

# Prácticas y representaciones acerca del rock *barrial*

Marisa Vigliotta

## 1. Introducción

Desde hace ya algunos años, han aparecido nuevas indagaciones que focalizan en el universo simbólico de las clases populares y que recuperan la preocupación por el mundo de *lo popular*.<sup>1</sup> Estos interrogantes surgen, entre otras disciplinas, desde la sociología, la antropología, los estudios culturales y la comunicación, en un prolífero intercambio.

En ese campo transdisciplinario, del cual los estudios sobre cultura de masas y sus representaciones son parte, la indagación sobre la música popular reviste suma importancia. De esta manera, la investigación contemporánea está poniendo nuevamente sobre relieve un cuerpo heterogéneo -desde el punto de vista analítico y metodológico- que busca analizar un fenómeno complejo como lo es la música popular. Estos estudios intentan dar cuenta de la compleja trama de significantes sonoros y sus relaciones con prácticas rituales y representaciones que circulan por el tejido social, de los significantes que construyen propuestas estéticas grupales, de narrativas y performances que intervienen en procesos de identificación así como también procuran analizar los juegos de lenguaje y las puestas en escena.

Con esta impronta, en nuestro trabajo intentaremos analizar las representaciones sobre la conformación y la reafirmación de prácticas y valores propios del rock *barrial* en la superficie discursiva de los registros audiovisuales de conciertos.

Para ello, consideramos necesario indagar en torno a varias cuestiones. Por un lado, es necesario analizar al recital como interacción ritualizada, como fiesta y reu-nión de la comunidad rockera donde las diferentes *rockeritudes* son puestas en juego reafirmando y confirmando sus significados. Por otro lado, intentaremos dar cuenta de las prácticas realizadas durante los conciertos para, al mismo tiempo, tratar de analizar cuáles son las representaciones sobre esas prácticas y valores supuestamente propios del rock *barrial* procurando inferir si son reafirmadas (o no) en la superficie discursiva de los registros audiovisuales de conciertos.

## 2. En torno al corpus y a los objetivos de este trabajo

Siguiendo algunos lineamientos planteados por Silvia Citro (1998, 2000, 2008) sobre la utilización de los conceptos de ritual y fiesta para el abordaje de los recitales de rock así como

---

<sup>1</sup> Para una primera aproximación véase Alabarces (2007, 2008), Citro (1997, 2000), Cragnolini (2004) y Salerno y Silba (2005), entre otros.

algunas en relación a las prácticas llevadas a cabo durante los conciertos, analizaremos las representaciones que aparecen en la superficie discursiva de los audiovisuales.

Para intentar dar cuenta de estos tópicos hemos elegido como corpus videos de recitales de bandas representativas de este subgénero: Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Los Piojos, La Renga, Los Ratones Paranoicos, Bersuit Vergarabat, Viejas Locas y Callejeros.

Varias (y variadas) preguntas fueron las que nos inquietaron y guiaron nuestra propuesta: Primero ¿Qué se entiende por rock *barrial*? Es ciertamente una denominación esquiva, una categoría impulsada desde la prensa “especializada” pero con poca autorreferencialidad en los actores de los cuáles supone hablar. Aquí, coincidimos con Alabarces quien, si bien reconoce en el término rock *barrial* como “una operación estigmatizadora producida por periodistas de clases medias que buscaron clasificar a públicos preferentemente de clases populares” (2008: 07), acuerda en el recorte de cierto campo que conlleva una serie de características formales, morales y donde lo ético parece subordinar a lo estético. Dentro de estas características estarían un cierto conservadurismo musical, preeminencia de una iconografía *stone*, el “no transar” como norma ética fundamental y un público predominantemente de clases populares o medias empobrecidas.

Pero, por otra parte, ¿Es pertinente usar la categoría de ritual al referirnos a un concierto de rock?. Para responder a esta inquietud recurriremos a autores como Geertz (1991 [1973]), Goofman (1971) y Turner (1980 [1967]) que nos permitirán trabajar en el análisis de esta categoría.

Consideramos que para comprender la complejidad de los sistemas simbólicos puestos en juego en la instancia del recital necesitamos dar cuenta a las prácticas desarrolladas durante los conciertos pero a su vez, debemos reflexionar acerca de cuál es la representación se construye sobre ellas en la superficie discursiva. En este sentido, es preciso preguntarnos: ¿Cuándo hablamos de los sujetos intervinientes nos referimos a los músicos ó al público? ¿Ó a ambos? Por cuestiones relacionadas a la construcción de nuestro corpus analizaremos principalmente aquellas representaciones en torno a las prácticas de los músicos pero, como veremos, resulta imposible no hacer referencia al público al intentar dar cuenta de los aquellos tópicos sobre los que se ocupa este subgénero, ya que los fenómenos de identificación entre músicos y público son constituyentes del mismo.

Con el objetivo de responder estos y otros interrogantes, trataremos de ver cuáles son las prácticas y valores que se ponen en juego en el contexto ritualizado del recital y cómo son representados en las diversas “rockeritudes” sobre la superficie discursiva del video. Por “rockeritudes” concebimos las maneras en que estos rockeros portan algunos atributos que permiten distinguir estilos y clivajes al interior del campo. Para ello, buscaremos establecer las distintas interacciones entre los músicos y el público asistente a los conciertos así como los mecanismos de legitimación presentes en las prácticas que se realizan en los recitales.

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

### **3. El concepto de ritual en el rock *barrial***

Coincidimos con el planteo de Silvia Citro (1997, 2000, 2008) en cuanto a la utilización del concepto de ritual para el análisis de fenómenos culturales como, en este caso, los recitales de rock. En uno de sus trabajos, Citro (1997) explora el rol del movimiento rockero en relación a las representaciones acerca de la adolescencia, concibiéndola como una etapa que posibilita la trasgresión del mundo adulto y toma, en su trabajo de campo, los recitales de la banda Bersuit Vergarabat como fiestas rituales que legitiman tanto la trasgresión como posiciones políticas contra el neoliberalismo imperante en los '90 en Argentina. Ha abordado los elementos propios de los rituales festivos que aparecen en los recitales, tanto en lo que refiere a los aspectos formales como a la posibilidad de que los conciertos se conviertan en un medio de construcción y legitimación de sentimientos, valores y normas que inciden en la conformación de identidades colectivas.

Coincidimos en considerar que la ritualidad festiva se establece, así, como una de las tácticas que permiten reafirmar el sentimiento de unidad de un grupo marcando la otredad, los adentros y afueras. En este sentido, hay dos aspectos que pueden apreciarse: por un lado, las formas de participación del público hacen que se transformen en actores del espectáculo y, por otro, es que se producen allí ciertos excesos o trasgresiones. En cuanto a las trasgresiones, éstas corresponden a las puestas en escena de formas y lenguajes estéticos de carácter extraordinario que generan estados emotivos intensos. De esta manera, podemos pensar en la perspectiva de Durkheim en relación a los "estados de efervescencia" ritual (1991 [1912]: 391), cuando el autor señalaba que "las fiestas populares arrastran al exceso, hacen perder de vista el límite que separa lo lícito de lo ilícito" y caracterizaba la agitación que generaba en los participantes.

Retomamos asimismo la concepción de ritual de V. Turner (1980 [1967]) quién los piensa como formas de acción simbólica donde habría una recreación de distintos símbolos culturales que son "puestos en acto" a través de su expresión por medio de códigos culturales. Para Turner (1980 [1967]), los rituales son fases de procesos sociales más amplios ya que implican una parte importante del funcionamiento y reproducción de una determinada estructura social. Considera que hay tres diferentes etapas en este proceso: primero los individuos se separan del tiempo y el espacio cotidiano, luego salen transitoriamente de su posición ("ritos de liminalidad") llevando a cabo "el

proceso de hacer público lo que es privado, o social lo que es personal” (Turner, 1980: 55). Por último, tras los “ritos de reagregación”, los participantes vuelven a ocupar sus posiciones previas (excepto en los ritos de paso) en la estructura social.

De esta manera, podemos entender que el ritual funciona ajustando y reinstalando “a los individuos biofísicos a las condiciones básicas y a los valores axiomáticos de la vida humana social” (Turner, 1980: 47), de acuerdo al tipo de ritual llevado a cabo. En el caso de los rockeros, estos rituales permiten la conformación y mantenimiento de un *nosotros* y son puestos en juego a través de prácticas recíprocas e imaginariamente simétricas donde se re-une la comunidad durante esa situación excepcional que es el recital, pero también permite la positivización de prácticas socialmente negativas de acuerdo a los valores hegemónicos como en el caso del baile (pogo) ó del consumo de sustancias ilegales.

Para Turner, todas las personas ocupamos un lugar social determinado. Esta posición nos exige cumplir ciertas normas -que rigen valores- para garantizar su ejercicio y reproducción.<sup>2</sup> Al mismo tiempo, estas estructuras crean contradicciones que son resueltas por fuera de la vida cotidiana a través del proceso ritual, cuando se da una situación “antiestructural” en la que produce una simetría entre los individuos y se ven exaltadas la creatividad y voluntad de los marcos sociales. A este período, el autor lo equipara a la “*communitas*” ya que es una fase de desahogo individual de la atenuante vida social.

La *communitas* tiene que ver con los momentos, relaciones o lugares antiestructurales donde las normas y jerarquías no funcionan. Esta *communitas* se puede manifestar de tres maneras: en los momentos de liminalidad (donde las normas dejan de funcionar), en el caso de la marginalidad y en el estatus inferior donde aquellas relaciones estructuralmente inferiores son las que representan un poder superior en las situaciones antiestructurales. Para Turner (1989 [1967]), en las sociedades complejas el estado liminar tiende a institucionalizarse como característica en aquellos grupos que no responden cabalmente a lo socialmente entendido como legítimo.

En este sentido, creemos que las identidades rockeras pueden ser pensadas como alternativas, en tanto están en tensión con lo hegemónico (Salerno y Garriga, 2006), pero no como contrahegemónicas ya que no implican un cuestionamiento rotundo y manifiesto al modelo cultural dominante. Construyen una identidad distinta que implica un conjunto de prácticas e interacciones estilizantes, como por ejemplo el pogo ó las diversas corporalidades encarnadas, adecuadas a modelos no derivados de las clases dominantes pero que tampoco están por fuera de las relaciones de dominación donde finalmente “lo estigmatizado se constituye como mecanismos identificadores de un estilo, instituido sobre condiciones materiales y expresiones que la significan” (2006; 9).

---

<sup>2</sup> En este sentido pensamos en su posible relación con la noción de *habitus* de Bourdieu (1980) como “estructura, estructurada y estructurante”.

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

#### **4. Las prácticas y sus representaciones**

En este apartado daremos cuenta de las prácticas llevadas a cabo durante el concierto y sus representaciones en los registros audiovisuales. Veremos diferentes aspectos que cobran suma importancia para nuestro análisis; uno de ellos es la construcción de la legitimidad dentro del campo rockero y cómo es erigido en la superficie discursiva. Veremos que hay diversos elementos que refuerzan esta construcción y que van a estar presentes en aspectos que abarcan, por ejemplo, la ubicación sobre el escenario de los músicos, los invitados de las bandas que participan de los recitales ó aquellos otros que aparecen en videos ó fotografías de los grupos. También referimos a los intercambios dialógicos entre músicos y público así como a las relaciones asimétricas entre los integrantes de las bandas en relación al capital simbólico que cada uno de ellos posee más allá de los saberes y destrezas.<sup>3</sup>

##### **4. 1.Dime donde te ubicas y te diré que tocas.**

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

---

<sup>3</sup> Cuando nos referimos a los saberes y destrezas de los músicos de rock *barrial* lo marcamos reponiendo parte de la disputa por el sentido ya que parte de la prensa especializada sobre rock sostiene que este subgénero carece de refinamiento y habilidad técnica (Salerno, 2008).

propias rockeritudes- pero también nos ayudará a analizar como estos aspectos son retomados en la construcción del video.

La puesta en escena, el lugar elevado del escenario, la escenografía, las pantallas gigantes, las luces y los efectos especiales (humo, fuegos artificiales) hacen del escenario aquel lugar al que se dirigen todas las miradas, donde gran parte de los sistemas simbólicos que se ponen en juego durante el recital entran en acción y donde se dirime parte de las luchas por el capital tanto en el campo del rock como de la banda en sí. Para Bourdieu (1979) los agentes se distribuyen en el campo social según el volumen de capital que poseen y a las relaciones que establecen en función de ese capital cultural; éstas deben interpretarse como los modos particulares de usar y consumir estos y otros bienes.

En todos los videos observados, el cantante ocupa un lugar central en la banda, en la relación con el público y también con los invitados. El propio montaje de las imágenes apunta a remarcar esta posición ya que el que aparece habitualmente dirigiendo la palabra al público es el cantante, institucionalizándolo como “portavoz” del grupo, cuestión que implica una posición de poder dentro de la banda. En el plano de las prácticas (entrevistas con medios especializados, toma de la palabra en los recitales, presentación de los invitados, intercambios dialógicos con éstos y con el público) esta institucionalización, según Bourdieu (1985) permite, consagrar ó legitimar a un miembro de la banda como representante ó líder de la misma lo cual constituye un límite arbitrario que tiende a, por un lado, borrar las diferencias que instituye<sup>4</sup> y, por otro, a hacer conocer y reconocer una diferencia sobre los otros integrantes.

Para este autor, los grupos son siempre el producto de la lógica de la representación que permite a un individuo, en este caso el cantante, hablar en nombre de todo el grupo, hacer hablar, y hacer creer permitiéndoles actuar “con una sola voz” (2005; 256). Los vocalistas suelen interpelar a los concurrentes, hacer comentarios en relación con alguna situación particular o con las canciones así como también acostumbran despedirse del público al finalizar el recital mientras que el resto de los músicos lo hacen saludando con sus manos ó en un saludo grupal con el resto de sus compañeros.

En el video de Los Redondos, al terminar la canción el cantante habla al público presente deseándoles felicidades para todos por las fiestas de fin de año y dice “y no nos olvidemos de nosotros”: como marcábamos anteriormente aparece fuertemente en el video la construcción de esta idea de un *nosotros* como comunidad que el cantante como vocero y vínculo, se encargaría de remarcar. El lugar preponderante del cantante es construido también a través del montaje ya que gran parte de los planos son de los vocalistas, excepto en las partes instrumentales donde las tomas

---

<sup>4</sup> En las bandas de rock que trabajamos no hay “dueños” como en el caso de las bandas de jazz ó en las de tango donde el resto de los músicos acompañan a una figura central.

suelen ser de los otros músicos que cobran protagonismo en ese segmento. Esta sintaxis no es privativa del género ya que lo mismo ocurre en otros casos como en el reggae, el pop ó la cumbia.<sup>5</sup> Sin embargo, en estos videos observados el porcentaje de imágenes de los cantantes es bastante amplio.

#### 4. 2. Las prácticas

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

La perspectiva de E. Goffman (1959, 1971) nos permite conceptualizar el ritual como parte constitutiva de la vida diaria del ser humano, por lo que se puede decir que la vida cotidiana está conformada por ritualizaciones que ordenan nuestros actos y gestos corporales. En este sentido, los rituales aparecen como cultura encarnada, interiorizada, cuya expresión es el dominio del gesto, de la manifestación de las emociones y de la capacidad para presentar actuaciones convincentes ante otros. A partir del concepto de ritual se puede relacionar a los rituales con los movimientos del cuerpo, en el sentido de que la ritualización actúa sobre el cuerpo produciendo la obligatoriedad y asimilación de posturas corporales específicas en momento.

Esta mirada nos permite ver como los elementos presentes en los rituales implican cierta “tradicción” que es recreada y resignificada cada vez que es realizado y es precisamente esta repetición -con una determinada estructura temporal e incluso espacial- donde la construcción es recreada en cada recital.

A su vez, los participantes de los recitales necesitan de ciertos saberes para ser considerados legítimos. En el caso de los músicos, éstos necesitan de ciertas destrezas y saberes para ocupar este lugar de oficiantes genuinos y algunos de ellos no son estrictamente musicales sino que también cobran importancia saberes relacionados a la historia del rock -tanto local como foráneo- e incluso a ciertas marcas estéticas internacionales. Pensamos en relación a esto último no solo en ciertos usos del vestuario sino además a interacciones entre los músicos y también a cuestiones propias de la kinésica y la gestualidad de los músicos ya que, como expresa Le Bretón, “el cuerpo es el soporte material, el operador de todas las prácticas sociales y de todos los intercambios de los sujetos”

---

<sup>5</sup> Véase Reggae Sumfest 2008, La Oreja de Van Gogh “*Gira 2003*”y La Nueva Luna “*En vivo en el Gran Rex*” (2007), respectivamente.

(1990:122). Entre estas marcas encontramos el uso de la galera en el guitarrista de Los Redondos al igual que lo hace el guitarrista Keith Richards<sup>6</sup>, movimientos donde los guitarristas parecen rasgar la guitarra con cierto aire a Jimi Hendrix<sup>7</sup> ó las posturas propias de músicos de heavy metal cuando tocan la guitarra abriendo las piernas como en el caso de los músicos de La Renga.

Consideramos al cuerpo como una construcción histórica y un producto de la historia social y personal donde hay, al mismo tiempo, un canon que establece cuál es legítimo y cuál no y hay marcas distintivas que remiten al lugar social que éste ocupa. Aquí entra en juego un universo simbólico que abarca, por ejemplo, la posición corporal, la forma de usar el cabello, los accesorios y la vestimenta así como las intervenciones sobre el cuerpo. El intentar dar cuenta de las representaciones de estas marcas en el corpus nos permite ver también la afirmación sobre el rol de la construcción de sentido de la corporalidad de los músicos y del público ya que el armado de planos enfatiza en ciertas conductas que comprenden e implican un complejo sistema de regulaciones que cobran sentido en la práctica misma.

La perspectiva foucaultiana nos permite, a su vez, dar cuenta de aquellos cambios y operaciones sobre los cuerpos realizados por los mismos individuos: tatuajes, marcas estilísticas en las vestimentas, formas de usar el cabello, que estarían dentro de las “tecnologías del yo” (Foucault,1982) entendidas como aquellas que "permiten a los individuos efectuar, solos o con ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, sus pensamientos, sus conductas, su manera de ser; es decir, transformarse con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, de pureza, de sabiduría, de perfección o de inmortalidad" (1982: 45).

De esta manera, las tecnologías del yo actúan sobre los individuos permitiendo su constitución en sujetos éticos, entendido esto como un arte de vivir, como una estética de la existencia individual y pensamos quizá entonces, como una ética, una estética y una retórica alternativa aunque no contrahegemónica. Estas tecnologías permiten fenómenos de identificación que son de una gran complejidad y permiten, por ejemplo, diferenciar a los miembros de las bandas que pertenecen al “mundo” del rock de otros ligados al pop, aún cuando ciertas marcas estéticas propias del rock han sido paulatinamente reabsorbidas y resignificadas por bandas y solistas ligados a otros géneros.

Dentro de las marcas propias del rock, por ejemplo, vemos en los recitales observados de Los Piojos que el bajista toca de espaldas al guitarrista durante el solo de guitarra. Parecen hacerlo seguido ya que las imágenes que van mostrando son de diferentes recitales, aunque del mismo tema, y la pose es la misma. El guitarrista, toca como “concentrado”, como si estuviese dominado por el ritmo de la música mientras hace muecas y aprieta los dientes. De esta manera, algunos músicos

---

<sup>6</sup> Guitarrista de la banda británica The Rolling Stones.

<sup>7</sup> Famoso guitarrista estadounidense fallecido en 1970.



parecen oficiar de “médium” (Díaz; 2000) entre la música y el público, como si ésta los poseyese de manera similar a lo que ocurre cuando un médium está en trance. Así, se los puede observar con signos corporales de ello en sus rostros ensimismados, los ojos entrecerrados, los saltos y corridas por el escenario.

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

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

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

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

En los videos analizados, la construcción de esta supuesta simetría es enunciada a través del armado y la secuencia de las imágenes dónde, por ejemplo, se muestra al músico dirigiéndose al público y luego al público “contestando” dicha intervención. Esta construcción dialógica es propia del subgénero y, al mismo tiempo, es reafirmada en el propio montaje en los videos observados ya

que hay temas en los que la edición de las imágenes parece componer una interacción entre los músicos y el público.

El video de Los Ratones Paranoicos nos permite retomar un ejemplo que demuestra la importancia de estos intercambios tanto en las prácticas propias del recital como en la construcción del video. En este caso, las imágenes que aparecen muestran intercaladamente tomas del escenario - correspondientes a recitales realizados entre abril y junio de año 2005 posteriores al incendio de República Cromagnón<sup>8</sup> - y del público, cuyas imágenes que son de recitales previos a esta fecha. Tras la tragedia de Cromagnón, se prohibió el uso de pirotecnia entre el público así como la presencia de sombrillas y banderas de palo en recitales,<sup>9</sup> además se redujo la cantidad de ubicaciones habilitadas y, por lo tanto, el número de concurrentes; la “fiesta” que se acostumbraba a vivir y ver habitualmente entre el público se vio mermada.

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

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

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

Según Citro (1997), ir a ver frecuentemente una banda de rock, a un equipo de fútbol y también la pertenencia a un territorio (barrio, esquina) son factores muy importantes entre los

---

<sup>8</sup> Local ubicado en el barrio de Once que se incendió durante un recital del grupo Callejeros en diciembre de 2004. En el mismo murieron 194 personas y más de 700 resultaron heridas.

<sup>9</sup> Las banderas para colgar en barandas y alambrados tenían un tamaño máximo permitido de un metro por un metro.

jóvenes que asisten a estos recitales y, en algunos aspectos también para los músicos, conformándose un entramado de símbolos que permiten construir una identificación basada en fuertes lazos afectivos. Esta identificación permite apartarse parcialmente del mundo adulto ya que se trata de actividades de "tiempo libre" con otros jóvenes, por fuera del espacio y del tiempo cotidiano.

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

De acuerdo con lo observado en los videos así como con lo retomado desde la bibliografía académica sobre el tema, las interacciones entre el público asistente a los recitales refieren principalmente al baile (pogo), los cánticos y a la presencia de banderas y sombrillas. Estas interacciones poseen cierta secuencia, organización espacial y una distribución de roles que se repite en cada recital y/o video analizado y si bien cada caso posee rasgos propios, podemos decir que gran parte de las actuaciones y simbolismos asociados son reiterativos.

Como sostiene Geertz (1991 [1973]), durante el tiempo concentrado y agudizado del ritual se crean vínculos entre los participantes que modelan las relaciones entre ellos que, incluso, las experimentan en acción. Las viven, las mantienen y las celebran sin necesidad de explicitarlas; los participantes legítimos saben cuales son las prácticas genuinas y los momentos correctos para realizarlas. Estos procesos que acontecen en la subjetividad de quienes participan de un grupo, de un nosotros- otros, requieren de un "aprendizaje" en las formas de percepción y en el hábitus de los sujetos y funcionan como modelos de interpretación, organización y representación de su propia realidad (Geertz, 1991 [1973]).

El factor que aparece en común también en otras prácticas y representaciones de los sectores populares -como en el caso del fútbol y de la cumbia- es aquello que ha sido definido como *aguante*, en tanto categoría ética, estética y simbólica que aparece. Para Salerno y Silba, el *aguante* designa a "un conjunto de prácticas y representaciones basadas en la resistencia colectiva frente al 'otro', que en este caso implica cierto estoicismo frente a la adversidad, pero de un modo menos confrontativo respecto del aguante en el fútbol" (2006: 4). Es decir que implica un gran capital que otorga prestigio dentro del campo al mismo tiempo que se ostenta frente a un "otro" que incluye tanto a la policía, como los militares, los adultos en general e incluso a seguidores de otras bandas.

Estos "otros" suelen no estar presentes en los recitales, excepto en el caso de la policía que está presente pero fuera del lugar donde se desarrollan los conciertos. Cuando hay bandas que tocan

antes del concierto principal ó cuando se realizan festivales, los grupos suelen ser del mismo estilo que la banda principal con la que pueden tener algún tipo de relación de amistad (Salerno; 2008). Estas actitudes pueden ser retomadas como una línea de continuidad en la historia del rock nacional ya que se relacionan con ciertas ideas pacifistas y de cofradía que el rock desarrolló hacia finales de la década de 1960 y principios de la década de 1970 y que hacen a esa comunidad que referíamos al hablar de un *nosotros*.<sup>10</sup>

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

### **Baile**

En nuestro país, hacer pogo es una práctica común en casi todos los estilos roqueros así como en algunos estilos de cumbia.<sup>11</sup> Esta forma de baile implica un enérgico contacto entre los cuerpos y por lo tanto una desviación a las interacciones corporales que rigen para la vida cotidiana del mundo adulto. Pueden distinguirse dos formas de realizarlo<sup>12</sup>: uno de los *pogos* abarca a todo al sector central del público y se realiza a partir del salto al ritmo de la música; allí se producen contactos entre los cuerpos, sin que haya grandes desplazamiento, porque las personas se encuentran cerca una de otras. Esta forma tiene cierta similitud con los saltos que se realizan en las hinchadas de fútbol durante los cánticos y es lo que Citro (1997) denomina como “pogo abierto”.

El otro tipo de *pogo* se realiza en un círculo en la zona central del campo donde se ubica el público. Por lo general, participan los varones adolescentes que suelen permanecer con el torso descubierto y que, además de saltar, corren de un extremo al otro del claro. En este tipo de pogo, denominado “pogo cerrado” (Citro, 1997: 37), se producen intensos contactos o choques entre los cuerpos pero más allá de estos roces, la mayoría de los asistentes no lo consideran una forma violenta.

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

El pogo, en cualquiera de sus formas, funciona en la construcción del video como parte de la “devolución” que el público hace a la actuación de los músicos: de esta manera parece demostrar que unos se la “aguantan” sobre el escenario y los otros debajo del mismo, físicamente. En estas

---

<sup>10</sup> Para una primera aproximación véase Vigliotta y Provitilo (2009).

<sup>11</sup> Particularmente en el caso de la denominada cumbia “villera”.

<sup>12</sup> Ver Citro (1997, 2000b).

escenas, gran parte de la autenticidad es puesta en juego y el lugar donde los asistentes se ubiquen dentro del espacio físico en que se desarrolla el recital -así como su performance durante el mismo- será lo que marque si poseen *aguante* o no. Esto planteará una cierta disputa entre novatos e iniciados, donde estos últimos serán los poseedores del mayor capital legítimo ya que tienen todos los atributos que los distinguen como verdaderos rockeros y, por lo tanto, como dignos participantes del recital (Salerno; 2008).

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

### Cánticos

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

En los videos aparecen los cánticos como reforzando la construcción del nosotros/ otros. Por ejemplo, las imágenes muestran al cantante de Callejeros saltando sobre el escenario mientras canta, al igual que el público, “*Hay que saltar, hay que saltar, el que no salta es militar*”. Este cántico, que se repite en la mayoría de los casos analizados, data de los últimos años de la dictadura militar en nuestro país. En los recitales que se realizaban por esos años se cantaban recurrentemente dos: el que ejemplificábamos anteriormente y “*Se va a acabar, se va a acabar, la dictadura militar*”. En esta época, una vez finalizado el conflicto en Malvinas se substituyó el término “*militar*” por el de “*inglés*”.<sup>13</sup>

Los cánticos permiten cristalizar la construcción de un “otro” que, a diferencia de lo que ocurre en el caso del fútbol, no suele estar presente<sup>14</sup> ya que siempre están fuera del espacio donde se desarrolla el recital. Ese otro puede referirse a los miembros de otras bandas o a sus seguidores, a los “chetos”<sup>15</sup> ó a las fuerzas de seguridad (militares y policía). La diferencia entre este antagonista

---

<sup>13</sup> Ver Vila (1985)

<sup>14</sup> Aún en el caso de festivales donde se presentan varias bandas, los organizadores diagraman el orden en que tocan los músicos cuidando cierta homogeneidad estilística.

<sup>15</sup> Entendido como aquel que no del *palo*, el que tiene dinero.

y los otros es que aquí el conflicto ya no es estético sino ético ya que, por ejemplo, la policía funciona como quien detenta la violencia legítima en nombre del Estado, encarnando el lugar de la represión y la autoridad.

En la superficie discursiva, observamos que los cánticos mostrados más recurrentes están dedicados a los momentos propios del recital así como a sus actores, fundamentalmente a los músicos. Por ejemplo, en el video de Viejas Locas, antes de comenzar el recital pero con el estadio casi a oscuras se escucha al público cantar: “*Vamo’ Viejas Lo, Viejas Locas es un sentimiento, no se explica, se lleva bien adentro y por eso te sigo a donde sea, Viejas Locas hasta que me muera*”.

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

Como hemos visto, hay una cierta fútbolización del rock que puede verse, incluso, en las temáticas de las letras ó en personalidades invitadas a los recitales. Este aspecto también es reforzado en la construcción del video. Uno de los ejemplos más claros es la participación de Diego Maradona<sup>16</sup> en el recital de Los Piojos ya que permite entender, por un lado, las representaciones en torno a las interacciones entre músicos y público y las del público entre sí y, por otro, a las apelaciones en relación a lo nacional.

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

De esta manera, a través de las imágenes realiza una estrategia enunciativa que plantea una aparente simetría entre ambos actores donde cada uno ocupa un rol y “sabe” lo que tiene que hacer ya que ambos conocen los ritos propios del recital, dominando cierto horizonte de expectativas frente a algunas situaciones. También se produce el efecto de plantear que, en cuanto a las interacciones entre el público, los concurrentes conocen qué cánticos, acciones y prácticas son pertinentes para cada momento porque son auténticos rockeros, seguidores fieles de la banda.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Ex jugador de fútbol y actual entrenador de la Selección Argentina de Fútbol, conocido mundialmente y considerado como uno de los mejores jugadores de la historia de ese deporte.

<sup>17</sup> Esta distinción es analizada en el apartado de este trabajo sobre el *aguante*.

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

En el video de Los Piojos la construcción de la “argentinidad” se da a partir de la inclusión de las imágenes donde, durante el tema al que nos referíamos anteriormente (*Maradó*), aparece en el escenario el jugador en persona. Su inclusión no es casual sino que podríamos pensarlo como condensador de temáticas del *rock barrial*: lo nacional y el fútbol. En este caso, debemos analizar la inclusión de la participación de Maradona sin desconocer el lugar que ha ocupado el fútbol en la construcción de una identidad nacional (Alabarces, 2002) así como los valores que Maradona parece encarnar y/o prestar a la banda: nación, fervor, *aguante*, autenticidad.<sup>18</sup>

En el video, las imágenes muestran las pantallas que durante el recital, exponen imágenes del jugador en su paso por distintos clubes así como jugadas y/o goles muy recordados. Al finalizar el tema entra al escenario Diego Maradona en persona; saluda a cada uno de los músicos y después el futbolista aplaude al público y también a la banda. Luego las imágenes muestran al público que grita “*Y ya lo ve, y ya lo ve el que no salta es un inglés*” señalando una doble referencia: por un lado se relaciona con un partido muy recordado durante los cuartos de final del Campeonato Mundial de Fútbol de 1986 donde, con un gol<sup>19</sup> de Maradona, el seleccionado nacional eliminó a su par inglés de la competencia y por otro remite a la Guerra de Malvinas.

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

Por otra parte, cuando nos referimos a las formas de representación de “lo nacional” dentro del corpus, éstas estarían comprendidas por el repertorio de banderas y canciones visibles entre el público, el uso de prendas de las selecciones nacionales de fútbol y básquet en algunos músicos así

---

<sup>18</sup> El ex jugador tiene varios puntos de identificación con aquellos tópicos positivos en el *aguante*: un largo historial en el consumo de drogas, proviene de una familia de escasos recursos de un barrio muy humilde y tuvo varios enfrentamientos con figuras de poder dentro y fuera del mundo futbolístico

<sup>19</sup> Dicho gol fue elegido como el “Gol del Siglo” en una encuesta en el sitio de Internet de la FIFA durante la Copa Mundial de fútbol de la FIFA del año 2002.

como la aparición de invitados que prestan este sentido y/o la apelación en las letras de las bandas a temas referidos a esta temática.<sup>20</sup>

### **Sombrillas y banderas**

Otra de las prácticas habituales en el recital de origen futbolero, es la utilización de banderas y sombrillas (Salerno y Silba, 2005). Estas prácticas comenzaron a realizarse dentro de los recitales de Los Redonditos de Ricota donde los rasgos importados del fútbol hicieron su aparición (Salerno; 2005). Las banderas también implican una forma de puesta en discurso con una estructura discursiva que suele incluir un lugar de referencia (generalmente el barrio), el nombre de la banda ó alguna frase alusiva al grupo donde quede expresado el sentimiento ó el fanatismo por ella o parte de la letra de alguna canción.

En los videos hay una afirmación de esta práctica construida a través de las imágenes de los recitales donde los temas más conocidos generan mayor efervescencia y participación por parte del público. Por ejemplo, en el video de Viejas Locas, durante el tema “Adrenalina” (canción de ritmo marcado, considerada un “clásico” de la banda), las tomas generales muestran las diferentes partes del estadio donde se puede observar ver un gran pogo abierto en el campo y al público saltando en populares y platea, también hay una gran cantidad de bengalas encendidas y las imágenes se van alternando con las de diferentes banderas de palo portadas por los concurrentes y movidas fervorosamente: hay con imágenes del “Che” Guevara, de la bandera argentina, otras lisas con cinco puntos inscriptos<sup>21</sup> y con dibujos alusivos a la banda.<sup>22</sup>

### **4.3. El aguante: prácticas y representaciones.**

El *aguante* es un concepto dinámico cuyos significados varían de acuerdo al campo social en el que se ubica; en nuestro trabajo retomaremos las dimensiones sociales del *aguante* en el campo del rock *barrial*, entendiéndolo como una ética, una estética y una retórica.<sup>23</sup> Es considerado como una ética, “porque el aguante es ante todo una categoría moral, una forma de entender el mundo, de dividirlo en amigos y enemigos cuya diferencia puede saldarse con la muerte”<sup>24</sup> (Alabarces, 2004: 64), implica una estética porque los valores o atributos que se hacen visibles en ciertas formas de corporalidad y de gestos son diferente a los modelos hegemónicos que, por ejemplo, se observan en los medios masivos de comunicación y es “una retórica porque se

---

<sup>20</sup> Ver las canciones “San Jauretche” de Los Piojos, “La argentinidad al palo” de Bersuit Vergarabat ó “Los Querandés” de Los Gardelitos.

<sup>21</sup> Este dibujo en la jerga delictiva significa “Odio a la policía”.

<sup>22</sup> Que reproducen los dibujos del arte de tapa de los discos de la banda.

<sup>23</sup> Ver Alabarces, 2004; Garriga Zucal, 2005; Garriga Zucal y Moreira, 2003.

<sup>24</sup> Es muy importante señalar que no aparece en el rock la violencia extrema de enfrentamiento que sí puede observarse en el fútbol. La distinción entre los “amigos” y los “enemigos” sí operan a partir del *aguante* como categoría moral, pero no llevan a la eliminación fáctica del Otro, no llevan el conflicto a muerte.



estructura como un lenguaje, como una serie de metáforas” (2004: 64) ya que posee un repertorio donde ciertas palabras como “careta”, “cheto”, “yuta”, “del *palo*”; es decir, términos cotidianos con significados específicos.

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

Por *aguante*, entonces, se entiende resistir, soportar<sup>25</sup> y alude a un conjunto de prácticas y representaciones basadas en la resistencia colectiva frente al “otro”. El *aguante*, a su vez, está anclado en cuerpos populares, alternativos y no hegemónicos, implica ciertas reglas propias y aparece como un símbolo que se pone en juego frente a un “otro” otorgando prestigio y poder a quien lo detenta.

En relación al fútbol, esta es una categoría ligada a lo corporal ya que aguantar es poner el cuerpo, resistiendo también al dolor, la violencia y la desilusión. Lo fundamental de este concepto es que el cuerpo aparece siempre como protagonista ya que “no se aguanta si no aparece el cuerpo soportando un daño” (Alabarces, 2004: 63), tanto en el caso de agresiones físicas (golpes ó heridas) como condiciones adversas (lluvia, frío, calor).

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

En este *nosotros*<sup>26</sup>, ciertas categorías socialmente negativas se tornan positivas ya que estos cuerpos rockeros aprenden (y aprehenden) a tener *aguante*, a resistir, a soportar el consumo de drogas y alcohol actuando en consecuencia, a enfrentar la represión policial y a valerse del cuerpo como herramienta de lucha en esas instancias. Estos signos constituyen una identidad ligada al consumo pero con estrategias propias que marcan una distinción respecto de los modelos hegemónicos ya que están por fuera de los límites de lo que un cuerpo “normal” puede resistir; el consumo (y el abuso) marcan una corporalidad alternativa, que los transforma en una marca de pertenencia.

---

<sup>25</sup> Ver Garriga (2005)

<sup>26</sup> Construido desde el subgénero, desde los propios músicos y desde la superficie discursiva de los videos.

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

Estas marcas también definen sentidos, otorgando valor a ciertas prácticas y representaciones. En esta reasignación de valores, es donde se positiviza aquello que es ignorado, estigmatizado ó reprimido por la cultura dominante como gestos de resistencia, que pueden ser leídos en clave política en tanto marcan una desigualdad, una diferencia (Alabarces, 2004). Sin embargo, estos gestos no se dan de manera organizada ni sistemática sino que aparecen de forma dinámica y poco articulada mezclando estos valores y resignificaciones alternativas junto con valores hegemónicos (Garriga y Salerno, 2006).

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

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

Si bien algunas de estas condiciones marcan una línea de continuidad respecto de la conformación del campo rockero, hay diferencias en lo que respecta a las significaciones. Si en los años 1960 y 1970 las letras de las canciones buscaban escapar de la ciudad e ir al campo en busca de una vida menos automatizada, en la década de 1990 ya no hay fantasías de escape sino sólo formas de poner el cuerpo ante la situación adversa. La noción de *aguante* habla de la necesidad de

soportar esta “ciudad”, de ponerle el cuerpo a esta sociedad porque ese lugar “otro” no existe y no puede construirse, ni siquiera, simbólicamente. En este sentido, los conciertos tampoco pueden ser pensados “lugares” de la comunidad ya que “el encuentro multitudinario del recital es, entonces y antes que nada, un momento de apropiación del espacio público; un momento de euforia porque bajo la protección del número y del anonimato se tiene la sensación de escapar por un rato a los dominios de la ley” (Díaz, 2000: 7).

La autenticidad está estructurada en varios sentidos que implican tanto la actitud de los asistentes como la trayectoria de los músicos. En este sentido, el público valora la forma en que las diferentes bandas editan y promocionan sus discos y conciertos, ya que eso marca si son –o se volvieron– comerciales ó no. Este aspecto también puede ser señalado como una línea de continuidad a lo largo de la historia del rock en nuestro país ya que desde sus orígenes aparece esta idea de estar en contra de la mercantilización de la música lo cual genera una contradicción ya que, como hemos visto, “el movimiento anticomercial por excelencia es leído como fundado por las ventas de *La balsa*, el primer fenómeno comercial rockero” (Alabarces, 1993: 34).

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

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

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

presente de la misma permitiría confirmar que surgimos y seguimos de la misma manera, somos auténticos e iguales entre “*nosotros*”.

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

En el caso del público, el *aguante* es demostrado a través de ciertas prácticas que permitirán distinguir a los auténticos rockeros con cierta experiencia en estas prácticas diferenciándolos de los recientes u eventuales asistentes (Salerno, 2008). Entre ellas se encuentran hacer *pogo*, concurrir al lugar donde sea que se presente la banda (aunque eso implique viajar a otras ciudades del país o del exterior), ciertas cuestiones ligadas a la estética como el uso de tatuajes con el nombre de la banda, frases de alguna canción ó un distintivo del grupo, vestir prendas con el logo de la banda ó vestimentas del merchandising de recitales de la misma o del mismo estilo, llevar banderas y/o sombrillas a los recitales con frases alusivas o identificatorias del barrio de pertenencia así como cantar y conocer todas las canciones del grupo y aquellos cánticos entonados por el público para alentar a los músicos y/o para diferenciarse de los “*otros*”.<sup>27</sup>

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

### **Esquina Libertad**

Semán y Vila (1999) caracterizaron al rock *barrial* como producto y objeto que interpela a sectores juveniles populares urbanos con una retórica que denominan como neocontestataria,

---

<sup>27</sup> Para ampliar ver Salerno; 2008.

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

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

En su análisis de las comunidades, Bauman (2002) hace hincapié en la relación entre éstas con los extraños y a la vez en la relación entre las comunidades y los espacios. Para Salerno (2008), los rockeros ocupan tres tipos de espacios distintos: las calles, los conciertos y los lugares rockeros que funcionan como locales específicos a los que asisten (especialmente durante los fines de semana). En todos los casos, los espacios son fuertemente marcados por los rockeros mostrando una gran relación y dependencia con el territorio que ocupan. En el caso de lugares específicos para rockeros, en los que sólo se pasa música y por lo general no tocan bandas, estos espacios también se encuentran marcados por los diversos atributos estilísticos del rock<sup>28</sup>

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

Los recitales suelen realizarse en estadios y teatros, de acuerdo a la convocatoria de público de la banda. Estos lugares son reapropiados durante los conciertos por los asistentes mediante la

---

<sup>28</sup> Se trata de locales bailables ó bares que, generalmente, abren sólo los fines de semana y que se encuentran decorados en sus paredes con dibujos relacionados al rock ó a personajes que representan rebeldía y espíritu crítico (Salerno, 2008).

colocación de banderas así como con el uso de pirotecnia ya que aquí, donde estamos *nosotros*, está la celebración. Este espacio funciona como ámbito cuyo núcleo fundamental está relacionado con el poder colectivo que delimita los “adentros” y los “afueras” tanto reales como simbólicos. Dentro de los reales, emerge el espacio físico del encuentro mientras que los segundos aparecen como lugares de identidad: adentro es la fiesta y también los excesos.<sup>29</sup>

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

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

Como sostiene Vila, “El músico es el representante de las vivencias de sus seguidores y para continuar en ese sitio debe compartirlo con estos. De convertirse en ‘superstar’ no podría hacerlo, dejaría de representar a su gente y perdería popularidad, con lo cual se cierra el círculo en torno a la idea de igualdad” (1985: 13). Esto implica cimentar en la superficie discursiva la idea de que los músicos siguen siendo los mismos, que no “cambian” debido a la fama y al dinero; que siguen siendo “pibes de barrio”, aunque ya no vivan en él...ni sigan siendo pibes. Se construye la momentánea e imaginariamente simétrica relación entre músicos y público: somos los mismos arriba y abajo del escenario. Los videos observados ratifican este comentario al construir la interacción entre músicos y público con características propias del trato cotidiano. Por ejemplo, en el video de Callejeros podemos observar al cantante que en los intervalos entre canciones se dirige al público en reiteradas ocasiones generalmente en un tono, no sólo coloquial, sino como si fuesen amigos y/o vecinos propios; el cantante mismo construye esta “familiaridad” que luego es afirmada en el video de la banda.

---

<sup>29</sup> Para ampliar ver Vigliotta y Provitilo (2009).

## 5. Conclusiones

El objetivo de este trabajo fue analizar las representaciones sobre la conformación y la reafirmación de prácticas y valores propios del rock *barrial* en la superficie discursiva de los registros audiovisuales de conciertos. Para ello, analizamos las representaciones de las interacciones entre los músicos y el público asistente a los conciertos, los mecanismos de legitimación erigidos en torno a las prácticas y sus construcciones en el corpus elegido.

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

Además, hemos visto que aunque las prácticas y las corporalidades rockeras sean diferentes entre sí, se pueden marcar algunos puntos de contacto. En relación a esta cuestión, analizamos prácticas *aguantadoras* y valores legítimos en ese universo de significación que portan atributos, marcas y distinciones que se centran en el desvío, en la resistencia, la transgresión, en diferenciar lo distinto, en aquello que es culturalmente peyorativizado (como el género musical en sí mismo).

Al retomar la perspectiva del recital como re-unión de la comunidad rockera, lo hemos considerado como un medio posible de construcción y legitimación de sentimientos, valores y normas compartidas, fundamentales para la conformación de identidades colectivas. De allí que ciertas prácticas se constituyan históricamente en una de las estrategias claves que permite a los grupos reafirmar el sentimiento de sí mismo y de su unidad, así como generar y mantener los límites que marcan la diferenciación con una otredad, delimitando un *nosotros/otros*.

Si bien la alternatividad de las prácticas ó de los valores y atributos que portan estos cuerpos populares no representan una propuesta contrahegemónica, sí creemos que pueden contribuir a construir las subjetividades capaces de intentar cambios. La imaginación, los procesos simbólicos y reflexivos implicados en la producción-recepción de los recitales producen significaciones y valores que pueden resultar claves en la construcción identitaria de los sujetos, ya que como Frith (1987) ha destacado, la música no actúa únicamente como la sola expresión de identidades grupales ya constituidas sino que también contribuyen a formarlas. En decir, que no se trata de definir al recital como una instancia determinante de la subjetividad de los actores, pero sí, como hemos visto, es importante destacar su relevancia en la construcción de las subjetividades ya que hay discursos que hablan sobre identidades y hay identidades que se hacen cuerpo.

En relación al corpus trabajado, lo consideramos dentro de los discursos denominados *veristas* (Esquenazi; 1996) en tanto forman parte de aquellos que pretenden explícitamente decir

la “verdad” de una cierta realidad material. Aquello que los videos muestran (espacios, personas, situaciones, etc.) reenvían al universo de hechos que dentro de una comunidad interpretativa dada se consideran como “reales”, como “lo que pasó” ya que lo representado aparece “como una toma auténtica de un fragmento de lo real” (Esquenazi, 1996). Aquí aparece además una segunda cuestión en torno a las imágenes, las identidades y al cuerpo que es *el efecto enunciativo de “sinceridad”* (Steinberg; 2007) que cada cuerpo produce a partir de sus gestos y movimientos donde lo que aparece totalmente naturalizado es la construcción del discurso por una lado y por otro, la dimensión significativa de las corporalidades y de las prácticas. Así las operaciones que tienen al cuerpo como soporte dan efectos de autenticación al discurso verista para representarlo como un “cuerpo sincero”, buscando legitimar y/o consolidar las representaciones sociales que vehiculizan ya que el efecto de visibilidad exhaustiva provocado las diferentes tomas de la cámara y la posterior edición refuerzan la sensación de que “todo puede ser visto” (Varela, 2003) aunque sea una construcción.

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

Otro de los aspectos en torno al “nosotros” inclusivo, es la idea de “fiesta” dentro del recital como re-uniión de la comunidad rockera. En este sentido, el montaje refuerza esta construcción a través de la creación de una especie de intercambio dialógico entre los actores donde, por ejemplo, aparecen locuciones del cantante que son respondidas por los asistentes con aplausos ó expresiones corporales de los músicos (como saltar, aplaudir) que serían correspondidas efusivamente por el público a través de prácticas relacionadas al baile y al uso de pirotecnia, como formas de festejo. De esta manera, en la superficie discursiva se realiza una operación que simula un estado de “liberación transitoria” en donde los cuerpos populares<sup>30</sup> son protagonistas de esta fiesta que implica el recital.

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

La conformación del video es un medio posible de construcción y legitimación de representaciones, valores y normas relacionadas a la creación de identidades colectivas. Estas

---

<sup>30</sup> Los entendemos como cuerpos populares ya que sus características no corresponden a los valores hegemónicos dominantes.



representaciones se constituyen históricamente como una de las estrategias claves que permite reafirmar y mantener los límites que marcan la diferenciación con una otredad, delimitando un *nosotros/otros*.

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

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

## Bibliografía

- Alabarces, Pablo (1993) *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- ----- (2002) *Fútbol y Patria: el fútbol y las narrativas de la Nación en Argentina*, Buenos Aires, Prometeo.
- ----- (2004) *Crónicas del aguante*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- ----- (2007) “Música Popular y Resistencia (Cultural) en la Argentina: una discusión en torno de los significados del rock y la cumbia”, en Alabarces, P. y Rodríguez, M.G. (comps.): *Resistencias. La cultura popular en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Prometeo.
- ----- (2008) “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)” en Revista Transcultural de Música N° 12, <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>.
- Alfonso, Alfredo y Lattenero, Leticia (2007). “Imagen institucional del rock” en *Revista Tramas de la comunicación y la cultura*. N° 52. UNLP. pág. 48 a 54.
- Bajtín, Mijail (1987) [1930]. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires, Alianza Editorial.
- Bauman, Zigmund (2002). *Modernidad Líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre *La Distinción*, Madrid, Taurus.
- ----- (1980) *El Sentido práctico*, Madrid, Taurus.
- ----- (1985) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal.
- ----- y Wacquant, Lois (1995) *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo.
- Brione de Lanata, Claudia y Siffredi, Alejandra (1989) “Discusión introductoria sobre los límites teóricos de lo étnico” en *Cuadernos de Antropología*, Núm. 3, Buenos Aires, UNL-Eudeba, pp. 5-24.

- Citro, Silvia (1997) (inédito) *Cuerpos Festivo-Rituales: un abordaje desde el rock*. Tesis de Licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. 233 páginas.
- ----- (1998) “La ritualidad en el mundo contemporáneo: El caso de los recitales de rock.” *Noticias de Antropología y Arqueología: Revista Electrónica de Difusión Científica* 3 (24).
- ----- (2000) “El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del pogo.” *Cuadernos de Antropología Social* 12, pp. 225-242.
- ----- (2010) *Cuerpos Significantes. Travesías por los rituales tobas*. Buenos Aires: Biblos.
- Cragolini, Alejandra (2004): “Soportando la violencia. Modos de resignificar la exclusión a través de la producción y consumo musicales” ponencia presentada ante el V Congreso de la IASPM-AL (International Association of Popular Music, América Latina), Río de Janeiro.
- Díaz, C. (2005): *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino 1965- 1985*, Unquillo, Narvaja Editor.
- Durkheim, Emile (1991) [1912] *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa*, México. Colofón.
- Esquenazi, Jean-Pierre (1997) “Corps et Semiosis”, en Champs Visuels, N° 7 *Les images du corps*, Paris, L’Harmattan.
- Foucault, Michael (1995) [1982] *Tecnologías del yo*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Frith, Simon (1987) “Hacia una estética de la música popular”, en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Editorial Trotta.
- Garriga Zucal, José y Moreira, María Verónica (2003) “Dos experiencias etnográficas: similitudes y diferencias en el universo de las hinchadas de fútbol en Argentina. Trabajo presentado en la V Reunión de Antropología del Mercosur, Florianópolis. MS.
- ----- y Moreira, María Verónica (2006) “El aguante. Hinchadas de fútbol entre la pasión y la violencia”, en Míguez, D. y Semán, P. (eds) *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Editorial Biblos, Buenos Aires, pp. 55- 74.
- Geertz Clifford 1991 (1973) *La interpretación de las culturas*, México, Gedisa.
- Goffman, Erving (1971) *Relaciones en público. Microestudio de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza Editorial.
- Hall, Stuart (1984) “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, R. (ed.) *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.
- Laferrère, George (1997) *La pedagogía puesta en escena*, Ciudad Real, Ñaque.
- Le Bretón, David (1990) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Martín Barbero, Jesús (1983) “Memoria Narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, Nro. 10, México.
- Pujol, Sergio (2005) *Rock y dictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- ----- (2007) *Las ideas del Rock. Genealogía de la música rebelde*, Buenos Aires, Homosapiens Ediciones.
- Salerno, Daniel y Silba, Malvina (2005) “Guitarras, pogos y banderas: el ‘aguante’ en el rock”, ponencia presentada en VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-LA “Música popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina”, Buenos Aires.
- ----- y Garriga Zucal, José (2006) “La tribu de mi barrio: Las comunidades contemporáneas en el campo del rock”, ponencia presentada a las 8vas Jornadas de Antropología Sociocultural, Rosario, UNR.

- ----- (2008) “Corbata con saco gris: Subcultura y comunidad en el rock” en Sanjurjo, Luis (comp.) *Emergencias I: música, ciudad y hegemonía*. Buenos Aires, Ediciones del CCC.
- Semán, Pablo y Pablo Vila (1999) "Rock Chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal" en Filmus, Daniel (comp.) *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, pp. 225-258, Buenos Aires, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales/Eudeba.
- Turner, Víctor 1980 (1967) *La Selva de los Símbolos. Aspectos del Ritual Ndembu*, Madrid, Siglo XXI.
- ----- 1989 (1969). *El proceso Ritual*, Madrid, Taurus.
- Varela, Graciela (2003). Identidades puestas en cuerpos. Modos de representación de identidades, cuerpos y sujetos sociales en discursos televisivos “veristas”. Ponencia presentada en las VII jornadas nacionales de investigadores en Comunicación, *Actuales desafíos de la investigación en comunicación. Claves para un debate y reflexión transdisciplinaria*, General Roca.
- Vigliotta, Marisa y Provitilo, Pablo (2009) "Culturas juveniles: Esquinas contra el desencanto". La revista del CCC [en línea]. Enero / Abril 2011, n° 11. [citado 2011-03-05]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/208/>. ISSN 1851-3263.
- Vila, Pablo (1985) “Rock Nacional: Crónica de la Resistencia Juvenil”, en *Los nuevos Movimientos Sociales*, (ed) Jelín, E., Buenos Aires, CEAL.
- ----- (1995) “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, en Revista *Sibertrans. Revista Transcultural de Música*.
- ----- (1998) “Rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina”, en García Canclini (comp.): *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Williams, Raymond (1981) *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós.