y se disponen en la red de intercambios de reconocimientos entre productores y receptores, artista y seguidores, como también aquellas menos exploradas en torno a las dinámicas de las redes de solidaridad que amplían los márgenes de la comunidad rockera en sentido estricto.

### **Referencias bibliográficas:**

Alabarces, P. y Rodriguez, M. G.; (1996) *Cuestión de pelotas: Fútbol, deporte, sociedad y cultura*, Atuel, Bs. As.

Alabarces, P., Salerno, D., Silba M. y Spataro, C.; (2008) “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”, en: P. Alabarces y M. G. Rodriguez, (comp.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Paidós, Bs. As.

Auyero, Javier; (2001) *La política de los pobres. Las practicas clientelistas del peronismo*, Manantial, Bs. As.

Boltanski Luc (2001) *El amor y la justicia como competencias*, Amorrortu, Bs. As.

Garriga Zucal, J., y Salerno, D.; (2008) “Estadios, hinchas y rockeros: variaciones sobre el aguante”, en: P. Alabarces y M. G. Rodriguez, (comp.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Paidós, Buenos Aires.

Garriga Zucal, José; (2008) “Ni “chetos”, ni “negros”: roqueros”. En: *Trans Revista Cultural de Música*, nº12, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona. [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans).

Grignon, C. y Passeron J-C; (1992). *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en la sociología y en literatura*, Nueva Visión, Buenos. Aires.

James, Daniel, (2006) *Resistencia e Integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976*, Sudamericana, Buenos Aires.

Merklen, Denis; (2005) *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina, 1983- 2003)*, Ed. Gorla, Buenos Aires.

Salerno, D. y Silba, M. (2006), “Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas”, *Revista Question* N° 10, La Plata.

Saraví, Gonzalo, (2004). “Segregación urbana y espacio público: los jóvenes en enclaves de pobreza estructural”. *Revista de la CEPAL* número 83, Agosto.

Semán, P. y Vila, P.; (1999) “Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal”, en: D. Filmus, *Los 90. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina en fin de siglo*, FLACSO-Eudeba, Buenos Aires.

Semán, P. y Vila, P.; (2008), “La música y los jóvenes de los sectores populares: mas allá de las ‘tribus’”, *Revista Transcultural de Música*, n° 12, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona. [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans).

Semán, Pablo (2006b) *Bajo Continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, Ed. Gorla, Buenos Aires.

Semán, Pablo; (2006a) “El pentecostalismo y el “rock chabón” en la transformación de la cultura popular”, en: Míguez, D. y Semán, P. (eds.), *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Biblos, Buenos Aires.

Svampa, M. (2000), “Identidades astilladas. De la patria metalúrgica al heavy metal” en: M. Svampa (ed.) *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Biblos, Bs As.

Svampa, M., y Pereyra, S.; (2004) *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*, Biblos, Buenos Aires.

Vila, Pablo; (1996) “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones”, en: *Revista Transcultural de Música*, n° 2, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona. [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans).