



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

G

# Rock nacional y consumo

## El caso de La Renga

Autor:

Benedetti, Cecilia Mariana

Tutor:

Martín, Alicia

2001

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas.

Grado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras  
Dpto. de Ciencias Antropológicas

Tesis de Licenciatura

Rock nacional y consumo: el caso de La  
Renga

Cecilia Mariana Benedetti L.U.  
95/24776211

Directora: Lic. Alicia Martín  
Buenos Aires, febrero de 2001

# Índice

1. Introducción	4	
2. Marco teórico – metodológico	8	
2.1. El concepto de Folclore	8	
2.2. Estudios sobre consumo	10	
2.3. Estudios sobre rock nacional	11	
2.4. La historia del rock nacional	13	
2.5. Metodología	16	
3. La propuesta de La Renga en el rock nacional	20	
3.1. La Renga y el pasado del rock nacional	20	
3.2. La Renga y sus contemporáneas	24	
3.3. Relatos sobre la conformación de la banda	27	
3.4. La trayectoria de la banda desde el relato de un asistente de escenario		30
3.5. Las canciones	36	
3.6. Anexo I: Canciones de La Renga	40	
4. La construcción de La Renga desde los seguidores	47	
4.1. Caracterización del evento de habla	47	
4.2. <i>¿A dónde fue a tocar?</i>	49	
4.3. <i>Y estaba Sergio ahí tirado</i>	54	
4.4. <i>Cobró, corrió, todo</i>	60	
4.5. Conclusiones	64	
4.6. Anexo II: Transcripción de <i>¿A dónde fue a tocar?</i>	66	
5. Los recitales	72	
5.1. La organización de los recitales	72	
5.2. Descripción del recital	73	
5.2.1. El viaje	73	
5.2.2. La llegada al lugar del recital	75	

5.2.3. Antes del recital	81
5.2.4. El show	83
5.2.5. La actuación de los músicos	84
5.2.6. El final del recital	86
5.3. Análisis del recital	87
5.3.1. Rasgos constitutivos de los recitales	87
5.3.2. Las prácticas de los consumidores	88
3.2.1. Las banderas	89
3.2.2. Los cantitos populares	89
3.2.3. Otras actuaciones del público	96
5.3.3. Relaciones intertextuales con otras bandas de rock o con el fútbol	96
5.4. Conclusiones	98
6. Conclusiones	101
7. Notas	106
8. Bibliografía	108

# 1. Introducción

Este trabajo de investigación constituye un acercamiento desde la antropología social para la comprensión del rock nacional. La importancia del estudio de este fenómeno radica en la relevancia que esta manifestación cultural ha adquirido en la Argentina durante los últimos cincuenta años en la socialización de amplios sectores de la juventud (Alabarces 1993, Di Marco 1994, Vila s/f).

Mi vinculación con el rock empezó durante la adolescencia y como participante de este movimiento: escuchando bandas, yendo a sus recitales, leyendo, pero sin reflexionar sobre la dinámica de los hechos. Durante el curso de la carrera, trabajé sobre el tema en diversas materias, como Folklore, Psicología General y Metodología y Técnicas de la Investigación de Campo. Ante las numerosas preguntas que se me planteaban, y considerando que estas primeras experiencias podían servirme como trabajo exploratorio, decidí encarar esta cuestión para mi tesis de licenciatura.

Elegí para trabajar una banda de rock nacional a la que yo conocía desde 1993: La Renga. Tenía (y tengo) un vínculo afectivo con la misma. Además de ser mi grupo preferido, La Renga se relacionaba con mis convicciones, mis búsquedas, mi manera de pensar el mundo. Viví su crecimiento desde los locales medianos del circuito rockero hasta los shows en estadios de fútbol. La asistencia continuada a los recitales me permitió conocer a músicos, asistentes y miembros del público y consolidar varias amistades.

Así, esta tesis está escrita desde estos dos acercamientos al tema, como “seguidora” de La Renga y como estudiante de antropología. En la construcción del conocimiento, la reflexión sobre esta doble mirada ocupó un lugar importante. En este sentido, considerar al conocimiento como inseparable de su conocedor (Comaroff y Comaroff 1992), conduce a entender la reflexividad del investigador - concibiendo a la misma desde un enfoque relacional, vinculada con las situaciones en que se producen los encuentros entre investigador e informante en el trabajo de campo – como una práctica fundamental de la investigación (Guber 1991).

En principio, comencé a interrogarme sobre cómo un grupo de rock nacional y sus seguidores constituían una propuesta diferenciándose del resto de las bandas que se

adscriben a esta expresión cultural. Durante la investigación, me fui acercando al tema desde diversos lugares, con preguntas y herramientas diferentes.

Mi primer planteo consistió en entender cómo esta banda constituía su propuesta según el punto de vista de los músicos y las letras de las canciones. Me pareció importante empezar con estos personajes ya que ellos son los creadores, los productores de los recitales, discos y canciones que dinamizan al resto de los participantes del fenómeno. Tres cuestiones me interesaron trabajar especialmente: cómo es representada la relación con la industria cultural, cómo se reelaboran determinados ejes temáticos característicos del rock nacional (como la ciudad y la disconformidad con lo establecido) y cómo se significan los vínculos que se establecen tanto hacia dentro de la banda (entre los mismos músicos o entre ellos y el equipo de trabajo) como hacia fuera, con el público. Presentaré comentarios sobre algunos de estos tópicos en el capítulo 3, otros han sido dejados de lado en el presente trabajo.

Las entrevistas a los músicos habían sido realizadas en el año 1996, por lo tanto en un segundo momento de la investigación me interesé por comprender cuáles eran las modificaciones que se habían producido en la banda tres años más tarde, cuando su convocatoria y su difusión habían crecido notablemente, convirtiéndose en una de las más reconocidas del circuito rockero. Esta vez decidí abordar el problema centrándome en la conformación del equipo de trabajo. Durante las primeras entrevistas, los músicos habían remarcado que quienes trabajan con ellos son amigos y que La Renga constituía una “gran familia”; también había observado la importancia de los asistentes en los *shows* durante el trabajo de campo. Muchos de quienes colaboraban con La Renga en los primeros recitales, realizados en sociedades de fomento y pequeños locales del circuito rockero, aún continuaban unidos a la banda. En la trayectoria de la misma, el proceso de trabajo de estos asistentes había cambiado de manera significativa. Entonces, me pareció apropiado el enfoque desde los “plomos” – denominación que reciben los asistentes en la jerga rockera - por dos motivos: me interesaba comprender cómo viven ellos los cambios en la organización de los recitales a partir del incremento del público y cómo representan su pertenencia a una banda de rock, siendo miembros que si bien no son parte de la cara pública de la misma, han participado en ella en la mayor parte de su trayectoria y son fundamentales para la producción de los eventos. Presento estas cuestiones en el capítulo 3.

Más tarde, decidí abordar la dimensión del consumo. Este cambio obedeció, por un lado, a la reflexión sobre los fenómenos que venía observando, por otro, a la lectura teórica.

Aunque en cierta manera parezca una afirmación de sentido común, me di cuenta de que la continuidad del fenómeno de La Renga estaba dada, principalmente, por la adhesión de su público, por las relaciones que éste establecía con la banda. Como bien dice Pablo Vila, “los fans son participantes centrales en este fenómeno cultural (el rock), apoyando o quitando su apoyo hacia las diferentes interpelaciones de identidad que los músicos les ofrecen como forma de identificación” (Vila s/f). Los seguidores se transformaron entonces en una categoría de análisis que cobraba relevancia desde los actuales enfoques sobre la cultura y el consumo. Al analizar al rock nacional como un fenómeno cultural, considero a la cultura como “todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido” (García Canclini 1986) y la entiendo como un sistema de producción, lo cual implica “oponerse a las concepciones de la cultura como acto espiritual o como manifestación ajena, exterior y ulterior, a las relaciones de producción” (García Canclini op.cit.). En este sentido, es necesario comprender que cualquier práctica es a la vez económica y simbólica.

En la interpretación del consumo es posible demarcar tres direcciones que han seguido estos estudios, según el énfasis en la dimensión económica, ideológico-política o simbólica (Rotman 1998). Me interesa indagar sobre la tercera, y a través de su análisis recuperar la articulación con las otras dos dimensiones.

Diversos autores han señalado la importancia de las industrias culturales en la constitución de la vida social en la actualidad (García Canclini 1995, Hall 1984, Sarlo 1994). En este sentido, los estudios sobre consumo han focalizado en los procesos de apropiación de los productos generados desde esta instancia (Arantes 1999, Martín-Barbero 1983, Mata 1999).

Aquí intento reflexionar sobre el consumo de una banda de rock nacional, La Renga, que se autoadscribe independiente de los aparatos comerciales y contestaria, es decir, que se caracteriza por el cuestionamiento a determinadas convenciones y la denuncia de problemáticas sociales. En este sentido esta investigación se enmarca dentro del campo del Folclore, considerando a esta disciplina como el estudio de fenómenos culturales emergentes de lo institucional, reelaboraciones alternativas de las pautas institucionales u oficiales (Blache y Magariños 1992).

El objetivo general de este trabajo consiste en analizar, a partir de un estudio de caso, cómo se conforma un “nosotros” desde una banda de rock nacional. Si bien abordo la propuesta de La Renga, me interesa especialmente indagar sobre la instancia del consumo, es decir ver como actúa el público o destinatario en el proceso de construcción de identidad.

Considerar un “nosotros” nos remite a la relación ego-alter, condición elemental de los procesos identitarios. Las identidades tienen un carácter intersubjetivo y relacional, esto implica considerarlas como “un proceso activo y complejo históricamente situado y resultante de conflictos y luchas” (Giménez 1996). Pueden ser entendidas en términos de representaciones sociales, es decir, campos conceptuales que organizan las nociones que el sujeto tiene de sí mismo, de los grupos a los que pertenece, de los otros y sus respectivos grupos (Giménez op.cit).

En cuanto a los objetivos específicos, esta investigación se orienta a comprender cuáles son las temáticas que postula este “nosotros”, cómo se construyen vínculos que articulan internamente a la banda, a los consumidores y a ambos grupos entre sí y cómo se establecen relaciones con el conjunto de las propuestas musicales que se adscribieron o se adscriben al rock nacional.

Mi primera hipótesis consiste en que la actuación de La Renga y sus seguidores construye un conjunto de valores, discursos y pautas de acción que establece identidades diferenciales. En cuanto a la segunda hipótesis, consiste en que en la producción de esta identidad diferencial adquiere importancia la apropiación selectiva del pasado, que opera tradicionalizando no sólo la historia del rock nacional, sino también la pequeña historia de los seguidores de la banda.

## 2. Marco teórico - metodológico

### 2.1. El concepto de Folclore

Los folcloristas fueron los primeros en ocuparse de la cultura popular, es decir, de aquella que circulaba por fuera de la esfera pública burguesa (García Canclini 1988). El



nacimiento del capitalismo agrario e industrial, el crecimiento de las ciudades modernas y del estado nación moderno, el surgimiento de una visión del mundo naturalista y secular, entre otros procesos, implicaron una transformación profunda de las sociedades. Hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, cuando estos cambios ya se habían consolidado, continuaban existiendo numerosos elementos de los modos de vida agrarios y precapitalistas anteriores. El Folclore surgió entonces a partir de la necesidad de comprensión de la presencia simultánea entre lo viejo y lo nuevo. “Los folcloristas se ocupaban de las formas simbólicas tradicionales, por medio de las cuales esas sociedades expresaban su forma de vida y mantenían una continuidad con un pasado relevante” (Bauman 1989). A fines del siglo XIX, los precursores de esta disciplina en Argentina se interesaron por las costumbres, las fiestas y los relatos de los habitantes de zonas rurales (Blache 1991).

Si bien en su surgimiento el Folclore “fue parte de un gran esfuerzo intelectual para comprender dentro de un marco unificado de referencia tanto la comunidad como la sociedad, los modos de producción agrario e industrial, los modos de vida rural y urbano, las formas culturales vernáculas y cultivadas” (Bauman op.cit.), la institucionalización de las especializaciones disciplinarias favorecieron que la sociedad tradicional fuera el eje de los estudios folclóricos. Sin embargo luego, a medida que fueron produciendo avances teóricos, los folcloristas superaron esta visión.

Así, actualmente el campo de estudio del Folclore trasciende las sociedades campesinas, abarcando fenómenos que se producen o bien al margen o bien reelaborando las normativas institucionales. Interesados en una mejor comprensión de las transformaciones socioculturales que atraviesan las sociedades contemporáneas, los folcloristas han generado marcos conceptuales acordes con estas problemáticas (Bauman 1989, 1990, 1992a).

Las **Nuevas perspectivas en Folclore** se originan como parte de esta transformación en los estudios folclóricos. Esta corriente surgió en los Estados Unidos en la década de 1970, a partir de los trabajos de Dell Hymes sobre etnografía del habla. Sus precursores - Américo Paredes, Richard Bauman y Dan Ben-Amos entre otros - desplazaron su interés desde el texto hacia la dimensión social de las producciones folclóricas, incorporando al contexto y al interpretante como parte constitutiva del texto (Bauman 1989, Bauman y Stoeltje 1988, Bialogorski y Cousillas 1992).

En el marco de este enfoque, adquirió centralidad el concepto de *performance* o **actuación**, como lugar de la tensión entre lo socialmente dado y lo emergente (Bauman 1992a). Es posible distinguir dos sentidos principales del término. Por un lado, la actuación – en tanto arte verbal - consiste en un modo de hablar que implica un marco interpretativo determinado en el que el acto de comunicación debe ser comprendido. El mismo es objetivado y puesto al escrutinio de una audiencia, que tiene la responsabilidad de evaluar la destreza del hablante en el acto comunicativo, destreza que reside en el conocimiento y la habilidad para actuar en formas socialmente apropiadas. Cada comunidad comparte un conjunto de medios (que incluye fórmulas especiales, marcas en el lenguaje o en los movimientos, apelaciones a la tradición, rupturas con la *performance*) que aluden al marco de lo que es entendido convencionalmente como actuación (Bauman 1989, 1992c).

La actuación es una cualidad variable, con mayor o menor relevancia con respecto a las otras funciones del lenguaje, según el compromiso que el actor asuma hacia su audiencia por sus habilidades comunicativas (Bauman 1992c). Asimismo, el concepto trasciende al estudio de las manifestaciones verbales, abarcando aquellos acontecimientos donde la actuación –en tanto despliegue de una habilidad marcada estéticamente ante una audiencia- se constituye como el eje central. Los mismos se denominan **actuaciones culturales** y están centrados en un tema prominente del grupo social. En estos eventos la cultura de un grupo es puesta en escena a través de múltiples recursos expresivos. Implican un cambio de marco desde el sistema semiótico de la vida cotidiana hacia la semiótica de la actuación, que transforma lo familiar en especial, dotándolo con mensajes que conciernen a lo social y a lo cosmológico (Bauman op. cit., Bauman y Stoeltje 1988). Podemos pensar a la actuación como una manera de posicionarse “para la cámara”, de tomar el rol del otro y mirarse a uno mismo desde esa perspectiva (Bauman 1992c); en este sentido la actuación puede permitirnos abordar cuestiones de identidad en un contexto determinado.

Por otra parte, la reformulación del concepto de **tradición** constituyó otro giro importante en el Folclore. La tradición ya no es concebida como un legado estático e inerte que se transmite de una generación a otra, sino como una apropiación selectiva del pasado que cobra su significación en las relaciones culturales del presente. Así, “el foco de atención es el proceso estratégico de tradicionalización más que una cualidad de tradicionalidad

que es considerada inherente a una forma cultural” (Bauman 1992b). La tradicionalización consiste entonces en la construcción activa de lazos que unen al presente con el pasado. Este proceso se constituye como un recurso para dotar a las manifestaciones culturales de significados sociales y posibilitar la construcción de legitimidad a partir de su origen. La actuación es central en los procesos de tradicionalización ya que es en la práctica situada donde las formas culturales son constituidas como tradicionales (Bauman op.cit.). Así, con respecto al Folclore, este trabajo aporta a la indagación sobre un fenómeno que presenta características que lo diferencian de aquellos abordados comúnmente por este campo de estudio, ya que se trata de una manifestación fuertemente comprometida con la industria cultural y de relativa corta duración (el origen del rock nacional se fecha entre fines de la década de 1950 y mediados de la década de 1960).

## 2.2. Estudios sobre consumo

Desde una perspectiva económica, el consumo se constituye como espacio de reproducción de trabajo y expansión del capital, permitiendo la renovación de la fuerza laboral de los trabajadores y el crecimiento de las ganancias de los productores (García Canclini 1999). Sin embargo esta reproducción es a la vez material y simbólica, “ya que estamos reproduciendo no sólo las células del cuerpo sino también las categorías de la cultura” (Hall 1990). En este sentido, “las mercancías constituyen signos sociales y producen energía pero también sentidos” (Hall op.cit.).

Defino al consumo, siguiendo a Néstor García Canclini (1995, 1999), como el “conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos”. Esto implica ubicarlo como parte del ciclo de producción y circulación de bienes.

Según este autor, la relevancia del consumo en las sociedades actuales consiste en que frente a la descomposición política y la pérdida de legitimidad de las instituciones y la expansión de los conglomerados de alcance transnacional, la sociabilidad y la identidad se construye a partir de los procesos de consumo (García Canclini 1995).

Aquí abordo el estudio del rock nacional, preguntándome sobre cómo los sentidos que se construyen en las prácticas de consumo posibilitan la construcción de mecanismos de inclusión y exclusión. Así, este trabajo se inscribe en la línea de aquellos que conciben al

consumo como un espacio donde se construyen relaciones sociales (Arantes 1999), como un sistema de integración donde se definen o reafirman valores comunes, donde se crea y se mantiene una identidad colectiva (García Canclini 1995, 1999).

## 2.3. Estudios sobre rock nacional

La bibliografía sobre rock nacional no presenta un desarrollo lineal sobre el tema, más bien está conformada por investigaciones aisladas que aportan diversos abordajes para comprender el fenómeno. Existe abundante material escrito por periodistas especializados, músicos, testigos cuyo aporte consiste en recopilación de información, anécdotas, cronologías, interpretaciones desde el punto de vista personal sobre el fenómeno (Beltrán Fuentes 1989, Fernández Bitar 1999).

Dentro del marco académico, considero que las investigaciones más interesantes sobre rock nacional han sido realizadas por el sociólogo Pablo Vila (1985) y el licenciado en letras Pablo Alabarces (1993). Ambos autores buscan comprender el papel del rock nacional en la conformación de identidades juveniles. Si bien mi trabajo también aporta al estudio de las identidades que se expresan en el rock nacional, su contribución específica consiste en tratarse de un estudio de caso, desde el método etnográfico. En vez de abarcar un amplio campo de indagación, preferí centrarme en un grupo acotado, para poder analizar con más profundidad la perspectiva de los actores. Por otra parte, mi investigación enfatiza en la instancia del consumo, intentando comprender cómo se posicionan los consumidores frente a los músicos y frente a otros grupos de consumidores. Según Pablo Alabarces (1993), este fenómeno musical surge en la Argentina en un contexto de gran movilización política de la juventud, y “arma sus significados con un ojo puesto en este compartir lugares”. Frente a la desarticulación de esta participación política como consecuencia del lopezreguismo (1974/75) primero y la dictadura (1976-1983) después se produce en la juventud una transferencia hacia el rock de “la representatividad que había sido derrotada, o que nunca había sido conferida” (Alabarces op.cit.). Si bien con el retorno de la democracia aparecen confluencias y nuevas formas de relación del rock con las instituciones políticas, la crisis económica del período alfonsinista y las sanciones de las leyes de punto final y de obediencia debida son señaladas por el autor

como puntos clave para marcar el quiebre de las expectativas en la democracia. Así Alabarces concluye: “el mundo de los adultos/ de lo político es también el mundo de la transa, de la claudicación; las identidades juveniles preferirán constituirse, entonces, junto a aquellos sujetos a los que imaginan coherentes” (Alabarces op.cit.).

Pablo Vila (1985) también se ha interesado por la relación entre el rock nacional y las identidades juveniles. Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil constituye uno de los trabajos más importantes en la bibliografía sobre rock nacional y busca fundamentalmente comprender el papel de esta manifestación cultural durante la última dictadura militar (1976-1983). El autor llega a la conclusión de que en estos años el rock se ha conformado como un movimiento social, “sumamente importante en la socialización y resocialización de amplios sectores de la juventud argentina” (Vila op.cit.). No se trató de un movimiento político, pero constituyó una de las alternativas a las crisis institucionales “creando canales de participación popular y comunitaria cada vez que los canales tradicionales fueron clausurados” (Vila op. cit.).

En otro de sus artículos, El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina, Vila (1995) se interesa por relacionar la construcción del rock nacional con la conformación de una identidad juvenil. Según el autor este género musical se define a partir de la relación entre comportamiento del músico, autenticidad, ideología e identidad joven. La importancia de la ideología se debe a que “cualquier canción puede ser percibida como rock nacional si el intérprete es identificado como perteneciente al movimiento, esto es, como participante de su práctica social y de su ideología” (Vila op.cit.). Sin embargo, la ideología del rock nacional no es fija: cambia con el tiempo y en relación con las distintas ramas del movimiento, así “autenticidad es la palabra clave que liga al músico con la ideología” (Vila op.cit.). En mi trabajo retomo esta relación entre los músicos y el sistema de ideas rockero para ubicar a La Renga en el conjunto de bandas del rock nacional.

## 2.4. La historia del rock nacional

El rock internacional, principalmente producido en Estados Unidos, llega a la Argentina hacia finales de la década del 50, de la mano de las multinacionales discográficas. La llegada de este género musical produce entonces el surgimiento de músicos y grupos que,

impulsados desde estas compañías, o bien cantaban en inglés, o bien intentaban imitar a los músicos extranjeros (Alabarces op.cit, Di Marco op.cit.).

Oponiéndose a esta música que se consideraba “comercial” por un lado, y al mundo de los adultos (que incluye la situación política) por otro, nace el rock nacional a mediados de la década del sesenta, durante la dictadura de Juan Carlos Onganía, en un contexto de agitación política y cuestionamiento profundo a la sociedad. Crece principalmente en grandes ciudades: Buenos Aires, Rosario, Mendoza, Córdoba y Mar del Plata, circunstancia que le imprime un carácter urbano tanto a sus temáticas como a sus actitudes. (Alabarces 1993, Di Marco 1994, Vila 1985).

Los grupos más importantes de estos primeros años eran Manal y Almendra. Ambos polemizaban sobre cuál era el verdadero sustentador de la ideología rockera. Las disputas por lo que puede o no ser concebido como rock y por las actitudes que los rockeros debían tomar ante el entorno político – cultural del país atraviesan casi todos los períodos de la historia del rock nacional (Vila 1995). Los acontecimientos que marcaban al rock a nivel mundial influían sobre estas discusiones. En el rock anglosajón, “el rock no sólo era comparado con los blues y la música de rock’n roll, sino también con la juventud de clase trabajadora” (Vila op.cit.). En este sentido, Manal se autoproclamaba como el auténtico rock: tocaba blues y tenía letras críticas al sistema social, que describían el mundo de los sectores de bajos recursos; su público era una mezcla de jóvenes bohemios de clase media y trabajadores. Almendra, en cambio, hacía música de fusión y sus letras eran de corte intimista, era la representación de la clase media para los auténticos rockeros (Vila op.cit.).

Esta polémica continuó en los años siguientes, incorporándose Pappo’s Blues, Vox Dei, Pescado Rabioso a la línea de rock más “duro” que inaugura Manal. Sui Generis, Litto Nebbia, Raúl Porchetto se alinean a la vertiente opuesta (Alabarces op.cit., Vila op.cit.). El rock nacional se fue consolidando en los años setenta, en un período marcado por la preeminencia de la militancia política juvenil. Comenzaron a incrementarse las propuestas que criticaban más abiertamente el sistema y los recitales en universidades y festivales políticos. El lopezreguismo implicó el surgimiento de la imagen del joven sospechoso, intensificándose la desconfianza con la que determinados sectores contemplaban el rock hacia un intento institucionalizado de disolverlo como fenómeno social (Di Marco op.cit.; Vila op.cit., s/f). La imagen del joven sospechoso se fortaleció a

partir del golpe militar de marzo de 1976. La violenta represión condujo, entre otras consecuencias, a la desmovilización del movimiento estudiantil y las juventudes políticas, desapareciendo éstas como esferas para la construcción de identidades colectivas. En este contexto, el movimiento de rock nacional se presenta como ámbito para la formación de un *nosotros*, un frente de lucha contra quienes negaban la identidad juvenil. Así, entre 1976 y 1977, se produjo un incremento de los recitales. En estos eventos, “el movimiento se festeja a sí mismo y corrobora la presencia de un actor colectivo cuya identidad ha sido cuestionada por el régimen militar” (Vila 1995).

Si bien entre 1975 y 1977 las propuestas musicales se multiplicaron y diversificaron, no existieron entonces grandes disputas sobre cuál era el auténtico rock. El frente de lucha se unificó en estos años contra quienes impugnaban la identidad de joven. “El movimiento como aglutinador, en función de las urgentes necesidades de conformación de identidad por parte de los jóvenes, aparece como mucho más importante que la música” (Vila op.cit.).

Hacia fines de 1977, la disolución de los grupos, la emigración de los músicos, la represión policial en los recitales, condujo al retraimiento del rock en las publicaciones *undergrounds* y las reuniones de amigos: en las guitarreadas las canciones pioneras del rock nacional adquirieron un papel fundamental en la socialización de las nuevas generaciones (Vila op.cit). Hacia el principio de la década del 80, se produjo un resurgimiento de los recitales, que adquirieron frecuencia y dimensiones cada vez mayores. Este regreso del rock nacional a la escena pública fue realizado principalmente por los pioneros: Almendra, Manal, Moris. La actitud opositora tanto de los músicos como del público se intensificó. La prohibición de difundir música en inglés en los medios de comunicación como consecuencia de la Guerra de Malvinas (1982) permitió el acceso del rock a espacios que anteriormente se le habían negado, contribuyendo también a su masividad (Vila s/f).

Ante el decrecimiento de la virulencia de la cultura del miedo y la reaparición de otras instancias de construcción de identidad joven (el movimiento estudiantil, las juventudes políticas), “el movimiento de rock nacional deja de cumplir aquella solitaria tarea de sostén de identidad que le correspondió en los años más negros de la dictadura” (Vila 1995). Retornaron entonces las viejas disputas, protagonizada por tres vertientes: los *metálicos*, los *punks* y los *rockeros*. Cada grupo se autoproclamaba como el legítimo

portador del rótulo rock y reivindicaba para sí la representación de los damnificados por la dictadura militar (Vila op.cit). Los *rockeros* eran la línea mayoritaria. Hacían música de fusión y estaban más cerca del pop, sus representantes eran Charly García, Luis Alberto Spinetta, León Gieco, Fito Paéz. Los *metálicos* provenían del rock pesado y su público era asociado con la clase trabajadora; el grupo metálico más importante de ese momento era Riff, liderado por Pappo. El *punk* es una vertiente que surgió en Inglaterra en 1976. En lo musical se caracteriza por la simplicidad tonal y morfológica. La trasgresión, el no futuro, la crudeza son sus ejes. La banda punk local más reconocida en esos años era Los Violadores (Alabarces op.cit., Di Marco op.cit., Vila op. cit.).

Tras la masividad que el rock había comenzado a adquirir en la época de la Guerra de Malvinas, en los primeros años de democracia se afianzó el aparato comercial del género, cristalizado en discográficas, representantes, publicaciones especializadas, programas de radio y televisión, productoras, auspiciantes. La participación en campañas partidarias o actividades estatales mostró una nueva forma de relación entre los músicos y el estado. Diversas disputas solidificaron la pérdida de la cohesión que el movimiento había adquirido durante la dictadura, disputas que se referían principalmente a la postura artística y política y a la relación con la industria cultural.

Nuevas voces se agregaron a la polémica durante la segunda mitad de la década del '80. Surgieron los *divertidos* (Los Twist, Las Viudas e Hijas del rock´roll), cuya propuesta estaba centrada en la ironía; los *underground* (Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Sumo), quienes se proclamaban como una alternativa frente al rock comercializado; los *modernos* o *pop* (Virus, Soda Stéreo), que ponían su énfasis en el cuerpo y el placer. Cabe mencionar especialmente la rivalidad que existía (y aún existe, aunque con menor resonancia) entre Los Redondos y Soda Stéreo. Cada una de estas bandas simbolizaba dos maneras incompatibles de concebir al rock. Soda era el exponente del rock que se asociaba con los aparatos comerciales, del rock que enfatizaba en el cuerpo y la diversión y no en los problemas sociales, del rock que se atribuía a los sectores con mayor poder adquisitivo. En el polo opuesto, Los Redondos constituían la imagen de la independencia con respecto a la industria cultural, estaban asociados con la disconformidad política, con la izquierda y con los sectores populares. Así, esta rivalidad separaba a quienes “transaban” – anteponían las necesidades comerciales a los principios estético o ideológicos - de quienes no lo



hacían. Si el rock siempre estuvo fragmentado en heterogéneas propuestas estético – ideológicas en pugna entre sí, esta diversidad se ha acentuado considerablemente en los años ´90 a partir de la consolidación del aparato comercial rockero. El mismo conforma hoy un poderoso mecanismo instalado en el rock nacional, que no sólo favorece la diversidad al intentar vender diferentes propuestas, sino que también ocupa una posición importante en la disputa acerca del "verdadero rock" (ya que necesita que sus inversiones sean redituables), disputa que el movimiento, antes, resolvía autónomamente (Vila s/f). Ante la intensificación de la fragmentación, me resulta dificultoso y está fuera de los propósitos de esta investigación enumerar la multiplicidad de vertientes que se han adscrito al rock nacional desde los años ´90. Aquellas propuestas y rivalidades que son significativas para comprender el fenómeno de La Renga serán explicadas en el capítulo 3.

## 2.5. Metodología

Como dije anteriormente, durante la investigación realicé un movimiento analítico por el que desplacé el foco de la atención desde los músicos a la audiencia. Así, la unidad de análisis de este trabajo principalmente estuvo constituida por los consumidores de un grupo de rock nacional, La Renga, que se perciben y son percibidos como seguidores; aunque también tomé en cuenta a los músicos de la banda, a su equipo de trabajo y al resto del público.

Mi trabajo de campo - “la presencia directa, generalmente individual y prolongada, del investigador en el lugar donde se encuentran los actores/ miembros de la unidad sociocultural que desea estudiar” (Guber 1991) - consistió principalmente en participar en recitales y reuniones de seguidores de La Renga que conforman un grupo de amigos. Como varios de los recitales a los que asistí se realizaban en lugares alejados de la Capital Federal, la observación participante incluyó también los viajes hacia estos sitios.

En 1996, cuando consideré por primera vez a La Renga como objeto de indagación antropológica, comencé a recopilar materiales para el análisis en forma discontinua; durante los últimos tres años esta tarea fue realizada con sistematicidad. Mi corpus de datos consiste en seis registros de recitales (Mendoza, Villa María, Chajarí, Bariloche,

Marquee, Ferrocarril Oeste, estos dos últimos en Capital Federal). Doce entrevistas semi – estructuradas y cuatro entrevistas abiertas fueron realizadas a músicos, asistentes y miembros del público.

Conversaciones espontáneas, pertinentes a este análisis, fueron reconstruidas en mis notas. En una oportunidad realicé una grabación de una interacción verbal entre siete participantes que duró dos horas; la misma es la base del capítulo 4.

Todo el material grabado – las entrevistas y la conversación espontánea – fue transcrito. Siguiendo a Fairclough (1992), considero que hay teoría en la transcripción, ya que implica una interpretación sobre el habla.

Para el presente trabajo seleccioné las entrevistas, las conversaciones espontáneas y los registros de campo que me resultaron más pertinentes a las indagaciones y enfoques teóricos metodológicos que delineé.

Notas publicadas en suplementos y revistas especializadas y un video que fue emitido por la televisión conforman textos, que si bien no resultaron de mi propio registro, considero que aportan valiosa información complementaria. Estos materiales, sobre los cuales trabajé en mayor medida en el capítulo 3, han sido analizados teniendo en cuenta su proceso de producción: participan en ella periodistas, editores, etc., quienes – entre otras tareas - transcriben las grabaciones, eligen los fragmentos, corrigen las notas. En este sentido, trabajo con el contenido referencial y no sobre rasgos textuales, teniendo en cuenta que en él también influye la acción los trabajadores de la industria gráfica, al igual que mi elección y recorte de los textos. Asimismo, es importante tener en cuenta que las declaraciones en medios de circulación masiva implican una audiencia anónima y de gran extensión.

El material ha sido analizado a partir de diversas herramientas de análisis. En cuanto a las producciones discursivas, cabe señalar en primer lugar que considero al discurso no sólo como un modo de representación, sino también como un modo de acción social (Bauman y Briggs 1992, Fairclough 1992, Van Dijk 1997). Esto implica tener en cuenta una relación dialéctica entre el discurso y la estructura social: el discurso se produce en una formación social y a la vez construye el mundo en significado (Fairclough op.cit.). En el capítulo 3, la metodología de análisis de la entrevista a Toraba (asistente de los músicos) consistió en construir sintagmas a partir de los ejes que me interesaba trabajar, intentando ver cómo el entrevistado definía determinados lexemas. Estas definiciones

fueron luego comparadas entre sí y relacionadas, en lo que constituye el momento paradigmático.

Para el estudio del primer fragmento de conversación del capítulo 4, consideré el concepto de evento de habla (Hymes 1972) y la propuesta de Fairclough (op.cit.). Me basé en dos de las tres dimensiones que propone este autor para el análisis del discurso: el discurso como texto, que considera a la práctica discursiva en su dimensión lingüística; y el discurso como práctica discursiva, que remite a los procesos de producción, distribución y consumo de textos (Fairclough op.cit.).

Fairclough (op.cit.) distingue también tres aspectos de los efectos constructivos del discurso que se relacionan con tres funciones del lenguaje que coexisten e interactúan en todo discurso. La función de **identidad** “se refiere a las maneras en que las identidades sociales son instaladas en el discurso”; la función **relacional** remite a la puesta en acto y negociación de relaciones sociales; y la función **ideacional** se relaciona con “las maneras en que los textos significan el mundo y sus procesos, seres y relaciones”. En mi análisis intenté indagar sobre estos tres aspectos a partir del evento de habla que había elegido. Si bien los presento por separado, los niveles están estrechamente interconectados y relacionados entre sí.

Asimismo trabajé con la propuesta de Silverstein (1976), quien se centra en la pragmática y la metapragmática ya que considera que estos campos son el mejor lugar para describir la relación entre lenguaje y cultura. La pragmática estudia el lenguaje en uso, y los signos indexicales son las marcas contextuales dentro del texto (Briones y Golluscio 1994). Para que estos signos puedan comprenderse, es necesaria una función metapragmática, que brinda un marco de interpretación de los fenómenos indexicales.

Las dos interacciones restantes han sido abordadas a partir del concepto de actuación verbal y de elementos para el estudio de la narrativa. En el capítulo 5, el recital ha sido abordado en tanto actuación cultural. En el análisis retomo el concepto de actuación en ambos sentidos. Considerar al discurso de los consumidores como arte verbal y a los recitales como actuaciones culturales es fructífero para abordar las dos cuestiones fundamentales que se plantea este estudio: la construcción de sentidos de pertenencia y el uso del pasado. A lo largo de todo el trabajo he utilizado los conceptos de **decontextualización** y **recontextualización** para establecer conexiones entre la actuación – en tanto acción socialmente situada – y los sistemas históricos o las estructuras sociales

más amplias (Bauman y Briggs 1990). En este sentido, decontextualizar un texto, es decir, desprenderlo de su contexto social implica la recontextualización en otro. Así, la decontextualización y la recontextualización son “dos aspectos de un mismo proceso, aunque el tiempo y otros factores puedan mediar entre las dos fases” (Bauman y Briggs op.cit.).

### 3. La propuesta de la renga en el rock nacional

En este capítulo presento a La Renga a partir de tres cuestiones. En primer lugar, indago sobre cómo se posiciona La Renga con respecto a otras bandas – pasadas o contemporáneas – del rock nacional a partir de notas periodísticas y de actuaciones. Luego analizo luego cómo es narrada la trayectoria de la banda a partir de la entrevista a un asistente de escenario.

Finalmente, describo las letras de las canciones a partir de dos tópicos que son frecuentemente recuperados por los consumidores: el barrio y la crítica social.

#### 3.1. La Renga y el pasado del rock nacional

Simon Frith remarca la importancia de la noción de género musical para el estudio de la música popular. Según este autor, lo que le ocurre a un género a lo largo de su historia es una parte crucial de su significado y la conciencia propia del género deriva del relato de su pasado. Frith dice que tener gusto por un género es estar involucrado en la serie discursiva de relaciones que le dan sentido a ese gusto. Así, los músicos trabajan dentro de “tradiciones” en las que sus prácticas adquieren significación (Frith 1998).

Raymond Williams (1977) define a la *tradición selectiva* “como una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural”.

Al considerar al rock nacional como un género musical (Vila 1995), me interesa analizar cómo La Renga construye una tradición selectiva a partir del pasado del rock nacional

para adquirir significación en las relaciones culturales actuales. Abordaré esta creación de vínculos entre un pasado significativo y el presente a partir del concepto de tradicionalización (Bauman 1992b).

## Rock crudo y rock cocido

En una nota publicada en la revista de rock La García el 4 de noviembre de 1999, Chizo, el cantante de La Renga, explica la historia del rock nacional de la siguiente manera:

*“Yo creo que lo que pasa ahora y antes no pasaba, tiene que ver con lo que decíamos antes de que el rock se fusionó un poco con la cancha de fútbol. Antes no pasaba eso. Aparte veníamos de una época de dictadura y con la democracia se produce una explosión del rock nacional, donde había un montón de bandas que a mí no me gustaban. No sé, no quiero decir nombres porque no me gusta hablar mal de nadie. Pero en general yo no me sentía representado por ese rock. Lo que yo sentía como más cercano por ahí era Dulces 16 o Pappo. Con Sumo y Los Redondos comenzó a gestarse un movimiento, pero era minoritario. Hoy la cosa es al revés: es mayoría la gente que hace rock más crudo, no rock prefabricado. Y antes, durante la dictadura, no había un carajo, y antes por ahí sí, pero recién se estaba gestando”.*

En este relato, Chizo narra la historia del rock nacional, a medida que establece vínculos que relacionan lo que ocurre en los recitales de La Renga – la fusión entre el rock y la cancha de fútbol – con bandas que precedieron a La Renga.

En primer lugar hace una categorización entre *rock crudo* y *rock prefabricado*. Crudo alude a lo auténtico, lo no artificial, algo en su estado natural. Prefabricado alude a un proceso de producción, a algo que ha sido modelado, cuya naturaleza ha sido modificada. En segundo lugar Chizo construye un pasado en el que sitúa al rock crudo y al prefabricado. Sobre los años previos a la dictadura no provee demasiada información. El texto es ambiguo en el sentido de que no queda claro si lo que se estaba gestando era el rock en general o alguno de los dos tipos que él establece. Se podría resolver esta ambigüedad si pensamos que las dos cosas se gestaron juntas, es decir, que esta oposición es constitutiva del rock. La dictadura implicó la ausencia del rock, que se opone a la gran explosión de la democracia. La palabra dictadura aparece dos veces. En la primera Chizo no da explicaciones sobre lo que ocurría durante la dictadura. Lo que ocurría en la dictadura puede entenderse en oposición a lo que ocurre en la democracia: la explosión. También puede entenderse que en ese momento Chizo apela a una identidad

nacional compartida, donde queda sobreentendido qué sucedía durante la dictadura. Pero también la ausencia de explicación puede ser entendida como un silencio, un silencio que evoca aquel silencio de la dictadura, silencio que implica la ausencia del rock. En la segunda mención a la dictadura, “no había un carajo” deja bien clara la ausencia que implicaba el régimen militar: ausencia de rock que implicaba – como ya vimos - ausencia de un actor joven<sup>1</sup>, ausencia de canales públicos de participación y oposición al gobierno. La explosión del rock nacional que implicó la democracia no sólo se relaciona con el fin de las restricciones que imponía la dictadura para que el rock se expresara públicamente – restricciones que como ya vimos se fueron aflojando en los últimos años de la dictadura – sino también con la expansión del aparato comercial rockero que está interesado en que las propuestas de rock proliferen. Así, la línea del rock prefabricado era la dominante. Chizo marca claramente su separación con respecto a ese rock, situándose en la línea de Dulces 16 (una banda de blues y rock’n roll que comenzó constituyéndose como una cooperativa para autofinanciarse los equipos musicales y los recitales) y Pappo (uno de los precursores del heavy metal, el rock de los sectores trabajadores en los imaginarios rockeros). Sumo y Los Redondos son quienes gestan el movimiento del rock crudo, que se va difundiendo hasta convertir al rock prefabricado en la minoría. Así, para explicar la situación rockera en la actualidad, el antes y el ahora, Chizo habla de una preponderancia del rock crudo, junto a la fusión entre rock y fútbol.

Chizo reitera que La Renga fue una de las primeras bandas en las que se había identificado al rock y al fútbol. Este hecho es vinculado en el relato al rock crudo, asimismo es presentado como la continuación del movimiento que iniciaron Sumo y Los Redondos.

En otra nota Tete, el bajista de La Renga, define así a Pappo:

*“Para nosotros Pappo es un prócer. Es como las grandes bandas de rock nacional:*

*Vox Dei, Pescado Rabioso y Manal. Nos gusta mucho”* (Revista La García, junio de 2000)

Pappo es definido como un prócer, según el diccionario, una “persona de alta distinción y dignidad”. La idea de prócer también nos remite a los imaginarios de la comunidad nacional, a aquellas personas que lucharon por la constitución o la continuidad de esta comunidad nacional. Poner en valor a Pappo, quien fue uno de los primeros representantes del rock duro, le sirve a La Renga para marcar referentes dentro del

conjunto del rock nacional. Este marcar referentes es una manera de establecer vínculos con el pasado, de marcar - dentro del conjunto de bandas del pasado del rock nacional – quien constituye una herencia rescatable y de posicionarse como los continuadores de esa herencia.

Tete luego sitúa a Pappo dentro del conjunto de las grandes bandas de rock nacional, conjunto constituido por Manal, Vox Dei y Pescado Rabioso. “Grandes” pone en valor a estas bandas, marca una diferencia en la que algunas bandas son más trascendentes, más importantes que otras. Como ya mencioné anteriormente, todas estas bandas (incluido Pappo), pertenecían a la vertiente más pesada de los primeros años del rock nacional, asociados al blues y al rock más puro, a la crítica social, a los sectores trabajadores.

Así, seleccionar este conjunto de bandas como las valiosas, Tete construye, dentro del pasado del rock nacional, una herencia, situándose como continuador de la misma. Elegir estas bandas le permite posicionarse en el presente donde las rivalidades, intensificadas por la multiplicación de las propuestas rockeras, continúan existiendo.

Durante los recitales también se ponen en práctica estas adhesiones. En las actuaciones suelen participar músicos invitados, así como La Renga también sube al escenario a acompañar a otras bandas en sus recitales. Estas apariciones, donde el invitado acompaña en un tema o dos al artista principal, van conformando lazos públicos de unión entre los músicos.

Pappo tocó en los recitales que La Renga realizó en Huracán en diciembre de 1999. Luego La Renga participó en la grabación de “Pappo y amigos”, un disco doble con las canciones más reconocidas de la trayectoria del músico ejecutadas junto a 25 artistas, como Moris, Viejas Locas, Andrés Calamaro, Alejandro Medina (de Manal). Este disco se presentó en junio de 2000 en el estadio de Obras Sanitarias en un recital denominado “Pappo y amigos”, y allí estuvieron varios de los rockeros involucrados en el disco, entre ellos La Renga.

Estas invitaciones a los recitales son también parte del proceso de tradicionalización en práctica. La participación de Pappo en los recitales de La Renga implica la presencia de uno de los primeros músicos del rock nacional. Así, se crea una continuidad con el pasado, pero con el pasado de una línea de rock específica, por lo que La Renga queda situada en esa línea de rock. Asimismo, la banda suele ejecutar *covers* en

sus recitales, es decir, temas de otros autores, incluso tiene algunos grabados en sus discos<sup>2</sup>. Algunos de estos covers pertenecen a bandas de los primeros años del rock nacional, como Vox Dei o Color Humano. Estas canciones unen a La Renga a un pasado del rock nacional, incluso pueden socializar a los miembros del público más jóvenes en este pasado (Así me pasó a mí, por ejemplo).

En este sentido, Vox Dei es una de las bandas de rock nacional más reconocidas de la década del 60 y 70. En los imaginarios rockeros, Vox Dei es la banda de los suburbios, por la gran cantidad de recitales que realizó en este ámbito y porque de aquí provenía la mayor parte de su público. Es conocida como una continuadora del “rock duro que inaugura Manal” (Alabarces 1993). Así, reproduciendo las canciones de estos músicos, La Renga se constituye como la heredera de este rock que crece por fuera del centro de la ciudad, de melodías crudas y letras críticas al sistema social.

También, aunque más ocasionalmente, La Renga tocó covers de Sumo. Sumo, junto a Los Redondos, fue una de las bandas que en la década del '80, generó la oposición a la corriente predominante del momento, el pop. Así, La Renga se une a estas bandas opuestas al pop y sustentadoras de un rock que no se manejara en función de las necesidades comerciales.

### 3.2. La Renga y sus contemporáneas

La Renga también establece con bandas actuales. Estas conexiones le permiten incluirse en un conjunto que posee determinadas características, diferenciándose de quienes no las comparten.

En una nota, Tete marca la siguiente diferencia entre las bandas:

*“La gente de las producciones, de las radios, los periodistas, les tienen bronca a algunas bandas porque nunca necesitaron del apoyo del periodismo para hacer algo, y ellos se creen parte de las bandas. La Renga, Los Piojos, Viejas Locas, Los Redondos, y otras bandas existirían aunque no hubiera existido la Rock and Pop, y esa es una diferencia grande”.* (Página 12, noviembre de 1996)

La primera diferencia que marca Tete es entre rock y la gente de las producciones, las radios, los periodistas, contradiciendo la idea de los periodistas de que “ellos se creen parte de las bandas”. La segunda diferencia es interna al rock nacional: entre las bandas



cuya existencia no depende de la Rock 'n Pop3 y las que sí dependen, estas bandas son receptoras del enfado de los periodistas. Así, se establece un lazo de unión, un principio de agrupación entre las bandas que poseen más independencia con respecto a los medios de comunicación.

Pero también se establecen relaciones con bandas que están sólidamente insertas en el circuito comercial del rock, como Los Auténticos Decadentes (LAD). Chizo cuenta que LAD eran amigos del barrio y se refiere a ellos así...:

*“Quizá el estilo musical nada que ver, pero las sensaciones que ellos tuvieron fueron las mismas: empezar en el barrio, remarla y todo eso” (Revista La García, 4 de noviembre de 1999)*

... aunque reconoce influencias de esta banda en lo musical:

*“Por ahí toda nuestra cosa fiesterera está mamada un poco de ahí (LAD). Y los primeros discos de ellos no eran tan fiesteros como lo que hacen ahora. Tenían cosas como El jorobadito y tocaban en festivales punk.” (Revista La García, 4 de noviembre de 1999)*

Chizo remarca una diferencia en el estilo musical, diferencia que en la actualidad es marcada ya que al principio La Renga era más fiesterera y Los Auténticos Decadentes más rockeros. Luego estas diferencias se fueron acentuando, La Renga fue dejando de lado el estilo fiestero y LAD se volcaron a ese estilo. Lo que une a ambas bandas es el origen barrial: no sólo como lugar de procedencia (ambos son de Mataderos) sino como el lugar social desde donde una banda se arma. Así el Chizo instituye el origen barrial como punto de conexión entre las bandas. También se podría pensar que conservar la amistad con LAD es conservar a los amigos del barrio, y ahí habría un conflicto entre los principios rockeros – que rechazan lo comercial – y otros principios de socialización que en la propuesta de La Renga son fundamentales y marcan la singularidad de la banda, como el barrio.

Esta amistad que ambas bandas mantienen desde sus orígenes llevó a que el saxofonista de LAD, Chiflo, abandonara esta banda para formar parte de La Renga. Según Chiflo, él realizó este cambio porque si bien económicamente le estaba yendo bien con LAD, estaba disconforme con determinadas actitudes de la banda, como tocar en discoteques. Esta actitud de Chiflo demuestra que las diferencias van más allá de lo musical, aunque están relacionadas con este aspecto. El estilo musical fiestero y pasatista que adoptaron LAD se

adaptaba bien a las pautas comerciales, por lo que esta banda creció fuertemente estimulada por la industria cultural. La Renga, en cambio, permaneció en el camino de mantener su independencia con respecto a los circuitos comerciales.

En las actuaciones también se consolidan los vínculos con bandas contemporáneas. Así, en los recitales de La Renga participaron músicos de LAD, Viejas Locas, Los Piojos, Divididos, al igual que La Renga ha participado en los recitales de estas bandas. Estas invitaciones crean lazos entre bandas que son consideradas como contemporáneas, marcando una diferencia con lo ausente: las bandas que no se invitan. En muchos casos, quienes asisten a los recitales de La Renga también asisten a los de estas otras bandas. Podemos pensar que a partir de estas invitaciones se crea una comunidad rockera, en los recitales se pone en escena esa comunidad. Es difícil establecer un principio unificador que agrupe a las bandas que se invitan. Estas invitaciones más bien responden a diferentes criterios que constituyen la singularidad de La Renga.

Específicamente en el caso de Los Piojos, estas invitaciones surgieron – según Chizo – a partir de rivalidades promovidas desde los medios de comunicación. Aquí podemos ver la importancia de los medios de comunicación masiva en definir qué y cómo es el rock. Las actuaciones aquí sirven para desterrar los enfrentamientos que los medios intentan vender. Ya hablamos del caso de LAD; considero que el origen barrial también puede ser uno de los vínculos que unen a La Renga y Viejas Locas. Esta banda surgió en el barrio Piedrabuena, muy cerca de Mataderos, y al igual que en el caso de La Renga, el barrio es un fuerte identificador de esta banda en el ámbito rockero. Este no es el caso de LAD, quienes no hacen del barrio un principio de identificación. En las actuaciones, el principio de unión que se resalta es más bien el estilo fiestero que aparece en algunas canciones de La Renga, si bien no es lo predominante. El percusionista de LAD participó también en un disco de La Renga Ricardo Mollo, el cantante de Divididos, es el músico que toca más seguido en los recitales de La Renga. Fue el productor de sus últimos tres discos. El prestigio de Mollo proviene del pasado, ya que fue uno de los guitarristas de Sumo. El primer disco que Mollo produjo de La Renga fue el que tuvo difusión más masiva que los dos anteriores, y el que marcó la profesionalización del grupo. La incorporación de Mollo como productor fue un signo de la profesionalización: un músico reconocido en el ámbito rockero estaba produciendo el disco.

### 3.3. Relatos sobre la conformación de la banda

La Renga se formó en el año 1988 en el barrio de Mataderos, en la ciudad de Buenos Aires: *“Empezamos un fin de año, sacamos los equipos a la calle con la intención de hacer un baile y festejar el año nuevo. Del pedo que teníamos dijimos que bueno que está y nos seguimos juntando”* (Chizo. Entrevista 1996)

El surgimiento de La Renga es presentado en un espacio de sociabilidad de los vecinos y en un contexto festivo. El nombre de la banda también refiere a estos tópicos:

*“La Renga es como que siempre te faltan cinco para el peso, es como que representa al rocanrol, al baile, al barrio”*(Chizo. Entrevista 1996)

En su surgimiento, La Renga estaba formada por Chizo (Gustavo Napoli), cantante y guitarrista, y los hermanos Tete y Tanque (Gabriel y Jorge Iglesias), bajista y baterista respectivamente. Ninguno se desempeñaba profesionalmente, eran amigos que fuera de sus trabajos se juntaban a tocar (Chizo era plomero y Tete y Tanque trabajaban en una fábrica de bujías). Anteriormente todos habían participado en otras bandas no profesionales.

Luego se incorporó otro guitarrista, Locura (Raúl Dilelio), el profesor de guitarra de Chizo, que más tarde se separó por problemas personales.

Con el tiempo dos nuevos músicos, ambos saxofonistas, se integraron al grupo: Chiflo en 1991 y Manuel en 1992. Chiflo (Gabriel Sánchez) era un empleado bancario que tocaba el saxo en Los Auténticos Decadentes (banda a partir de la cual se vincula con La Renga) y en otros grupos no profesionales de rock.

*“Yo ingresé a la banda como músico invitado, antes tocaba con los Decadentes, el Mercader y otros grupos. En uno de los ensayos escuché el Blues Cardíaco y dije esta letra me reidentifica, y así me iba pasando a medida que iba metiéndome”.* (Entrevista 1996)

Manuel (Varela) es el más joven de todos los músicos. Comenzó en La Renga a los 18 años, cuando estaba terminando el secundario, mientras que los otros integrantes casi estaban llegando a los 30. Su madre era la jefa de Chiflo en el banco, Manuel se relacionó con él porque estaba interesado en tocar el saxo.

*“(Chiflo) me invitó un día a verlos y les faltaba gente para plomear, llevar los equipos, ese día hice de plomo y entonces me enganché (...) De ahí no perdí el*

*contacto, me fui a jugar a la pelota con ellos, me puse de plomo y empecé a plomear”.* (Entrevista 1996).

Mientras tanto, Manuel se compró un saxo y comenzó a tomar clases; como el profesor no le parecía competente decidió seguir tocando solo. Entonces, surgió la posibilidad de incorporar un saxo más en un tema.

*“Llegó ese día, fui, armé como todos los días cuando tocaban, plomé. Cuando llegó el tema salí, me puse el saxo, estaba re nervioso. Fue el 2 de mayo en Arpegios. Y así pasó el tiempo y salió la posibilidad de tocar en otro tema y metimos el caño en otro (...). Después pintó tocar en otro tema, y después me escucharon tocando la armónica, así boludeando, estaba armando. Y les copó, toqué en un tema y después me dijeron dejá de plomear y empezá a tocar.”* (Misma entrevista)

La trayectoria de Manuel muestra los límites difusos que existían en los primeros años de la banda entre músicos, asistentes y público. Manuel es invitado como espectador pero se convierte en “plomo” y luego en músico.

Un personaje fundamental en la conformación de La Renga es el Gordo Gaby, el *manager*. Si bien no cumple una función artística, en la ficha de los discos donde se describe la composición de la banda, él está incluido como un miembro más. Participa en la mayoría de las entrevistas que da el grupo para los medios de comunicación, incluso en algunas en las que los saxofonistas no intervienen. En relación a los recitales, además de encargarse de la organización, él se ocupa de manejar la consola de sonido. Gaby describe la trayectoria de la banda en relación a su tarea así:

*“Nosotros siempre pusimos condiciones, desde el primer contrato. Y desde los primeros shows. Tocamos cuatro o cinco veces en pubs y dijimos no tocamos más en pubs. Empezamos a alquilar clubes, hacer nuestras propias producciones. Las condiciones no se imponen una vez que sos **famoso**, se van imponiendo en cada **pequeño paso**. Desde los primeros recitales venían con propuestas que no aceptábamos y entre fines del 88 y hasta el 94 tocamos sin ningún contrato, al final llevando 2500 personas”.* (Clarín, 11 de agosto de 2000) (Mi énfasis).

Gaby define una conducta que se ha mantenido en la trayectoria de La Renga: imponer condiciones a distintos actores encargados de la circulación y la orientación del consumo del rock (dueños de pubs, discográficas).

Para tocar en pubs es necesario respetar las pautas que imponen los dueños de estos locales,

por eso La Renga organizó por cuenta propia sus recitales. Cabe aclarar que en sus comienzos, la banda intentó formar junto a otras una cooperativa como alternativa al sistema de venta de entradas anticipadas que se impone en los lugares donde se presentan grupos de formación reciente. Esta modalidad implica que los músicos vendan entradas para luego poder tocar.

La discografía de La Renga consta de dos producciones independientes<sup>4</sup> (sólo en cassette) y seis placas<sup>5</sup> editadas por la compañía discográfica Universal<sup>6</sup> (dos son las reedición de las producciones independientes).

Para la realización de los discos, La Renga establece su propio contrato, en vez de aceptar las condiciones que la discográfica instituye. La misma se encarga de editar y distribuir las placas, pero no puede decidir sobre la producción artística, así como tampoco puede exigir cuándo y dónde debe presentarse la banda.

Gaby remarca en la nota el crecimiento de la convocatoria de la banda por fuera de los mecanismos de la industria cultural. Las negociaciones con la compañía comenzaron cuando ya La Renga, por sus propios medios, había expandido su público.

“Imponer condiciones” es presentado como una práctica constitutiva de La Renga; la misma marca su independencia con respecto a la industria cultural. Asimismo, es fundamental haber mantenido esta conducta desde los comienzos, cuestión que se hace dificultosa ya que para trascender, se necesita hacer concesiones para contar con el impulso de la industria cultural.

La dicotomía “famoso/ pequeño paso” es un eje planteado por Gaby para entender cuándo es valorado imponer condiciones. En los pequeños pasos, poner condiciones es una conducta que implica no aceptar las comodidades que ofrece el sistema, es afrontar las dificultades de hacer música en un ámbito regido por los procesos comerciales. Enfrenta a una banda que avanza a pasos pequeños con los productores de la fama.

Así, tradicionalizando sus prácticas, uniendo pasado y presente, La Renga se legitima como un grupo de rock nacional cuyo eje no son los intereses de la industria cultural. En este sentido, la continuidad en la práctica brinda autonomía a la banda en un contexto mercantil.

### 3.4. La trayectoria de la banda desde el relato de un asistente de escenario

En este punto reconstruyo la trayectoria del grupo de rock La Renga a partir del relato de uno de sus asistentes de escenario llamado Toraba. La tarea de estos auxiliares, denominados *plomos* en la jerga rockera, consiste principalmente en descargar y preparar los equipos y los instrumentos para que los músicos toquen, colaborar con ellos en la prueba de sonido y durante el desarrollo del recital, desarmar el montaje del escenario cuando el show se termina y volver a cargar todo en los fletes.

Si bien la actividad del entrevistado no pertenece a la esfera de lo artístico, su perspectiva me pareció interesante para articular el funcionamiento interno de la banda como equipo de trabajo, con la propuesta que ella detenta. Por otra parte, en el entorno rockero los plomos tiene una mayor visibilidad en comparación con lo que sucede en otras manifestaciones artísticas, debido a la complejidad técnica y el riesgo que conlleva el armado de los equipos. Toraba era amigo del barrio de los músicos de La Renga, y ha participado en el grupo desde su formación; en la actualidad su función específica es asistir al baterista de la banda. También es contratado por otros músicos o por productoras de espectáculos musicales.

Me centro fundamentalmente en dos cuestiones: cómo describe Toraba al pasado y el presente de la banda en su relato, por un lado, y cómo establece la continuidad entre los dos momentos por otro a partir de dos constantes que definen la identidad grupal: la amistad y disfrutar.

Al igual que Chizo, Toraba sitúa el origen de la banda en el barrio:

*“De Homero y Garzón, esas son las calles. Nos reuníamos ahí en la esquina, viste la barriada así, o sea después del colegio, después de las maestras particulares. Y en el secundario bueno era reunirse ahí, era a la noche ir a jugar a la pelota al Parque Avellaneda. Y bueno, ellos empezaron a tocar, se juntaron, y bueno empezamos a ir y cuando nos quisimos dar cuenta ya estábamos en La Renga.”*

En la narración de Toraba la constitución de La Renga es un hecho tan espontáneo como encontrarse en la esquina. La reunión de amigos se transformó en un grupo musical sin

proponérselo, sin advertirlo. No consistió en un proyecto profesional, sino más bien el devenir de este grupo del barrio:

*“O sea no fue un prefijar y decir: -bueno hagamos una banda, vos hacés ésto, esto- todo fue transcurriendo, fuimos creciendo, nos fuimos acoplando, otros quedaron, hay gente que pasó en La Renga que después se quedó. Y bueno, fue todo, no sé si le puede llamar carrera, que llevó todos estos años, prácticamente de la adolescencia hasta ahora, juntos y viéndonos las caras todos los días.”*

Los músicos y quienes colaboraban entonces con ellos conformaban un grupo de amigos:

*“O sea yo trabajaba, estudiaba, pero siempre nos reuníamos con la banda. La banda de amigos te digo, o sea La Renga no son sólo los cinco músicos sino un núcleo mucho más grande que vos lo habrás visto.”*

La audiencia de los primeros recitales es descripta así:

*“Antes éramos veinte los que estábamos ahí, éramos los veinte conocidos. Era hacer una fecha para nosotros. Hasta hemos terminado poniendo plata entre todos porque no llegábamos.”*

Tras haber comenzado presentándose en el ámbito barrial, en clubes y sociedades, la banda circuló por locales específicamente rockeros de Buenos Aires, a medida que su convocatoria iba en aumento. Para 1992 reunían en sus recitales alrededor de doscientas personas, a fines de 1993 la cantidad ascendía a mil quinientas. Toraba explica de esta manera el asombro que les causaba tocar en estos lugares:

*“Eso para nosotros era algo impresionante que nos daba miedo, porque ver algo tan grande. Y de vernos nosotros y decirnos: -¿ aguantaremos, y si pasa esto, y si pasa lo otro?- Pero qué sé yo, la idea era hacerlo. Y bueno, y salió, de conseguir fechas que fueron viniendo por gente que se acercaba, como todo en la banda. O sea cuando te querías acordar ya estabas, ya estabas adentro.”*

Es en estos lugares donde, según Toraba, surgió la necesidad de dividir las tareas, ya que la producción de los recitales exigía una mayor complejidad. Así, no se planificó una organización determinada, más bien el grupo se fue ordenando según los nuevos requerimientos:

*“Este cambio empezó a funcionar por ejemplo en el Galpón del Sur, que ya ahí teníamos que tener una recepción para entradas, que ya teníamos que tener un escenario... (...) Entonces ya nos teníamos que quedar alguien en el escenario para cuidar las cosas, y alguien en la puerta para recibir, entonces ya más o menos ahí nos íbamos dividiendo. Pero la misma organización te daba ese apoyo de decir o estamos acá o estamos acá o tenemos que cubrir las dos cosas. Y con el*

*tiempo fueron quedando esa gente que ahora están cumpliendo los puestos que están. Y empezamos*

*así, o sea no fue: -vamos a contratar un ticketero o vamos a contratar un (ininteligible)-. Siempre fue el mismo el que quedó y que sirvió.”*

La incorporación de nuevos miembros al equipo de trabajo, quienes ya no pertenecían exclusivamente al grupo de amigos del barrio como en un primer momento, también es contada como algo que sucedió sin programarlo, sin darse cuenta.

*“Se incorporaron pero se incorporaron bien. O sea, no los buscamos ni ellos vinieron. Se quedaron y están. O sea no te puedo decir que fulano vino, que mengano vino, no, cuando nos quisimos acordar ya tenían la camiseta puesta y estaban hombro a hombro con el nuestro. Y están hasta el día de hoy.”*

A través del relato podemos advertir que al referirse al pasado, el plomo presenta los cambios que se produjeron a medida que el público crecía, como si hubieran ocurrido sin ninguna preparación o premeditación, sin que ellos los advirtieran.

*“Cómo te puedo explicar, esto no fue un sueño hecho, planeado. O sea esto salió, se dio, se dio el gusto de poder disfrutar de lo que estás haciendo.”*

Así, la posibilidad de disfrutar también surge espontáneamente, y es central en el proceso de conformación de la banda.

Habiendo ya grabado dos producciones independientes, en 1994 la banda firmó un contrato con la compañía discográfica multinacional Polygram (en la actualidad Universal) para la edición de sus discos. Esta relación continua hasta hoy, teniendo la banda ya seis placas editadas.

En noviembre de ese mismo año, con un público que ya sobrepasaba la capacidad de los locales de rock, La Renga hizo su primer recital en el estadio de Obras Sanitarias, lugar de consagración para el ámbito rockero; dos años más tarde, había llenado diez veces más ese recinto. En 1997, ante veinte mil personas, tocó por primera vez en un estadio de fútbol. Actualmente las presentaciones en la Capital Federal son muy esporádicas y se realizan principalmente en estadios de fútbol, reuniendo alrededor de sesenta mil personas. Asimismo, las giras por el interior del país han adquirido centralidad en la actividad de la banda durante los últimos años.

Las nuevas características y la mayor dimensión de los recitales demandan una nueva organización del trabajo:



*“Ahora ya viene todo más armado, ya tienen en cuenta mucho más detalles, se trabaja con tiempo, se ven las cosas, no se especula como antes.”*

Surgen también nuevas tareas que, en palabras de Toraba, desbordan las posibilidades de un grupo de amigos:

*“Yo no puedo tener 200 personas amigas para que trabajen en el vallado, no tengo 200 amigos para poner a trabajar en el vallado. O sea yo tengo 20 amigos, no tengo 200.*

*Ellos son contratados y son del momento, la misma seguridad que se usa acá en Capital no se usa en Formosa.”*

Al hablar de estos eventos, él los define como producciones, y enfatiza en la responsabilidad que ellos implican, ya que los considera “espectáculos públicos”. Esto representa la posibilidad de que cualquiera pueda asistir al recital, en oposición al pasado donde los espectadores eran definidos como *los conocidos*:

*“Semejantes shows, semejantes producciones necesitan no poner un tipo que no sirve. No podés poner un boludo que te cague un show. Yo armo mal la batería, se me cae la batería, estoy cagando un show para 60000 personas, me entendés.”*

Más allá de todas estas transformaciones, Toraba reivindica como fundamental mantenerse como grupo de amigos. La amistad es lo constante, lo que define la autenticidad de la banda, aunque en la producción de los recitales participen ahora otras personas que no la comparten, y que por lo tanto conllevan exigencias:

*“O sea no separarnos de éso, de lo que fuimos siempre aunque los lugares sean más grandes y haya otro tipo de..., cómo te puedo explicar, de... imposiciones. Me entendés, decir: - uy, nos contrataron, o contratamos- (...) Lo que fuimos siempre es ser amigos.”*

Remarca que la condición de amistad sigue siendo determinante para ser parte del equipo de trabajo. La relación laboral se establece con las pautas de la relación amistosa: permanecer en el grupo si uno se considera y es considerado amigo, excluirse por voluntad propia en el caso contrario.

*“Somos un grupo de personas, como una barra de amigos, que cuando viene uno de afuera... Cuando termina si le gusta la onda se queda, desde ya no lo van echar; y si no le gusta no lo van a echar, se va a ir solo. Bueno, más o menos eso es lo nuestro, no somos un clan cerrado.”*

Así, es a partir de esta forma de relacionarse como Toraba define a la banda:

*“Nosotros mantenemos eso, mantenemos trabajar tranquilos, tener la misma amistad, festejar los cumpleaños de todos, reunirnos en cuanto podemos, hacer asados, comer, disfrutar. (...) Cuando cambie ya va a cambiar todo lo demás, y eso es lo que no queremos que cambie. (...) Cuando cambiemos eso no seremos más La Renga, seremos no sé...”*

La mayoría de las actividades que demarcan la especificidad, la continuidad del grupo, no pertenecen al ámbito de lo laboral. Toraba cierra la enumeración con **disfrutar**, resumiendo así lo que representan tanto las acciones concretas (como festejar, reunirse, comer) como las valoraciones (trabajar tranquilo, mantener la amistad) anteriormente mencionadas. La importancia de la posibilidad de disfrutar se mantiene a lo largo de la trayectoria del grupo:

*“El gusto de poder disfrutar lo que estás haciendo (...) después se transformó en trabajo, pero no deja de ser el gusto, de disfrutarlo.”*

Toraba marca que, a pesar de la responsabilidad que surge a partir de la conversión en un trabajo, la actividad es caracterizada como un gusto, lo placentero no concluye. Cumplir obligaciones y disfrutar son compatibles en el marco del grupo; las dos cuestiones influyen en el resultado final de la producción:

*“Eso es más o menos lo que fuimos adoptando hasta ahora, de tomar la conciencia, sin dejar de disfrutar, entendiendo lo que se hace, y bueno, sale lo que sale en La Renga.”* Toraba diferencia asistir en otros grupos de hacerlo en La Renga:

*“Yo quizás con La Renga quiero disfrutar y a la vez cumplir, y con otras bandas quizás voy a aprender.”*

Hacer lo que le gusta pero también responder a las responsabilidades constituye el sentido de estar en La Renga; en otros grupos, en cambio, el aprendizaje es lo central.

Así, es a partir de la posibilidad de disfrutar como Toraba explica la existencia, la continuidad de La Renga, o por lo menos su pertenencia al grupo.

*“Esto es la satisfacción nuestra de hacer algo que nos gusta, el día que no sea así no se toca más. O no laburaré más.”*

En resumen, a pesar de que los improvisados recitales en clubes de barrio sean parte del pasado, y de que en la actualidad La Renga se maneje en un contexto profesional, Toraba la presenta todavía como un grupo de amigos antes que un grupo musical. Explica a la vez el proceder de la banda en la posibilidad de hacer lo que les gusta antes que en un proyecto artístico. En la narración la relación amistosa sigue prevaleciendo sobre la

laboral y las responsabilidades que el grupo está dispuesto asumir en su carrera profesional están subordinadas a la posibilidad de disfrutar el proceso de producción.

Para concluir, en la historia de La Renga que construye Toraba, el eje que organiza los sucesos del pasado es la noción de que los cambios en la trayectoria del grupo sucedieron sin haberlos proyectado, sin que ellos se dieran cuenta. Así, la posibilidad de presentarse en lugares más grandes y específicos de rock, la consiguiente delimitación de las tareas en el equipo de trabajo, la incorporación al mismo de gente que no pertenecía al “grupo de la esquina” fue parte de un desarrollo espontáneo de La Renga. En el relato, en este “transcurrir” también queda implícitamente incluido el aumento de la convocatoria del grupo, ya que este hecho es lo que sostiene todas estas transformaciones.

La presentación de la extensión del público de la banda y de las transformaciones en el proceso de producción como algo que estaba fuera de sus planes, que no fue concebido como un proyecto, se relaciona con el contexto rockero. Dentro del mismo, la separación entre quienes “transan”, es decir, quienes se comportan de acuerdo a las pautas del mercado y privilegian las necesidades comerciales frente a los principios rockeros por un lado y aquellos que no lo hacen por otro, constituye una línea divisoria en la que se suele enfatizar. Al caracterizar a La Renga como un grupo que creció por difusión espontánea de sus seguidores y cuyo proceso de producción se fue modificando sólo para poder responder a este aumento de su audiencia, como un grupo que durante su historia en vez de manejarse de acuerdo a propósitos comerciales se dejó llevar por las circunstancias, Toraba está posicionando a La Renga de un lado de esta línea.

Al referirse al presente, Toraba describe un modo de trabajar más organizado, sistematizado, que se corresponde con el contexto profesional en el que se mueve hoy La Renga. A diferencia de lo que ocurría antes, cuando el grupo tenía en sus manos la totalidad del proceso de producción, surge en la caracterización de la situación actual una pérdida de ese protagonismo, que se traduce en la necesidad de recurrir a trabajadores ocasionales, o en la posibilidad de ser contratados para tocar en vez de organizar por cuenta propia los recitales. Por otro lado, Toraba le confiere ahora al recital el carácter de espectáculo público, admitiendo la posibilidad de que participe cualquiera, y que por lo tanto resulte cada vez más dificultoso controlar los sucesos.

Pero la construcción de la narrativa intenta negar o quitarle importancia a estos cambios a partir del énfasis en aquello que constituye la continuidad, la identidad de La Renga. Al resaltar que la banda es un grupo de amigos antes que un grupo de rock, Toraba neutraliza la imposibilidad de los amigos de producir totalmente el recital. Así la amistad constituye lo fundamental en la historia de La Renga, a la vez que justifica el presente y el futuro. De la misma manera, la posibilidad de disfrutar integra las tres dimensiones cronológicas: Toraba fundamenta la existencia de la banda en el placer, en la viabilidad de hacer lo que quieren, lo que les gusta, restándole importancia a las constricciones que las nuevas responsabilidades les imponen.

### 3.5. Las canciones

Presentaré en este apartado cómo se manifiestan en las canciones de La Renga dos tópicos que, como veremos luego, son retomados frecuentemente en las prácticas de los consumidores: el barrio y la crítica social. Los textos completos de las canciones mencionadas se incluyen en el anexo I.

#### El barrio

El barrio constituye un tema recurrente en las canciones de La Renga. Varias canciones aluden a escenas que suceden en diferentes barrios de la ciudad de Buenos Aires (La Boca, Caballito, Lugano); cabe mencionar especialmente a “Voy a bailar a la nave del olvido”, que presenta una descripción de un local bailable de Pompeya. Reseñar sobre ambientes de perfumes baratos y discos rayados, sobre chaperíos (conjuntos de viviendas construidos con chapas), sobre avenidas – como Perito Moreno – circuladas principalmente por camiones, que no ofrecen ni vidrieras ni espectáculos, implica poner en escena un sector de la ciudad sin atracciones comerciales o turísticas, donde el atractivo del paisaje consiste en la imagen del sol y la luna sobre los techos. También el barrio aparece como comunidad relacional y no geográfica. Así, en “Luciendo mi saquito blusero”, el barrio se construye como el espacio de los humildes, de quienes no tienen acceso a los autos *super sport*, a las pieles y a las perlas de mar. Mientras la chica

ambiciosa desconoce a esta comunidad, el rockero permanece en ella a pesar de que conlleve la pérdida de su enamorada.

En oposición al barrio, el centro de la ciudad es presentado como un lugar no deseable. En “El circo romano”, el afán por la riqueza, el comercio sexual, la mendicidad y la muerte confluyen en el Microcentro, constituyendo un ámbito demente y contaminado.

En la esquina del barrio también aparecen el diablo y la muerte (“La balada del diablo y la muerte”), pero ya no como productos de la perversión humana, sino como personajes solitarios y callejeros, que beben alcohol y fuman marihuana. Si bien el protagonista de la canción al principio desconfía de ellos, estas dos figuras, que en los imaginarios sociales se relacionan con lo maligno, terminan por convertirse en amigables. *Y más miedo que ellos dos me daba el propio ser humano* construye un ser humano más terrible que el diablo y la muerte.

## La crítica al sistema

La crítica al sistema social y la disconformidad con lo establecido es expresada en las canciones de La Renga de diversas maneras.

Las canciones establecen diferentes objetos de crítica. “Embrollos, fatos y paquetes” reprueba el doble discurso de las instituciones sociales, como los sectores gobernantes, la iglesia y los sindicatos. Los ostentosos almuerzos de Mirta Legrand son parodiados en “Buseca y vino tinto”. Los responsables de las privatizaciones son denunciados en “Vende patria clon”. “Pis y caca” ridiculiza al *yupie*, al joven con éxito en las empresas.

Asimismo, el rock es presentado como el refugio del sistema. “Blues cardíaco” habla de la sociedad que impone diversas instancias para constituir a las personas como educadas, ciudadanos, trabajadores, y el rock aparece como el único espacio donde es posible reconocerse. El rock se convierte entonces en un espacio social para la construcción de una identidad auténtica. Así también en “El revelde” (sic), el rock se presenta como la música de quienes se rehúsan a adaptarse a las pautas sociales, de quienes advierten las miserias y las trampas del sistema.

Los vínculos también son reivindicados en tanto el lugar donde sobrevivir a las condiciones sociales adversas. Así esta forma de relacionarse se construye como el

*consuelo para la locura* en “El final es donde partí”, o lo que le otorga sentido a la vida en “El viento que todo empuja”. “Cuando vendrán” presenta la idea de que vivir en el mundo actual es una lucha, constituyendo a quienes intentan buscar una respuesta para las angustias como guerreros o buscadores. Las canciones también ponen en escena a combatientes revolucionarios como Ernesto Che Guevara (en “El hombre de la estrella”) o a conflictos sociales como la lucha contra la esclavitud de los descendientes de africanos (en “Negra es mi alma, negro mi corazón”). Por último, en “Hablando de la libertad”, la libertad es enaltecida como una búsqueda por la que vale la pena dejar la vida, una pugna contra *la maquinaria de la supervivencia*, contra *el intelecto y la conformidad*.

## Los mismos de siempre

“Los mismos de siempre” es el nombre de una de las primeras canciones de La Renga que refiere a la comunidad rockera como aquella que persigue algo diferente y sin embargo, siempre termina en el mismo camino: encontrándose con aquellos que comparten, a través de este género musical, las mismas búsquedas.

Sin embargo, la frase adquirió un nuevo significado al convertirse en la denominación de quienes asisten a La Renga. Chizo definió a los mismos de siempre así:

*“Decir somos los mismos de siempre no significa quedarse siempre en la misma y no cambiar. Refleja a la gente que está siempre en el palo, peleando, luchando para hacer algo copado, ya sea por uno mismo, por el otro, por el amigo. Unir que son los mismos de siempre los que están recibiendo palos por todos lados”* (Entrevista 1996).

Así, la banda se adjudica la función de aglutinar a quienes son perjudicados por las acciones de los sectores dominantes, a quienes no poseen el poder para decidir autónomamente sobre sus destinos y sin embargo luchan solidarizándose con quienes están en su misma situación. En el capítulo 5 veremos cómo es utilizado este connotador en los recitales. Aquí me interesa señalar el uso que la banda hace del mismo para comunicarse con su público a través de la prensa.

En 1993 y 1994, La Renga utilizó esta denominación para saludar a sus seguidores por las fiestas de fin de año, a través de la publicación de pequeños avisos en el Suplemento Joven Sí del diario Clarín. En estos avisos, que agradecían “por todo” y auguraban un buen año, aparecían los nombres de los músicos, pero no el de la banda. De esta manera, sólo podían ser identificados como anuncios de La Renga por quienes asistían a los

recitales y conocían este código. Cabe aclarar que La Renga contaba entonces con una convocatoria de

aproximadamente dos mil personas y sus canciones no contaban con difusión en los medios de comunicación<sup>7</sup>.

Tras un festival de la Juventud Peronista en la ciudad de La Plata en 1993, donde los músicos fueron obligados por los organizadores a abandonar el escenario y el público fue expulsado del recinto donde se desarrollaba el recital, La Renga publicó un aviso similar – dirigido “a los mismos de siempre” y sin el nombre de la banda – agradeciendo “por el aguante”. Así, “los mismos de siempre” se constituyeron en aquellos que, a pesar de los problemas que ocurrían en los recitales por el carácter contestario de la banda, mantenían su fidelidad con la misma. En 1999, La Renga había anunciado dos presentaciones en el estadio de Platense, para los días 13 y 14 de noviembre. Una semana antes, la Municipalidad prohibió la realización del recital. Los integrantes de La Renga decidieron no hablar con los medios de comunicación y publicaron en revistas y suplementos especializados un comunicado<sup>8</sup> dirigido a los mismos de siempre para anunciar la suspensión del evento. En esta instancia, considerando que el público previsto para estos recitales era de 60.000 personas, “los mismos de siempre” ya no recreaba un código restringido. En cambio, consolidaba sentidos de pertenencia entre quienes reciben limitaciones en su posibilidad de acceder a sus formas culturales.

## Anexo I: Canciones de La Renga

### 1. Voy a bailar a la nave del olvido

Hoy voy a bailar a la nave del olvido/ olvido mi gotera y mi ración criminal/ perfume baratos ambientes picados/ discos rayados yo quiero despejar / hoy voy a bailar a la nave del olvido / olvido a mis hermanos /estampitas de estación/ vení morocha que vamos a dar/ una vuelta al chaperío /la perito está desierta y la luna / que se ha posado / sobre los techos de Pompeya/ hoy voy a bailar a la nave del olvido/ olvido mi gotera y mi ración criminal/ zapatos embarrados / vuelvo algo mareado esquivando charcos/ todo va a

despertar/ la Perito sigue desierta / y el sol que hizo /invisible a la luna de Pompeya/ la Perito sigue desierta /y el sol que se ha posado/ sobre los techos de Pompeya.

## 2. Luciendo mi saquito blusero

Vas a estar/ tranquila esperando/ con tu tonta ambición/que él llegue /tan millonario/ en su sport / van a ir a cenar a esos lugares/ donde conmigo nunca pudiste conocer/quizá mi fortuna de lata/ nunca te va a alcanzar para comprar/ todas esas pieles / y esas perlas de mar/ ahora volás alto piojo resucitado/vas a marchar tu camisa de fina seda/ con el mejor champán que él / te va a convidar/mientras yo a estar en algún agujero/ luciendo mi saquito blusero.

## 3. El circo romano

Necrofilia no soy de carne y hueso / un gato muerto en la taza de café / promotoras sexuales de la timba / un ciego viendo la estampita de Gardel / y la demencia que desata la tormenta / entre orgías de contaminación / no quiero ser uno más del circo romano / mariposas de taco y siliconas / un decapitado me vende un Geniol / un ejecutivo se ahorcó con la corbata / y la crónica que pinta de terror / y la demencia que desata la tormenta / entre orgías de contaminación / no quiero ser uno más del circo romano/ a dónde va esa jauría rabiosa / todo por un hueso a fin de mes / sauna caballero porno continuado / aprieten el gatillo de a uno por vez / más masacre en el Microcentro / muere un mendigo en la puerta de un hotel / la pizza se enfría / se volcó el vaso de vino / otro se acuesta en la vía del tren.

## 4. Balada del diablo y la muerte

Estaba el diablo mal parado en la esquina de mi barrio/ ahí donde dobla el viento /y se cruzan los atajos/al lado de él estaba la muerte /con una botella en la mano/me miraban de reojo/y se reían por lo bajo/yo que esperaba no sé a quién/al otro lado de la calle del otoño/una noche de bufanda que me encontró desvelado/ entre dientes oía a la muerte /que decía así / cuántas veces se habrá escapado /como laucha por tirante/ y esta noche que no cuesta nada / ni siquiera fatigarme podemos llevarnos un cordero /con sólo cruzar la calle/ yo me escondí tras la niebla y miré al infinito / a ver si llegaba ese que nunca iba a venir /estaba el diablo mal parado en la esquina de mi barrio/ al lado de él estaba la



muerte con una botella en la mano /y temblando como una hoja me crucé para encararlos  
y les dije/ me parece que esta vez me dejaron bien plantado /les pedí fuego y del bolsillo  
saque una rama pa’/ convidarlos y bajo un árbol del otoño nos quedamos chamuyendo/  
me contaron de sus vidas/ sus triunfos y sus fracasos/ de que el mundo andaba loco/ y  
hasta el cielo fue comprado/ y más miedo que ellos dos/ me daba el propio ser humano/ y  
yo ya no esperaba a nadie / y entre las risas del aquelarre / el diablo y la muerte / se me  
fueron amigando / ahí donde dobla el viento y se cruzan los atajos / ahí donde brinda la  
vida / en la esquina de mi barrio.

## 5. El twist del pibe

La vieja palabra destino / quiso sorprender a su suerte / le cruzó en medio del camino / la  
sonrisa de la muerte / bellos dientes para una sonrisa dijo / pero no para volver a verte / si  
el destino lo tiene planeado / echada estaba su suerte / lo que hay después de un espejismo  
/ es la sed al veneno más fuerte / juegos que al paladar de la vida / lo embriaga y lo  
divierte / y en el frío de aquel invierno / le quedaba una cita pendiente / allá por el barrio  
de Lugano / jamás volveré a verte / será el intento a buscar / lo que valore tu vida / buscar  
termina en encontrar / pero como saber si tuvo lo que quería / así como volver a empezar /  
todo termina de repente / pero no me digás adiós / sólo decime hasta siempre.

## 6. Embrolos, fatos y paquetes

Puro nervio el fanfarrón / al fin mostró la hilacha / y dio ruidosa publicación / a sus  
medallas / pura espuma un senador / honestidad y me moría / a puro verso se trabajó / un  
viaje a  
California / y pasar y pasar y pasará el tiempo / y otra vez y otra vez / la misma vieja  
historia vieja / el cielo eterno quiso ganar / con la pureza de su alma / y por dinero vino a  
ofrecerme / su palabra santa / presa presa de la pureza / invento de convento /ay hermanita  
mi virgencita / siento caliente tu aliento /pura cáscara el sindicato / puro espamento el  
candidato / la solución la salvación / todo puro cuento / de pura uva decía ser el vino / y a  
pruebas pude entender / que la pureza lindo paquete / para vender.

## 7. Buseca y vino tinto

Sirvió un menú muy complicado / entre narcisos y playboys / que vomitaba la pantalla argentina / aflojando el almidón del cogote para poder tragar / dio la receta rebuscada / de una torta color caca / para el té poder acompañar / aflojando el cinturón al chancho para no reventar /y yo me quemo hasta los dientes / mi manjar está caliente / se cocinó la realidad / vamos todos a la mesa que esta noche vamos a cenar /buseca y vino tinto / buseca y vino tinto / buseca y vino tinto / buseca y vino tinto/ esta noche nena / te invito a morfar/ y sirvió postre con cereza / delicada la burguesa / y anunciaba un lindo comercial / que donaría las sobras y los huesos / a la prosperidad / contrataron a dos chinos / pa' endulzar el apellido / ay divina alta sociedad / que eructaba con la panza llena de felicidad /y yo me quemo hasta los dientes / mi manjar está caliente / se cocinó la realidad / vamos todos a la mesa que esta noche vamos a cenar /buseca y vino tinto / buseca y vino tinto / buseca y vino tinto / buseca y vino tinto/ esta noche Mirta / te invito a morfar.

## 8. Vende patria clon

Desde el norte si ahí empieza / hasta el sur donde termina / del mar a la Cordillera / ya no va a ser la Argentina / y cuándo compren todo / qué más van a querer / contemplando en mi simpleza / peleando con mi ignorancia / olí que el aire de mi tierra / va teniendo otra fragancia / y cuándo compren todo / qué más van a querer / el que más amó la tierra / no es que no la merecía / clonaron más vende patrias / de lo que uno se imagina.

## 9. Pis y caca

Mermelada en el babero / sonó el timbre del recreo / ya nos juega más al poliladrón / ya se pasó de calendario / dice que guarda en el armario / el trompo el acerito y el Platero y yo / busca un ascenso en la empresa / y publicitar en la prensa / el jovencito ahora es un señor / me dice no yo no estoy en la pavada / eso del rocanrol no conduce a nada / él es un tipo centrado quién lo vería / para mí que se tragó de golpe toda la vitina / me dice no yo no estoy en la pavada / ya no me hago pis ni me hago caca / él es un tipo centrado quién lo vería / para mí que se tragó de golpe toda la vitina.

## 10. Blues cardíaco

Para ser un tipo educado / me pusieron a estudiar / me mandaron a un privado / y después a un hermoso industrial / y sin embargo no aprendí nada/ pero a pesar de todo encontré mi lugar / para ser un buen ciudadano / me enseñaron a desfilas / a no mirar a los costados / y a seguir el rataplán / y sin embargo perdía el paso / pero a pesar de todo encontré mi lugar / para saborear la vida / me dijeron a trabajar / a sentir el frío en mis manos / y a mi espalda oír la quebrar / y sin embargo nada valía nada / pero a pesar de todo encontré mi lugar / figuritas medallitas y diplomas / este sistema no me supo enamorar / pero el tiempo no pasa en vano / y la vida sólo me sirvió / para encontrar un lugar / y pudirme en mi rocanrol.

## 11. El revelde

Soy el que nunca aprendió / desde que nació / cómo debe vivir el humano / llegué tarde al sistema / ya estaba enchufado / así funcionando / siempre que haya reunión / será mi opinión / la que en la familia desate algún bardo / no puedo acotar / está siempre mal / la vida que amo / caminito al costado del mundo / por ahí he de andar / buscándome un rumbo / ser socio de esta sociedad / me puede matar / y me gusta el rock / el maldito rock / siempre me lleva el diablo / no tengo religión / quizás este no era mi lugar / pero tuve que nacer igual / no me convence ningún tipo de política / ni el demócrata ni el fascista / por qué me tocó ser así / ni siquiera anarquista / yo veo todo al revés / no veo como usted / yo no veo justicia / sólo miseria y hambre / o será que soy yo / que llevo la contra como estandarte / perdónenme pero así soy / yo no sé por qué / sé que hay otros también / es que alguien debía de serlo / que prefiera la rebelión / a seguir padeciendo.

## 12. El final es en donde partí

Déjame ver / que hay para saborear esta vuelta / la carta no está siempre a tu alcance en los matutinos / loco de pensar / que se dispute el poder y la gloria / y con el frío de un reino las almas congelar / cuanta verdad / cuanta mentira y cuantas palabras / y todo ese motor para devastar tu inconsciente / y en qué lugar / habrá consuelo para mi locura / esta ironía con qué se cura / si el final es en donde partí / y a quién llamar / a quién golpearle la puerta tan tarde / con quién hablar cuando no hay nadie / si esta noche no puedo dormir / déjame ver / que hay para saborear esta vuelta / la verdad la mentira y la mueca de tu ingenuidad / cuantas palabras se disputan el poder y la gloria / y cuantas vidas se pierden

en el frío de un reino mortal / loco de pensar / queriendo entrar en razón y el corazón /  
tiene razones que la propia razón nunca entenderá / y a dónde voy / siempre voy a buscar  
lo que es mío / aunque el planeta termine en un círculo / y el final es en donde partí / no  
llorés más / dame tu mano contame tu suerte / de esta manera quizás no sea la muerte / la  
que nos logre apagar el dolor.

### 13. El viento que todo lo empuja

Hoy me detuve en tu mirada / que raja el velo del dolor / y supe que hay algo más que  
percibir / en este mundo que todo lo muele y lo desgarrar / perdido por perdido ya ves / da  
lo mismo vivo o muerto / pero tu alma es otra cosa / tu alma es la que te mueve / tu alma  
es mi razón / tu alma es la fuerza / el águila muerta siempre vuelve / y afina su aguda vista  
/ hoy cualquiera puede morir / sin saber como fue vivir / yo sólo espero sin dormirme en  
mis sueños / estar tan lejos de esta ignorancia / y es que sólo eso sólo eso / despierta en mí  
el viento que todo lo empuja / sólo eso sólo eso / qué más puedo esperar sólo eso / y mi  
mirada puede ver / por la rejilla de tus ojos / para espiar tu corazón / que se quedó con un  
pedazo de mi vida / al tiempo que yo broté de tu sangre / hoy que no hay tiempo que  
perder / que todo anda a reloj / que se destruye sin razón / y la vida muere en un discurso /  
y alguien se encarga de encerrarte / y otro prepara el fin del mundo / y tan lejana queda la  
esencia / que sólo el hecho de encontrarte para mí / le da sentido a mi vida.

### 14. Cuándo vendrán

Es que la muerte está tan segura de vencer / que nos da toda una vida de ventajas / tu  
empresa líder funciona bien en el caos / inventando analgésicos para poder seguir / cuando  
el mundo no tiene respuesta / o se vuelve incomprensible / yo sigo acá insoportablemente  
vivo / si del principio hubiera aprendido / a ser un animal / hoy tendría un instinto noble /  
y si la ruta me va dejando sin aliento / será que un buscador nunca llegará a destino /  
cuando el mundo no tiene respuesta / o se vuelve incomprensible / recuerda que un  
guerrero / toma todo como un desafío / cuándo vendrán los días de sol / y no tener esta  
nube en el cielo / cuando vendrán las noches de estrellas / y no tener en mi casa ese techo /  
cuándo vendrá la canción primitiva / y no tener más sobre mi corazón / una cabeza.

### 15. El hombre de la estrella

Son tan distintos el sonido y el viento / y sin embargo en algo se parecen / ni el mejor ojo los puede ver / pero están porque se sienten / de esa textura tu alma parió / lo que era todo tu aliento / la rabia nunca murió / cuando mataron al perro / dame esa espuma contagia valor / que no haya tumba ni nada que lo calla / se oye como el viento y no se ve / se mete adentro y da batalla / un salvaje que no para / quiere convertirse en mí / no me quiere fiel ni falso / sólo bestia donde vivir / de esa bravura tu alma parió / lo que aún sostiene mi aliento / la rabia nunca murió / cuando mataron al perro / dame esa espuma contagia valor / que no haya tumba ni nada que lo calla / se oye como el viento y no se ve / se mete adentro y da batalla / como guía el cielo regaló / una estrella para tu frente / para que sin perder la ternura jamás / aprendieras a endurecerte.

## 16. Negra es mi alma negro mi corazón

Triste o muy solo / esclavo o fugitivo / mostraste tu puño / al cielo y la libertad / las cadenas no pudieron callarte / y en todo el mundo tu grito se escuchó / las heridas de tu alma no pudieron / apagar tu alegría y tampoco tu llanto / te veo a bailar al ritmo del tambor / mi piel tan blanca se tiñe de vos / tu ritmo alegre me contagió / un triste blues la piel me erizó / y ahora negra es mi alma negro mi corazón / negra es mi alma negro mi corazón / negra es mi alma negro mi corazón / ya no podrán detener tus fuerzas / el cielo es negro antes de llover / la fuerte lluvia que lava las pieles / pero las almas / pero las almas no ve.

## 17. Hablando de la libertad

Hice a mi cuerpo amigo del viento y la distancia / y me fui a buscarle una verdad a mi corazón / algo tan grande como el viento y las montañas / y tan pequeño como una gota de rocío / y ya no estuvo más conmigo mi corazón / se fue a fundir con la esencia y la savia / y ahora sólo un camino he de caminar / cualquier camino que tenga corazón / atravesando todo su largo sin aliento / dejando atrás mil razones en el tiempo / y morir queriendo ser libre / encontrar mi lado salvaje / ponerle alas a mi destino / romper los dientes de este engranaje / hice un lugar en el refugio de mis sueños / y guardé ahí mi tesoro máspreciado / donde no llega el hombre con sus jaulas / ni la maquinaria de la supervivencia / me fue más fácil intentar la vida / que venderla al intelecto y la conformidad.

## 18. Somos los mismos de siempre

A dónde vas qué buscás / en el frío de la noche / en tu andar veo mi andar / y somos los mismos de siempre / la soledad como un disfraz / te vende entre la gente / y hay un cartel te invita a entrar / adentro suena rock caliente / no sé muy bien lo que te pueda pasar / pero ya estás en ambiente / ya estás bien caliente / la banda suena te veo brillar / no soy tu solución pero si un mejor disfraz / a dónde vas qué buscás / en el filo de la noche/ no hay recetas ni etiquetas / que te hagan sentir diferente / buscás refugio querés sentir / querés un golpe de suerte / en tu andar veo mi andar / y somos los mismos de siempre.

## 4. La construcción de La Renga desde los seguidores

En este capítulo analizo tres eventos de habla de una interacción comunicativa para presentar cómo se construye la identidad y la sociabilidad entre los seguidores. En el primer evento, al que denominé *¿A dónde fue a tocar?*, examino cómo los seguidores evalúan y se posicionan respecto a diferentes bandas de rock: La Negra, Divididos, Las Pelotas, Los Redondos.

La conformación de un grupo de seguidores es el eje del segundo evento *Y estaba Sergio ahí tirado*. En el tercero – *Cobró, corrió, todo* - considero las peleas entre barras que ocurren en los recitales.

### 4.1. Caracterización del evento de habla

La noción de evento de habla proviene del programa de la etnografía del habla. Dell Hymes lo define como “aquellas actividades o aspectos de actividades directamente gobernadas por reglas o normas para el uso del habla” (Hymes 1972). La importancia de este concepto como herramienta analítica se basa en la idea de que la comprensión de la conversación implica la comprensión de la actividad social en la que ésta tiene lugar, y que a la vez estas actividades están modeladas por la interacción verbal (Duranti 1992). Hymes propone una lista de rasgos para describir los eventos comunicativos (Duranti

op.cit., Hymes op.cit.). Yo retomaré sólo dos de ellos – la situación y los participantes – para presentar el evento.

La **situación** en la que se registró este evento de habla fue una cena, que se realizó un sábado en la casa de uno de los miembros del grupo, Sergio, en las vísperas de su cumpleaños. Se trató de un asado; la conversación registrada comenzó al iniciarse la comida y duró las dos horas siguientes.

Los **participantes** son seguidores de La Renga, es decir, miembros del público de esta banda que se caracterizan por asistir a la mayoría de los recitales.

Si bien esta cuestión será abordada en el próximo evento, cabe aclarar que yo conocí a estos seguidores durante el año 1999, a partir de viajar en la misma camioneta cuando La Renga se presentaba en el interior del país. Desde 1998, la mayoría de los recitales de La Renga se realizaron fuera de la Capital Federal y el Gran Buenos Aires. Para viajar, algunos seguidores suelen juntarse y contratar una camioneta o un micro para que los transporte. En nuestro caso, el dueño y chofer de la camioneta, Carlitos, “avisa” a través de circuitos informales que ofrece sus servicios a los seguidores que él conoce. Algunos miembros del grupo se conocían desde antes de su formación: Papo y Matías fueron compañeros del secundario, y Diego y Rafa son compañeros de trabajo. Chino no es parte del grupo, participó en el asado por ser amigo y vecino de Sergio. En los eventos que elegí él no asume el rol de hablante, y durante toda la situación comunicativa lo hace en escasas oportunidades.

Uno de los miembros del grupo, Diego (D) (28 años, empleado en un hospital público), es quien se encarga principalmente de la organización de los viajes: él coordina con Carlitos precios, horarios, disponibilidad de lugares por un lado y contacta a los seguidores por otro. Viaja gratis y conduce el vehículo durante los descansos de Carlitos. Diego es uno de los seguidores más conocidos en el entorno de La Renga; está vinculado con el grupo de seguidores de Flores y Floresta que conforman La Barra del Tetra. Tiene una relación estrecha con músicos y asistentes de La Renga; así, maneja la información sobre los recitales antes de que se realice su difusión. También recibe una cantidad considerable de entradas gratis para repartir para la mayoría de los recitales.

Papo (P) (22 años, es empleado en una empresa que se dedica al armado de stands para exposiciones) es el seguidor más antiguo, va a La Renga desde 1992, cuando casi todos los otros miembros del grupo empezaron en 1994. Se está por recibir de maestro, estudia

en el profesorado de historia y baila en una murga. Vive en Pompeya y demuestra una devoción muy fuerte por su barrio y por su club de fútbol, Huracán.

Matías (M) es desocupado (a veces consigue trabajos temporarios) y estudia periodismo deportivo. Tiene una gran devoción por el fútbol y es un efusivo simpatizante de Boca. Asimismo, le agrada especialmente el heavy metal: Hermética, Almafuerce, Metallica.

Rafa (R) tiene 29 años, es empleado en el Hospital de Clínicas y estudia el profesorado de matemáticas. Conoció a La Renga en 1994. Escribe poesía y viaja como mochilero con frecuencia. Sergio (S) es del barrio de San Telmo, tiene 28 años y trabaja en el kiosko de su hermana.

Yo (C) me acerqué a este grupo durante mi trabajo de campo, y terminé incorporada al mismo entablado una relación amistosa con sus miembros. Así actualmente comparto con ellos actividades que exceden al marco de La Renga. Participo en reuniones o salidas que generalmente están relacionadas con el rock. Hay otros seguidores con los que también tengo contacto, pero sólo por frecuentar los mismos recitales, de La Renga y a veces también de La Negra.

## 4.2. *¿A dónde fue a tocar?*<sup>9</sup>

Como ya mencioné en el apartado sobre metodología, analicé este evento de habla a partir de la propuesta de Norman Fairclough (1992). Organizo este análisis según las tres funciones que este autor le atribuye al discurso: la relacional, la identitaria y la ideacional.

### La función relacional

En este nivel voy a presentar algunas marcas textuales que remiten a la construcción de relaciones sociales entre los participantes. La mayoría de las frases del evento son declarativas, lo cual se implica que los participantes construyen las relaciones constituyéndose como “alguien diciendo cuál es el caso en términos no inciertos y alguien a quien se le dice” (Fairclough 1992). Todos los hablantes usan este modo; pero al haber participantes que, si bien son oyentes ratificados, hablan menos o no hablan (Rafa, Sergio, Chino, yo), no todos dicen en igual medida cuál es el caso.



Los pedidos y las órdenes se llevan a cabo de diferentes maneras. En la línea 16, ¿sí? expresa que la afirmación anterior de Diego no me convence, y que necesito una explicación más precisa. Ahora bien, esto puede tener dos interpretaciones: que yo conozco al gordo (baterista de La Negra) y que pienso que no es un falso, o que no conozco al gordo de La Negra pero la información que me dio Diego no me alcanza para entender que es un falso. En la respuesta de Diego (línea 17) esta ambigüedad aparece: me explica porque considera que el gordo es falso pero a la vez justifica cómo obtuvo esta información (por estar con ellos un montón de tiempo). Sin embargo Diego no se muestra ofendido por mi reacción, por lo que pienso que él prefirió la segunda interpretación. Esto se relaciona con que, como antes aclaré, en el grupo Diego es considerado el miembro que tiene más relación con los músicos; entonces él asumió el rol de explicarme a mí cómo es la personalidad del gordo, si bien él sabe que yo también tengo relación con los músicos de La Negra. Así, mi emisión operó en la interpretación de Diego en una dimensión pragmática (pedir más información sobre el gordo) y en una dimensión metapragmática (mi pedido de información se debía a que él es el que tiene más contacto con los músicos). Relacionando esto con la importancia que tiene en el rock el comportamiento de los músicos más allá de su talento como músicos, este hecho no es un detalle menor en la construcción de relaciones sociales.

En dos oportunidades Matías da órdenes a Diego. En la línea 29, la orden es *mirá*, sin embargo no se trata de la orden concreta (que mire algo) sino de un pedido de atención; basta expresa luego la orden (que deje de criticar a Divididos). Matías dice la frase en un tono vacilante (alarga la o y hace una pausa). En la línea 40, el volumen y el ritmo de la voz con el que Matías dice *Bueno bueno eh* expresa una orden de que se tranquilice, de que no lo provoque; pero el tono irónico que va adquiriendo hacia el final y la risa relativiza la fuerza de la orden. En ninguno de los dos casos Diego le hace caso. El tono en el primer caso, y el tono y la risa en el segundo, son pistas de contextualización que atenúan la fuerza de las órdenes, es decir, que nos remiten a las relaciones sociales que se establecen entre ambos participantes. En la dimensión metapragmática estos rasgos prosódicos indican la relación de amistad entre Diego y Matías, que implica que las órdenes no se expresen seriamente y que puedan ser desobedecidas sin consecuencias graves.

## La función identitaria

Según Fairclough (op.cit.) este nivel remite al discurso en tanto instancia de la producción de identidades sociales. Durante la interacción se construyen dos nosotros: un nosotros amplio que remite a la comunidad rockera a la que ellos pertenecen dentro de las múltiples propuestas del rock nacional en la actualidad, y un nosotros restringido que los separa como consumidores de los músicos.

El nosotros amplio incluye tanto a las bandas (otro restringido) como al público (nosotros restringido). A pesar de tratarse de grupos de música, como ya mencioné, es la conducta de los músicos y no su talento artístico lo que cuenta para que las bandas sean calificadas positivamente, y por lo tanto incluidas dentro del nosotros. Las acciones de las bandas son evaluadas según los valores que el nosotros amplio sostiene. Si una banda no se comporta de manera adecuada pierde el apoyo del nosotros restringido y queda afuera del nosotros amplio (como es el caso de Divididos en esta interacción). Así el nosotros restringido aparece como el cuidador de los valores que sostiene el nosotros amplio, otorgando o quitando su adhesión al otro restringido, que es quien pone en práctica los valores. En el diseño de la mayoría de las frases, el nosotros - público se construye como receptor del otro – bandas: *a mí no es no es lo que cantan* (línea 11), *te cobraban veinte pesos* (línea 68). Las bandas son agentes y el público es receptor porque la puesta en acción de los valores que el público sostiene depende de las bandas.

En este evento de habla se afirma que determinadas bandas de rock nacional forman parte de este nosotros amplio – como La Renga, Las Pelotas y los Redondos – y se discute sobre la inclusión o no de Divididos al mismo. En oposición a este nosotros amplio Papo menciona a los heavy metal (línea 62), grupo en el que incluye a Matías cuando no le gustaban los Redondos.

Durante toda la discusión Divididos es comparado con las bandas que forman parte del nosotros. Primero Diego declara que le gusta Las Pelotas y no Divididos (línea 25). Luego compara a Divididos con La Renga (línea 33/35). Diego pregunta si La Renga fue soporte cuando todos saben la respuesta, luego él mismo responde la pregunta. Estas frases buscan poner frente a Divididos como modelo a La Renga, que no necesitó de otra banda para tener una gran convocatoria y mantenerla, que lo hizo por sus propios méritos. La mención a La Renga tiene una dimensión pragmática, que es la comparación de Divididos con una banda a la que todos los que participan en la situación comunicativa

conocen muy bien, y una dimensión metapragmática: elige a esa banda porque todos los participantes justamente adhieren a ella y consideran que actúa de manera correcta.

En la línea 59, con “la aplanadora”, Diego evoca una metáfora con la que, en el ámbito rockero se solía (y se suele) nombrar a Divididos, en alusión al sonido muy potente de la banda. Respondiendo a esta metáfora, Diego compara a Divididos con una pala mecánica. Si bien él presenta la representación discursiva de textos de otros que no son especificados (*a mí cuando me dicen*), al darle el tono interrogativo a la frase se mezcla su propia voz, que pone en cuestión que Divididos sea la aplanadora, creando sentidos emergentes para la metáfora. Aplanadora ya no refiere únicamente a los sonidos, tiene que ver con el comportamiento de los músicos. Retomando el significado que Diego le atribuyó a “la aplanadora”, Papo responde: *La única aplanadora que hay acá son los Redondos*. Acá tiene una dimensión pragmática, que es referirse a la conversación que ellos están teniendo, y una dimensión metapragmática, que orienta que ellos y los Redondos son parte del mismo nosotros, del que se está excluyendo a Divididos. Este ejemplo es similar al de la línea 81, cuando Diego dice *Los querés venir a ver pagá eso*. Venir tiene una dimensión pragmática ya que el lugar al que hay que dirigirse es donde él se encuentra y una dimensión metapragmática implícita: hay que ir hacia él porque el parte de la misma comunidad que Las Pelotas.

## La función ideacional

Voloshinov (1929) afirma que “todos los contenidos referenciales se presentan en el discurso vivo en relación con un determinado acento valorativo”, es decir, el signo lingüístico no es neutro; el discurso construye al mundo (Focault 1983). En este sentido, la conversación entre los seguidores, al referir al comportamiento de determinados grupos de rock, implica una valoración de los mismos, que se relaciona con un sistema de creencias compartidas. La concepción de los participantes en la interacción de la relación entre el talento y las actitudes en los músicos implica un conjunto de creencias. Ser buen músico no alcanza para ser parte del “nosotros”, está involucrado el comportamiento del músico más allá de su capacidad artística. Ser parte del “nosotros” no se relaciona sólo con los sonidos, también es una cuestión de actitud.

Comportarse de una manera adecuada está relacionado con tener una postura, con mantener una conducta. Un músico debe ser coherente, eso implica una relación sincera

con el público. Es más importante que una banda mantenga su conducta que el precio de las entradas que ella cobre. La crítica que finalmente le hace Matías a Divididos es que su conducta varía según su situación económica (línea 89).

Una entrada cara es considerada perjudicial para el público, en el evento se relaciona con una serie de metáforas relacionadas con la violencia física: vacunar (línea 69), matar (línea 72), un puñal en el corazón (línea 75). Pero cobrar una entrada barata por una búsqueda económica de lucro cuando una banda tiene poco público también es negativo (línea 89). Cobrar la misma entrada en todos los lugares donde una banda se presenta es mantener la conducta. Para Papo, ser artistas implica cobrar entradas caras (línea 93).

Otro conjunto de presuposiciones se relaciona con la convocatoria de las bandas. Cuando critica a Divididos, Diego apunta a la creencia de que tener un descenso de público muy grande es negativo (línea 30). Matías responde entonces para evaluar una banda no es importante considerar como fue variando su convocatoria, sino que tener en cuenta que haya destacado por su convocatoria frente a las demás (línea 42, 47). Diego le responde que la actuación de Divididos en Vélez fue parte de una estrategia comercial, no de un crecimiento de la convocatoria (línea 55). Así tocar en estadios grandes con fines comerciales es considerado negativo en oposición a tocar en estos lugares porque así lo exige el crecimiento de la convocatoria, que es evaluado como positivo.

## Tradicionalización

Es posible observar los procesos de tradicionalización (Bauman 1992b) en esta conversación mediante el establecimiento de un origen en común. El mismo es marcado a partir de las bandas que se incluye en el nosotros amplio. Así, Matías enfatiza que “nadie” tocaba en Vélez cuando Divididos lo hacía, negándole la existencia a los grupos del exterior y a los músicos de rock nacional (como Fito Paéz) que se presentaban entonces en ese estadio. Estos músicos quedan entonces excluidos del nosotros. Esta misma operación tiene lugar cuando Papo dice que los Redondos (línea 69) y Las Pelotas (línea 72) siempre cobraron la entrada al mismo precio. El período de existencia de Los Redondos y Las Pelotas es considerado como la totalidad del tiempo del nosotros, marcan el origen común.

Asimismo, para pertenecer al nosotros las bandas deben mantener una postura a través del tiempo. La inclusión implica la creación de lazos entre el pasado y el presente:

la tradicionalización de las conductas, la construcción de una continuidad entre antes y ahora es lo que actúa como límite entre quienes están adentro y quienes están afuera del nosotros.

En síntesis, durante el análisis del primer evento comunicativo entre seguidores de un grupo de rock nacional pude ver que los participantes se relacionan en base a lazos de amistad que actualizan sus roles como seguidores de La Renga (cuestión que desarrollaré más adelante). La gran cantidad de sobreentendidos que subyacen en la conversación nos permiten pensar a estos seguidores como grupo, que se sustenta en el intercambio de un saber que sólo se adquiere a través de la participación continuada en actividades rockeras. Así, se produce una contradicción entre la escasa antigüedad del grupo y el extenso caudal de información compartida.

Los seguidores construyen un “nosotros amplio” en oposición a otras corrientes del rock y un “nosotros restringido” diferenciándose, en tanto público, de los músicos. El nosotros amplio se define a partir de la tradicionalización de vínculos con determinadas bandas de rock que practican los valores que el grupo sostiene. Estos valores (*no ser falso, no cantar una cosa arriba del escenario y abajo hacer otra, asumir una sola postura*) implican sostener una conducta coherente, no tener un doble discurso; y se asocian principalmente con no actuar únicamente en función a las necesidades comerciales. Concebir a la música en tanto su valor de cambio, es decir aquel que adquiere en el mercado, excluye a las bandas del nosotros amplio. Al posicionarse como sustentador de los valores de este nosotros, los seguidores evalúan el uso que hacen las bandas de la música. Generan, como público experto, acuerdos y convenciones para juzgar la conducta de los músicos.

### 4.3. *Y estaba Sergio ahí tirado*<sup>10</sup>

En este apartado analizo la narración sobre cómo se conformó este grupo de seguidores. Al tratarse de una conversación, varios participantes construyen el relato. Podemos distinguir entre un narrador inicial, Papo, y los demás narradores que se involucran cuando la historia ya fue introducida. Los roles de narrador y audiencia no se mantienen entonces a lo largo del relato (Ochs 1997).

*C: Te acordás cuando te vi en la marcha yo a vos Diego. En la calle. Ni lo conocía casi a él y me lo encontré en una marcha P: ¿De qué?*

*C: Cortando*

*Córdoba R:*

*¿Cortando*

*Córdoba?*

*D: Fue hace un montón*

*C: El año pasado a principio de año.*

*D: Nooo.*

*C: En el 99. Estás mal con el tiempo Diego. Fue en el 99 porque yo estaba buscando laburo*

La historia del grupo comienza a contarse desde la mención de este hecho. Estaba dentro de mis intenciones profundizar sobre los relatos que referían a la conformación del grupo, los cuales suelen ser evocados con frecuencia. *Te acordás* es el prefacio narrativo que antecede la historia (Ochs op.cit.). Este prefacio crea ya un sentido de pertenencia: la audiencia está involucrada en la historia.

El encuentro que tuvimos con Diego en una marcha se torna digno de mención a partir del presente en el que el grupo ya está conformado: es significativo que todavía no nos conociéramos. Asimismo, considero que es significativo que la narración sobre la conformación del grupo de amigos comience a partir de la alusión a un suceso no planeado, ya que como veremos estos seguidores se fueron conociendo a partir de casualidades. La discusión se traslada entonces a cuándo sucedió el encuentro, que en realidad se trata más bien de saber cuándo no nos conocíamos.

*P: Nosotros nos conocimos antes no*

*C: En el 98. Pero yo a Diego no lo conocía*

*P: Y todos nosotros nos conocimos a Sergio para qué estoy febrero de. Febrero. No enero del 99 o 98*

*S: No 98*

*M: No 98 si yo laburaba todavía*

*P: (...) los puntos de referencia de los pibes. Si yo laburaba. Ay dios*

*R: Yo a Sergio lo conocí cuando fuimos a Playa Unión<sup>11</sup>. O sea fue en el 99.*

*P: Yo a Sergio lo conocí en Bariloche.*

*M: Sí fue en el 99, lo conocimos el año pasado a Sergio boludo.*

*R: Yo a Sergio lo conocí en enero del 99 yendo a Playa Unión. Me acuerdo.*

*P: Estamos en el 2000? En enero del 2000 no, en enero del 99.*

*M: En agosto del año pasado nos fuimos a Bariloche. Y en ese verano nos conocimos P: En ese verano lo conocimos a Sergio.*

*R: En enero del 99 yo lo conocí a Sergio. Me acuerdo.*

Papo entonces introduce el marco para contar la historia preguntándome primero a mí si yo lo había conocido a él antes y luego tratando de recordar cuándo lo había conocido a Sergio. Matías y Rafa se suman al relato, introduciéndose simultáneamente como narradores y como protagonistas de la historia. Papo introduce una evaluación, que constituye un evento metacomunicativo: finge espantarse por el punto de referencia que elige Matías para su narración *si yo laboraba todavía*. Los recitales donde el grupo ya estaba conformado actúan como orientación para ordenar los hechos (Ochs op.cit.).

*P: No me olvido más que me levanté*

*M: Y estaba Sergio ahí tirado*

*P: Cuando lo vi tirado en el piso durmiendo yo dije este cha Encima con una campera que tenía los colores de Chicago este chabón es de Mataderos y yo no los puedo ver a los de Mataderos*

*M: Los vamos a matar dijiste no*

*P: No era de Mataderos el chabón viste. A Sergio. Claro. (...) me levanté tenía una campera media de Chicago para mí era. (...) de Chicago. Dije este es Mataderos ni bola le voy a dar.*

*No me olvido más* introduce un nuevo suceso: cómo Papo conoció a Sergio. Esta frase despierta expectativas en la audiencia, anticipando algo inolvidable. Matías continúa la oración de Papo: así asume el papel de conarrador. Puede tomar este papel o bien porque él también estuvo en ese momento, pero también porque ya escuchó este relato otras veces. El suceso que perturba las circunstancias ordinarias (Ochs op.cit.) es despertarse y encontrar a alguien que antes no se había visto durmiendo. A este suceso se le agrega una complicación demarcada por *encima*: no se trataba sólo de un desconocido sino también de alguien perteneciente a un grupo de seguidores que no eran de su agrado, la gente de Mataderos. Este reconocimiento se hace a partir de una campera verde, que indexicaliza simultáneamente el club de fútbol y el barrio. El género narrativo se mezcla entonces con el chiste. Buscando despertar las risas de la audiencia Matías dice “Los vamos a matar dijiste”. Esta frase constituye una ironía. Se trata de un caso de intertextualidad manifiesta, que asume que la audiencia reconoce “un desacuerdo descarado entre el significado aparente y el contexto situacional” (Fairclough op.cit). Se

supone que, en base a la amistad y al conocimiento de La Renga, la audiencia sabe que Papo no es peleador y que la gente de Mataderos es muy aguerrida. Rafa continúa el relato sobre la formación del grupo preguntándome sobre el lugar donde me había conocido.

*P: A él lo había conocido en él*

*S: En el colectivo*

*P: En el supermercado no en el supermercado te acordás Matías*

*M: No*

*P: Fuimos al supermercado y el chabón este estaba. Estaba re borracho.*

*S: ¿En Bariloche?*

*P: En Bariloche. Te acordás que fuimos a dar una vuelta y entramos a un supermercado y estaba Rafa S: A sí.*

*P: (...) discutiendo con Huguito. En la puerta. Y yo lo miraba como al chabón (...)*

Papo luego entonces comienza a narrar cómo lo conoció a Rafa, Sergio – si bien no había estado presente durante el suceso mencionado - intenta integrarse a la narrativa completando la frase de Papo, probablemente a partir de haber escuchado el relato en otras oportunidades. Papo rechaza la información que introduce Sergio intentando sumar a Matías en la narrativa mediante *te acordás Matías*. Matías rehúsa esta introducción, se trata de un recurso para marcar el relato, quebrando lo previsible, es decir, la aceptación. Se va creando el marco del hecho (el conocimiento con Rafa): el lugar (supermercado) y la acción que encuadraba la llegada al supermercado (dar una vuelta). Se menciona a un seguidor de La Renga conocido por todos (Huguito). Nuevamente la narración está estructurada de la siguiente manera: no conocimiento (entre los seguidores) – suceso-conocimiento entre los seguidores.

*P: Y después claro en agosto viajamos. Ahí en agosto viajamos nosotros pero en enero nos conocimos (...) Nosotros dos íbamos caminando y nos encontramos a éste comiendo con el M: Con el Cabezón*

*P: Con el Cabezón. Y éste gritándome Germán te acordás M: Germán le decía (...) vos ya sabías P: Ya sabía que me decía Germán.*

*D: En la facultad también te decía Germán*

*P: En todos lados me decía Germán. Yo me di vuelta yo sabía que era el chabón. Dije bueno (...) que quiere. Y arreglamos para tipo bueno dijimos vamos a dormir todos juntos ese día.*



*M: Y yo los tuve que llevar a  
(...) D: Y ahí empezó a caer  
gente.*

*P: Claro dormimos los seis te acordás. El  
Cabezón, vos D: Que Rafa apareció con las chicas*

*R: ¿Con qué chicas?*

*D: Con las lesbianas.*

*M: Con qué lesbianas, me las perdí*

*P: No yo estaba durmiendo además*

*(...)*

*P: Cuando Sergio entró yo estaba... O sea yo no... Yo me levanté a la mañana y te  
vi a la mañana, no te vi entrar ni a vos ni al pibe que estaba con vos. Yo me fui a  
dormir.*

*Este me dijo (...) yo me voy a  
dormir S: Ustedes dos estaban  
durmiendo*

*P: Yo estaba (...) (...) no entendí nada.*

Nuevamente los recitales son los orientadores de la narración: Papo alude a un viaje de agosto, cuando el grupo ya estaba conformado, y luego retorna al pasado para introducir cómo comenzó su amistad con Diego. Matías es nuevamente incluido como narrador y como protagonista (*nosotros dos*), así Matías continúa las oraciones de Papo. Se menciona a otro seguidor muy conocido en el ambiente de La Renga por ser el líder de una de uno de los grupos de seguidores de la banda, La Barra del Tetra. Ya Papo y Diego se habían conocido previamente; el suceso extraordinario es que Diego llamaba a Papo por otro nombre. Este hecho casual también es digno de mención porque a partir de él todos duermen juntos esa noche, comenzándose a conformar el grupo. Diego relata otro suceso excepcional: la aparición de Rafa con unas lesbianas. Matías introduce entonces un chiste principalmente para la audiencia masculina: lamenta no haberlas conocido. Papo retorna entonces al relato de Sergio. Así, esta noche es relatada dos veces desde diferentes puntos de partida. El suceso que constituye el final de la segunda vez es el punto de partida del primer relato. Cabe aclarar que todos estos acontecimientos (la llegada de Sergio a la habitación donde dormían Papo y Matías, el encuentro con Rafa en el supermercado, la equivocación de Diego con respecto al nombre de Papo, la llegada de Rafa con las lesbianas) sucedieron el mismo día. Este día se torna significativo en tanto

ocurrieron diversas casualidades que permitieron la conformación del grupo: Papo y Matías salieron a pasear y vieron a Rafa borracho; caminando a la noche se encontraron con Diego y arreglaron para dormir juntos; Rafa era amigo de Diego y por eso llega al dormitorio de Papo y Matías, Sergio había conocido en un recital anterior a Rafa, quien le sugirió que se hospede en el mismo lugar que ellos; así Papo encontró al despertarse a Sergio durmiendo junto a él. En este sentido, la mención del encuentro casual entre Diego y yo actúa como disparador para el resto del relato.

Luego Papo comienza a relatar sobre cómo me conoció a mí. Considerando que yo comencé a viajar con ellos a partir de Papo, también es a partir de este suceso cómo yo me integro al grupo.

*P: A ella no la conocí por la murga, digo por la murga, por La Renga. La conocí por la murga. R: Por la murga?*

*D: En una marcha nos conocimos*

*P: A ella la conocí por la murga. A vos en una marcha.*

*C: No yo cuando te hice la entrevista te conocí.*

*P: Pero en verdad la primera vez que te vi fue cuando viniste a acompañar a Analía.*

*Vos y Laura.*

*C: No, es verdad. Sí pero después nos vimos en La Negra una vez también*

*P: Íbamos con el Chama, con el Chama las sacamos a bailar*

Para comenzar con la narración, Papo menciona algo que surge como insólito: él no me conoció en un evento relacionado con La Renga, a pesar de que continuamos relacionados por la banda. Considerando que se trata de una reunión entre seguidores, yo encuentro esta manera de presentarme desfavorable, e intento crear otros marcos diferentes, más relacionados con el rock'n roll: la entrevista que le realicé por ser seguidor de La Renga, La Negra. Sin embargo, Papo intenta continuar su relato en el marco que él había creado: el de la murga. En resumen, recordar las condiciones en las que se

conoció el grupo es

tradicionalizar los vínculos de su formación. En grupos informales como este, la continuidad es aleatoria y los límites de inclusión/ exclusión son muy difusos. Recordar se constituye en una estrategia para constituir al grupo, para consolidar un pasado que sólo sus miembros comparten, diferenciándose así en el presente.

El relato gira en torno a casualidades que permitieron la constitución del grupo. La alusión al azar destaca el carácter espontáneo de este grupo, diferenciándose de aquellos que se conforman en ámbitos institucionales como la escuela o el trabajo.

La amistad que une a este grupo a la vez confirma a sus miembros como seguidores de La Renga. Es posible crear lazos estables sólo a partir de la asistencia continuada a los recitales y a partir de poseer un conocimiento que se adquiere en esta práctica. Así, durante el evento comunicativo los recitales aparecieron como el referente principal para ordenar los hechos en el tiempo; y yo entré en desacuerdo con Papo para establecer el lugar donde nos conocimos. En otras palabras, ser amigo es ser seguidor.

#### 4.4. *Cobró, corrió, todo*

Como vimos anteriormente, algunos seguidores conforman grupos informales a partir de conocerse en los recitales. Otros, en cambio, poseen una organización más coordinada, y suelen denominarse barras. Las mismas se conforman a partir de contactos barriales. Suelen poseer un líder reconocible y llevar banderas. Asimismo, se constituyen como sujetos colectivos, es decir, las acciones de un miembro involucran a toda la barra.

La Barra del Tetra (formada por seguidores de Flores y Floresta principalmente) y Mataderos son las barras principales que asisten actualmente a La Renga. Están enfrentadas y si bien en la mayoría de las oportunidades no se concretan las peleas, la posibilidad está siempre latente, ya que son percibidas como agrupaciones pendencieras. Ambas disputan por ser la auténtica “hinchada”, aunque también la rivalidad futbolística entre Chicago (Mataderos) y All Boys (Floresta) está subyacente.

Durante mi trabajo de campo yo tuve contacto especialmente con La Barra del Tetra, que también suele ser denominada de manera informal “los gordos de Flores”, en alusión a la contextura física de la mayoría de sus miembros. Roberto, el Cabezón, quien sigue a La Renga desde hace nueve años, es el líder de esta barra.

Ahora presento un evento de habla que refiere a las peleas entre barras y especialmente al Cabezón.

*P: Igual siempre lo que le voy (...) a estos chabones que desde el primer día que los fui a ver todos los recitales la vida loco parece que los iba a ver dejan la vida los chabones boludo habiendo siendo yo haberlo visto de verlo cien personas verlo cuatro mil así los chabones pero a full eh (...) todo. Sólo sólo una vez vos estabas Diego (...) el día en Stadium que se fue*

El marco que construye Papo para la narración consiste en rescatar la continuidad de La Renga en una postura: “dejar la vida en todos los recitales”, más allá de la fama y de la cantidad de convocatoria. Esta presentación permite que cobre significación, en tanto excepcional, el suceso que él quiere relatar. Incluye a Diego en la narración y orienta el relato, mencionando el lugar donde sucedió: Stadium, un local mediano del circuito rockero. Considerando la audiencia, esta referencia también implica temporalidad, ya que desde hace tiempo Stadium se transformó en un bar, y la convocatoria de La Renga excede ampliamente la capacidad de este local.

*P: Se enojó y se fue que se vino una de piñas te acordás C: ¿El Chizo?*

*P: Volaron creo que fue el primero uno de los primeros Stadiums pero una de piñas*

*C: Sí que dejó de tocar*

*P: Se pelearon todo no sé si era Floresta me acuerdo que yo estaba parado y yo tenía miedo que me peguen porque corrías (...) el chabón dijo agarró hizo Buseca y vino tinto me voy*

*D: Y me voy*

*C: Sí me acuerdo*

*P: Tac y se volvió (...) hizo pac me voy dijo se fue a la mierda la primera vez que me quedé así boludo*

Papo introduce los dos hechos centrales de la narración: la suspensión del show por parte de Chizo y las peleas en el público. Diego y yo nos involucramos en la narración con pequeñas acotaciones que indican que estuvimos en el momento: él repite la oración de Papo, yo digo que lo recuerdo. Entre estas acotaciones, Papo repite los dos acontecimientos a medida que va agregando información. La primera vez ubica el suceso en el tiempo: *los primeros Stadiums*. Luego agrega los agentes (quienes se estaban peleando), su experiencia personal y la escena en la cual concluyó el recital (la canción “Buseca y vino tinto”). *Tac* y *pac* funcionan como señaladores indexicales del final

abrupto del recital. En la tercera oportunidad une la trama del relato al marco: *la primera vez que me quedé así.*

*S: ¿Quién?*

*P: El Chizo se fue a la mierda porque había tanto quilombo adentro no sabés la de piñas que hubo S: Sí*

Si bien Papo reitera los dos sucesos principales, no establece explícitamente la conexión entre ellos. Esto da lugar a una ambigüedad en el relato: no se sabe cuál es la causa y cuál es la consecuencia. Asimismo, en ningún momento Papo especifica quién es el que se retira del escenario, aunque es posible deducir que se trata del cantante a partir del marco que él crea para la narración (el comportamiento de la banda en los recitales), o de la mención de que el sujeto había “hecho” la canción “Buseca y vino tinto”. Sergio pregunta entonces quién era el protagonista de la narración. Al responderle Papo aclara también que Chizo se había retirado debido a los enfrentamientos que se habían desencadenado entre el público.

*P: Pero gente que se cortaba la cab... yo para mí esas piñas ligó el Cabezón yo estaba seguro que se estaba peleando el Cabezón te juro lo veía corriendo tengo la imagen del Cabezón corriendo*

El suceso de la interrupción del show queda luego desplazado por el de la pelea. Papo interrumpe la descripción de los daños que sufrieron quienes participaron en la pelea para introducir un nuevo personaje, el Cabezón. Al hablar sobre este seguidor, pasa de la descripción de los sucesos a la descripción de su experiencia personal: *estaba seguro, lo veía, tengo la imagen*. Asimismo, a través de un paralelismo (la repetición de los gerundios: *peleando, corriendo, corriendo*) marca estéticamente la frase. Así, queda destacada su interacción con el Cabezón.

*M: Siempre corre el Cabezón*

*P: No pero así para hacerse el guapo no después lo vi cobrar en no no lo vi en Mataderos sí*

Matías refuta entonces lo excepcional del relato anterior, explicando que pelearse es un comportamiento habitual en el Cabezón. El término correr está muy relacionado con el fútbol y tiene una ambigüedad: puede significar tanto perseguir como ser perseguido. Matías rescata el primer significado, constituyendo al Cabezón como un pendenciero. Papo explica que el se refiere al otro significado: cobrar, que quiere decir recibir golpes. De esta manera es posible entender por qué se trataba de un suceso digno de mención.

Papo explica entonces que esa fue la única vez que vio que el Cabezón fuera perseguido, aunque luego se retracta y menciona otra ocasión: en Mataderos. Considerando los presupuestos que comparten los seguidores – cuando una barra es local está en mejores condiciones para encarar las peleas y entre el grupo de Mataderos y la Barra del Tetra existe una fuerte rivalidad- se construye un contexto predecible para que el Cabezón sea perseguido. Pero también se crea contexto para la recepción del relato, ya que es necesario compartir determinada información para comprenderlo.

*R: Ahí (...) cuando tocaron los Decadentes también*

*P: En la cancha de Chicago ese día me fui a Huracán Lanús me fui a ver y después fui a ver a La Renga*

Rafa amplía la información sobre el recital (la participación de Los Auténticos Decadentes), Papo relata su experiencia personal durante ese día, en el cual ya había ido a otro estadio de fútbol pero a ver el deporte.

*D: Cobró, corrió, todo*

*M: ¿Sí? (...)*

*D: Le pegaron le robaron la bandera M: Así de simple*

A partir del sonido de las palabras, Diego marca estéticamente la frase *cobró, corrió, todo*. Ante la pregunta de Matías, Diego aclara los daños que sufrió el Cabezón: los golpes y el robo de la bandera. Esta frase también constituye un paralelismo, al repetirse la estructura objeto indirecto – verbo. Matías responde con una ironía, minimizando el perjuicio del Cabezón (*así de simple*) pero queriendo significar lo contrario.

*P: Vos te acordás cuanto apuraban boludo yo me acuerdo que entré y me apuraron a full ahí*

*D: Salió hablando el Tete en (...)*

*M: Diciendo qué que*

*D: Si le podían devolver la bandera igual sabían que estaba en Los Perales la bandera M: Que te vas a meter a buscarla eh*

*P: Se la devolvieron o no sí para mí se la devolvieron D: No (...)*

Papo cuenta su experiencia personal introduciendo un marco de violencia para la pelea del Cabezón, incluyendo en su sensación de ser “apurado” a la audiencia mediante *te acordás*. Diego desplaza entonces el centro del relato a la bandera, mencionando que Tete pidió su

devolución. De esta manera el une los intereses de la banda con los de este grupo (Diego es muy cercano a La Barra del Tetra), también menciona que ya era de conocimiento general que la gente de Mataderos que había escondido la bandera en unos monoblocks cercanos a el estadio (Los Perales), así se trataba de un pedido claramente orientado. Reforzando esta imagen amenazadora de la gente de Mataderos, Matías alude al peligro de intentar buscarla. Papo arriesga un final de la historia, que no es el correcto, ya que se produce la pérdida de la bandera. Subyacente a la cuestión de la bandera es posible advertir un presupuesto: el gran valor que este objeto posee. Así, es pertinente que Tete la reclame públicamente, que se plantee la posibilidad de ir a rescatarla a un lugar peligroso, que se torne digno de mención si se produjo o no la devolución.

En síntesis, dentro del ámbito de La Renga, las barras se constituyen como agrupaciones públicas. Los sujetos adquieren singularidad en las historias a partir de las características de las barras a las que pertenecen y en la percepción del resto de los seguidores, su acción se orienta en función de estos rasgos. Así, por ser de La Barra del Tetra, el Cabezón es presentado como pendenciero y perseguido por los de Mataderos. El conocimiento sobre las barras es valorado y despierta interés, así cuando Papo menciona al Cabezón resalta su experiencia personal y marca estéticamente la frase, y luego la conversación gira en torno a este personaje. Asimismo, las barras se tornan significativas a partir de sus rivalidades y sus enfrentamientos (como veremos también en el capítulo 5). En este fragmento encontramos abundante intertextualidad con el fútbol: se mencionan estadios, se utiliza lenguaje vinculado con este deporte (correr, por ejemplo); los robos de banderas constituyen una práctica habitual en el fútbol. Podemos relacionar esto con las semejanzas entre las hinchadas de fútbol y las barras de seguidores: la pertenencia barrial, la idea de belicosidad, y sobre todo la noción de que existe un rival. Sin embargo, a diferencia de lo que suele ocurrir en el fútbol, las oposiciones no pueden ser advertidas por cualquier consumidor: sólo las conocen quienes asisten asiduamente a los recitales y establecen relaciones con otros seguidores. Así, estos relatos también refuerzan los límites de inclusión/ exclusión, ya no como miembros del grupo de amigos, sino como seguidores de La Renga.

## 4.5. Conclusiones

El análisis de estos tres eventos de habla nos permitió reconocer que en el nivel identitario del discurso los seguidores conforman un nosotros amplio, en el que incluyen a los músicos. En la construcción de este nosotros tradicionalizan los vínculos que los unen con determinadas bandas cuya conducta actualiza los valores que ellos sostienen.

Asimismo, los seguidores componen un nosotros restringido, diferenciándose de los músicos. Dentro de este nosotros, podemos distinguir grupos de amigos que se conforman en tanto tales a partir de la asistencia a los recitales, de grupos más orgánicos, denominados barras, que si bien se remiten a otro origen (barrial) adquieren notoriedad para el resto de los seguidores a partir de rivalidades que se recrean en los recitales.

A partir del análisis de esta interacción entre seguidores he destacado la importancia de los consumidores en la construcción del fenómeno del rock. A su vez, para los seguidores el recital adquiere un valor diferencial en relación al resto de los consumidores. El recital se constituye como espacio de sociabilidad que, en tanto tal, permite crear una comunidad a partir de la adhesión a la banda. Como hemos visto compartir una serie de prácticas desencadenadas por participar en los recitales y compartir una competencia discursiva donde los consumidores se vuelven evaluadores activos genera las condiciones para convertirse en un grupo. En el próximo capítulo relato los distintos hechos que conforman un recital y analizo cómo son vividos por los distintos actores que participan en él.

## Anexo II: Transcripción de *¿A dónde fue a tocar?*

((Estamos mirando la televisión. En la pantalla aparece un músico))

1. R: Este es un taRAdo { } que bardeó a La Renga / bardeó a La Renga mal
2. S: ¿Cuál el del MEdio ?
3. R: =El baJISta/ el de allá
4. S: El de allá?
5. P: ¿Qué dijo?



6. R: <No no no> bardeó mal o sea (no / no bardeó mal) porque es de última no
7. { }
8. R: { } <(Odio) a La Renga> no por allá no ando (quiero) decir
9. S: Ya le tomaste odio
10. R: Me (arrancó me- me-) "todo mal"
11. D: Claro // y bueno a mí me pasó eso con { } // a mí no es no es lo que cantan { } me importa la banda // o sos de los mismos (modos) que aBAjo o no:  
 ((Rafa mientras tanto o habla con Papo))
12. M: <O no existI[s] ↑ >
13. D: O no: no canTES entendé[s] / <porque es así> / pa[ra] qué me canTAS // que es lo que a veces le- / le reclamo a La Negra // >cantas una cosa arriba y abajo< sos totalmente { }  
 ↓
14. C: ¿Por qué decís de La Negra?
15. D: Porque el gordo es un falso de mierda
16. C: ¿Sí?
17. D: El gordo habla bien de vo[s] y cuando te diste vuelta // y yo estaba con ellos un montón de tiempo
18. R: ¿QUE gordo GABI no no?
19. D: No
20. R: { } colgado el pibe { }
21. M: ¿Qué gordo Porcel? ↑
22. (risas)
23. D: "Ya fue ya fue" { }
24. (Silencio)
25. D: Por eso me gustan Las Pelotas y no me gusta Divididos  
 ((Papo, Rafa y yo comenzamos a tener una conversación aparte))
26. { }
27. D: ME RE CABEN COMO MÚSICOS PERO: NO NO SON COMPLETOS <  
 (viéndolos) más allá del escenario> ↓ // a mí me parece Arnedo abajo del escenario
28. { } ↓ // A MÍ TOCAN CON LA RENGA { } les digo a los pibes / MOLLO TOCA CON USTEDES para poder convencer ↓ { }
29. M: (Mirá Diego: / basta)

30. D: ¿ CUANTAS VECES CUANTAS VECES Divididos / tocó (en Vélez)? ↓
31. M: Ba:nda soporte de Eicidici
32. S: Buen pero ELLOS { } (ellos)
33. D: ¿Y LA RENga soporte de quién fue?
34. { }
35. D: “ La Renga no fue soporte de nadie”
36. S: Dividi-
37. D: Claro los chabones
38. M: =Pero LOCO LA ÉPOCA QUE Divididos { }
39. D: DIVIDIDOS TOCÓ EN VÉLEZ // <¿Y DE VELEZ> A DÓNDE FUE A TOCAR? // ¿A RIVER? // ¿A DÓNDE / >A DÓNDE FUE A TOCAR<?
40. M: =BUENO BUENO EH ↑ (risas)
41. D: ¿A DÓNDE FUE A TOCAR?
42. M: (Que me importa) donde fue a tocar (risas) eso es lo de menos ↑ / EN EL MOMENTO QUE ELLOS de (toc-)
43. S: { }
44. D: En Cemento / no lo llenó
45. M: El momento-
46. { }
47. M: Al momento que ellos tocaron en Vélez // >NO tocaba NADIE “en Vélez” <
48. D: Era la aplanadora / era la aplanadora
49. M: No tocaba NADIE “en Vélez” (que-) lo- lo MÁximo
50. S: { }
51. M: ¿Vélez? Bolu-
52. S: Si no lo llenó / lo llenó “(a medias)” 53. D: =No no no lo lleNÓ VÉlez / CHABÓN
54. M: ¿QUÉ no lo lleNÓ?
55. D: =VENÍA de hacer Obras Obras Obras Obras / salgo a hacer Vélez dijeron
56. S: Estaba vacía la cancha / estaba vacía la cancha
57. D: Lo que pasa es que hicieron treinta Obra[s] { }
58. M: Pero- en esa época no lo hacía nadie // pero NADIE nadie llegaba { }  
(Fin de la conversación entre Papo, Rafa y yo))

59. D: Y así les fue // ¿de qué les sirvió? / la aplanadora quién son de una PAla mecánica (risas)/ son cualquier cosa "boludo" / a mí cuando me dicen aplanadora del rocanrol?
60. P: La única aplanadora que hay acá son Los Redondos papi { }
61. M: "Esta bolu-" ↓
62. P: Este pibe boludo se hacía e:l jevy metal <boludo> { } en el secundario decía
63. D: { }
64. P: ((cambio en la calidad de la voz)) a:: <no me gustan Los Redondos // no me gustan Los Redondos> ((fin de cambio en la calidad de la voz)) lo llevamos a ver a Los Redondos y ((cambio en la calidad de la voz)) u:: me gustan los (Redondos) ↓
65. D: No le gustan Los Redondos pero le gusta Divididos // No (los) vas a comparar
66. M: A mí no puede- { } Los chabones- / en esa época te cobraban veinticinco pe:sos treinta pesos y cuando sacaro:n <Otro le etra val a adna> cinco pe:sos diez pesos no iba NA die
67. P: Eso te lo dije a vos / Los Redondos
68. M: Me entendés / <Después cuando volvieron a toCA[r]> / volvieron a tocar y otra vez te cobraban veinte pe:sos veinticinco pe:sos "viste"
69. P: Eso es lo que es- yo siempre te dije a vos / Los Redondos fueron tipos que- / te cobraron siempre veintidos pesos te vacunaron to:[d]a tu vida / los chabones- pero porque TIENEN UNA POSTURA los chabones <boludo> estos e- e- Divididos cuando va bien / te cobra vienti- pico de pesos cuando va mal te te
70. M: Las Pelotas en Obras / ESTE me hizo ir a ver Las Pelotas en Obras >VEINTICINCO< pesos pagué.
71. D: Pero Las Pelotas
72. P: <Eso te mata> / pero siempre
73. C: ¿Veinticinco pesos?
74. D: No: pero-
75. M: >Veinticinco pesos< // acá / un puñal en el corazón
76. D: Pero veinticinco pesos te cobran también en Cemento /
77. P: Hace dos años
78. D: donde sea // te cobran veinticinco pesos
79. P: [Siempre // sí: /<(esto en) Cemento sí toca-
80. P: > Sí en >Arpegios pagué diecisiete pesos< para ver a Las Pelotas
81. D: Los querés venir a ver pagá eso ↓
82. P: veinte pesos <boludo>

83. C: Sí yo quince pesos me salió Las Pelotas en Cemento 84. D: Siempre es caro
85. P: SIEMpre cobraron eso // gil / eso es lo que te digo yo
86. D: Sí sí sí es re caro ir a ver a Las Pelotas ↓
87. M: Ah: entonces esTÁ bien / SI TE COBRAN SIEMPRE CARO ES- ESTÁ MUY BIEN
88. P: =NO no DIgo que esté bien / podés estar de acuerdo o no / pero es es coherente el tipo boludo
89. M: No no para mí esTÁ MAL lo que hacían los chabones que estaban mueritos de hambre y te regalaban la entrada
90. S: (<Ponele lo que quieras>)
91. P: Por e- eso YO a eso es lo que voy
92. M: Eso está- eso me parece MUY mal
93. P: Porque los Redondos tiene que ver con una con una política de ellos de poner la entrada a: ese precio porque se creen que son artistas-  
(Diego está haciendo zaping. Se ve en la televisión una escena erótica. Diego cambia de canal rápidamente))
94. M: Me podés poner // me podés poner
95. (risas)
96. P: Para que Matías se97. M: Da:le bolu:do
98. D: Estaba esperandote
99. M: Da:le bolu:do  
(Silencio) ((Cuando Diego vuelve a poner el canal ya no está la escena erótica)) 100. M: Ves ya fue // ya pasó
101. (risas)

## Aclaraciones para la comprensión del evento

L. 1 – Bardear es molestar, insultar.

L. 10 – Me arrancó puede entenderse como sinónimo de *me sacó*. Sacar en lenguaje callejero es hacer enojar.

L. 12 - No existis es una expresión formulaica callejera que significa que alguien no se comporta de la manera adecuada, que no vale la pena considerarlo, tenerlo en cuenta.

Matías dice la frase con entonación callejera, incluso omite la letra s.

L. 18 - El gordo Gabi es el manager de La Renga. Entre la gente relacionada con la Renga gordo Gabi es una colocación, dos palabras que se espera que siempre aparezcan juntas. También el Gordo Gabi es un personaje controvertido, encargado de la parte comercial, Rafa pudo hacer asociado estas características con falso de mierda. L. 20 – Colgado es despistado, que no presta atención.

L. 27 – Arnedo es el bajista de Divididos

L. 28 – Mollo es el cantante y guitarrista de Divididos y produjo los tres últimos discos de La Renga.

L. 31 – Correctamente se escribe AC/DC. Cuando se presentó en Buenos Aires AC/DC se presentó en River, que es un estadio más grande que el de Vélez, y Divididos fue la banda soporte.

L. 44 – Cemento es un conocido lugar del circuito rockero de Buenos Aires con una capacidad de 800 personas aproximadamente.

L. 48 – Divididos suele ser denominada y promocionada como la aplanadora por su sonido potente.

L. 60 – Los Redondos es una manera abreviada de nombrar a la banda Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.

L. 61 – Ésta refiere al órgano sexual masculino. Es una expresión que contradice la afirmación anterior.

L. 62 – Correctamente se escribe heavy metal, alude a un estilo de música con un sonido muy fuerte, muy pesado. Asimismo, los heavy metal constituyen otras de las propuestas en la que está fragmentado el rock en la actualidad.

L. 66 – Otro le etraval adna es el nombre de un disco de Divididos que tuvo muy pocas ventas. L. 69 – Vacunaron refiere al acto sexual por el ano. Significa perjudicar a alguien. Cabe aclarar que en los recitales de los Redondos es posible entrar gratis en las avalanchas que se forman a penas empieza el recital.

L. 70 – Obras es un estadio de mediana capacidad, para aproximadamente cinco mil personas.

L. 80 – Arpegios es un local del circuito rockero más pequeño que Cemento.

## Convenciones usadas en la transcripción

/ micropausa intraturno

// pausa corta intraturno

///pausa larga intraturno

<> emisiones rápidas

>< emisiones lentas

= Enganche sin pausa entre dos emisiones o partes de una misma emisión

[ Superposición de emisiones

: Sílabas agregadas cortas

:: Sílabas agregadas largas

MAYÚSCULA volumen alto

˘ volumen bajo

subrayado

énfasis

((acción no

verbal))

( ) duda o reconstrucción del transcriptor

{ } fragmento inaudible

[...] omisión

↑ entonación ascendente

↓ entonación descendente

## 5. Los recitales

En este capítulo describo y analizo los recitales como ámbitos de interacción entre los distintos grupos que participan en él. Reflexiono asimismo sobre cómo se presentan prácticas, valores y representaciones de los actores en el contexto del recital, centrándome en el concepto de actuación. Es decir, intento ver cómo se establece la comunicación entre los diferentes actores, qué cuestiones se ponen en escena y qué efectos tiene entre sus participantes.

## 5.1. La organización de los recitales

Es posible distinguir tres agentes organizadores diferentes para los recitales: la misma banda, las productoras de las provincias y organismos de ayuda comunitaria. Desde 1998, La Renga organiza sólo dos recitales por año en la ciudad de Buenos Aires, por lo general en estadios de fútbol y durante dos días consecutivos. Estos eventos están ampliamente difundidos – en publicaciones y radios especializadas en rock y mediante afiches callejeros – y reúnen una gran convocatoria<sup>12</sup>. La producción de estos recitales suele ser más compleja: el escenario tiene mayores dimensiones, la escenografía es más elaborada, se incluyen en los shows representaciones teatrales o proyección de videos. Asimismo, participan varios músicos invitados.

Algunas veces la banda se presenta con el objetivo de recaudar fondos para ayuda comunitaria. En estos recitales suelen actuar varias bandas no profesionales, La Renga realiza un show corto de alrededor de ocho canciones. Los mismos no son publicitados, la información sobre estas ocasiones circula predominantemente de manera informal, “de boca a boca”. Según el *manager* de la banda, la utilización de este mecanismo de difusión se debe a que los costos que implica un recital de mayor envergadura limita la posibilidad de ganancia. Así, el público en estos recitales es considerablemente menor, limitándose a quienes acceden a estos datos.

La escasez de recitales en la ciudad de Buenos Aires obedece a la gran inversión que implican (como mencioné en el capítulo 3) y a la dificultad para encontrar lugares que tengan la capacidad y las condiciones que la banda requiere, fundamentalmente por cuestiones de seguridad. Por eso, la mayoría de los recitales de La Renga se realiza en el interior del país. Por ejemplo, durante 1999, La Renga tocó en El Trébol y Santa Fe (Santa Fe), San Francisco (Córdoba), Las Grutas y Bariloche (Río Negro), Rawson (Chubut), Mar del Plata (Buenos Aires), Comodoro Rivadavia (Chubut), Villa María (Córdoba), San Miguel de Tucumán (Tucumán), Chajarí (Entre Ríos), Godoy Cruz (Mendoza) y Formosa (Formosa). En estas oportunidades la banda es contratada por un empresario local a quien se le fijan algunas condiciones: un precio máximo para las entradas, necesidades de la banda en cuanto a asistentes y equipos de sonido y luces.

Cabe señalar que en varias oportunidades los recitales fueron suspendidos o sufrieron cambios de fecha o lugar debido a reglamentaciones oficiales que no otorgaban el permiso para la realización de los eventos.

## 5.2. Descripción del recital

He realizado esta descripción basándome principalmente en dos registros de recitales realizados en el interior. En primer lugar tomaré el registro del recital realizado en el Club Vélez de Chajarí, provincia de Entre Ríos. En segundo lugar utilizaré el registro correspondiente al recital que tuvo lugar en el Anfiteatro Municipal de Villa María, en la provincia de Córdoba el 8 de mayo de 1999. Para presentar la finalización del evento me remitiré nuevamente a Chajarí. Recurrí a dos registros diferentes ya que en cada uno de ellos había centrado mi atención en diferentes instancias, lo que me permitió una descripción más detallada de las mismas. Por ejemplo, en el recital de Córdoba observé el recital desde el escenario, lo que me permitió una mejor ubicación para abordar el show de los músicos. Elegí el registro de Chajarí para encarar la actividad de los seguidores, ya que había centrado en ella mi atención.

### 5.2.1. El viaje

Partimos hacia Chajarí el mismo día del recital a las seis de la mañana desde Plaza Flores en la camioneta Traffic de Carlitos. Viajábamos en ella, además de Carlitos (28), Diego (26), Papo (20), Mane (19), Luján (22), Sergio (25), Matías (20), Chiche, Esponja y Marcos, quien subió en Escobar. Yo sólo conocía a Diego y a Papo, pero la mayoría ya se conocía entre sí.

Si bien Carlitos era el conductor, en algunos momentos también manejaba Diego, hecho que a Carlitos en cierta manera le disgustaba. Así, Diego utilizaba varias estrategias para acceder al volante. Una de ellas consistía en cantar su apellido como cuando se alienta a un jugador en los partidos de fútbol, asimismo homologaba el cambio de



conductor con los cambios que se hacen entre los jugadores en este juego. Carlitos estaba catalogado como *Elgar*, que era una abreviatura de El garca, término que invirtiendo las sílabas es cagar. Al ser el dueño de la camioneta, él detentaba cierta autoridad, amenazando constantemente con la frase *vos casi no viajás*.

La música que escuchamos durante el viaje fue predominantemente de Los Redondos, el Tri (una banda mexicana de escasa difusión en la Argentina, pero conocida ya que La Renga hace un *cover* de la misma), Los Héroes del Silencio (una banda española de rock pesado), La Renga en menor medida y cumbia cuando manejaba Diego y contra la opinión general. El clima era humorístico y se bromeaba principalmente por la comida y el fútbol. La conversación giraba en torno al fútbol y a bandas de rock. Se narraban anécdotas de recitales y de otros viajes. Cada uno recordó el primer recital en el que había participado, se destacaba el año y el lugar. La mayoría había conocido a La Renga en 1994, Papo era quien más antigüedad tenía: había comenzado a ir a La Renga en 1992, en una salida con sus amigos del barrio. Especialmente fueron evocados algunos recitales, que suelen ser mencionados con frecuencia. Los mismos se caracterizaron por las peleas que surgieron en el público. A causa de las mismas, en Stadium una vez la banda suspendió el show. Varios confesaron haberse retirado antes de que finalizara el recital en Morón, cuando se enfrentaron la hinchada de fútbol de Morón con la gente de Chicago (de Mataderos) y de All Boys (de Floresta). Según Papo, hasta los músicos tuvieron que salir custodiados. Diego evocó un recital que se había realizado en Concordia, donde se produjo una división en la Barra del Tetra como consecuencia de que uno de los miembros de este grupo rompió la consola de sonido. Se hablaron de los antagonismos entre las hinchadas de La Renga: al principio rivalizaban Pompeya y Villa Soldati, luego Mataderos y All Boys. También contaron que en una de las paradas en el viaje de vuelta de un recital en Córdoba, unos chicos que finalizaban la primaria los habían confundido con los músicos y les pedían autógrafos.

Realizamos varias paradas para comer e ir al baño, las mismas eran prolongadas y tardábamos bastante en seguir. En Concordia uno de los chicos pasó a saludar a su abuela y ella nos invitó a todos a comer a su casa. La abuela recordó que para un recital de los Redondos había pasado lo mismo.

Finalmente, tardamos diez horas y media para hacer aproximadamente 300 kilómetros.

## 5.2.2. La llegada al lugar del recital

Llegamos a Chajarí alrededor de las cuatro y media de la tarde. En la entrada del pueblo había un cartel que decía “La Renga. El recital del siglo”. Este evento había sido organizado por el centro de estudiantes de un colegio secundario, que había juntado el dinero para contratar a la banda. Chajarí es una ciudad pequeña de la provincia de Entre Ríos, era fácil imaginarse que para sus habitantes la presentación de La Renga era un acontecimiento extraordinario.

Entramos con la camioneta al club donde se realizaba el recital. Ya había gente en la puerta; los chicos encontraban conocidos y los saludaban por la ventanilla. Un grupo proveniente de Merlo preguntaba cómo entrar gratis y si habían traído una pelota.

El recinto donde estaba armado el escenario era un gimnasio, nosotros nos quedamos en una especie de terreno que bordeaba este edificio. La puerta del mismo estaba cerrada – una persona estaba encargada de cuidarla - pero se podía escuchar que estaba finalizando la prueba de sonido. Un chico se había cortado el dedo por subirse a una ventana, lo atendió Lema, el paramédico. Afuera también estaban Tucho y un par de plomos. El único que pudo entrar al gimnasio fue Carlitos, los demás debíamos permanecer afuera. Diego insistía en que el sólo quería entrar para colgar la bandera, Tucho le contestaba que espere que saliera un poco la gente. Se hizo una ronda y empezó a pasar la pelota. Hubo amenazas de un partido contra los “putos” de los plomos.

Del gimnasio fueron saliendo Chiflo, plomos y otros auxiliares, todos saludaron uno por uno a quienes habíamos viajado en la camioneta. Excepto Tete, los otros músicos junto a asistentes y amigos salieron por una puerta lateral y se metieron directamente en la camioneta de Carlitos. Cuando pasó la camioneta cerca nuestro Manuel gritó que después iban a jugar un partido de fútbol.

Entramos al gimnasio, donde quedaban algunos plomos y Tete. También estaban algunos seguidores que habían viajado en la camioneta de Rubén – un conocido de Carlitos - y gente del lugar, adolescentes de alrededor de 15 años e incluso un par de nenes. Algunos plomos arreglaban las últimas cosas arriba del escenario, otros paseaban y conversaban

con quienes íbamos llegando. Ya había banderas colgadas. A Diego los asistentes le prestaron una escalera para que cuelgue su bandera e incluso lo ayudaron. Tete, los plomos y los chicos que viajaron conmigo en la Traffic se pusieron a improvisar un partido de fútbol. Poco a poco el gimnasio se fue vaciando: los seguidores comenzaron a irse, la gente del lugar se retiraba por iniciativa propia o era obligada a hacerlo, Tete y los plomos partían hacia el hotel donde estaban alojados en los sucesivos viajes que hacía Carlitos.

Cabe aclarar que en otros recitales - a los que concurrí con el mismo grupo de seguidores - pudimos presenciar la prueba de sonido, e incluso en alguna oportunidad fue posible filmarla. En términos generales un seguidor no suele tener dificultades para presenciar este momento.

## Antes de la apertura desde adentro

En el gimnasio quedamos, por un rato largo, un plomo (Lobizón), Mane, yo, y gente de organización: chicos de Chajarí de alrededor de 14 a 18 años contratados para ordenar y limpiar. Éstos hacían los último arreglos, como reforzar los clavos flojos del escenario o del vallado. También entraban chicos para colgar sus banderas: para hacerlo se subían a los arcos de basquet o a las ventanas. El plomo sólo estaba para cuidar el lugar, paseaba, conversaba con nosotras o con otras personas. Después llegó Locura, el primer guitarrista de La Renga, quien por asuntos personales estaba en Entre Ríos y había decidido presenciar el recital. Se quedó un rato largo hablando con nosotras.

Alrededor de las ocho empezaron a llegar los miembros del equipo de trabajo de La Renga:

Dani, Víctor, Fernando, Lema, Tucho, Lochu, Rasta, Primo, Chevy, Prato, Toraba y Stanly. También arribaron los chicos que iban a encargarse de la seguridad del escenario, quienes tendrían entre 18 y 20 años. Los asistentes arreglaban los últimos detalles del escenario (tocaban las luces o acomodaban los instrumentos), Chevy y Prato aprovecharon un momentito para tocar la batería y el saxo respectivamente. Sin embargo el clima no era de trabajo, la mayoría paseaba por el gimnasio o conversaba entre sí, con nosotras, con otras personas que estaban por allí. Mientras tanto, seguía entrando gente a colgar banderas, o llegaban seguidores que, por ser reconocidos en tanto tales, no pagaban

entrada o podían acceder al gimnasio aunque el acceso para el público aún no estuviera habilitado. Considerando el frío invernal de aquella noche, era una buena ventaja. Una de las banderas más grandes que estaba colgada en el recinto estaba firmada por Sam. Yo sabía que Sam era uno de los seguidores más antiguos de La Renga que ahora organizaba micros para transportar a quienes asistían a los recitales en lugares alejados de la ciudad de Buenos Aires. Conversando con Dani, me enteré de que Sam tenía prohibida la entrada a La Renga, ya que había “traicionado” a la banda. Él solía colaborar recibiendo las entradas en el acceso a los recitales. Su tarea consistía supuestamente en cortar las entradas (así no podían volver a ser usadas), sin embargo él las conservaba intactas y después se las daba a la gente que contrataba sus servicios, para conservar su clientela. Dani no podía explicarse por qué le habían permitido entrar, incluso Sam intentó hacer con él las paces pero Dani no lo perdonó. Me interesó rescatar la anécdota de Sam ya que permite ver que los mismos valores con los que son evaluadas las conductas de los músicos – no actuar en función de las necesidades comerciales - se trasladan a los seguidores. A Sam se le negó el acceso por anteponer el interés económico a la fidelidad hacia la banda.

A las diez y cuarto hubo un llamado de atención: “iban a dar puerta”. Lema dio las instrucciones a quienes harían la seguridad del escenario. Eran alrededor de ocho chicos, a los que ya les habían dado una remera azul que decía “La Renga Control”, y estaban ubicados en la zanja entre la valla y el escenario. Su tarea consistía básicamente en impedir que los miembros del público subieran al escenario. Lema hablaba fuerte, seguro y moviendo las manos. Decía que lo importante era lograr la mayor armonía posible entre la banda y el público. Como el vallado era de baja altura debían intentar tirar a la gente que intentaba pasarse hacia el lado del público; si alguien lograba hacerlo, había que detenerlos y conducirlos a salir por el costado del escenario. Lema remarcaba que lo importante era que el recital fuera una “fiesta”, que “todos la pasaran bien”. Asimismo aconsejó que si le querían pegar a alguien - ya sea por algo que pasó en el recital o por una cuestión personal - lo hicieran sin que la banda se diera cuenta, porque sino “se podría todo”. Tenían prohibido mirar al escenario y de tanto en tanto debían tirar botellas de agua a la gente. Según Lema, a veces los mismos chicos pedían el agua, pero de una manera cordial, “de onda”. Los chicos parecía muy entusiasmados con su función: se miraban las remeras con orgullo y se sacaban fotos; los encargados de la organización también se

fotografiaban junto a los plomos. Entraron policías, que se ubicaron en grupos de seis en cada una de las tres puertas del gimnasio.

Así, quienes son contratados ocasionalmente para trabajar en La Renga – y en funciones tan delicadas como las relacionadas con la seguridad – son instruidos no sólo en sus tareas sino también en los valores del grupo.

Tucho trajo unas vinchas negras que decían La Renga en rojo, que luego fueron distribuidas por algunas seguidoras entre el público. Asimismo, en algunas ocasiones se distribuye “El Precipicio”, una publicación gratuita de pocas páginas organizada por Fernando Vera, el musicalizador. La misma suele incluir letras de canciones nuevas, poesías o textos literarios de diversos autores, de Fernando Vera o de los seguidores de La Renga.

Más de media hora después del primer anuncio, finalmente la entrada fue habilitada para el público en general.

## Antes de la apertura desde afuera

Para describir el resto del recital me basaré en el registro de Villa María. Yo había viajado en un micro de línea y en el trayecto había conocido a Tachi. Él ya sabía cómo llegar al anfiteatro - al cual él llamaba continuamente “el estadio” - porque había ido a un recital de Los Redondos que se había realizado en este lugar. Me contó que en esa ocasión hubo problemas entre el público y la policía; él había comprado la entrada pero que finalmente entró sin presentarla en una avalancha.

El anfiteatro quedaba al lado de un lago. La gente había ocupado la costa del lago y la calle que conducía al estadio. De los árboles colgaban banderas. En la calle había un coche que pasaba canciones de La Renga a un volumen alto. Las edades de quienes estaban allí iban aproximadamente desde los 15 a los 21 años, predominaban los hombres pero también había bastantes mujeres. Abundaban las remeras, camperas, mochilas, gorritos, pañuelos de La Renga y de Los Redondos, incluso había algunas banderas de esta banda. Muchos chicos estaban “en cuero”, con el torso desnudo.

Vendedores ambulantes ofrecían remeras, calcomanías; delante del kiosko de la cuadra había constantemente una muchedumbre. Los jóvenes bailaban, saltaban y cantaban, también se entonaban los cantitos populares. Estaban en grupos, y circulaban saludándose

o hablándose. Se compartían cervezas y vinos en tetra brick principalmente, gaseosas y porros en menor medida. Ya había algunos que no podían caminar o que vomitaban. Yo definiría el clima entre la alegría y el descontrol.

El grupo de seguidores con el que yo viajaba no solía quedarse cerca del lugar donde se realizaba el recital antes de que éste empiece. Luego de colgar las banderas, generalmente permanecían por la localidad hasta cerca de la hora del recital, cuando se encontraban con Carlitos o con algún asistente para que les dieran las entradas gratis.

## La entrada al recital

Había dos vallados antes de la puerta del estadio. El primero estaba aproximadamente a una cuadra de la entrada, custodiado por la policía. Algunos chicos esperaban apoyados sobre éste. El segundo vallado estaba justo sobre la entrada, y lo cuidaba la seguridad contratada por el grupo, que era gente del lugar, según me contaron. Se los distinguía por una remera azul que decía “La Renga - Control”. Las entradas, que costaban diez pesos, se vendían en unas cabinas que estaban al costado del primer vallado. Antes de llegar a la ventanilla había una especie de laberinto hecho con vallas que impedía que la gente se amontone. Había gente de seguridad siempre dando vueltas. Pocos chicos se acercaban a averiguar o a comprar. Alrededor de las 19 horas se “dio puerta”. Comenzaba a oscurecer. Ya no había más banderas colgadas de los árboles, no se bailaba ni se escuchaba música. El clima era de prepararse para entrar. Para esa hora llegó una camioneta de asistencia médica.

Tachi me había conseguido una entrada gratis. Yo entré alrededor de las 19.30, en ese momento la gente entraba espaciadamente. En el primer vallado la policía, luego de palparme, me revisó la mochila. Yo tenía miedo porque había escondido mi grabador dentro de un bollo hecho con un pullover y un pañuelo. Sacaron todo de la mochila, me revisaron los bolsillos tres veces, me abrieron la agenda pero al grabador no lo encontraron. Igualmente lamenté que me sacaran un perfume porque era de vidrio, a pesar de mis protestas. Las cosas que le extraían a la gente - que hasta el momento eran pocas, y la mayoría bebidas y cinturones - eran tiradas en un tacho grande de lata. Si bien en otros recitales el control fue menos estricto, hubo algunas ocasiones en las que sucedía lo contrario: se revisaba hasta adentro de las zapatillas de quienes concurrían al recital, impidiéndose la entrada con encendedores, desodorantes y hasta lápices.

En otros recitales también pude observar qué sucedía con quienes tenían objetos cuya tenencia en los recitales es considerada ilegal, como las drogas o las bengalas. Quienes transgredían la ley debían permanecer contra una pared y luego eran conducidos a un celular policial para ser transportados a la comisaría.

Las medidas de seguridad que se establecen para entrar a los recitales, como las limitaciones para circular o los controles policiales van constituyendo al sujeto del recital. Es un sujeto sospechoso por naturaleza, que necesita una gran cantidad de límites y restricciones, que debe estar fuertemente controlado. El antagonismo entre la policía y el público de rock data de los primeros años del rock nacional y se intensificó durante el período de la dictadura militar. Actualmente en los imaginarios colectivos determinados grupos de rock, como Los Redondos, se presentan especialmente asociados con la violencia, a partir de la suposición de que son consumidos principalmente por los sectores más marginados y violentos. La Renga, aunque con menor repercusión pública, también suele ser caracterizada de esta manera. Este prejuicio estaba agravado en Villa María por el recital dado un año antes por Los Redondos, en el que se habían ocasionado conflictos entre la policía y el público.

La presencia policial me suele generar inseguridad en los recitales. Me parece que la actitud de los agentes consiste en esperar que los conflictos se desencadenen, en estar continuamente “listos para actuar”; así, la represión se encuentra siempre latente.

En el segundo vallado sólo me pidieron la entrada, pero no me la cortaron. Apenas entramos al anfiteatro nos empezamos a encontrar con gente del equipo de trabajo: Carlitos, Dani, Víctor, Tucho. Dani me pidió la entrada para poder dársela a otra persona. Cabe aclarar que este recital había sido organizado por una productora (Cat producciones). Probablemente la misma estableciera más restricciones con respecto a las entradas gratis (o a la posibilidad de entrar gratis) que cuando organiza la banda. Así, cuando debido a los controles de la industria cultural la gente de La Renga tiene dificultades para lograr el acceso gratis de los seguidores, se ponen en práctica distintas estrategias por parte del equipo de trabajo de la banda para lograr este beneficio.

### 5.2.3. Antes del recital

El anfiteatro tenía una capacidad para aproximadamente 8000 personas. Había carteles y banderas de publicidad en todas las paredes del mismo. El escenario estaba armado en el lado opuesto a la entrada, con todos los instrumentos y los equipos preparados. La escenografía consistía en una gran bandera negra con una estrella blanca en el medio. Había una pared a alrededor de tres metros del escenario que lo separaba de donde estaba el público. Delante del mismo, en el centro, había un gran espacio libre. Rodeando a este centro, puestas como en grandes escalones estaban los bancos, que eran de cemento. Entre los bancos había tres pasillos grandes, dos a los costados del escenario y uno enfrente, el que venía de la entrada. Rodeaba a las sillas otro pasillo ancho, y luego había unas gradas de cemento que concluían en las paredes del anfiteatro. Desde una pequeña elevación ubicada frente al escenario se controlaban las luces. Bien alta, como un mangrullo, estaba la torre de sonido; en ella el Cabezón Fernando pasaba música. Alrededor de todo esto, que era el lugar del show, había un gran parque. En él había un puesto grande donde vendían patys, choripanes, bebidas.

Vendedores ambulantes, identificados con una especie de pechera amarilla, ofrecían panchos, latas de gaseosa y cerveza, maníes, nubes, sandwiches. Por lo que yo vi no vendieron demasiado. La música de fondo era de Hermética u otra banda de *heavy metal*.

La mayoría de la gente que ya había entrado estaba parada delante del escenario. Había pocos en las sillas, y todavía menos en las gradas. Cantaban los “cantitos populares”<sup>13</sup>, haciendo un pogo<sup>14</sup> moderado. Había sólo alrededor de siete banderas colgadas.

Poco a poco la gente ingresaba, y el anfiteatro se iba poblando de banderas. Muchos de los chicos entraban exaltados, sonriendo, casi corriendo. Creo que el público era mayormente cordobés (por lo menos a partir de la entonación de las voces que se escuchaban). Algunos se me acercaban a hablar, preguntándome si era cordobesa, si estaba sola o si me gustaba La Renga. El clima cambió cuando se escuchó una canción de Los Redondos. Como si estuvieran por un momento en un recital de esta banda, los jóvenes empezaron a cantar con emoción. En el centro se pogueaba. Muchos golpeaban contra unas columnas de hierro que había en el lugar, intentando hacer ruido para acompañar la música. Esto se repitió cada vez que se pasaban canciones de Los Redondos; y también, aunque en menor medida, con las canciones de Sumo y Metallica.



Comencé a conversar con tres cordobesas de 15 años. Estaban un poco asustadas. Era la primera vez que iban a un recital de rock y habían dudado bastante en hacerlo, sus madres casi no se lo permiten. Me contaron de otros espectáculos musicales a los que habían asistido, de Enrique Iglesias y Ricardo Arjona; en los fines de semana solían ir a bailar. Aseguraban que en el anfiteatro estaba toda Villa María y señalaban constantemente a los chicos de la localidad que conocían. Creo que sus expectativas estaban más centradas sobre estos muchachos que sobre La Renga.

La conversación con las cordobesas nos permite pensar en el público más ocasional de La Renga, sobre todo en los recitales que se realizan en el interior del país, donde las ofertas para el tiempo libre no abundan. La concurrencia al recital posiblemente no se debe a un interés rockero, sino más bien porque la propuesta es algo novedoso. La Renga se halla en el mismo lugar que Enrique Iglesias, un producto musical más que las radios difunden. De a ratos se oían los cantitos populares. En las gradas dos lanzallamas<sup>15</sup> dieron espontáneamente una demostración y fueron aplaudidos. Más tarde, la gente que entraba era de mayor edad, entre veinte y veinticinco años. Me llamo la atención que algunas de las banderas colgadas se referían a Los Redondos, y no a La Renga. Los Redondos tocaron dos veces en Villa María.

Alrededor de las 20.30 se oyeron un par de disparos. Muchos chicos empezaron a correr hacia las gradas más altas, desde donde se podía ver la entrada al recital. Todos miraban para ese sector. Se empezó a cantar *El que no salta es un botón* mientras se saltaba, siempre con el cuerpo apuntando hacia el sector de la entrada. Al rato comenzó a entrar gente en avalancha: todos juntos, corriendo, llevándose por delante lo que había en el camino. Algunos se abrazaban, cantaban o gritaban La Renga. Seguramente se había generado un enfrentamiento entre miembros del público que intentaban entrar gratis y la policía. Por eso para quienes ingresaban lograr entrar era un sinónimo de triunfo.

Ahora la gente entraba masivamente. El lugar estaba lleno. Los que estaban en las sillas se paraban sobre ellas. La ansiedad de la gente iba creciendo, las expectativas de todos ya estaban sobre el escenario.

#### 5.2.4. El show

Si bien el recital estaba anunciado para las 22 horas, alrededor de las 22.40 se apagaron las luces del estadio y se encendieron las del escenario: este juego en la iluminación indicaba el comienzo del show.

En el escenario había bastante movimiento también: los plomos iban y venían, bromeaban entre sí o con los músicos. Mientras tocaban, los músicos hablaban, se hacían gestos, bromeaban; entre sí o con el resto de la gente que estaba allí (donde suele haber amigos y seguidores). En ese momento, yo me encontraba en un costado del escenario.

Varios chicos pasaban la valla e intentaban subir al escenario, algunos lo lograban, la mayoría no. Los que llegaban al escenario eran tomados por los encargados de seguridad que estaban en la canaleta y conducidos por debajo del escenario nuevamente hacia el sector del público. Los que subían al escenario intentaban llegar a los músicos, pero también eran inmediatamente capturados por la gente de seguridad de arriba del escenario y llevados hacia afuera. La mayoría salía tranquilo; los pocos que se resistían provocaban “puteadas” o gestos amenazadores en quienes controlaban el escenario. Durante el recital fueron arrojadas hacia el escenario un par de remeras de equipos de fútbol.

Durante los primeros temas había mucha euforia en el público, expresando la ansiedad con la que se había esperado ese momento. Los que estaban más cerca de la valla estaban apretados, empujando para llegar lo más adelante posible; cantaban moviendo los brazos, pero sin poder moverse demasiado. En la parte del centro del sector del público se hacía pogo. Los sectores más alejados del escenario suelen ser los de mayor tranquilidad: la gente suele permanecer parada, cantando los temas, agitando los brazos o saltando en algunas canciones. Los seguidores con los que yo me relacioné suelen ubicarse en este ámbito.

Luego el clima se fue calmando. Podía haber en algunos temas más entusiasmo que en otros, pero no era la exaltación del principio. En las canciones más lentas se prendían los encendedores. En los últimos temas la euforia del público renacía, pero no se percibía tanto ansiedad sino emoción: por un lado era el momento de la despedida, por otro lado se tocaban las canciones preferidas del público. En estos temas se encendían la mayoría de las bengalas y había más chicos subidos a caballito, algunos agitando remeras.

Si bien los asistentes cantaban algunos temas, en los últimos también se los podía ver más involucrados en el show. Recuerdo especialmente “El revelde” (sic). En la torre de sonido había cinco personas (algunas que trabajaban y otras que no) que saltaban y acompañaban la canción con un brazo en alto. En el panel que estaba en el escenario, el gordo Gabi, abrazado con otros dos asistentes, saltaba y cantaba.

## 5.2.5. La actuación de los músicos

Es posible dividir a la actuación de los músicos en tres secciones.

La primera consiste en los dos o tres primeros temas de la banda, que suelen ser temas de sonido poderoso. Estos temas permiten calmar la ansiedad tras la espera, que a veces suele prolongarse varias horas y a la vez son efectivos para crear rápidamente el clima del recital. Durante el mismo, el único que suele hablar es Chizo, y en menor medida Tete. En el primer saludo – que se realiza después de la primera o la segunda canción – Chizo agradece a la gente del lugar y a quienes viajan para llegar al recital. Así, esta primera parte está orientada a crear un marco del recital, se busca involucrar a todos los participantes tanto mediante el sonido poderoso como mediante el saludo.

En la segunda sección suelen predominar las canciones del último disco que La Renga haya sacado; incluso a veces se caracteriza al recital como la presentación del disco nuevo. Así, esta es la sección más orientada en función de los intereses comerciales, ya que intenta difundir los temas nuevos y promocionar la nueva placa.

En las primeras canciones de la banda, los comentarios previos suelen referir a esta antigüedad: por ejemplo en Córdoba, antes de El juicio del ganso, Chizo preguntó: *-¿A ver si se acuerdan de ésta?-*. En el recital de Ferro en octubre de 2000, antes de “La nave del olvido” anunció que esa canción – que era la primera de la banda - tenía más años que la escarapela. Así las canciones van construyendo una dimensión histórica de la banda: hay canciones viejas, que implican el recuerdo y hay canciones más nuevas.

Otras dedicatorias permiten anclar a la canción en el contexto del recital. Por ejemplo durante los conflictos universitarios de mayo de 1999, “Embrollos, fatos y paquetes”, una canción que refiere a la corrupción, fue dedicada a quienes *- se están mandando cagadas con la universidad -*. En un recital que se realizó en Obras en marzo de 1996, cuando se

cumplieron veinte años del golpe militar, Chizo en el medio de la canción “Hablando de la libertad”, la dedicó a los desaparecidos.

Otras acotaciones que suelen estar ancladas en el contexto son los pedidos, en el caso de que se ocasionen peleas o disturbios en los recitales, para que los problemas concluyan o también comentarios que aluden a problemas que suele haber en la puerta con la policía. Fue interesante la experiencia en un recital que se realizó a beneficio sin promoción en Marquee, un local rockero de mediana capacidad. En primer lugar Chizo pasó varios avisos de recitales de bandas no profesionales, práctica que solía realizarse cuando la banda tocaba habitualmente en lugares de mediana capacidad similares a Marquee. Antes de finalizar el recital Chizo dijo: *Esto es como antes cuando tocábamos en lugares chicos como este. Muchos de ustedes seguro no estaban. Sonábamos un desastre, y además subíamos siempre en pedo. Bah, seguimos así-*. Se establecen lazos con el pasado, creándose un sentido emergente en el presente. El pasado no profesional, de recitales donde tocaban ebrios y con mal sonido, es continuado al presente, donde la profesionalización no trajo aparejada ni un mejor sonido ni una mayor responsabilidad de los músicos.

La última parte del show suele ser la más emotiva. Los últimos temas suelen ser siempre los mismos, está en las expectativas del público que aparezcan al final del recital o en los bises.

Así, la misma está más orientada a crear sentidos de pertenencia entre la banda y el público. Por ejemplo, en esta sección suele tocarse “Somos los mismos de siempre”, la canción a partir de la cual La Renga denomina a sus seguidores. En varias ocasiones, durante el estribillo que dice *somos los mismos de siempre*, el cantante agrega *yo lo sé* o alguna frase similar. Así Chizo declara saber diferenciar, entre el público masivo, a quienes están siempre. A partir de la tradicionalización de la asistencia a los recitales, crea un nosotros, que incluye únicamente a quienes “siempre nos encontramos”

Esta canción, al ser una de las más festejadas, suele estar acompañada por alguna acción del público. Por ejemplo, en el recital de Córdoba, se desplegó una bandera argentina tan grande que iba desde el sector de los bancos hasta el centro del anfiteatro. Este hecho crea un plus de sentido para la canción, ya que el sentimiento de comunidad entre “los mismos de siempre” es relacionado con lo supralocal y lo nacional.

“Hablando de la libertad” es casi siempre la última canción. A veces es dedicada a los mismos de siempre. En el recital de Córdoba, Chizo la dedicó a la gente del lugar y a los que vinieron de lejos por los caminos, deseando que “todos los caminos nos lleven siempre a la libertad”. La idea de libertad se mezcla con la concurrencia al recital y con la idea de viaje. Libertad es la posibilidad de viajar y de llegar al lugar deseado. Como mencioné anteriormente, con la misma también se homenajeó a los desaparecidos. Así, la libertad también es la lucha por los ideales, es la búsqueda de un sistema diferente. En esta canción también suele adquirir importancia la participación del público, desplegando banderas o encendiendo bengalas, por ejemplo.

### 5.2.6. El final del recital

En el show de Córdoba, Chizo se despidió con su habitual *Nos estamos viendo*. Antes de irse por primera vez, los músicos arrojaron diversos elementos al público: Chizo y Tete tiraron una buena cantidad de púas<sup>16</sup>, desplazándose de la derecha hacia la izquierda del escenario; Tanque los palillos; Chiflo tres listas de temas que estaban pegadas en los parlantes y en los retornos. Desde abajo del escenario, la gente levantaba las manos intentando agarrar las cosas y gritaba los nombres de los músicos. Cuando terminaron los bises Chizo y Tete volvieron a tirar púas. Los objetos que arrojan los músicos hacia el público adquieren una carga simbólica especial, perpetuando en sí mismos el momento del recital. Para saludar los cinco músicos se abrazaron y se inclinaron ante el público.

### La salida del recital

Retomaré el recital de Chajarí para describir cómo transcurre la salida del recital. Minutos después de que los músicos se retiraran del escenario y las luces se encendieran comenzó a sonar nuevamente la música de fondo. Quienes habían llevado banderas comenzaron a descolgarlas. La gente fue saliendo tranquila. Los sonidistas y el iluminador que estaban en la torre se fueron, quedó sólo Fernando. Sobre el escenario los plomos comenzaban a trabajar. Los últimos que quedábamos en el lugar éramos los

primeros que habíamos llegado. De a poco volvían los asistentes al sector donde estábamos nosotros. También quedaban los policías.

Creo que los últimos en salir fuimos los que viajamos en la Trafic de Carlitos, ya que él llevó primero a los músicos al hotel. La tarea de desarmar el escenario se hacía tranquilamente. Dani me lo describió muy bien: *-parece que no estuvieran haciendo nada, que estuvieran jodiendo, pero no, vas a ver que así en un rato todo esto está desarmado-*. Diego pidió la escalera y descolgó su bandera con ayuda de otros chicos. Luján, Male y yo colaboramos: doblamos con Víctor la tela negra con la figura del Che que estaba como escenografía. Tete se quedó conversando con nosotros hasta que nos fuimos.

## 5.3. Análisis del recital

### 5.3.1. Rasgos constitutivos de los recitales

Las actuaciones culturales son eventos donde la actuación es un atributo central, es decir, se trata de ocasiones preparadas para el despliegue estéticamente marcado de una habilidad ante una audiencia (Bauman 1992c). En este sentido implican la existencia de reglas constitutivas, que “crean la posibilidad misma de las actividades” (Searle en Bialogorski y Fischman 2000). En el caso de los recitales, el show de los músicos constituye el eje del evento, y la realización del espectáculo involucra determinadas pautas, que se relacionan con los modelos de la industria cultural.

Bauman (op.cit.) define una serie de características de las actuaciones culturales: la organización previa, la delimitación temporal y espacial, la programación interna. A partir de estos rasgos, intentaré delinear las reglas constitutivas de los recitales. Ya mencioné los actores que suelen estar involucrados en la organización de los recitales de La Renga, y que la misma implica la existencia de mecanismos de difusión que pueden ser formales o informales. Participan en estos eventos quienes poseen una entrada, que se adquiere intercambiándola por una suma monetaria. También están previstos un número limitado de invitados, personas que pueden acceder sin entrada.

En cuanto a la delimitación temporal, estos eventos suelen estar anunciados para una fecha determinada; en la mayoría de los casos la misma se sitúa en momentos que son considerados socialmente como ajenos a las rutinas laborales o escolares<sup>17</sup>. Así, la fecha se ubica en horarios nocturnos o en días del fin de semana. Se anuncia un horario para el comienzo del show, el acceso al recinto donde el mismo se desarrollará se permite aproximadamente tres horas antes.

Asimismo, se establece un lugar donde el recital tendrá lugar. Los alrededores del mismo suelen estar marcados en la preparación de estos eventos. Según la magnitud del evento, pueden delimitarse como espacio al cual acceden sólo quienes participan en el recital varias cuerdas de los alrededores, las mismas son demarcadas mediante vallados o paneles. Por otra parte, el espacio del recital está dividido en sitios para los músicos y su equipo de trabajo (el escenario, los camarines, la torre de sonido) y sitios para el público (que suele estar conformado por sectores para estar parado y otros en donde es posible sentarse).

El programa de los recitales consiste en el show principal ya mencionado, y los momentos previos y posteriores al mismo, donde se pasa música. Esta música adquiere más importancia antes del espectáculo, ya que está orientada a entretener a la audiencia hasta que los músicos aparezcan en el escenario. Al final, en cambio, se trata de música de fondo, que acompaña el momento en el que los consumidores se retiran del lugar. Por otra parte, el show se divide en la ejecución de canciones previamente planeadas y otras espontáneas<sup>18</sup>. Las mismas son denominadas bises. Implican un juego entre los músicos y la audiencia: los músicos se retiran del escenario, el público los aclama, como consecuencia los músicos retornan y cantan dos o tres temas más. Considero a los bises como parte constitutiva del show porque ya están previstos en las listas de temas de los músicos, asimismo no provocan sorpresa en los consumidores.

### 5.3.2. Las prácticas de los consumidores

Antes de que se habilite la entrada al recital, las inmediaciones del recinto donde éste se realiza son marcadas simbólicamente por los consumidores, ampliando el tiempo y el espacio que las reglas constitutivas establecen.

Así, un lugar (los alrededores del recinto previsto para el recital) y un momento (los momentos previos a cuando se permite el acceso a los mismos) excluidos del evento son apropiados por el público mediante prácticas como colgar banderas y entonar los cantitos populares, relacionadas con el desarrollo de los recitales. Estas prácticas, más allá de su significado intrínseco, adquieren un nuevo sentido: actúan como señaladores indexicales de los consumidores de la banda, crean un lugar de reunión que agrupa a quienes luego participarán del recital.

Se va conformando entonces en torno a estos eventos dimensiones que escapan a las previsiones institucionales, por medio de marcadores que también están por fuera de estas previsiones. Así, “la comunidad” de los consumidores de La Renga no se constituye sólo en el momento del recital; como ya veremos, banderas y cantitos objetivan la adhesión a La Renga, creando sentidos de pertenencia entre quienes comparten este sentimiento. Describiré brevemente a estos objetos, más adelante los abordaré con más detalle.

Existen dos tipos de banderas: las de palo - que tienen un mástil y son agitadas por sus dueños en el recital - y las que no llevan mástil, consisten simplemente en pedazos de tela y suelen ser denominadas “trapos”. Estas últimas pueden ser utilizadas de dos maneras: son colgadas en el recital, o en menor medida son desplegadas durante las canciones. Las banderas presentan generalmente algunas frases, los nombres de los individuos o los grupos que las crearon, dibujos.

Los cantitos populares son cánticos breves, de pocos versos, que suelen ejecutarse antes y durante el show por el público.

Podemos considerar a estos objetos desde la perspectiva de la actuación, ya que se tratan de modos de comunicación marcados estéticamente que son puestos ante la exhibición de una audiencia (Bauman op.cit.). Si bien la expresión estética principal del recital está en manos de los músicos, los consumidores también participan en el recital con sus propias manifestaciones artísticas. Los límites entre artista/ espectador se atenúan, el recital se conforma entonces como un ámbito donde se amplía el espectro de quienes “hacen algo para la cámara” (Bauman op. cit.).

A continuación analizaré las banderas y los cantitos populares basándome en el concepto de actuación.



### 5.3.2.1. Las banderas

En la mayoría de las banderas la búsqueda de atención de la audiencia no está orientada al contenido del mensaje, sino a la habilidad de su/s creador/es para formular una expresión utilizando frases de las canciones de La Renga. En este sentido, las frases se construyen a partir de la decontextualización de textos previos – las canciones – que son recontextualizados en las banderas (Bauman y Briggs 1990).

En algunos casos, estas banderas citan el texto de las canciones sin modificar, por ejemplo:

*Y en qué lugar habrá consuelo para mi locura esta ironía con qué se cura si el final es en donde partí*

Esta bandera reproduce parte del estribillo de “El final es en donde partí”. Puede expresar que se comparte la idea expresa en la canción, pero también, al hallarse colgada en el recital, puede indexicalizar al mismo como lugar del consuelo.

En otros casos tampoco se modifica la forma de la canción, pero se agrega la alusión a la banda, los nombres de los creadores o su barrio de procedencia:

*No existo más que para vos La Renga*

*Algo tan grande como el cielo y las montañas La Renga Dani Pablo Miguel José*

*Tal vez vivir cueste el pecado La Renga Barrio Los Pinos Los Polvorines*

La tercera bandera expresa un pensamiento, La Renga y el Barrio Los Pinos se significan entendiendo al pecado como parte constitutiva de la vida. Pero en las dos primeras banderas, las frases cobran sentido en relación a La Renga: la banda es entonces el sentido de la existencia, o se compara con la inconmensurabilidad del cielo y las montañas, que en la canción refieren a la libertad. El gusto por una banda de rock, que podría ser algo efímero y secundario se transforma en aquello por lo que vale la pena vivir.

Otras banderas producen transformaciones en las canciones y conjugan la pasión por La Renga con el amor al barrio de origen:

*De Bera (Berazategui) es mi alma de La Renga mi corazón Nahuel Javi*

Retomando el estribillo de “Negra es mi alma negro mi corazón” (que reivindica a los negros y a su música), el sentimiento por el barrio y por la banda son agrupados. Puede pensarse a esta fusión como una estrategia de tradicionalización: une a La Renga con el origen, adquiriendo valor entonces el vínculo con La Renga a partir del pasado.

Asimismo, ubicarse en el barrio implica remitirse a lo sencillo, a lo espontáneo. También refiere a lo cercano, a lo familiar; es el lugar donde los sentidos de pertenencia se construyen en ámbitos públicos, como la esquina o la plaza. Cabe aclarar que muchos de los barrios a los que se alude en las banderas, como Mataderos, Pompeya, Ciudad Evita, constituyen lugares que en los imaginarios colectivos están asociados a sectores de menor poder adquisitivo, adquiriendo la adhesión a La Renga significado junto a esta clase social. Algunas banderas se limitan a nombrar a la banda y a la localidad de origen: *La Renga Ringuelet*

En los recitales que se realizan en lugares alejados del que es citado en la bandera, la mención del origen adquiere sentidos emergentes, ya que indexicaliza el largo trayecto que los seguidores han recorrido para llegar al recital, quedando implicada la adhesión a la banda. Es particular el caso de la siguiente bandera:

*Mataderos tu barrio loco*

Esta bandera alude a la raíz compartida, Mataderos, tanto de la banda como de los creadores. De esta manera, considerando las peleas entre los grupos que siguen a La Renga ya mencionadas en el capítulo 4, la adhesión de los creadores se tradicionaliza legitimándose como más auténtica a partir un origen en común. A diferencia de los otros casos, donde el nombre del barrio se relaciona con la concepción de la idea de barrio, aquí también el barrio específico se torna significativo. Loco puede referirse tanto a lo insensato como a los efectos de las drogas; en ambos casos alude a lo que está excluido del sistema: por su idea de cordura o por su legalidad. La banda pertenece entonces a un barrio ubicado en los márgenes de la ciudad y representa a quienes están por fuera de las pautas sociales.

Otras banderas refieren al rock'n roll, posicionando a La Renga como sostenedora de este género musical. El estilo de La Renga suele ser denominado rock barrial, el cual se caracteriza básicamente por un apego desde lo musical a los sonidos clásicos del rock. En un contexto en el cual muchas bandas fusionan el rock con otros ritmos (como la salsa, la cumbia, el candombe) o que producen su música mediante computadoras, apearse a las estructuras clásicas del rock'n roll constituye una estrategia de tradicionalización que une a una banda con lo auténtico, diferenciándose entonces su postura del resto. Los críticos reprueban a La Renga por no innovar, pero se observa desde las banderas que esta actitud posiciona a la banda como defensora del rock'n roll. Por ejemplo:

*Hey Hey my my el rock´n roll no morirá jamás La Renga*

En otras banderas el rock aparece como el refugio para estar a salvo del sistema:

*La Renga Podrán sacarme todo menos el rocanrol Ramiro Gonzalo Horacio*

Esta bandera recontextualiza un verso de la canción “Bailando en una pata”. Si bien el sujeto está ausente, la frase evoca la letra de la canción. La misma remite a la oposición entre quienes poseen el poder económico – representado por quienes brindan servicios como la luz, el gas, el alquiler de vivienda, los empleadores – y quienes no lo poseen, cuya economía está sujeta a la voluntad de los primeros. Así, el rock aparece como aquello que queda intacto más allá de los recursos de los poderosos para apropiarse del patrimonio de los no poderosos. En este sentido, el rock es una identidad que no se compra ni se vende.

Otras banderas aluden a problemas relacionados con los recitales. Por ejemplo:

*Violencia es mentir*

Esta frase pertenece a una canción homónima de Los Redondos. Podemos pensarla en relación a la violencia en los recitales, cuestión que en ambas bandas está presente. En este sentido, respondería a quienes – como las instituciones estatales o los medios de comunicación - estigmatizan por violentos a quienes asisten a recitales de rock. Así, esta bandera destaca la violencia que ocultan los sectores hegemónicos: la violencia de la mentira es la de los corruptos, la de los que día a día perjudican con sus engaños y sus fraudes. En el mismo sentido, pero a partir de la canción “Reíte”, se expresa esta bandera:

*Y aunque venga el aguafiestas nos vamos a reír igual Ja*

El aguafiestas puede referirse a la policía o las reglamentaciones estatales que a veces no dan el permiso o suspenden la realización de los recitales. Reivindica que los mismos seguirán existiendo a pesar de los obstáculos.

Otras banderas también expresan las dificultades que implica una posición de desigualdad:

*Así sobre un pie reivindico mis derechos Río III*

Esta frase proviene del extracto de un texto firmado por “el cojo del bosque sacrílego” que apareció el cancionero del disco **A dónde me lleva la vida**. Pese a la situación de desventaja de los seguidores, se destaca la persistencia en defender aquellos derechos que son abandonados desde las instituciones hegemónicas.

Algunas banderas se refieren explícitamente a conflictos nacionales:

### *Morir queriendo ser libre Volveremos (sobre el dibujo de las islas Malvinas)*

Se crean relaciones intertextuales con dos textos: la canción “Hablando de la libertad” y la consigna que sostienen los ex combatientes de la guerra de Malvinas. Esta segunda frase junto al dibujo de fondo crea un sentido emergente para la canción - que simplemente refiere al sentimiento de libertad – vinculándolo con la lucha por recuperar territorios de soberanía nacional en manos de extranjeros. Aparece nuevamente la dicotomía poderoso/ no poderoso y la continuidad en defender lo propio. Asimismo, se reivindica una guerra que culminó en una derrota, una guerra silenciada desde los ámbitos oficiales.

Muchas banderas están realizadas sobre los colores de la bandera argentina. De este modo quedan unidos nuevamente los orígenes, esta vez el que se construye a partir de la idea de nación, con la banda; al mismo tiempo, la noción de nación – actualizada por la presencia del símbolo patrio como fondo - adquiere nuevos sentidos junto a las ideas que se expresan en las banderas: la adhesión a una banda de rock, la reivindicación del barrio, la oposición entre quienes detentan el poder y quienes no lo poseen. Así, se disputa con los sectores hegemónicos qué y de quién es la noción de patria.

Otras banderas retoman esta cuestión en sus frases:

#### *La patria se hizo canción La Renga Quilmes Cuco Colice Edgardo Zurdo*

Esta bandera recontextualiza el estribillo de “Me hice canción”, reformándolo al introducir como sujeto a la patria. La patria se convierte en una expresión artística y La Renga en sostenedora, a partir de sus creaciones, de la identidad nacional.

Desde otros “trapos”, se amplía a los representantes de esta identidad nacional:  
*Esquivando charcos en este infierno encantador la mentira es la verdad y la ciudad dormida y sin sueño La Renga Diego Divididos Los Piojos Esto sí es Argentina*

Esta bandera construye una frase a partir de canciones de distintas bandas de rock nacional: La Renga (Esquivando charcos), Los Redondos (El infierno está encantador esta noche), Divididos (Qué ves) y Los Piojos (Cruel). Lo importante aquí no es el sentido de la frase que se arma, sino que los versos remiten a canciones identificables en el ámbito rockero de las diferentes bandas; la habilidad consiste en poder juntar los versos, que es una manera de unir a todas estas bandas en una misma línea de rock. Aparecen luego los nombres de las bandas (excepto Los Redondos), el de Diego (aludiendo a Diego

Maradona) y luego un verso de la canción “La rubia tarada” de Sumo. Esta banda ya no existe, pero es considerada como precursora de la corriente de rock a las que se adscriben el resto de las bandas. En este último tema, Argentina queda expresada en “irse a tomar una ginebra a un boliche a la esquina”, en oposición a quienes frecuentan las *discoteques*. Así, esta bandera expresa que lo auténticamente nacional es el rock, y más específicamente estas propuestas rockeras. Remitir la “esencia” de lo nacional a una banda de rock es ubicar la patria, no ya en las formas culturales cristalizadas y homogéneas que generalmente constituyen el patrimonio cultural que se preserva desde los sectores hegemónicos (Rotman 1999) sino en manifestaciones en continuo movimiento y que combinan lo vernáculo y lo ajeno. Proponer a La Renga como una versión específica de la identidad nacional implica construir este sentido de pertenencia por fuera de la lógica dominante, a partir de expresiones culturales que se consideran como propia, como recurso de identificación y memoria colectiva.

Pintadas en estas telas de colores, las canciones adquieren valor de uso: permiten expresar públicamente sentimientos, pensamientos, convicciones de quienes participan en los recitales. Las banderas recrean al rock nacional como una manifestación cultural contestaria: reivindicando a los subalternos, rememorando los grandes olvidos, evocando las desigualdades, disputando nociones cristalizadas desde los sectores dominantes. Y también recrean al rock como un espacio para la construcción de identidades diferenciales.

### 5.3.2.2. Los cantitos populares

Los cantitos populares crean sentidos de pertenencia entre los consumidores, expresando sentimientos o ideas en común:

*Pan y vino, pan y vino, el que no grita La Renga para que carajo vino*

Este cantito une al público en la consigna de alentar a La Renga. La misma se constituye como el motivo del recital, así es la adhesión y no la afinidad musical lo que une a los seguidores con la banda.

El vínculo con la banda es expresado de otras maneras:

*Yo amo a La Renga la llevo adentro/ porque La Renga es un sentimiento/ esta es tu hinchada esta es tu gente/ porque somos los mismos de siempre*

Aquí el sentido de pertenencia crea una comunidad que es la hinchada, “los mismos de siempre”, el nombre que reciben los seguidores de La Renga. Desde esta denominación, la identidad (mismos) se basa en siempre, en la continuidad, en la unión de pasado y presente, es decir, en procesos de tradicionalización. Si una buena parte de los consumos culturales se caracterizan por la fugacidad, por la superficialidad, la adhesión a La Renga involucra lo afectivo y es eterna. Así, se recrean los vínculos de fidelidad que unen a “la hinchada” y a la banda.

El cantito que se repite con más frecuencia en los recitales de La Renga es el siguiente:  
*Vamos La Renga con huevos vaya al frente que se lo pide toda la gente/ Una bandera que diga Che Guevara un par de rocanroles y un porro pa' fumar/ Matar un rati para vengar al Walter y en toda la Argentina empieza el carnaval*

Este cantito también alienta a la banda para que aparezca en el escenario. Esta intención aparece en la canción *que se lo pide toda la gente*, esta frase opera en una dimensión metacomunicativa: expresa el objetivo de la ejecución del cántico. Al frente se debe salir *con huevos*, es decir con fuerza y valentía. Junto a la salida de La Renga, se mencionan una serie de factores que crean el contexto de los recitales. Así, elementos provenientes del universo de la diversión – rocanrol, porro, carnaval – se mezclan con otros que pertenecen al ámbito político: un líder revolucionario (Che Guevara), la institución policial, Argentina. El recital continúa entonces siendo un espacio de esparcimiento, pero a la vez se establecen vínculos con cuestiones políticas provenientes del pasado. Se reivindica a Ernesto Che Guevara, cuya postura política enfrentada al sistema capitalista lo condujo a la muerte, pero también a un par (Walter Bulacio), un seguidor de Los Redondos asesinado por la prepotencia policial. Este cantito suele entonarse en el medio de “El Blues de Bolivia”. La trompeta hace el ritmo del cantito y sólo canta el público. Así, los límites entre las canciones de la banda y las del público se diluyen.

Otros cantitos también refieren a los enfrentamientos con la policía:

*Borombombon borombombon el que no salta es un botón*

Así crea un enemigo en común: la policía. Saltar es una manera de hacer visible la oposición, de manifestar el antagonismo a esta institución. Como sucedió en la entrada del recital de Córdoba, el cantito popular entonado mientras la policía reprimía aquí indexicaliza la solidaridad con quienes intentaban entrar sin pagar.

Otros cantitos unen el recital al pasado:

*Luca no se murió, Luca no se murió que se muera Ceratti la puta madre que lo parió* Este cantito tradicionaliza el recital al crear relaciones indexicales con la oposición entre Sumo y Soda Stereo en los años ´80. Se niega la muerte de Luca, cuya evocación es una manera de negación, deseándose a al cantante de la banda de los rivales. Así, se actualiza en el recital la interna entre un rock pasatista y complaciente con los aparatos comerciales y otro rock contestario, que se postula independiente de los intereses mercantiles.

### 5.3.2.3. Otras actuaciones del público

Cabe mencionar a los juegos de iluminación que realizan los consumidores en los recitales. Estas prácticas tienden a ampliar el lugar del espectáculo durante el show hacia el sector del público.

Las bengalas predominan en los últimos temas del recital, y en este sentido expresan la emoción del público en estos temas. La cantidad de bengalas que haya en un recital depende en buena medida del grado de rigidez de los controles del lugar. Ya mencioné que las bengalas suelen estar prohibidas en los recitales y que en algunos casos son detenidos quienes las llevan.

Otro de los juegos de luces que se suele hacer es en los temas lentos, como “La Balada del diablo y la muerte”. Consiste en prender los encendedores, que crean un efecto estético en la oscuridad. Esta práctica está difundida en otros tipos de espectáculos musicales más allá del rock.

En el recital a veces los consumidores también ponen en práctica destrezas relacionadas con los espectáculos callejeros: así, en el recital de Córdoba, los lanzallamas se constituyeron en un atractivo antes de que comience el show.

### 5.3.4. Relaciones intertextuales con otras bandas de rock o con el fútbol

En este apartado me voy a referir brevemente a cómo se establecen relaciones con la banda “Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota” y con fenómenos afines como el fútbol. Defino intertextualidad como una perspectiva que acentúa la creación de nexos con preexistentes cadenas de comunicación por las cuales las prácticas incorporan y evocan textos que son resignificados en su nuevo contexto (Fairclough 1992).

## La Renga y Los Redondos

Podemos observar que en el recital se crean relaciones indexicales con Los Redondos por parte del público de dos maneras: mediante las banderas que aluden a esta banda y mediante el entusiasmo expresado cuando el musicalizador ponía algún tema de este grupo. Estas relaciones unen a La Renga con Los Redondos: el recital de La Renga es también el espacio del recital de Los Redondos, es el espacio del rock no comercial, no producido para la venta. Teniendo en cuenta que la trayectoria de Los Redondos es anterior a La Renga, podemos pensar que se va conformando una línea de tradicionalización. Más allá de lo musical, esta línea implica una postura frente a los aparatos comerciales. Lo mismo ocurre con el entusiasmo por Sumo, otro representante de esta línea.

## El fútbol

La fusión entre rock y fútbol se puede advertir también en los recitales. Las banderas y los cantitos, la identificación de los grupos de seguidores con sus cuadros de fútbol, entre otros elementos, crean relaciones indexicales con este deporte.

Por un lado, el fútbol sirve para dividir y enfrentar a los grupos de seguidores entre sí, pero también constituye un mecanismo de integración. Además de ser un tema de conversación predominante, la organización de partidos de fútbol entre diferentes grupos de seguidores, músicos y miembros del equipo de trabajo de la banda implica una actividad compartida, un lugar de reunión donde estas categorías quedan diluidas.

## 5.4. Conclusiones



## Los viajes

Consideramos a los seguidores como quienes asisten habitualmente a los recitales de una banda, en oposición a quienes sólo lo hacen eventualmente. En el caso de La Renga, esta conducta implica desplazarse por todo el país; así, concurrir a un recital adquiere las características de un viaje. En este sentido, el aguante, la fidelidad sin límites, se refuerza con la necesidad de “peregrinar”, de recorrer amplias distancias para poder participar en los recitales.

Como ya vimos, estos viajes son fundamentales para la conformación de lazos de amistad entre los seguidores. A partir de estas travesías se establecen vínculos que continúan afirmándose por fuera del ámbito de los recitales.

Durante los trayectos, la evocación de otros recitales y otros viajes, permite unir a viajes y recitales en un pasado compartido, otorgándole al contexto donde la narración se ejecuta significación en tanto continuación de prácticas precedentes. Es destacable la mención del primer recital, que es remitir estas prácticas al origen.

Al igual que en el capítulo anterior, la mención de las peleas refiere a la idea de que las barras se tornan significativas cuando actúan en el recital como un sujeto colectivo. A través de los enfrentamientos se produce la visibilidad de estas agrupaciones. Asimismo, sólo quienes asisten a la mayoría de los recitales se socializan en estas disputas.

## En el recital

Desde la llegada al recital los seguidores comienzan a diferenciarse del resto de los consumidores. Entran antes de que se habilite el acceso al lugar, suelen ser reconocidos por los músicos y los asistentes. Como vimos en el recital de Chajarí, cuando esto no es posible, los auxiliares de la banda les dan explicaciones a los seguidores justificando el hecho. En algunas ocasiones participan de la prueba de sonido.

Antes de que se permita el acceso al público en general, en los recitales se crea un espacio de encuentro entre los seguidores y los colaboradores de la banda. Estas instancias no son abiertas a todos los consumidores, participan en ellas sólo quienes a partir de la concurrencia continuada dan cuenta de un vínculo permanente con la banda.

Los seguidores, a diferencia del resto de los consumidores, no suelen pagar entrada. A veces, alguien del equipo de trabajo de la banda que está en el ingreso les permite el

acceso, otras veces, reciben entradas gratis. Las mismas son otorgadas a un seguidor que tiene un vínculo más estrecho con la banda, quien las redistribuye entre otros seguidores. Asimismo, en general gracias a la complicidad de los músicos o de algún integrante del equipo de trabajo, tienen más facilidades para llevar al recital objetos que no están permitidos, como bengalas, cámaras de fotos, filmadoras.

Si bien tienen mayor posibilidad en general para acceder a los sectores reservados únicamente para la banda (como los costados del escenario), durante los shows permanecen en el sector del público. A diferencia de quienes pugnan por llegar al escenario, en general entre ellos existe una postura de no idolatrar a los músicos, e incluso son calificados como “trepadores” (sobre todo las mujeres) aquellos que tratan de estar cerca de la banda, atraídos por su fama.

Así como los seguidores tienen ventajas, asumen la función de cuidar a la banda. Por ejemplo, en el incidente de la consola del recital de Concordia, un miembro de La Barra del Tetra fue expulsado del grupo principalmente por haber roto un equipo de La Renga.

Cuando finaliza el show, suele recrearse el lugar exclusivo para seguidores. La diferenciación entre los seguidores y el resto de los consumidores se produce, en el recital, a partir de que los primeros eluden algunas de las reglas oficiales del evento. Así, no pagan entrada y pueden transgredir determinadas restricciones. Para los seguidores el recital no está constituido sólo por aquellos lugares y momentos que habilitan las pautas institucionales, es algo más amplio ya que acceden a instancias que constituyen el *backstage*, lo que no se muestra a los consumidores en general.

## Los límites difusos

La conformación de instancias en las que únicamente participan seguidores y miembros del equipo de trabajo permite que se diluya la idea de un límite tajante entre ellos.

Así, los asistentes ayudaron a Diego a colgar la bandera. Por otra parte, un grupo de seguidoras repartió las vinchas que regalaba la banda; junto a ellas yo colaboré para desarmar la escenografía. Si bien se trata de intercambios mínimos, la posibilidad de la existencia de estos momentos diferencia a los seguidores de los otros consumidores, que

están más claramente separados de la banda. En otros casos, la colaboración en los recitales de los seguidores adquiere más importancia y sistematicidad. Tal es el caso de Sam, quien recibía las entradas en los recitales.

Cabe señalar, asimismo, que muchas veces los integrantes del equipo de trabajo expresan su adhesión a la banda como si fueran seguidores. Por ejemplo, en determinados momentos del recital, los asistentes festejaban los temas como un espectador más, lo que contribuye a difuminar la distinción entre ambas categorías.

## Banderas y cantitos

Michel De Certeau (1996) califica al consumo como *otra producción* - dispersa, silenciosa e invisible - que “no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos” (De Certeau op.cit.). Considero que las banderas y los cantitos constituyen vehículos para la expresión de los modos de apropiación de los consumidores, de esa otra producción de la que habla De Certeau.

Estos objetos multiplican las voces que se expresan en el recital. Los espacios que no son ocupados por los músicos – los alrededores del escenario, los momentos previos al show – son apropiados por los consumidores, quienes unen su adhesión y fidelidad hacia la banda o a su barrio junto a la crítica al sistema social.

## 6. CONCLUSIONES

*Y si bien el rock es históricamente un lugar de liberación, también ha dejado entrar por la ventana lo que alguna vez echó por la puerta. Y no es una metáfora. Convertido en negocio, se ha llenado de traficantes de ideas y dinero, sin corazón ni alma. Ese es uno de los motivos por lo que debemos volver a lo simple. Y lo más simple es mantener fuerte esta fiesta que son nuestros recitales. Allí donde los grandes monopolios mediáticos no pueden entrar. Es el momento de libertad en el que estamos tocando y ustedes participan, armando algo que es único e irrepetible cada vez. Ustedes y nosotros. Nadie en el medio.*

*Toda la libertad.*  
*La Renga. Publicado en El Precipicio.*

Me propuse en este trabajo analizar la conformación de un “nosotros” a partir de la banda de rock nacional La Renga. Con este objetivo, entre varias alternativas, me centré en la instancia del consumo.

Presenté también algunas consideraciones sobre la banda. Así, el capítulo 3 está centrado en la propuesta de La Renga. En primer lugar, me interesó comprender cómo se ubicaba la banda con respecto a otras propuestas que se adscribieron o se adscriben al rock nacional. Una discusión constitutiva del rock nacional se refiere a la pugna entre quienes son

“auténticos”, es decir, quienes se mantienen ligados al sistema de valores rockero, y quienes “transan”, aquellos que se rigen por las necesidades – fundamentalmente comerciales – que impone el sistema (Vila 1995). Si bien esta división ha perdurado a lo largo de los años, sería difícil establecer para cada categoría una definición fija. Por un lado, como bien señala Vila (op.cit.), los valores cambian con el tiempo y en relación a las diferentes propuestas rockeras. Por otro lado, las diversas propuestas construyen su lugar a un lado u otro de esta línea apelando a diversos parámetros: la propuesta político-ideológica, la estética, la relación con la industria rockera, con los medios de comunicación, con sus consumidores.

En este contexto, La Renga construye una tradición selectiva que incluye bandas que le permiten situarse en el presente como sustentadora de determinados principios. Se posiciona como continuadora de músicos que en los primeros años del rock nacional se caracterizaban por el rock duro, la crítica social y la adhesión de los sectores trabajadores. La historia posdictadura es tradicionalizada a partir de la oposición rock crudo/ rock prefabricado. Dentro de esta dicotomía, La Renga se distancia de las corrientes de pop, a la vez que se vincula a bandas que se distinguían por la crítica social y la reivindicación de una relativa autonomía con respecto a la industria cultural.

Las relaciones que se establecen con las bandas contemporáneas mantienen esta autoadscripción de La Renga a un rock contestario e independiente. Sin embargo, también se presentaron otros principios de vinculación, como el origen barrial. Así ocurre con Los

Auténticos Decadentes, con quienes las afinidades son exclusivamente barriales (ambas bandas provienen de Mataderos) y no se relacionan con el estilo musical.

La ampliación de las dimensiones del aparato comercial rockero produjo transformaciones en la definición del rock nacional. Podemos situar esta expansión en el contexto de un crecimiento general de la industria cultural, donde las manifestaciones culturales se producen y circulan según las reglas de las innovaciones y la obsolescencia periódica, donde “han sido sometidas a los valores que dinamizan el mercado y la moda: consumo incesantemente renovado, sorpresa y entretenimiento” (García Canclini 1995). Aquellas producciones culturales que intentan posicionarse como alternativas a los circuitos comerciales, construyen diversas estrategias para dar legitimidad a sus prácticas por fuera de los mecanismos que impone el mercado. Centrada en la noción de música como mercancía, como producto que alcanza su plena realización en el mercado, la industria cultural intenta constantemente convertir a los sonidos en objetos vendibles, donde lo preponderante es su valor de intercambio (Frith 1998, Hall 1984). En este marco, los músicos construyen nuevos significados alrededor de sus producciones, intentando independizarse de las imposiciones comerciales.

Dentro de estas estrategias, ya he citado aquellas que implican la vinculación con otras bandas – anteriores o contemporáneas – del rock nacional. Me interesó abordar en este sentido cómo presenta La Renga su propuesta musical.

Para marcar la independencia con respecto a la industria cultural, considero que la banda construye, por un lado, un discurso de continuidad en su trayectoria: la imposición de pautas a los sectores mercantiles. La transición de “los pequeños pasos” a la “fama” mantuvo la propuesta inicial: no “transar”, no anteponer las necesidades comerciales. Por otro lado, crea una continuidad con su origen: se proclama como un grupo de amigos que se rigen por la espontaneidad y el disfrute. Este origen es presentado ajeno a los mecanismos mercantiles, y la historia de La Renga es construida sobre la contradicción entre preservar el origen e insertarse en el circuito comercial rockero. En este sentido, el mensaje narrativo que surge del relato del asistente Toraba es que La Renga fue, es y será un grupo de amigos que disfruta, cuya consolidación como banda de rock sucedió sin ser proyectada. Los cambios que luego se produjeron – la profesionalización, el público masivo, los grandes recitales- se asimilan a este discurso que subraya la amistad como principio fundante de la banda.

Me interesó rescatar dos temáticas abordadas por las letras de las canciones, que suelen ser frecuentemente retomadas por el público: el barrio y la crítica al sistema social. En cuanto al barrio se construye como espacio geográfico y también como espacio relacional, en oposición al centro de la ciudad. La actitud crítica hacia la sociedad se expresa en valorar negativamente a los grupos dominantes, evocar luchas que imponen límites a estos sectores, reivindicar al rock o a los vínculos en tanto lugar para escapar de las imposiciones sociales.

Asimismo La Renga, al utilizar la denominación “los mismos de siempre” para comunicarse con su audiencia, recrea sentidos de pertenencia entre quienes asisten habitualmente a sus recitales. Este connotador “los mismos de siempre” enfatiza la relación de la banda con su público, y cobra así importancia el estudio de los consumidores como actores principales de este fenómeno.

En el capítulo 4, enfoqué mi atención en comprender cómo se constituían los vínculos entre los consumidores y un conjunto de bandas de rock nacional por un lado, y cuáles eran las relaciones que establecían entre sí los consumidores por otro. Analice aquí una situación comunicativa entre seguidores de La Renga.

Así, observé la conformación de un nosotros amplio, que incluía a un conjunto de músicos y consumidores que sostenían determinados valores con respecto al rock. Construido a partir de la tradicionalización (Bauman 1992b) de los vínculos entre bandas y seguidores, este “nosotros” asume que un músico de rock debe mantener una única postura, en especial con respecto a los aparatos comerciales. También distinguí un nosotros restringido a partir del cual los seguidores se diferencian en tanto público de los músicos. Este nosotros se posiciona como sostén de los valores que el nosotros amplio pone en práctica, y a la vez actualiza un saber sólo accesible a quienes frecuentan el ámbito rockero.

Dentro del nosotros restringido, me centré en principio en la conformación de grupos de amigos a partir de la asistencia a los recitales. Podemos considerar a esta práctica como una expresión de la fidelidad hacia la banda. La casualidad es presentada como un rasgo relevante en la composición de estos grupos que no están estructurados desde instancias institucionales. Rememorar los momentos en que el grupo se conoció implica un estrategia de tradicionalización que permite crear un pasado compartido en agrupaciones que se construyen por fuera de los ámbitos oficiales.

Luego enfoqué mi atención al abordaje de otro tipo de agrupación de consumidores, las barras, desde la percepción de estos seguidores. Las barras constituyen grupos de origen barrial que actúan en el recital como un sujeto colectivo. Las mismas son rescatadas a partir de las relaciones de oposición que establecen en los recitales con otras barras. El conocimiento sobre las acciones pasadas de estos grupos es valorado, ya que sólo es accesible a quienes son parte de la pequeña historia de La Renga.

Los seguidores se diferencian del resto de los consumidores ya que para ellos el recital constituye un espacio de sociabilidad que les permite conformar grupos con mayor o menor organicidad, donde la pertenencia actualiza el rol de seguidor.

En el capítulo 5 abordé el recital, centrándome en las actuaciones de los distintos actores, especialmente los seguidores. Consideré las banderas y los cantitos como instancias donde se expresan temáticas significativas para los consumidores de La Renga. Son también indicadores de una forma de participación en la que el público adquiere protagonismo y dialoga con la banda.

Desde 1998, los recitales de La Renga se realizan en lugares alejados del interior del país. De esta manera, el traslado de los seguidores se constituye en parte de la actuación, por cuanto en el viaje se establecen vínculos, se recrean anécdotas, se evocan recitales anteriores. Durante el recital, a diferencia del resto de los consumidores, los seguidores tienen la posibilidad de evadir diversas normas constitutivas (Searle en Bialogorski y Fischman 2000) de los eventos: no pagan entrada y tienen acceso a sectores restringidos para la banda. Estas prerrogativas se limitan únicamente a quienes pueden ser reconocidos a partir de la concurrencia continuada. Así, en la interacción entre la banda y los seguidores, los recitales se conforman más como un espacio de encuentro que como un espectáculo comercial.

Pude observar interacciones entre los auxiliares de la banda y los seguidores en las que las divisiones entre estos dos grupos parecían difuminarse. La existencia de estas prácticas revitaliza la conformación de un nosotros alrededor de La Renga. Por otra parte, el público tradicionaliza el espacio del recital, destacando en las banderas, los cantitos, los coros, a bandas como Sumo y Los Redondos, que son consideradas precursoras de la propuesta de rock a la que adhieren.

Las banderas reproducen los textos de las canciones de La Renga y expresan en el recital diversas cuestiones: desde la demostración de afecto hacia la banda hasta la

concepción de lo nacional y la actitud crítica hacia el sistema. Al igual que los cantitos, permiten la expresión del consumidor a través de prácticas que se hallan por fuera de las previsiones oficiales.

La Renga y sus seguidores conforman un “nosotros” que destaca al recital como espacio de encuentro y sociabilidad. El evento es construido de esta manera, por parte de la banda, a partir de la reivindicación de su origen como grupo de amigos. Los consumidores, por otro lado, componen diversas formas de agrupación que se constituyen a partir de la asistencia continuada a los recitales. La interacción de ambos actores en los eventos elude las normas constitutivas de los recitales. Queda minimizado el recital en tanto instancia económica para subrayar su importancia como lugar de encuentro. A su vez, se generan comportamientos por fuera de las previsiones institucionales, generando de esta manera la concepción de que el recital, como espacio de sociabilidad, no se construye desde las pautas de la industria cultural.

De esta manera he demostrado la importancia de incluir a los consumidores como agentes activos en la construcción de una propuesta diferencial en el rock nacional. Este análisis de caso contribuye a entender el consumo como instancia relevante para la construcción de identidades diferenciales en las sociedades actuales. Constituye por lo tanto un aporte a la renovación de los objetos y enfoques de la disciplina del Folclore.

## 7. Notas

- <sup>1</sup> La ausencia juvenil no fue sólo una desaparición de la escena pública: el 67% de los desaparecidos fueron jóvenes entre 18 y 30 años (Vila s/f).
- <sup>2</sup> “Triste canción de amor” de un grupo mexicano, El Tri; “Nacido para ser salvaje” de Steppenwolf; “Veneno” de La Negra; “Hey, hey, my, my” de Neil Young.
- <sup>3</sup> Rock’n Pop es la radio más importante dedicada exclusivamente al género rockero en la Argentina. Su director, Daniel Grinbank, es uno de los principales productores de recitales



nacionales e internacionales. Esta radio tiene una notable influencia en la circulación y orientación del consumo de este género. En los últimos años se ha hecho público el desacuerdo entre su director y los músicos de La Renga.

- 4 Esquivando charcos (1991) y A dónde me lleva la vida (1993)
- 5 Bailando en una pata (1995), Despedazados por mil partes (1996), La Renga (1998), La esquina del infinito (2000) (además de la reedición de los dos cassetes anteriormente mencionados).
- 6 Hasta 1999, La Renga editó sus discos con la compañía discográfica Polygram, empresa que luego fue adquirida por Universal.
- 7 Si bien en 1994 La Renga ya había grabado su primer disco con la compañía Polygram, **A dónde me lleva la vida**, el mismo contó con escasa difusión en los medios de comunicación.
- 8 El comunicado decía así: “La Renga a los mismos de siempre: Tenemos que comunicarles que mediante una decisión injustificada, autoritaria y discriminatoria, la Municipalidad de Vicente López, encabezada por su intendente, el señor Enrique García, nos negó arbitrariamente los permisos necesarios para la realización de los shows previstos para los días 13 y 14 de noviembre en el estadio de Platense. Por esta razón queremos pedirles disculpas y avisarles que no dejaremos de reír. Nuestro carnaval pasará para el sábado 4 y domingo 5 de diciembre en el estadio del Club Atlético Huracán. Será el lugar que le de consuelo a nuestra locura. Por más que quieran no podrán desterrar nuestro rock’n roll. Está aferrado a los sangrantes corazones de todos nosotros. No creemos que el rock vive donde ellos lo dicen. El único compromiso que tenemos es con nosotros mismos y con ustedes. No vamos a ceder ante la presión de ningún poderoso. Porque siempre nos fue más fácil intentar la vida que venderla al intelecto y la conformidad. La Renga. PD: La rabia nunca murió cuando mataron al perro”. Cabe aclarar que este segundo párrafo está escrito en base a canciones de La Renga.

- 9 La transcripción del evento de habla analizado se incluye al final del capítulo. Las pautas de transcripción siguen algunas de las indicaciones de la Dra. Lucía Golluscio en su cátedra de Etnolingüística.
- 10 Este apartado y el siguiente han sido desgrabados sin convenciones de transcripción ya que no trabajé sobre la prosodia, si bien continué utilizando los conceptos de pragmática y metapragmática. Con respecto a la propuesta de Fairclough (1992), consideré sólo el nivel identitario.
- 11 “Playa Unión” y “Bariloche” refieren a recitales de La Renga que se realizaron en estas ciudades.
- 12 Por ejemplo, a los dos recitales realizados el 4 y 5 de diciembre de 1999 en el estadio de Huracán acudieron 60000 personas.
- 13 Tomo esta denominación para los cánticos que entona el público ya que así se los nombra en uno de los discos de La Renga en el están grabados.
- 14 El pogo es una especie de baile caracterizada por saltos y fuertes contactos cuerpo a cuerpo (Citro 1999).
- 15 Cabe mencionar que el kerosén es un producto que está prohibido. Seguramente su introducción implicó alguna estrategia que transgredía las normas de organización del evento.
- 16 La púa es un pequeño triángulo de plástico que se utiliza para tocar la guitarra.
- 17 Sobre el análisis de la articulación entre el consumo y la construcción social del tiempo libre cabe mencionar el estudio de Antonio Arantes (1999) en la ciudad de San Pablo, Brasil.
- 18 Como ya dije, en algunas ocasiones La Renga se presenta junto a otras bandas, modificándose el programa.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

ALABARCES, P. 1993 **Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina.**

Buenos Aires, Colihue.

ARANTES, A. 1999 “Horas hurtadas. Consumo cultural y entretenimiento en la ciudad de Sao Paolo” en G. Sunkel (ed.) **El consumo cultural en América Latina.** Bogotá, Convenio Andrés Bello.

BAUMAN, R. 1989 “Estudios norteamericanos de folklore y transformación social: una perspectiva centrada en la actuación” en **Serie de Folklore 10.** Departamento de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

BAUMAN, R. 1992a “El arte verbal como actuación” en **Serie de Folklore 14.**

Departamento de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. BAUMAN, R. 1992b “Contextualization, tradition, and dialogue of genres: Icelandic legends of the kraftaskáld” en **Rethinking context: language as an interactive phenomenon** Cambridge, Cambridge University Press.

BAUMAN, R. 1992c “Performance” en **Folklore, cultural performance and popular entertainments.** New York Oxford, Oxford University Press

BAUMAN, R. y BRIGGS, C. 1990 “Poetics and Performance as critical perspectives on language and social life” en **Ann. Rev. Anthropol. 19.** Traducción interna de la cátedra de Etnolingüística.

BAUMAN, R. y STOELTJE, B. 1988 “The semiotics of Folkloric Performance” en **The semiotic Web 1987** Berlin New York Ámsterdam, Mouton de Gruyter.

BELTRÁN FUENTES, A. 1989 **La ideología antiautoritaria del rock nacional** Buenos Aires, CEAL.

BIALOGORSKI M. y COUSILLAS, A. 1992 “Nuevas perspectivas en Folklore. Apuntes para

una revisión crítica” en **Revista de Investigaciones Folclóricas 7.** Buenos Aires

BIALOGORSKI y FISCHMAN 2000 “El concepto de `actuación´ en el análisis de una propuesta política cultural: El `relanzamiento´ de las canciones patrias y la noción de la

‘identidad nacional’” en **Temas de Folklore: Tradición, Identidad y “Actuación”**.

Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

BLACHE, Martha 1991 “Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual” en **Revista de Investigaciones Folclóricas 6**. Buenos Aires

BLACHE, M. y MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. 1992 “Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore: 12 años después”.

**Revista de**

**Investigaciones Folclóricas 7**

BRIONES, C. y GOLLUSCIO, L. 1994 “Discurso y metadiscurso como procesos de producción cultural” en **Actas de II Jornada de Lingüística Aborigen**. Buenos Aires, Instituto de Lingüística, Universidad de Buenos Aires.

COMAROFF, J. y J. 1992 “La etnografía y la imaginación histórica” en *Etnography and the Historical Imagination*. Boulder, Westview Press. Traducción de M. Kalzestein, Inés Fernández del Casal y Pablo Wright.

DI MARCO, A. 1994 “Rock: universo simbólico y fenómeno social” en M. Margulis (ed.)

**La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires** Buenos Aires, Espasa Calpe.

DE CERTAU, M. 1996 **La invención de lo cotidiano**. México, Universidad Iberoamericana/ Iteso.

DI PIETRO, R. 1999 **La Renga. Corazones sangrando**. Buenos Aires, Distal.

DURANTI, A. 1992 [1988] “La etnografía del habla: hacia una lingüística de la praxis” en F.

Newmeyer (ed.) **Panorama de la Lingüística Moderna de la Universidad de Cambridge**.

Vol. IV **El lenguaje: contexto socio cultural**. Madrid, Ed. Visor.

FAIRCLOUGH, N. 1992 **Discourse and social change** Cambridge, Polity Press.

Traducción interna de la cátedra de Etnolingüística.

FERNÁNDEZ BITAR, M. 1999 **Historia del rock en Argentina**. Buenos Aires, Editorial

Distal.

FOUCAULT, M. 1983 **La arqueología del saber**. México, Siglo XXI

FRITH, S. 1998 **Performing rites. Evaluating popular music**. Oxford New York, Oxford University Press.

- GARCÍA CANCLINI, N. 1986 **Las culturas populares en el capitalismo**. México, Nueva Imagen.
- GARCÍA CANCLINI, N. 1988 “¿Reconstruir lo popular?” en **Revista de Investigaciones Folclóricas 3**. Buenos Aires
- GARCIA CANCLINI, N. 1995 **Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización**. México, Grijalbo.
- GARCIA CANCLINI, N. 1999 “El consumo cultural: una propuesta teórica” en G. Sunkel (ed.) **El consumo cultural en América Latina**. Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- GIMÉNEZ, G. 1996 “La identidad social o el retorno del sujeto en antropología” en III Coloquio Paul Kirchhoff, **Identidad**. México D.F., UNAM – Instituto de Investigaciones
- GUBER, R. 1991 **El salvaje metropolitano**. Buenos Aires, Legasa.
- HALL, S. 1984 “Notas sobre la desconstrucción de lo popular” en R. Samuel (ed.) **Historia popular y teoría socialista**. Barcelona, Crítica.
- HALL, S. 1990 “Nuevos tiempos” publicado originalmente en **New times, the changing face of politics in the 1990s** Londres, Verso. Traducido al castellano en S. Delfino (comp.) 1990 **La mirada oblicua** Buenos Aires, La Marca.
- HYMES, D. 1972 “Models of the interaction of lenguaje and social life” en J. Gumperz y D. Hymes (eds.) **Directions in Sociolinguistics: The ethnography of Communication** New York, Holt. Traducción en **Etnografía del Habla: Textos fundacionales I**. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. 2000
- MARTÍN-BARBERO, J. 1983 “Memoria narrativa e industria cultural” en **Comunicación y cultura. La comunicación masiva en el proceso político latinoamericano**, n°10, México. MATTA, M. 1999 “Radio: memorias de la recepción” en G. Sunkel (ed.) **El consumo cultural en América Latina**. Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- OCHS, E. 1997 [2000] “Narrativa” en T. Van Dijk (ed.) **El discurso como estructura y proceso**. Estudios del discurso: una introducción disciplinaria. Barcelona, Gedisa.
- ROTMAN, M. 1998 “Apuntes para una discusión de las teorías de consumo” en H. Trinchero (ed.) **Antropología Económica. Ficciones y producciones del hombre económico**. Buenos Aires, Eudeba.

ROTMAN, M. 1999 “Diversidad y desigualdad. Patrimonio y producciones culturales de los sectores subalternos”. Ponencia presentada en III Reunión de Antropología del MERCOSUR.

Posadas, del 23 al 26 de noviembre de 1999. Mimeo.

SILVERSTEIN, M. 1976 “Shifters, Linguistic Categories, and Cultural Description” en K.

Basso y H. Selby **Meaning in Anthropology**. Albuquerque, Univ. Of New México. Traducción interna de la cátedra de Etnolingüística.

SARLO, B. 1994 “Culturas populares, viejas y nuevas” en **Escenas de la vida posmoderna**.

Buenos Aires, Ariel.

VAN DIJK, T. 1997 [2000] “El discurso como interacción en la sociedad” en T. Van Dijk (comp.) **El discurso como interacción social**. Barcelona, Gedisa

VILA, P. 1985 “Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil” en **Los nuevos movimientos sociales. Mujeres, rock nacional** E. Jelin (comp.) Buenos Aires, CEAL.

VILA, P. 1995 “El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina” en N. García Canclini (ed.) **Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina** México, Consejo Nacional para la cultura y las Artes.

VILA, P. s/f “A social history of thirty years of argentinean rock nacional (1965-1995)”. Mimeo.

VOLOSHINOV, V. 1929 [1992] **El marxismo y la filosofía del lenguaje** Madrid,

Alianza. WILLIAMS, R. (1977) **Marxismo y literatura**. Barcelona, Península, 1980.

