XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

“Banderas en tu corazón”. Narrativas e identificaciones sociales en los seguidores de Patricio rey y sus redonditos de ricota. Una versión preliminar.

Nicolás Aliano, Nicolás Sebastián Welschinger Lascano, Maria Mercedes Albo, Ornela Alejandra Boix, Martín Castilla, Maria José Ferreyra, Bárbara Guevara, Mariana Lopez, Jerónimo Pinedo y Jorge Andrés Stefoni.

Cita:

Nicolás Aliano, Nicolás Sebastián Welschinger Lascano, Maria Mercedes Albo, Ornela Alejandra Boix, Martín Castilla, Maria José Ferreyra, Bárbara Guevara, Mariana Lopez, Jerónimo Pinedo y Jorge Andrés Stefoni (2009). *“Banderas en tu corazón”. Narrativas e identificaciones sociales en los seguidores de Patricio rey y sus redonditos de ricota. Una versión preliminar. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-062/2114

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

“Banderas en tu corazón”

Narrativas e identificaciones sociales en los seguidores de *Patricio rey y sus redonditos de ricota*

Una versión preliminar

Nicolás Aliano*
nicolasaliano@hotmail.com

Nicolás Sebastián Welschinger Lascano**
welschingernicolas@hotmail.com

Maria Mercedes Albo**
mechyalbo@hotmail.com

Ornela Alejandra Boix**
ornelaboix@gmail.com

Martín Castilla**
castillamartin@yahoo.com

Maria José Ferreyra**
mariajoseferreyra@hotmail.com

Bárbara Guevara**
barbygueva17@hotmail.com

Mariana Lopez**
lopezmariana28@yahoo.com.

Jerónimo Pinedo****
jeronimopinedo@hotmail.com

Jorge Andrés Stefoni**
jas18dudi@hotmail.com

**Profesorado sociología-FAHCE-UNLP*
***Licenciatura sociología-FAHCE-UNLP*
****CISH-FAHCE-UNLP-becario CONICET tipo1*

Esta ponencia se centra en las relaciones entre música y sociedad, específicamente las puestas en juego entre expresiones musicales masivas e identificaciones sociales en los sectores populares. Nuestra mirada pretende asumir un enfoque que, sobre la base de una comprensión histórica de las prácticas y de la positividad de las culturas populares, pueda distanciarnos tanto de las visiones populistas como de las miserabilistas. En este marco nos proponemos reconocer y describir procesos de resignificación y construcción de sentido, al interior del campo, en base al análisis de la producción y uso de banderas ("trapos") como práctica clave para los seguidores de bandas de rock en general (y de "Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota" y Carlos "Indio" Solari en particular) en la construcción de sus *narrativas identitarias* en relación con la música.

El objetivo es intentar articular el análisis de dos elementos presentes en la producción y el uso de las banderas. En una primera parte se pone atención en las narrativas que ponen en juego sus productores a la hora de dar cuenta del *por qué* del hacer banderas, *por qué* se eligen determinados motivos, dibujos y frases y a qué o a quiénes están remitidas: a una trayectoria biografía, grupal o de cierta comunidad de la que se consideran parte. En un segundo apartado se realiza una descripción de "los usos" de las banderas en el contexto de recital. Nuestra intención es poder ligar el uso que dicha bandera tiene en un contexto de recital ("la previa" y el "adentro"), con una dimensión biográfica (ya sea con el autor o grupo-autor) de cómo se produjo dicha bandera. En efecto: analizar de qué modo la materialidad de lo simbólico y la dimensión simbólica de lo material se articulan en el uso y funcionamiento de las banderas dentro de un marco interpretativo que entiende al recital de rock como dispositivo.

Describiremos entonces la especificidad de la práctica concreta de elaboración y uso de las banderas, y las narrativas que advertimos se ponen allí en juego, en función de historizar no sólo *la problemática*, sino *la práctica* misma a la que hacemos alusión.

***"Rock del país"*. El "Rock chabón" y la práctica de las banderas.**

En esta ponencia adherimos a la tesis de aquellos estudios[1] que comprenden al "rock chabón" como la expresión del modo que los sectores populares tuvieron de relacionarse con un movimiento históricamente hegemonizado por la presencia de los valores de las clases medias como lo fue por más de 30 años en la Argentina el rock nacional (Vila, 1995). En este sentido es

[1] Semán y Vila, 1999; Semán, 2006a, 2006b; Semán, Vila y Benedetti; 2004.

necesario puntualizar, de entre las diversas características con que Semán (2006) identifica esta vertiente, en el surgimiento de una novedosa relación y división entre "productores" y "receptores", en la que el público ocuparía un lugar más activo en relación con la banda: "El protagonismo es dividido y desplazado por la aparición de un nuevo actor en el espectáculo: los grupos de seguidores que practican el "aguante" de la misma manera en que lo hacen las hinchadas de fútbol en relación con su equipo. *Siguen a las bandas en sus viajes* y en los festivales locales*, presentando banderas, bengalas, vestimentas y coros* en una *contraescena* que crea un piso mínimo de público y fervor para la actuación de la banda que esta en el escenario" (Semán, 2006a: 214-215, cursivas nuestras).

De modo que analíticamente es dentro de este marco que leemos la emergencia de esta *contraescena*, y en particular la práctica del uso de banderas, como producto de la centralidad del público dentro de la especifica forma que toma la relación productores/receptores en el estado actual del campo.

Es en este marco interpretativo que se vuelve relevante preguntarnos: ¿Qué es entonces, una bandera, "un trapo"? y ¿cómo funciona, cuál es su *uso*? Para responder estas cuestiones distinguiremos diferentes dimensiones que complejizaran el planteo.

En primer lugar, entenderemos la bandera como producto cultural, caracterizado por poseer (al menos) una imagen y/o frase tomada de la gráfica o letras de los discos y canciones del artista en cuestión, nombres personales y el barrio o zona de procedencia de la misma. Producto cultural que, en el contexto de recital, adquiere un lugar estratégico (de *visibilidad* generalmente) en torno al que se articulan el individuo o grupo portador de la bandera al "interior" y respecto del "exterior" del mismo (otras banderas, grupos, seguidores, o el artista mismo). A partir de lo que cuentan sus portadores, la bandera remite a un relato identitario que describe su propia historia anclándola en diferentes narrativas.

De esta forma, a partir de la noción del concepto de *práctica*, intentaremos articular el funcionamiento de la bandera –fundamentalmente, pero no sólo- en contexto de recital, en lo que podríamos llamar su *uso* material, concreto, observable, a la vez que describir las tramas argumentales que se ponen en juego al momento de narrar la historia misma de la bandera, advirtiendo en ello el proceso de construcción de narrativas identitarias de los sujetos. Y esta articulación entre un *uso* y un "anclaje narrativo", dando cuenta de la imposibilidad de escindir el *uso* de la bandera, de su inscripción en narrativas que la cargan de sentido y orientan el modo de "actuar" la práctica.

Es entonces nuestra *hipótesis,* que la creación y usos de las banderas funcionan como soporte de diferentes narratividades que los seguidores de "los redondos" y el "Indio" Solari, construyen y ponen en juego en relación a distintas formas de relatos sobre su biografía personal, su experiencia grupal y la "comunidad ricotera".

La estrategia metodológica que asumimos para describir esta –parafraseando a Bourdieu- "doble vida" de la bandera, se basó en un minucioso trabajo etnográfico durante "la previa" y los recitales propiamente dichos de Carlos "Indio" Solari, acontecidos en la ciudad de La Plata en diciembre de 2008, junto con la realización y análisis de 28 entrevistas breves[2] ("relatos de banderas") a seguidores del artista, realizadas en el contexto del evento y en las que los propios actores narran y describen la historia de sus banderas, y 15 entrevistas en profundidad realizadas a las mismas personas en los meses posteriores.

1. "Banderas en tu corazón…" *Las banderas como soporte de narrativas.*

Para los autores mencionados, el "rock chabón" sería un ejemplo paradigmático de articulación entre una práctica musical e identidades narrativas, al "prender" en tramas arguméntales que organizan las narrativas identitarias.[3]

En el análisis de los relatos que los entrevistados narraron del *por qué* de estas banderas, identificamos al menos tres tipos de narraciones diferenciables que implican distintos tipos de relatos, con distintas temporalidades, que enfocan diversas tramas argumentales vinculadas a lo individual, grupal y comunitario. Dentro de estos tres tipos diferenciables la temática de lo barrial se encuentra presente atravesando al mismo tiempo que constituyendo cada una de éstas. Narraciones que implican usos, reapropiaciones y recreaciones del material estético (los dibujos, imágenes, las letras-poesía) producido por los artistas. No concebimos estas narraciones en cuanto formas puras, ni consideramos que se encuentren presentes en todos los casos simultáneamente, por el contrario, nos basamos en un criterio de clasificación que intenta identificar cómo una determinada trama argumental predomina sobre otras y cómo operan contextualmente los relatos en función de los términos de la interpelación.

[2]Las entrevistas fueron realizadas mayormente a residentes en el Gran Buenos Aires: Mataderos, Pompeya, Ciudad Evita, Villa Caraza, Ezeiza, San Miguel, Benavidez, Lomas de Zamora, Isidro Casanova, Tigre, La Plata, City Bell, Tandil, San Martin, Del Viso, Ensenada. También entrevistamos a personas de otras provincias San Juan, San Luis, Córdoba, Mendoza.

[3] El éxito de una interpelación se juega en la medida en que se "ajuste" a las tramas argumentales de las identidades narrativizadas del "receptor", en un juego en que, siempre en grados variables, narrativas e interpelaciones se modifican en el proceso. Así Semán y Vila (1999: 229), siguiendo a Simon Frith, ven en la música un "artefacto cultural privilegiado", que "encierra la potencialidad de 'construir identidades' a través de la producción del efecto imaginario de tener una identidad esencial inscripta en el cuerpo".

La bandera como soporte de la narrativa biográfica individual.

De entre los relatos que los entrevistados nos brindaron, las historias que narran, predominantemente, sobre la relación entre la música de "los redondos" y hechos significantes de sus trayectorias personales, describiremos aquellas que remiten a una temporalidad biográfica. Las explicaciones que los entrevistados nos brindaron sobre la elección y el significado de las frases e imágenes plasmadas en la tela, articulan una apropiación y resignificación de frases de canciones o imágenes de la artística del grupo, en función del juego de ajustes entre los relatos y tramas argumentales que organizan, al tiempo que reconstituyen, sus narrativas identitarias (Vila; 1996).

Así, por ejemplo, leves modificaciones en las frases originales de las canciones se explican en relación a las referencias biográficas de la narración, puntualmente en conexión a recuerdos presentados por los entrevistados como significativos, trascendentes o traumáticos en sus trayectorias personales.

Aquí también encontramos que las interpretaciones de las cuales los entrevistados se sirvieron para decidir *qué poner (o qué no)* en las banderas, son individuales y se producen o se crean en el ámbito de lo privado y sólo en ciertos estados: *"cuando estoy un poco 'colgado', después de una birras",* nos decía Miguel (26 años, Lomas de Zamora). *"Solo en casa en silencio ya bañado y limpio después del laburo"*, contaba Roberto (35 años, Tandil, Prov. Bs. As).

Podríamos afirmar que la necesidad de "emocionarse" se suple al tener materiales que permitan experimentar y luego recrear, a través de las asociaciones de ciertos temas con determinados recuerdos, con determinadas personas, sensaciones placenteras que llevan a Roberto a decir y sentir que *"sin música no existís"*. Es decir que en la construcción del argumento de su narrativa la música cobra un lugar privilegiado, sin el cual difícilmente los entrevistados hubieran podido narrarnos sus trayectorias, su percepción del lugar que ocupan en el espacio social y las categorías con las que se presentan, se proyectan e identifican, en relación a *los otros*.

En el minucioso relato que Miguel realiza de cada una de las imágenes, pintadas por el mismo, que aparecen en su bandera se constituyen pequeñas historias que se entrelazan con una mayor: su historia, la historia de su condición. Miguel nos cuenta que su bandera, a la que llama "la vampira" (la frase completa es "Indio, voy a comerme el pastel que llamás *la vampira*"), surge a partir de la necesidad de contar lo que él fue, lo que es y lo que quiere y desea. Ante nuestra pregunta acerca de lo que representa para él cada una de las imágenes pintadas en la bandera, nos explicaba las relaciones que establece entre ellas y su experiencia con: a) el consumo de drogas, lo

que lo remitía a la idea de libertad b) con la figura del Che Guevara c) con las letras de fuego con que pintó el nombre de su hijo llamado Dylan.

- Yo quería preguntarte: el Che, con los Redondos, ¿por qué lo pintaste? O sea vos lo pensaste y dijiste...

- La libertad! (…) Uno la libertad expresiva, el otro la libertad liberal. Lo que es esto, lo que estamos viviendo ahora (señala a la gente sobre la calle que esta haciendo pogo mientras suena a fondo la música) la libertad. Otra explicación no te puedo dar...

- No, no, está bien... si es lo que vos pensas...

- Yo era pobre, no era clase media (…) Nosotros somos gente pobre que viene muy mal. Yo de pibe me la tuve que rebuscar... nunca fui chico, me la tuve que rebuscar. A mi vieja le pegaban. Nunca fui chico y esto (señala la bandera) esto, ¿como se llama?... me motivó. Esto explica toda mi razón de lo que soy. Esto me explica. Me explica todo, todo esto. Esto, esto es mi pobreza. Si yo pierdo este trapo mi pobreza se va.

- ¿Por qué?

- Porque esto significa mi pobreza, porque yo era pobre bolo´. Pero así loco. Comía, tomaba, agua, pan, agua y mate y agua, pan y agua y mate, y volvía a secar la yerba en el techo para volver a tomar mate... Esto significa mi pobreza, hasta que, gracias a dios conocí una buena mina, mi señora, que se quien soy... Estoy acá.

- O sea que cuando escuchas a los Redondos te viene todo eso: la pobreza, la libertad...

*- Me viene, digamo´, todo lo que es la pobreza porque somo´ una familia muy golpeada ¿entende´? Somo´ una familia golpeada, o sea, después bien, o sea... yo a los trece años me fui de casa loco (…) Por eso yo registro todo eso en una bandera. En mi casa tengo bandera de todo. Yo soy del rojo loco... tengo bandera de Los Redondos, de mis hijos, de Lanús, de La Renga, una bandera grande que dice Lomas de Zamora, tengo de todo. Porque es lo que creo que me refleja lo que soy...(*Miguel, 26 años, Lomas de Zamora, Prov. Bs. As)

Este fragmento nos permitiría pensar como, por un lado, puede advertirse que a través de este relato se cuenta de una niñez que no fue, "no fui chico", o mejor dicho, de una niñez que no fue vivida como tal. Pero a la vez, en el relato se advierte que la producción de banderas transciende ("tengo bandera de todo") la condición de seguidor de un grupo de rockeros para transformarse en un medio de expresión estética de la experiencia vital ("tengo bandera de Los Redondos, de mis hijos, de Lanús, de La Renga, una bandera grande que dice Lomas de Zamora,

tengo de todo"). Si avanzamos más allá en la interpretación de la narrativa, podríamos decir que el personaje que se construye aquí es el del pobre, pero que al mismo tiempo indica un momento de inflexión vinculado a su pareja, y a su experiencia positiva como "pintor de banderas". Además hay una fuerte elección ética, cuando se habla de una libertad liberal y una libertad expresiva. Quedaría preguntarnos en que medida habría un tipo de moralidad en esta narración que permite cerrar *moralmente la historia*. Pero el punto es que para Miguel la bandera es soporte para narrar diferentes experiencias significativas de su vida, es una forma de construir y organizar una narrativa biográfica anudando experiencias en una trama de sentido: la experiencia de la pobreza, la violencia en la casa, la libertad, el amor y las pasiones, por medio de una bandera que, dice Miguel, "me motivo", y por medio de la cual "registro todo eso". Pero además, el entrevistado aquí se construye como personaje protagonista de la narración en una imagen-presentación que expresa a la vez una explicación coherente de si mismo, una identidad narrativizada, siendo que la bandera no sólo funciona como un medio *expresivo* central en su vida, sino que además, en sus palabras, "me explica", "me refleja lo que soy".[4]

La bandera como soporte de la narrativa del grupo.

La bandera cuando es patrimonio de un grupo, sirve de identificación hacia dentro del mismo y articula un relato en la que todos participan (más allá de los sentimientos más particulares sobre la bandera). Narra la historia tanto de la conformación como del *aguante* del grupo. El relato de la bandera se inscribe en la identidad territorial de sus portadores, así la mayoría lleva pintado el nombre y referencias al barrio. En ellas se reivindica una idiosincrasia barrial que se juzga específica. Generalmente los relatos "barriales" también son "grupales", si bien no a la inversa. Así la bandera es una manera que encuentra el grupo de amigos para estar presentes, de aparecer, de ser visibles, de relacionarse entre ellos y con los otros.

Haciendo la bandera como nos contaban un grupo de Castelar "para reflejar el amor al grupo", o "por amor al grupo", muchos de los entrevistados nos contaron que hicieron la bandera particularmente para tal recital en el que iban a estar todos los integrantes presentes, hecho que por ende valía la pena o era necesario festejar con la confección de una bandera. Como afirmaban los miembros del autodenominado grupo de amigos-seguidores "Alucinados del rock and roll" de Avellaneda. Esta es una manera de expresarse conjuntamente, de decir: "Acá estamos, somos nosotros".

[4] Recordemos la posición de Vila (2000): "(…) la narrativa es la que construye la identidad del personaje al construir el argumento de la historia. Así, lo que produce la identidad del personaje es la identidad del argumento y no viceversa".

La bandera como narrativa que juega al interior de la comunidad roquera.

En su estudio sobre la construcción de los mecanismos de distinción y diferenciación que los "roqueros" emplean a través de definiciones morales sobre la música, Garriga (2008) utiliza la noción de comunidad propuesta por Brubaker y Cooper para analizar de qué modo entre los roqueros se establece un sistema de redes que los vinculan por la adscripción a una categoría, en este caso la identificación como "ricotero", junto con códigos, valores, normas y creencias que los miembros comparten entre sí en su sentimiento de pertenencia.

En nuestro trabajo de campo relevamos de qué modo algunas banderas remiten a relatos que se dirigen a, dialogan con, la propia historia de la comunidad roquera y a la comunidad "ricotera" en particular, generalmente con la intención de "dar" un "mensaje". Como nos narraban un grupo de familiares-seguidores de Tandil, la frase de su bandera "eliminemos el sopapo", es un mensaje a la comunidad ricotera en sus propios códigos y basado en la propia historia del grupo, con argumentos que se inscriben en torno a las disputas y desmarques sobre el estigma de "violentos" que recae entre los "ricoteros".[5]

Otro ejemplo que ilustra cómo el "mensaje" es destinado a los pares, puede ser visto en la bandera que dice: "El que abandona no tiene premio" donde la excusa que recibimos por parte de su autor ante la negación de respondernos que significado le confería fue: "el que es redondo sabe lo que le estoy diciendo... el que es ricotero entiende" alegando que "es un sentimiento, no se explica se lleva bien adentro" como reza el cántico que a los gritos nos coreaba.

En relación con el diálogo entre las banderas de los miembros de la comunidad y a los "mensajes" a los que remiten estas narrativas, el uso de las otras banderas como referentes, se pone de manifiesto en el caso de los entrevistados de Benavidez que nos explican el por qué de la frase de su bandera es de "un tema inédito de los redondos" en base a que buscaron ser originales y que "hay pocas banderas con inéditos", así nos narraban su intención:

> *Queríamos algo original, algo que no se vea. Estuvimos mirando fotos de bandera de Córdoba de San Luis, y bueno buscamos algo que no esté. En realidad lo que íbamos a poner primero era "Nadie es capaz de matarse*

[5] Vemos como en este ejemplo puntualmente se pone de manifiesto la "naturaleza precaria de la identidad" de la que habla Vila (1996) en función de relevar cómo las luchas por la significación de los términos de la "autenticidad" juega en relación a aquello que significa ser, o no, "ricotero".

en mi alma", o algo así, bueno. Y la cambiamos porque la vimos en varias banderas de Córdoba. Y ahí, cámbianos. Nos fijamos que esta no la tuviera nadie. Además, nos dimos cuenta que mucha gente nos pregunta, que no saben de que tema es. Y bueno, es única.(Gonzalo, 26 años, Benavidez, Prov. Bs. As)

Del análisis de esta tipología se desprende la importancia de la música como "artefacto cultural privilegiado" que aparece con toda nitidez en aquellas tramas argumentales que articulan la interpelación de temas, frase y motivos, en torno a una narrativa biográfica fuerte. A su vez, se vuelve evidente la necesidad de historizar las prácticas de un campo social desde el momento en que las tramas argumentales, del mismo modo que remiten a un relato biográfico personal, dan cuenta de un sedimento compartido en términos de "comunidad ricotera", como campo continuamente en disputa. Pero como soporte de fondo de estas articulaciones, en la relación entre música e identidades sociales puede leerse, tras la fuerte activación de lo barrial en la constitución de tramas argumentales, las transformaciones recientes de los sectores populares, que da cuenta de la persistencia de la centralidad de la matriz territorial (Merklen, 2005; Svampa y Pereyra, 2004) de conformación de las identidades populares para la Argentina contemporánea.

2. "*…yo quiero verlas"*. "Los trapos" en contexto de recital.

"Yo ya cuando la conocí yo ya tenía tatuado viste, el "banderas de mi corazón",

que es un folclore, no es un tema…"

Juan de Castelar, Prov. Buenos Aires.

La "previa" del recital adopta un carácter marcadamente festivo, donde no falta la música –provista generalmente por el estereo de algún auto-, los cánticos, bailes, venta de *merchandising* y rondas en que se toman bebidas varias, se come, se fuma marihuana. Las banderas en este contexto ocupan un lugar central en la territorialidad circunscripta del grupo. Generalmente amarradas entre árboles o extendidas sobre el piso, se disponen de manera que adopten *visibilidad*, y en torno a ellas se organiza el grupo, demarcando a su vez el espacio respecto de grupos contiguos.

Pero la bandera en la previa funciona también como vector de sociabilidad; en este sentido actúa el recurrente pedido de "sacarse fotos" junto al trapo, proferido por curiosos que deambulan por la zona, y esto siempre es visto como motivo de orgullo por la persona o grupo portador de la

bandera, que percibe en ello un "reconocimiento" por el trabajo puesto en el trapo. Allí se generan lazos, se intercambia información, anécdotas, percepciones sobre recitales previos o futuros, en una práctica frecuente y generalizada (el sacarse fotos), por la cual, en el intercambio entre diferentes grupos, incluso se conciben nuevas ideas para *las banderas que vendrán*.

> *-¿Por qué la hicieron así, cada dibujo, en particular?*
> *-y… en sí porque representa lo que vivimos cada uno, que se yo… Ahí vos tenes al Pogo, que se yo… no sé… es lo que vos vas viviendo en recitales. Uno mismo va mirando banderas ajenas digamos, ajenas de la gente, y vas rescatando algo de cada cosa o de lo que vivís, porque vos, así como vienen ustedes ahora a arrimarse, nosotros mismos vamos y nos arrimamos a otra gente, y por ahí eso te da una manera de explicarse las cosas que vos… vas aprendiendo, y esto, vos acumulas, y te salen las cosas, que se yo… de ultima vos te juntas con tu grupo y decís: "bueno, mira, la otra vuelta vimos esto y bueno… vamos a hacer esto porque nos gusta…" Es la verdad, es así… es Los Redondos, digamos; porque el Indio siempre hizo… mas que nada, ¿no? Pero no se ustedes, que andan por todos lados grabando a la gente ¿te dan las mismas explicaciones? …eso sale de lo que se vive a cada momento… Ya te digo, esta es nueva, y anteriormente teníamos una hecha a mano que la hicimos de borracho, primero que nada, el grupo que nos juntamos y… salió también… "los pibes de 9 de abril", decía, "Monte Grande"* (Chiqui, 33 años, Monte Grande, Prov. Bs. As)

De modo que la *visibilidad* de la bandera funciona aquí otorgando cierta unidad al grupo, confiriéndole una territorialidad propia y a la vez una proyección frente al conjunto del público, siendo un medio de estrechar lazos con otros seguidores, motivo de orgullo, y marca de pertenencia a una comunidad ("ricotera") con una historicidad reclamada, de la cual los trapos dan cuenta e intentan poner en juego con sus características peculiares: sus inscripciones, marcas simbólicas (por ejemplo frases de temas inéditos, que como veíamos confieren prestigio y distinción) y otras bastante mas "materiales", como parches, tajos y remiendos, -señales de banderas "con calle" y trayectoria- y por igual huellas de una historicidad siempre en grados diversos de disputa.

¿Cómo funciona la *visibilidad* de la bandera durante el recital? Las banderas son, en su mayoría, colocadas en las gradas de la tribuna o sobre el tejido que separa a esta del campo de juego, de manera que sean perfectamente sondeables desde allí y el escenario. Por otra parte, otras banderas, las más grandes, recorren todo el estadio pasadas de mano en mano y por sobre la cabeza del público, que al verse cubierto por el trapo busca tocarlo –confiriéndole cierto movimiento ondulatorio- y al verse nuevamente des-cubierto aplaude en señal de reconocimiento (y tal vez

respeto). Estos trapos imponentes son dirigidos por todo un "equipo" de personas, que desde los extremos de la tela y a paso firme regulan los movimientos de la bandera. Se podría decir que las banderas tienen entonces una doble función (¿en tensión?): por un lado son exhibidas al resto del público funcionando a modo de auto-reconocimiento del papel activo de este dentro del marco del recital; por otra parte, y a la vez, son dirigidas hacia el propio artista, en busca de captar su atención, lograr su reconocimiento, siendo en ocasiones motivo de profundo valor y orgullo para los portadores de una bandera -y así se refiere en varios relatos- que desde *arriba* del escenario se detengan a "nombrar" algún trapo en su singularidad.

> ...cuando tocó en Go, cuando presentó Luzbelito, el Indio… el Indio la nombró... la nombró, dijo "Bueno, yo se que acá somos visitantes -dijo- y… le agradezco a la gente de Isidro Casanova", nos nombró la bandera porque estaba… la colgamos… entramos temprano y la colgamos… un pibe amigo nuestro la colgó bien, y la nombró, viste. *(Isidro Casanova)*

Circularidad de poder e inscripción dentro de una red de reconocimientos e intercambios simbólicos, donde la circularidad incluye como punto de consagración, como punto máximo de obtención de capital simbólico, de *visibilidad,* el nombramiento que viene desde "arriba del escenario".

Es en este sentido que la pregunta por el porque de la centralidad de la bandera como formato soporte de narrativas y experiencias (frente a otras variantes como una remera) se vincula con la posibilidad que este objeto ofrece, en cuanto medio de visibilidad, de "presentación" pregnante hacia los otros, ya sea entre los distintos grupos, al interior de la comunidad imaginaria, o frente al artista. Es en función del uso de la bandera como medio de *visibilidad* que se advierte la importancia que los entrevistados dan al tamaño de estás, como también las estrategias para obtener un lugar privilegiado, del tipo "entrar temprano y colgarla bien", en palabras de varios entrevistados, procurando ocupar algún sitio o punto que la vuelva *visible* desde el escenario y para el resto del estadio.

> *-¿Cuando y por qué cambiaron la bandera por una más grande?*
>
> *-Está viejita ahora, está agujereada, viste pero... a veces la llevamos, viste. Porque a veces hay lugares que no... ponele, nosotros la llevamos a la cancha de Racing, la tuvimos que dejar en una bachita así, alta y tirada para el suelo. No la veía nadie, entendés, no la veía nadie...El único lugar que no la llevamos… ¡no!, y miento, la*

llevamos, fue a Uruguay, que no la pudimos colgar porque no había lugar, no había alambre. La tenías que… la desplegamos, viste, así entre la gente; y después cuando la llevamos acá… acá en La Plata… era en el medio del estadio y, no se si ustedes la vieron, hay un video que salió, viste, que la bandera estaba toda… alrededor de todos y cantando...

-¿y qué sentiste cuando viste la bandera?

-Uh, una alegría bárbara. Aparte teníamos una bandera más chiquita, que era la mitad, ¿ves?

Las estrategias que se ejecutan con el fin de lograr colocar la bandera en algún sitio "que se vea", procurando "colgarlas bien" y así ocupar los "mejores" lugares, conllevan también cierta jerarquización del espacio (y a partir de ello disputas), en la medida en que la bandera se vuelve más visible según donde se la sitúe.

-En River, ahí, la estiramos ahí en los mástil donde cuelga la bandera River que pone... vamos a suponer, pone la bandera de River, juega con Boca y pone la bandera de Argentina, la argentina así. Los que estaban en la platea... en la platea Almirante Brown, que es la baja de la popular, nos tiraban la bronca, viste, pero nosotros la agarramos y la colgamos muy bien, de mástil a mástil. La subimos y la colgamos. Y estuvo ahí, estuvo en todos lados la bandera. Gracias a dios, no nos quejamos.

Hay dos momentos en todo recital del Indio Solari que parecen ineludibles, "arrancados" y "resignificados" por el público, de los cuales el artista pareciera no poder escaparse, asumiendo el estatuto de *"infaltables"* (en términos de los mismos seguidores[6]) y que pertenecen al momento de cierre del recital: nos referimos a los temas: *Juguetes perdidos* y *Jijiji*, ambos pertenecientes al repertorio de canciones de su ex banda. Si este último (Jijiji), cierre indiscutible, es asociado con el momento del *pogo* por antonomasia, su paroxismo "el pogo mas grande del mundo" en tecno-jerga ricotera, y a través del cual se expresa una moral que, tal como advierte Garriga (2008) reivindica como valor que es marca de identidad rockera el *descontrol*, el reviente, el aguante, en *Juguetes perdidos* –tema por igual ineludible y generalmente precedente- es el momento de la *contraescena* ritualizada, en la que se exalta la participación del público a través del uso de bengalas, agitación de remeras y, fundamentalmente, exhibición de las *banderas*, de las cuales las más grandes recorren el campo por sobre las cabezas del público.

-ayer ocurrió el error de que entré yo solo a la platea, porque la quería colgar [a la bandera] en un lugar bien, que se vea… y cuando entré no tenía lugar abajo, en la parte del césped, viste, del costado de la cancha, ya no

[6] Muchos entrevistados coincidieron en referirse a estos temas como momentos "infaltables" de todo recital.

había lugar… La tuve que colgar en el alambrado en la reja… como el viento venía para acá, me la empezaba a tirar, y estaba solo yo, porque todos… toda la gente, la otra gente fueron todos al campo… y yo estaba solo, entonces… se me enganchó, se me rompió en la punta, aquella también se me enganchó… bueno, mirá, me corté toda la mano, tengo toda la mano cortada, que me tuve que trepar, sacar la bandera… un quilombo fue… esa la bajé, se la di a un pibe que estaba abajo… le digo bueno, abríla en "Juguetes Perdidos", por lo menos abríla en "Juguetes Perdidos".

"*Banderas en tu corazón, yo quiero verlas*" canta Solari desde el escenario y mientras los seguidores cierran los ojos con la cara al cielo y levantan los brazos siguiendo el ritmo con movimientos enérgicos, las palabras resuenan en cada estadio como reconocimiento a ese público que hace el *aguante*, que en cada bandera, cargada con su espesor de peripecias, historias trágicas, camaradería grupal, dificultades materiales, ilegalismos y un sentido entre épico y socarrón, se devuelve a si mismo la iniciativa en un trance de centralidad ritual.

En este caso es posible advertir aquello que algunos autores nombran como un proceso de *carnavalización* del rock: "la carnavalización consiste, antes que en el disfraz, en el pretendido borramiento de la distinción entre músicos y públicos (...) aquí se trata de postular una escena unificada donde los músicos deben tocar y los públicos deben *actuar*, volviendo la exhibición de bengalas y banderas (...) y las actividades corporales –el *pogo,* el *mosh,* etc.- parte central del concierto. Y los músicos deben, además de tocar, reconocer y agradecer esta acción de sus públicos. Mejor aun: deben estimularla" (Alabarces, Salerno, Silba y Spataro, 2008: 41).

Así, ante otro fragmento de esa misma canción -que entendimos como resignificado elogio a la *contraescena* activa- ese fragmento de *Juguetes perdidos* que anuncia "este asunto está ahora y para siempre en tus manos, nene", esta vez apropiado como frase en la materialidad de un trapo de un grupo de seguidores de San Martín, la respuesta a la pregunta del por qué esa frase y no otra se resuelve en una enunciación inquietante, que da cuenta a la vez de esa red de intercambios simbólicos entre artista y publico: "*Porque el asunto es que se junten Los Redonditos de Ricota. Y está en las manos de ellos, de nadie más"*. Si se puede ver entonces una apropiación activa de letras, motivos y frases, junto con un conjunto de prácticas plasmadas en la corporeidad que acompañan esta inventiva, por otro lado es igualmente posible ver de que manera se incorporan esas apropiaciones en una relación de reconocimientos recíprocos, que reproduce las posiciones, al reforzar el lugar relegado de la acción propia: pese a que evidentemente, el asunto "está en sus manos" -desde el

momento en que se da una apropiación creativa de esta frase-, la interpretación misma de la frase niega tal posibilidad de sentido, mostrándose natural la referencia a que el asunto está "en las manos de otro" (en este caso el artista, Solari). Como explica otro de los entrevistados al interrogarlo por las causas de la elección de la frase para estampar en su bandera, en esta ocasión: *"Algún día será esta vida hermosa y me someto por eso a tu voluntad.",* leyenda que también pertenece a las letras de los redondos:

> Porque es la frase de un tema de Los Redondos, que para mí significa mucho. Desde que se separaron los Redondos es como que nos quedamos huérfanos. Por eso algún día será esta vida hermosa porque se van a volver a juntar, y me someto por eso a la voluntad del Indio. Toca solo, entonces lo voy a seguir solo, acá o a la luna, a donde sea. Aparte, porque es un trapo de él [la entrevistada hace referencia a su novio] y mío, y también es que algún día vamos a poder estar juntos como lo deseamos siempre, y yo me someto por eso a la voluntad de él.

Una interpretación que, a la vez que hace propio un sentido que inscribe en su trama argumental, para conformar una narrativa biográfica (al formar parte por ejemplo, de su historia de pareja), se inscribe en una red de intercambios simbólicos en relación con el artista, que otorga un sentido "ultimo", al que "someter la voluntad", reforzado a su vez a partir de significantes como la "orfandad" frente al hecho de la separación de "Los Redondos", suceso evocado como experiencia de desamparo en un pasado traumático narrativizado, que reenvía a un futuro que se proyecta como redentor.

Finalizado el recital la bandera funciona como *lugar de encuentro*, esto no sólo *o no tanto*, en el sentido de una forma de promover relaciones sociales, sino mas bien, en la literalidad de la expresión, como punto en que los miembros dispersos en la masa anónima de gente tienen para volver a reencontrarse como grupo en su unidad y emprender la salida conjunta del recital. Vemos allí otra de las formas que adquiere la bandera en tanto *visibilidad* (u otra de las formas de entender la *visibilidad* como rasgo clave para entender la práctica): institución de un lugar visible para re-articular al grupo disperso y emprender la partida. Ante la pregunta ¿por qué querías una bandera?, uno de los entrevistados comentaba:

-Porque… para representar el barrio, para tener un lugar de encuentro. En la tribuna vos tenés la bandera y sabés que ahí es el punto de encuentro y no se pierde ninguno. En Córdoba nos perdimos igual (risas). (…)

-Últimamente no le buscamos un buen lugar porque siempre entramos tarde, entramos sobre la hora y buscamos algún lugar donde podamos verla de abajo, de arriba, y donde nos encontremos ahí.

- O sea que la cuelgan y ustedes se van para otro lado, no es que están ahí…

-Sí, sí. No, algunos se quedan, otros se van, bajan al campo, suben, bajan, suben, vamos rotando, pero siempre hay alguien que se queda.

- ¿Se ponen de acuerdo para eso o…?

-Es lo que sale. La bandera está clavada ahí y… vamos con el trapo, colgamos la bandera, y no nos vamos hasta que se reúnen todos, y volvemos todos juntos con nuestra bandera.

-La bandera es un punto de encuentro .

De este modo es posible advertir, en una práctica compleja como la elaboración y uso de banderas, como se articulan usos "materiales" concretos y estratégicos (como el convenir un punto visible de encuentro) con otras formas de la *visibilidad*, usos igualmente estratégicos, ligados a ciertas maneras de relacionarse con el artista y el resto de la "comunidad ricotera" (en esa tensión entre productores y receptores), al igual que a ciertas tramas argumentales que se articulan en narrativas (la bandera como soporte de la identidad grupal, por ejemplo) en lo que sería dable pensar como sus usos "expresivos" simbólicos. Pero entender una bandera como práctica, que articula usos contextuales y dispares, es superar la alternativa de pensarla como mero soporte de identidades ya dadas en un plano previo, que vienen a "expresarse" en una bandera a modo de estandarte, o como pura materialidad para el (re)agrupamiento, sino ver, en su *doble vida*, inescindiblemente material y simbólica, usos que se retroalimentan y van conformando la práctica, articulada en torno a la –siempre contextual- forma estratégica de *visibilidad* que promueva.

Conclusiones

Sucintamente nuestra intención fue leer la emergencia de esta *contraescena* no solo como producto de la centralidad que cobra el "público" dentro de la especifica forma que toma la relación productores/receptores en el "rock chabón", sino también como una dimensión del estudio de la forma concreta que tomo la articulación de una práctica musical a distintas tramas narrativizadas. Concibiendo a las banderas en cuanto soportes de éstas, y por ende de distintos procesos de identificaciones, inscriptas en relación con las disposiciones puestas en juego durante el contexto del recital[7].

[7] La compleja trama de significaciones que comprende el "contexto del recital" y "la previa" se vislumbra tras las palabras de este entrevistado de San Martin:

La idea de que recital de rock opera como un *dispositivo* se justifica en cuanto que articulador de dimensiones de prácticas heterogéneas, como las narrativas que los seguidores construyen, y que en tanto inscriptas en los cuerpos, se relacionan con las formas de participación en la *contraescena* del recital. Desde el "pogo", los cánticos, los distintos usos de las banderas, las (re) interpretaciones de las letras e imágenes, hasta las identificaciones construidas en torno a las narrativas que se juegan en referencia a la individualización de un grupo dentro de la comunidad roquera, de la comunidad de seguidores, ya sea desde las identificaciones territoriales referenciadas a lo barrial, ya sea en la exposición, apropiación y o lucha por el capital (simbólico) de autenticidad a través de la práctica del "aguante" (Alabarces, 2008; Garriga Zucal y Salerno, 2008).

Vimos como "la doble vida" de las banderas se vuelve significativa dentro de este marco interpretativo donde el recital de rock se presenta en cuanto instancia articuladora. En el cual se inscribe una forma de participación más activa por parte de "público" en la relación productores/receptores, que simultáneamente que refuerza ésta división la transforma, de modo que la consagración de la bandera, y por ende del grupo, se juega en el grado de *visibilidad* alcanzado dentro de un red de reconocimientos e intercambios simbólicos.

En primer lugar se pone atención en el papel de las banderas como "marcas" (en el sentido de fronteras y delimitaciones, pero también en el sentido de huellas) del grupo y el sentido de pertenencia a la comunidad ("ricotera"), y en segundo lugar, en su función de "vectores de sociabilidad", que no sólo suponen las diferentes formas de sociabilidad en las que se hallan implicadas las personas del "público" sino también de éste con "el músico".

Analíticamente la existencia de una "doble vida" de la bandera se manifiesta a través del análisis de los modos en que estos grupos se objetivizan y subjetivizan estableciendo relaciones sociales diferenciadas y diferenciales según los contextos. Por ello creemos que desde este enfoque es posible pensarse cómo estos grupos pueden, en este caso a través de las prácticas del uso y producción de banderas, transitar del momento de la experiencia ordinaria de la vida cotidiana hacia la experiencia extraordinaria del recital y viceversa. Introduciendo así ya no sólo la cuestión de lo objetivo y lo subjetivo, sino además el problema de la temporalidad y la marcación de su ritmo e intensidad.

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

De modo que en función de lo dicho hasta aquí, ¿sería posible pensar en la existencia de una suerte de *bajo continuo de la experiencia*, de temas similares que dados por la condición social, se transforman en elementos de elaboración subjetiva de esa experiencia? ¿Podríamos decir entonces que la música, o mejor dicho, las banderas, conforman uno de los materiales privilegiados por medio del cual los jóvenes de sectores populares elaboran su experiencia sobre la vida amorosa, el goce estético, la amistad, la familia, el poder, etc.? En todo caso, la necesidad de una complejización de la noción de sujeto (en un movimiento analítico de *ambivalencia y alternancia*, del análisis de la positividad de las prácticas al análisis de la legitimidad de la dominación) se advierte con fuerza al analizar la relación establecida entre las prácticas que operan la *contraescena* y se disponen en la red de intercambios de reconocimientos, entre productores y receptores, entre el artista y *su*s seguidores.

Bibliografía

- **Alabarces, P., Salerno, D., Silba y M. Spataro, C.**; (2008) "Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia", en: P. Alabarces y M. G. Rodriguez, (comp.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Paidós, Bs. As.
- **Garriga Zucal, José**; (2008a) *Ni "chetos", ni "negros": roqueros*, En: Trans Revista Cultural de Musica, numero 12, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona.
- **Garriga Zucal, J., y Salerno, D.**; (2008) "Estadios, hinchas y rockeros: variaciones sobre el *aguante*", en: P. Alabarces y M. G. Rodriguez, (comp.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Paidós, Buenos Aires.
- **Grignon, C. y Passeron J-C**; (1992). *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en la sociología y en literatura*, Nueva Visión, Buenos. Aires.
- **Merklen, Denis**; (2005) *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina, 1983- 2003)*, Ed. Gorla, Buenos Aires.
- **Semán, P. y Vila, P.**; (1999) "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal", en: D. Filmus, *Los 90. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina en fin de siglo,* FLACSO-Eudeba, Buenos. Aires.
- **Semán, Pablo**; (2006a) "El pentecostalismo y el "rock chabón" en la transformación de la cultura popular", en: Míguez, D. y Semán, P. (eds.), *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Biblos, Buenos Aires.
- **…….**; (2006b) *Bajo Continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, Ed. Gorla, Buenos Aires
- Svampa, M., y Pereyra, S.**; (2004) *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*, Biblos, Buenos Aires.**
- **Vila, Pablo**; (1996) "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones", en: T*ranscultural Music Review* 2, Noviembre, http://www2.uji.es/trans2 - La Todolella, Spain.