

“El Indio fue un formador, un salvador para nosotros”

Música, persona e individualización en el mundo popular. El caso de un fan de rock

 Nicolás Aliano*

Recibido
septiembre de 2016

Aceptado
marzo de 2018

Resumen

A partir del análisis en profundidad del caso de un fan del músico Carlos Solari, en este artículo se explora el trabajo reflexivo de constitución del sí mismo que los seguidores realizan por medio de sus prácticas de afición. Desde esta indagación, se busca caracterizar una dinámica de individualización que se elabora en interacción con este objeto cultural. El artículo explora una clave de lectura que al iluminar la instancia de reflexividad personal— se aparta de las lecturas más transitadas sobre la escena, centradas en dimensiones como el carácter “ritual” de los recitales o la práctica del “aguante”. Con ello, pretende constituir un aporte tanto al análisis de los modos de apropiación popular del rock como, correlativamente, al estudio de los procesos de individualización en el mundo popular de la Argentina contemporánea.

Palabras clave

Música;
Culturas populares;
Fans;
Individualización;
Sector populares

“The Indio was a savior for us”. Music, person and individualization among popular sectors. The case of a rock music fan

Abstract

Through analyzing the case of a fan of the musician Carlos Solari, this article explores the reflective work of self-constitution of fans through their fan practices. This inquiry seeks to characterize a mode of individuation constructed through interaction with this cultural object. By emphasizing the instance of personal reflexivity, the article explores an interpretation of the scene that differs from the most usual ones that focus on the “ritual” character of concerts or the practice of “aguante”. The paper thus aims to contribute to the analysis of popular appropriation of rock and to the studies of individualization processes among popular sectors in contemporary Argentina.

Key words

Music;
Popular culture;
Fans;
Individualization;
Popular sectors

* Doctor en Ciencias Sociales, Becario posdoctoral CONICET, Instituto de Altos Estudios Sociales / Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: nicolasaliano@hotmail.com

“O Indio foi um formador, um salvador para nós”. Música, pessoa e individualização no mundo popular. O caso dum fã de rock

Resumo

Palavras-chave
 Música;
 Culturas populares;
 Fãs;
 Individualização;
 Setores populares

A partir da análise em profundidade do caso de um fã do músico Carlos Solari, este artigo explora o trabalho reflexivo da constituição do eu, que esses seguidores do músico efetuam através de suas práticas de afeição. Partindo desta indagação procura-se caracterizar um modo de individualização que é modulado na interação com este objeto cultural. O artigo explora uma chave de leitura que —focada na instância de reflexividade pessoal— se afasta das leituras mais exploradas na cena, centradas em dimensões como o caráter “ritual” dos recitais ou a prática do “aguante”. Com isso, pretende constituir uma contribuição para a análise dos modos da apropriação popular do rock e no estudo dos processos de individualização no mundo popular da Argentina contemporânea.

Introducción

Yo fui a Córdoba y no fui a San Luis —explica un fan del “Indio” Solari— porque no tenía la plata para ir, no llegaba con la plata. O sea, sí llegaba, pero si voy es un gasto. Yo tengo mi familia, tengo mi nena, y bueno, cuando puedo me voy, pero si no, tengo que pensar en mi familia también (Ezequiel, fragmento de entrevista, 20/3/2009).

Estas palabras nos sitúan en un entramado específico entre experiencia social, subjetividad y música. El aficionado no alude simplemente a sus restricciones materiales, sino que pone en escena sus elecciones morales: ¿pensar en su familia o en él? ¿Anteponer una instancia de placer hedónico e individual o priorizar las necesidades y obligaciones familiares?

Situado en este plano, este artículo explora una vinculación específica con un objeto de la cultura de masas: la elaboración de una afición en torno a la figura de un músico de rock, Carlos “Indio” Solari, exlíder de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Varios trabajos han destacado el lugar central que Patricio Rey ha tenido en el rock argentino (Semán, 2006; Alabarces y otros, 2008). Se trata de una banda que tuvo sus orígenes en la experiencia contracultural de las clases medias, que en la década de los noventa incorporó un público proveniente de los sectores populares. El fenómeno se prolongó en las décadas posteriores, bajo la figura de Solari como solista. En este cuadro, sus recitales se han tornado eventos multitudinarios, y la propia figura de Solari se ha vuelto un objeto de culto que interactúa con un campo de experiencias del mundo popular.

El joven continúa su relato:

para el que la gana laburando es un gasto; yo capaz que setecientos pesos me privo de gastar en un lado, pero capaz que en un recital me lo voy a gastar porque me gusta. Por ahí me privo de unas zapatillas que te salen quinientos mangos (...) pero un recital es otra cosa. Son tres horas, pero toda la aventura, todo el viaje que viviste, todo lo que te provocó adentro no te lo olvidas más, te traés tus fotos de recuerdo, está bueno. (Ezequiel, fragmento de entrevista, 20/3/2009)

Este fan se mueve entre una serie de alternativas: las prescripciones ligadas a sus obligaciones familiares, las elecciones de consumo vinculadas a objetos preciados que a su vez satisfacen necesidades “tangibles” —las zapatillas— y la posibilidad de vivir una experiencia personalmente transformadora y “fuera del tiempo” —una *aventura* de la cual busca traer registro al regresar a la continuidad del mundo cotidiano—. El “encuentro” entre este fan —y las vivencias que trae consigo— y la escena que lo convoca tiene efectos personales específicos. Las dudas que se le presentan responden a un tipo de experiencia sociocultural concreta y situada, en interacción con la cual hay que considerar los efectos de esta escena musical.

El mundo del cual emerge este relato expresa un recorte de las clases populares caracterizado por rasgos sociales repetidos (habitar la periferia urbana, contar con niveles de escolaridad bajos, tener empleos precarios y de baja calificación), así como por la presencia de rasgos culturales asociados a la existencia de un orden relacional en el cual la *persona* se inscribe y es parte (en formas colectivas como la familia, la comunidad y el barrio). Una trama que coexiste —tal como advertimos en el relato— en tensión con la emergencia de expectativas de consumo y diversos proyectos de realización individual. Contemplar estas dimensiones, se asume aquí, será clave para dar cuenta del objetivo de este artículo: analizar los efectos de subjetivación que se producen en la interacción con un artefacto cultural —la música del Indio Solari— que traccionan un proceso de individualización específico en el mundo popular.

En este horizonte, se propone una lectura de un tipo de apropiación popular de este rock, que ilumina los aspectos reflexivos —la constitución de instancias de agencia y exploración personal— que exceden los tópicos frecuentemente transitados en análisis similares, como el carácter “ritual” de los recitales o la práctica del “aguante” en la escena.

El análisis se basa en un trabajo de campo desarrollado entre 2009 y 2014, en el marco de la realización de mi tesis doctoral (Aliano, 2015). En ella se estableció un trabajo de corte cualitativo, en el que se concibió el mundo de los seguidores como una articulación entre el plano del recital y las interacciones que allí tienen lugar (“la previa”, el show, el viaje), y la serie de instancias y redes que conectan este universo de prácticas con el mundo cotidiano (las escuchas cotidianas e íntimas en el seno de los hogares, las discusiones en foros de Internet, la asistencia a otros eventos asociados a la música).¹ Este movimiento se inició en el marco de un proceso de investigación grupal en el que, junto con algunos colegas, comenzamos a registrar y describir las prácticas de los “productores de banderas” que asistían a los recitales (Aliano y otros, 2009).² En este cuadro, propusimos una estrategia de problematización de la escena que desplazara el foco del recital hacia las tramas cotidianas en las que se despliegan diversas prácticas de afición.

A manera de prolongación de este movimiento, el trabajo de campo fue combinando diversas técnicas: observación participante en la escena de los recitales y en otros espacios de sociabilidad, el análisis discursivo de material gráfico y textual producido por los fans, y la realización de entrevistas en profundidad con seguidores que manifestaban una afición activa y duradera, visibilizada en las banderas con las que asistían a los shows. Estas entrevistas estuvieron dirigidas a que los entrevistados pudieran desplegar un relato, biográficamente orientado, sobre su trayectoria con la música. Asimismo, buscaron obtener una caracterización de las prácticas de afición: una descripción de los medios que se usan para la escucha y de las escenas sociales donde tienen lugar. Se trató de entrevistas enfocadas en la descripción de los usos y los modos de experimentar las prácticas de escucha.

1. Los entrevistados son en su amplia mayoría jóvenes nacidos entre las décadas del setenta y fines de los ochenta, de sectores urbanos periféricos, nivel de escolaridad medio/bajo y empleos manuales precarios, procedentes en su mayoría de localidades del conurbano bonaerense, aunque también de diversos centros urbanos del país.

2. Realicé este primer movimiento junto con Mariana López, Nicolás Welschinger y Jerónimo Pinedo. El trabajo de campo presentado aquí ha sido realizado en colaboración con ellos, a quienes agradezco especialmente por compartir su material. La investigación se llevó a cabo en el marco del PICT “Los géneros musicales populares: producción, circulación y recepción. Identidades Sociales y Música entre los jóvenes del Gran Buenos Aires”, dirigido por el Dr. Pablo Semán, a quien también agradezco.

3. En Aliano (2017a) se describe y caracteriza este proceso, a partir de las recurrencias identificadas en la serie de casos abordados.

4. En esta línea, a su vez, autores como Fiske (1992) y Jenkins (2010) se encargan de enfatizar que las prácticas de los fans difieren en cuestiones de “grado” más que de “tipo”, respecto de otras experiencias de consumo más ordinarias. En esta clave, asimismo, Gray, Sandvoss y Harrington (2007) sugieren que los estudios sobre fans —entre ellos, los mencionados de Fiske y Jenkins— han tenido dificultades para ofrecer descripciones del modo en que ciertas prácticas fans son concurrentes con otras “no-fans” o con actividades del mundo cotidiano de esas personas, con lo que se mantiene la idea del mundo fan como un “Otro radical” (Gray, Sandvoss y Harrington, 2007: 3-4). Siguiendo este reparo, se busca aquí describir y analizar la singularidad de las prácticas de afición observadas —manteniendo la especificidad de sus efectos sociales— pero concibiéndolas como el emergente de experiencias culturales extendidas.

5. Podemos hallar en esta visión una ilustración de lo que Jensen (1992) advierte como una de las construcciones estereotípicas de la figura del fan: aquella que se elabora desde el anatema clásico de la “multitud histórica”. Retomando a Jensen, Borda encuentra en esa visión el intento por conjurar un temor propio de la modernidad: “la disolución de la identidad en la masa” (Borda, 2011: 109).

En este cuadro, se propone aquí reponer y analizar en profundidad la trayectoria de un fan que condensa algunos de los rasgos observados en la serie más amplia de casos registrados, y ello fundamentalmente en torno a dos aspectos concretos. Por un lado, esta trayectoria presenta una pauta de constitución de la afición recurrente entre estos fans, que se caracteriza como un proceso de largo plazo, con instancias secuenciales definidas (una instancia de iniciación, otra de habituación en las prácticas de escucha, y otra de búsqueda de transmisión de la afición).³ Por otro lado, el caso condensa rasgos de una lógica de apropiación de la música extendida entre estos aficionados, que articula prácticas y elementos de la religiosidad popular, con narrativas individualizantes ligadas a la cultura de masas. En este sentido, si bien las prácticas y experiencias de afición registradas y descritas en este caso se destacan por su intensidad y compromiso, cabe concebirlas como parte de una experiencia cultural más amplia y extendida, y no como una desviación patológica en relación con una experiencia cultural “normal”.⁴ Señalado esto, antes de pasar al análisis del caso, en la próxima sección se presenta el contexto de discusiones en el cual dicha indagación se inscribe.

1. Ritual y persona: una lectura alternativa sobre la experiencia del recital

Los estudios sociales que han abordado la instancia de consumo del rock han centrado buena parte de sus esfuerzos en tematizar la experiencia del recital en vivo. En el plano local, este centramiento se ha traducido en descripciones de los públicos del rock masivo desde dos supuestos dominantes: por un lado, enfatizando en el carácter ritual de los recitales; por otro, una vez planteado ello, subrayando los efectos colectivizantes que esta experiencia promueve socialmente (Citro 2000, 2008; Díaz, 2000; Vigliotta, 2013, entre otros). En esta clave, por ejemplo, Silvia Citro (2008) ha analizado los recitales de la banda de rock Bersuit Vergarabat y ha destacado “el acercamiento y contacto directo e indiferenciado del *communitas*” (Citro, 2008: s/p) como momento de liberación y creación colectiva. Asimismo, señala los potenciales efectos políticos de ello. Para la autora, esta instancia marca “una clara oposición a las interacciones corporales que rigen para la vida cotidiana del mundo adulto burgués”, y por ello podrían ser consideradas como “una práctica contrahegemónica en relación con las técnicas de disciplinamiento de los cuerpos” (Citro, 2008: s/p).

Estos efectos “colectivizantes” del recital, asociados a una instancia de disolución de la individualidad en la efervescencia colectiva, también fueron subrayados para el caso de la escena musical que tiene lugar en torno a Solari. En este plano, dos interpretaciones contrapuestas condensan los polos de un tipo de operación analítica que aquí, como punto de partida, se pretende revisar. En una de ellas (Gago, Gatto y Valle, 2013), se propone un análisis de la escena a partir de la noción de *multitud* de impronta deleuziana —presente en autores como Virno (2003) o Hardt y Negri (2006)—. En esta clave, se describe la experiencia del recital como “un tiempo colectivo, festivo y de hermandad (...) donde todas las voces y cuerpos de los presentes parecen fundirse en uno solo” (Gago, Gatto y Valle, 2013: 51), “tocándonos en potencia todos con todos, cualquiera con cualquiera, marea de potencia que perdió la forma humana” (Gago, Gatto y Valle, 2013: 52).

En otra interpretación, desde una posición crítica, se ha descrito la misma escena como la conformación de una *masa homogénea* de víctimas de la industria cultural (Bistagnino, 2013). En la crónica de un recital de Solari de 2013, luego de una descripción orientada a mostrar el carácter estereotipado del ritual y la disolución de la individualidad en el colectivo, Bistagnino concluía: “la multitud es homogénea cuando se hace masa, como un rebaño de ovejas obedientes” (Bistagnino, 2013: s/p).⁵

Tanto la visión que proyecta celebratoriamente en esta experiencia musical la posibilidad de una *communitas*, como aquella que advierte reprobatoriamente la disolución de la individualidad en la masa homogénea comparten, sin embargo, un mismo supuesto. A saber, la idea de que existe un individuo típicamente moderno: autónomo, autocontrolado y dotado de una interioridad expresiva (Martucelli, 2007) como condición previa para que en esta experiencia pueda alternativamente “liberarse” de sus roles sociales o “perdersé” en la masa, según las afinidades de los analistas. Es frente a este modo de enmarcar los efectos sociales de este artefacto cultural que aquí se propone contemplar una hipótesis alternativa.

Esta hipótesis parte de descentrarse de ese universo de sentido que —alineado con los valores del individualismo— tácitamente funciona como parámetro de las formas de visión de la escena. Propone situarse en el punto de vista de la experiencia popular de buena parte de sus públicos, que poseen una concepción de la persona que no es reducible a la noción de “individuo” moderno. Esta concepción nativa tiene una dimensión colectiva “de base” que, como observa Semán, “revela el valor del ‘ser parte de’ (que antecede a toda reunión de lo dividido en átomos individualizados)” (Semán, 2006: 32). Si tomamos en cuenta esa dimensión, encontramos que la escena, antes que dar lugar a una “regresión colectivista” de individuos previamente atomizados, habilita un espacio de reflexión interior, en el que se elabora una experiencia del “yo”. Estas subjetivaciones caben ser analizadas en su positividad, antes que ser identificadas con una “colectivización”.

Dicho análisis es la tarea que se emprenderá a continuación. A partir de estudiar en profundidad el caso de un fan, se busca caracterizar un modo de individuación que habilita la interacción con esta propuesta musical. Este podría definirse como la activación de dinámicas reflexivas y de exploración de un “yo”, en el seno de tramas sociales y culturales que tensionan estas instancias. Dichas tensiones remiten tanto a la presencia de definiciones relacionales de la persona (en las que esta es parte de ordenamientos colectivos tales como la familia, la comunidad y el barrio), como a la incidencia de una sensibilidad cosmológica (Semán, 2006), en la cual lo sagrado se inscribe como una dimensión actuante de la realidad que angosta la agencia humana.

Con ello, esta exploración procura contribuir al estudio de los modos de apropiación popular del rock, pero también, de modo complementario, al análisis de la especificidad de los procesos de individuación en el mundo popular. Se trata esta de una indagación abierta en el ámbito latinoamericano por autores como Duarte (1986) y Da Matta (2002) en Brasil. Estos autores han destacado la presencia de valores holistas y jerárquicos en el mundo popular urbano, y destacado la existencia de modos de construcción social de la persona “diferenciales copresentes y coetáneos dentro de las propias sociedades ‘modernas’” (Duarte, 1986: 58, traducción propia). Esta problematización, asimismo, ha sido incorporada en Argentina más recientemente (Merklen, 2005; Semán, 2006, 2007; Di Leo y Camarotti, 2013; Kessler y Merklen, 2013), y abrió una senda de exploraciones en la que aún cabe profundizar.⁶

2. Convertirse en fan: “Vencedores vencidos marcó mi vida”

Esteban tiene 35 años, está en pareja y tiene tres hijos. Es el mayor de tres hermanos, con quienes siempre asiste a los recitales del Indio: Matías, de 23 años y Gabriel, de 18. A este grupo se suma su cuñado Lucas, de 26, y un amigo del barrio, Nahuel, de 24. Todos trabajan como obreros de la construcción, con excepción de Nahuel, que es repositor en un supermercado, y son de Tandil, una ciudad donde Solari ha presentado varias veces su espectáculo.

6. Retomando los aportes de Mauss (1979) y Dumont (1970) en torno al carácter de construcción social de la noción de “persona”, y situándolos en un nivel específicamente etnográfico, estos autores han destacado la presencia de nociones de “persona” en el mundo popular urbano, divergentes a las del individualismo moderno. (continúa en página 190)

Esteban lleva varios años escuchando a “Los Redondos” y al Indio Solari y asistiendo a sus presentaciones; se suele declarar alternativamente “hincha”, “fanático”, “seguidor” del Indio, y subraya así la admiración que siente por su persona. Relata su trayectoria musical y la “inflexión” que significó para él conocer la música de Los Redondos de este modo: “Cuando yo empecé, primero escuchaba lo que te ofrecía el sistema; en ese momento era lo que te ofrecía la radio. Pero hubo un punto de inflexión, que cambió mi vida para siempre, que fue cuando escuché Los Redondos. Me acuerdo y me emocionó” (Esteban, fan del Indio Solari, 19/3/2009)..⁷

7. En el relato, Esteban subraya la implicación afectiva con la figura del artista. Shuker (2005) destaca esta dimensión y realiza una distinción terminológica pertinente a los fines de encuadrar conceptualmente el caso. El autor distingue entre “aficionados” y “fans”. (continúa en página 190)

Similar a lo que ocurre con los relatos de conversión religiosa, Esteban interpreta su biografía a partir de un evento que resignifica su trayectoria y la percepción de su propia identidad (Carozzi y Frigerio, 1994). Esta “inflexión”, a su vez, no se evoca de manera abstracta; en su relato de iniciación aparece, como en otros casos, la evocación de un acontecimiento preciso, contextualizado y afectivamente connotado:

Fue hace veinticinco años. Empecé a escuchar porque escuché un tema que me conmovió: *Vencedores vencidos*. *Vencedores vencidos* marcó mi vida. “Y ahora tiro yo porque me toca en este tiempo de plumaje blanco” [recita]. Yo en ese momento no entendía nada, pero me llegó el asunto. Me acuerdo cuando la escuché. Estaba allá en Villa Cacicque, un pueblito de tres mil habitantes. Mi viejo, empleado de fábrica. Y teníamos un grabadorcito arriba de la mesada. Y escuchábamos un programa que se llamaba *Vivamos la aventura*, en radio Tres Arroyos. Hace muchos años, ¿eh?, te estoy hablando de 1984 u 85. (...). Y por ahí, empieza [cantando] “Y ahora tiro yo porque me toca”. (Esteban, fan del Indio Solari, 19/3/2009)

La frase de la canción que recupera —terminaremos de comprenderlo en lo sucesivo— no es arbitraria: estimula una relación específica y personal con su yo; una relación que Esteban de algún modo estaba buscando y por eso, en el encuentro con la interpelación —“ahora tiro yo, porque me toca”—, la frase se le “revela”: “me llegó el asunto”.

Esteban manifiesta un fanatismo explícito y profundo por Solari: “El loco es un genio”, “El Indio me formó”, “Es un formador social”, “Es mágico”, “Tenemos adoración por él”, son frases que utiliza para mostrar su adhesión; un tipo de vínculo que combina una búsqueda de contacto con una dimensión sagrada de la experiencia,⁸ y una forma de transformación personal. Desde estas coordenadas, Esteban sistematizó algunas prácticas vinculadas: además de tener la colección de cassettes y CD, se junta a conversar con sus hermanos sobre interpretaciones de las letras y suele acompañar la escucha con lecturas de revistas sobre música, pero también con otro tipo de literatura como *El calendario maya* o libros de Deepak Chopra. Estos materiales, junto con la música del Indio, lo ayudan a interpretar momentos de su vida y su familia.

El barrio donde vive Esteban es, según su definición, “humilde”, “de gente laburante”. Allí se suele encontrar con sus hermanos y amigos a escuchar al Indio, y de hecho, siempre ha buscado compartir su gusto con sus hermanos menores. “Es que en casa siempre se escucharon Los Redondos, y el puntapié inicial en la familia lo dio él”, describe su hermano Matías. “Muchos momentos compartidos. Tenemos vínculos a través de esto, y a nivel familiar también”, aclara Esteban. Sin embargo, en estos intercambios, el fanatismo de Esteban parece destacarse por sobre el del resto, y ese “vínculo colectivo” adopta la forma de una relación más individualizada con su afición. En relación con ello es que confiesa: “a veces parece una actitud egoísta, porque a veces rompo las pelotas con el Indio”; “a veces, me dicen: ‘poné otra cosa, dejame de hinchar con el Indio’”. Trata de explicar el carácter de su afición, y reflexiona: “A veces quedo como muy fanático, enfermo” (fragmento de entrevista, 19/3/2009).

8. Entendemos aquí la noción de “sagrado”, siguiendo a Martín (2007), no como una “esfera” separada sino como adjetivo, que designa “heterogeneidades reconocibles en un proceso social continuo en un mundo significativo” (Martín, 2007: 78). Desde este punto de vista, lo sagrado “puede ser definido como una textura diferencial del mundo-habitado que se activa en momentos diferenciales y específicos (...), y que, lejos de existir de forma abstracta o con contenido universal, es reconocido y actuado por los nativos en diferentes situaciones: en las discontinuidades geográficas, en las marcas diferenciales del calendario, en las interacciones cotidianas, en gustos ordinarios y en performances rituales” (Martín, 2007: 77).

Ese vínculo intenso con la música de Solari, incluso, lo vuelca ahora sobre sus hijos: “Yo no le impongo a mi hijo que escuche lo que me gusta a mí —aclara—, pero Chofi, que tiene un año, ya me dice ‘dale, dale’”. Esteban concluye: “Ya ellos nacen así ¿viste?, genéticamente ya vienen con ese sentimiento. Eso es lo que tiene el Indio Solari, obviamente. No sé cómo hace, porque el loco es mágico, viste” (entrevista 19/3/2009).

3. Decodificar el “mensaje”

Entre el grupo de familiares y amigos de Esteban existe una serie de prácticas de escucha sistemáticas para comparar interpretaciones y realizar una exégesis minuciosa de los materiales. En este plano encontramos que, en diversas ocasiones, estas se conectan con una dimensión *sagrada* de la experiencia. Asimismo, en línea con lo planteado por autores como Jenkins (2010) y Fiske (1992), observamos como rasgo de estas prácticas el aspecto productivo y participativo de la actividad de los fans.⁹ En el siguiente diálogo hallamos una verbalización de estas prácticas, que destacan por el grado de sistematicidad y de intensidad con que se ejercitan la escucha y el intercambio de interpretaciones en el marco colectivo del grupo:

—Lucas: Cuando me compro un disco, lo primero que hago es abrirlo en la casa de Esteban. Llego a mi casa y lo miro. Y ya el primer día, se lo llevo a él y en la casa de él lo escuchamos.

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

—L. [Al disco] lo guardé como una reliquia. Lo puse dentro de un papel, en una bolsa de nylon; y el librito también me lo guardé. En un mueble que yo tengo en el comedor, que es un lugar que no se toca porque está reservado por mí. Ahí dejo mis cosas. Y las entradas las tengo en un cuadro grande, ahí, con la cara del Indio bien grande. Y alrededor, todas las entradas: las viejas de Tandil, las de Mar del Plata...

—E.: Lucas tiene su santuario en la casa, y tiene un lugarcito en el modular en el que guarda todo. (Charla entre Esteban y sus familiares/amigos, 19/3/2009)

Advertimos de qué forma se dan prácticas sistemáticas de escucha (“Nahuel es el coordinador. El loco te consigue un tema: tengo algo impresionante”), que articulan una trama de relaciones familiares y entre pares en torno a la música. Al describir estas prácticas hallamos que Lucas, por ejemplo, toma palabras del catolicismo para caracterizarlas y referir al significado que adoptan en el cotidiano del hogar. Los discos, el material que los acompaña, las entradas y las banderas son definidos como *reliquias*, y pasan a ocupar lugares significativos del espacio del hogar. El recurso a esta expresión no es un giro casual de Lucas; es un estatuto específico que asumen estos materiales en la vida cotidiana. Esteban refuerza la connotación religiosa de la expresión: “ahí tiene su *santuario*”, agrega.

De modo que, al igual que ha mostrado Eloísa Martín (2006) para los fans de Gilda, estos materiales forman parte de lo que denomina “prácticas de sacralización”, que se incorporan y participan de “una textura diferencial del mundo habitado que podríamos denominar ‘sagrada’” (Martín, 2006: 76-77). Martín distingue “sagrado” de “religioso”, y encuentra que la inscripción en lo sagrado de Gilda “es un efecto performativo que se realiza en lo cotidiano, en gestos ordinarios, en formas aprendidas de (que)hacer sagrado” (Martín, 2006: 95). Del mismo modo, en estos fans, esas prácticas se conectan con lo “sagrado” en este sentido específico: como una dimensión más en la experiencia

9. Fiske (1992) revela que los fans se caracterizan por ser audiencias altamente productivas y participativas, y señala que, además de la existencia de una *productividad semiótica* (por la cual estas audiencias producen sentido a partir de sus consumos), se puede hablar de una *productividad enunciativa*, que surge de compartir los sentidos con los pares.

cotidiana de la realidad. Este rasgo, de acuerdo con autores como Martín (2006) y Semán (2006), daría cuenta de la presencia de una “sensibilidad cosmológica”, por la cual lo sagrado es, antes que una esfera trascendental y separada, una dimensión activa y actuante de la realidad.

Situadas en este plano, las prácticas de afición se combinan a la vez con un particular régimen de la escucha: la exigencia de “decodificar el mensaje”, que pone en juego la productividad de interpretaciones. En este sentido, los propios artistas que intervinieron en Patricio Rey han expresado o fomentado este tipo de escucha. Así la caracteriza Solari: “No creo en las letras que son explícitas, creemos en la sugestión, la fantasía y en la composición. No me interesan como panfleto, hay un misterio que obra de una manera oracular” (Guerrero, 2005: 145). Se trata de un tipo de operación que ha pasado a formar parte del sentido de uso del objeto. Rocambole¹⁰ lo describe de este modo: “lo que pasa es que el mensaje, si es que hay algún mensaje, es tan amplio como la Biblia: cada persona encuentra en ese mensaje algo que le está destinado” (Guerrero, 2005: 156).

Estas consideraciones aluden a un lugar común que todos los fans de Solari asumen y destacan: la búsqueda de una interpretación del “mensaje”. La existencia de esta prescripción refiere a un proceso de sedimentación de sentidos en torno al modo de escucha de esta música, que se define en interacción con las características que *habilita* (DeNora, 2000) el objeto¹¹ (por ejemplo, el tipo de composición de las letras). En este sentido, el carácter polisémico de las líricas —como rasgo particular de este objeto musical— estimula un proceso de dotación de sentidos personales que son “develados” por el mensaje. Se trata de una dimensión que Carozzi ha referido como “la construcción social del efecto mágico” (Carozzi, 1993: 68).¹² En esta clave, el modo de uso del objeto interactúa con sus características. Como resultado de ello, se ha estabilizado como pauta este tipo específico de operación de escucha —“la escucha del mensaje”— entre los fans de clases populares.

En el caso de Esteban, esto se concreta en la búsqueda esforzada de interpretación de las letras de los temas y la gráfica de los discos, junto con la lectura de diversas entrevistas y libros sobre los artistas. Y a ello, además, suma otras lecturas que confluyen para poder elaborar “experiencias no ordinarias”, como sostiene, tomando esta idea de algunos reportajes de Solari de fines de los años ochenta. En relación con estas prácticas, Esteban cuenta:

Tenés que decodificar las letras, y eso es lo que hacemos con los chicos. Hay que decodificar el mensaje. Porque arriba el loco tiene una letra, porque si vos lo pensás, el Indio escribe sin comas... Empezá a ponerle comas a las letras, y vas a ver que el loco dice de todo en un párrafo. Dice de muchas maneras, distintas cosas. Por ejemplo: “amarte es posible”. Pero también dice “a Marte”, al planeta Marte, que es, ¿viste?, para donde raja la humanidad. Y ahí es entonces donde tenés que decodificar mensaje. Y en el *Tesoro*,¹³ todavía, ahí hay un montón de material para investigar, sobre lo que hace el Indio Solari. Hay que decodificar el mensaje que hay detrás del primer mensaje. Detrás del segundo mensaje, hay un tercer mensaje. Y así, tenés de todo. Y cuando estamos en casa, hablamos de eso. (Esteban, 19/3/2009)

Lo interesante aquí es que estos seguidores no sólo “interpretan las letras” de Solari (algo inevitable), sino que han elaborado un método sistemático y propio para ello, que aplican con rigurosidad y pasión: una *técnica* para el trabajo reflexivo de exégesis. En este caso, encontramos un código de escucha y lectura en el que una frase, un fragmento específico, un detalle, pueden en sí mismos desatar una interpretación, más allá del sentido global de la canción completa:¹⁴ “hay que decodificar el mensaje”, “el

10. Rocambole (Ricardo “el mono” Cohen) ha sido el artista plástico encargado de la estética de los discos de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota y posteriormente de Solari.

11. La categoría de *habilitación* (*affordance*) de DeNora (2000) aborda la música como *recurso reflexivo* para la construcción subjetiva. Se trata de una visión que incorpora la “habilitación de las cosas” al análisis de los aspectos reflexivos que actualizan la subjetividad en la interacción con los objetos.

12. Al analizar la situación de consulta en los templos umbanda, la autora encuentra que la adivinación de aspectos no revelados del consultante depende de un discurso potencialmente polisémico: un discurso que la persona consultante “llena de significados a partir del conocimiento que posee de sí misma” (Carozzi, 1993: 73).

13. Hace referencia al primer disco como solista de Solari (2004).

14. “De este modo —escribe Ginzburg en relación con el código de lectura que encontraba en Menocchio—, un detalle pasaba a ser el control del razonamiento, modificando su sentido global” (Ginzburg, 2008: 88).

mensaje que hay detrás del primer mensaje. Detrás del segundo mensaje...”. “Ahí tienen un montón de material para investigar”.

Esteban se junta con sus pares a “investigar” en grupo. Para el caso de Esteban y sus familiares, esta “investigación” a la que aluden es parte de un dispositivo de autorreflexión y búsqueda personal y familiar: “Días enteros estudiándolos. Meses. Meses y meses. Todo el año. El mensaje de *El tesoro* se pudo decodificar bastante bien. El de *Porco*¹⁵ está bastante más jodido”, dice Esteban. En relación con esta “decodificación” colectiva, precisa:

[El Indio] ya lo dijo, él no hace ideología. Hace una obra y la presenta. Cada cual la ve con su punto de vista. Pero, generalmente, nos ponemos todos de acuerdo. La visión —agrega— es la misma con respecto a lo que nos quiere inculcar o informar el Indio. Vamos todos por el mismo camino con los chicos. (Esteban, 19/3/2009)

15. La referencia es al segundo disco de Solari (2007).

La idea de “mensaje” encierra aquí un doble significado: de algún modo, este mensaje es personal, en el sentido de que cada uno lo interpreta como quiere: “los significados te los deja abiertos”, dice. Pero a la vez, por ser un mensaje a descifrar, “inculcado” por el Indio, de algún otro modo ya está destinado a cada uno: como afirma Esteban, “el Indio en una canción dice muchas cosas y cada cual interpreta a su manera. Y encaja justito. Es un engranaje” (fragmento de entrevista, 19/3/2009). Este mensaje es, en síntesis, *oracular*. Cabe entonces preguntarse: ¿cuál es la eficacia simbólica de este tipo de mensaje para Esteban? ¿Qué tipo de trabajo está promoviendo en su vida?

4. Un recurso para la individualización

Este mensaje permite a Esteban configurar una dimensión de su agencia, vinculada con empezar a pensarse como sujeto protagonista de sus propias decisiones. En este sentido, por ejemplo, la frase que Esteban evoca de su experiencia iniciática: “ahora tiro yo porque me toca”, pone el eje en su propia persona y tematiza su agencia. Pero ello, se produce de un modo compatible con un sentido de la experiencia presente en Esteban, que no está necesariamente centrado en la voluntad personal como el eje del destino existencial. En este caso, parafraseando a Semán en referencia al carácter que adoptan diversas prácticas de psicologización del yo en el medio popular, “en un contexto cultural en el que está presente y con fuerza la premisa cosmológica que casi anula la agencia humana [activada en el caso de Esteban en la referencia a un mensaje *destinado*, sus ideas, sin embargo] hacen presente a esta última y le dan una eficacia propia” (Semán, 2007: 20). De modo que, en torno a este método y con esos sutiles matices que le permiten a Esteban reelaborar su agencia, él y sus próximos construyen interpretaciones centradas en destacar un proceso de transformación personal, motorizado por el mensaje del Indio como fuente de transmisión de preceptos morales. Estos mensajes son “destinados”, “inculcados” o “informados” por el Indio (y, con ello, tienen una dimensión “sagrada”), pero a la vez “interpretables según cada uno”, de manera personal, y así se incorporan en la vida cotidiana.

En la interpretación que hacen de la canción “Jijiji” está presente esta operación. Nahuel, su hermano, cuenta: “por lo que ha dicho el Indio, “Jijiji” es una paranoia que se come el chabón en un flash de merca. ¿Viste que “ji, ji, ji” es una risa siniestra? Es una risa, pero no es una carcajada” (fragmento de entrevista, 19/3/2009). Esteban interviene,

Cuando dice “se enderezó y brindó a tu suerte”, ¿qué dice ahí...? Cuando dice el Indio, “se enderezó”, cuando ya viene de bajón. “No mires por favor y no prendas la luz, la imagen te desfiguró”. Y bueno, sabés, en un problema estaba. En problemas personales, viste, de cierta enfermedad. Y te convertís en un monstruo. Tenía algo

en el interior de su ser, que está así agarrado de vos y te lo tenés que sacar. Es bravo. El Indio le llama a eso “experiencias no ordinarias”. Esas situaciones que vos tenés que ir resolviendo en tu vida. En este momento, estamos muy enfocados con la obra del Indio. Porque nosotros somos y estamos convencidos, con mi familia, que vamos por el camino correcto, ¿viste?, para lograr cosas que queremos que nos pasen, cosas positivas. Y para eso, esta música nos impulsa, generalmente a mí. (...) Y mirá la capacidad, a mi modo de ver, que tiene el chabón [Solari] que en estos estados, el loco supo preguntar, hasta de tristeza, angustia y enfermedad... mirá la capacidad mental para transmitir a la gente, para que vos tomes conciencia que por ese camino vas a la oscuridad, no vas a la iluminación o a la luz. (Esteban, fragmento de entrevista, 19/3/2009)

Como vemos, la interpretación que hace Esteban de la canción tematiza el problema de la droga como una aflicción personal: “problemas personales, alguna enfermedad”; y lo hace desde una perspectiva que, centrada en el yo, busca el perfeccionamiento personal a partir de un trabajo sobre sí: “tenía algo en el interior de su ser, que esta así agarrado de vos y te lo tenés que sacar. Es bravo”; “son esas situaciones que tenés que resolver en tu vida”. La interpretación de Esteban pone el foco en un trabajo personal que implica la elaboración de un yo como objeto de reflexión. Se trata de un tipo de trabajo que, como han observado otros estudios sobre formas de individualización en sectores populares (Martín, 2006; Semán, 2006, 2007), combina de un modo específico la introspección individualizante, la conexión con lo sagrado y la búsqueda de una transformación personal.

En línea con estas observaciones, en el caso de Esteban y su grupo se observa la articulación de prácticas ligadas a la búsqueda de un espacio para la reflexión y la constitución de sí como sujeto moral de la propia conducta, con el sostenimiento de una trama relacional y una sensibilidad “cosmológica” en las que se sitúan. Es desde este plano que cabe advertir, tras las palabras de Esteban, la importancia de la música como un recurso de exploración personal: “ahora no tenemos ningún otro material”, “estamos muy enfocados con la obra del Indio”. Estas expresiones dan cuenta de la utilización de la música (la *obra* como *material*) para el trabajo reflexivo, y a la vez, el hecho de que este trabajo es ante todo una actividad a la que se le dedica esfuerzo y que se encuentra orientada éticamente: “nos impulsa para que nos pasen cosas positivas”, “para que vos tomes conciencia que por ese camino vas a la oscuridad”. La agencia de Esteban se configura en esa tensión entre el mensaje que se transmite (y del cual hay que tomar conciencia) y el camino propio, “el camino correcto” que se emprende. La música impulsa, pero hay que contribuir a las cosas que uno quiere que le pasen; porque, como se encarga de aclarar, “también depende de nuestras acciones todo”.

El “mensaje”, en suma, le otorga a Esteban un recurso para comenzar a pensarse como un sujeto responsable del destino de su propia vida. A través de él, Esteban “se individualiza sin desencantarse” (Semán, 2007: 20). Este proceso, en su caso, tiene base en la escucha, pero se prolonga hacia otras prácticas convergentes, a partir de las cuales puede “sacar información” y “develar” los mensajes de la obra. De modo que sus lecturas se articulan con un dispositivo de escucha y autoanálisis más amplio. Al hablar de estas lecturas, Esteban refiere no sólo a las revistas específicas sobre música, sino también a “otras lecturas” que encuentra relacionadas con esa experiencia:

Hay información en Internet sobre el calendario maya. *El talking sagrado* se llama. Es una tabla matemática perfecta. Está vinculado con la música también, porque tiene veinte sellos solares y trece tonos galácticos, que son los ocho tonos y los cinco semitonos. Cada día tiene una vibración, que puede ser magnética, lunar, eléctrica, autoexistente, comandante. (...) Leo mucho material sobre los mayas. Estoy

muy enganchado con lo que es el tema del tiempo, que somos seres del tiempo nosotros. Bueno, eso me gusta mucho. Me atrapó como el Indio. Necesitaba algo que me haga pensar en eso, y bueno, llegaron a mis manos esos materiales. Aparte de lo que es la música de Los Redondos y el Indio, más ahora el Indio. Yo siempre fui seguidor del Indio. Tuvimos una etapa bastante mugrosa y oscura en nuestras vidas. Y el Indio fue un formador, un salvador para nosotros. (Esteban, fragmento de entrevista, 19/3/2009)

La música del Indio y las lecturas sobre los mayas forman parte de ese “material” con el cual Esteban busca conmovirse y realizarse personalmente. En este caso, observamos cómo estas lecturas se incorporan a un dispositivo de autoanálisis en articulaciones específicas. Por un lado, toman prestado de la religiosidad popular parte de su lenguaje para describir la experiencia (“un santuario”, “reliquias”, y la misma idea de un “mensaje” a develar, que refieren a la participación en una textura del mundo “sagrada” de discos, entradas, líricas, y la figura del mismo Solari: “un salvador”). Sumado a esto, por otro lado, hacen propio el lenguaje de la Nueva Era y cierta literatura de autoayuda (“la búsqueda personal en el interior de tu ser”, el lenguaje de las “energías que fluyen” y la tematización de la transformación personal). En esta síntesis, el consumo de la música del Indio, para Esteban, es el punto de sutura de un dispositivo que, en articulación con su grupo próximo, habilita un trabajo sobre sí.

El caso de Esteban, en suma, condensa un modo específico de vinculación con el objeto presente en varios de los relatos: un tipo de vínculo signado por la *convergencia* de una sensibilidad cosmológica y una definición de la persona en el marco de relaciones familiares, comunitarias y barriales, junto con prácticas y valores individualizantes que habilita la relación con la música.

5. La *communitas*, una experiencia de la individuación

Atender a esta composición de la persona conduce a revisar el modo en el que se concibe la instancia de colectivización (el recital) y los efectos que promueve en fans como Esteban. En este punto, en torno a los efectos de la *communitas* prima una lectura que, partiendo del supuesto de la existencia previa de un individuo autónomo y autocentrado en su yo, proyecta sobre la experiencia de agregación colectiva el negativo simétrico de dicho supuesto: una experiencia de “disolución del yo”. Para buena parte de estos fans, la vivencia de la reunión comunitaria asume, en cambio, otros sentidos. En este caso, más que derivar en la “disolución del sí mismo” —efecto que observa Benzecry (2012), por ejemplo, en el momento de encuentro con la comunidad de pares en los aficionados a la ópera—, la instancia de *communitas* en el recital promueve antes bien un sentido de la propia singularidad subjetiva. En otras palabras: la colectivización puede, en este caso, tener *efectos individualizantes*, más que “de disolución del yo”. Encontramos aquí una dinámica próxima a la señalada por Da Matta (2000) en el análisis de procesos rituales como el Carnaval en Brasil.

Da Matta (2000) critica una mirada sustancializada de la noción de *liminaridad* vinculada a la categoría de *communitas* de Victor Turner (1999). Según el autor, Turner abordaría la liminaridad como un estado de “regresión colectiva”, por el cual los individuos pierden su autonomía e interioridad, su “individualidad”, para volverse materia prima a ser moldeada en un proceso de colectivización (*communitas*) en el que se elabora un “nosotros esencial”. Da Matta plantea que ese proceso, en realidad, puede asumir formas y sentidos diferentes: sostiene que, en una sociedad de valores jerárquicos y relacionales, la liminaridad abre un espacio, más que a la *communitas* (que presupone la existencia de un individuo autónomo previo) a una *experiencia de la individualización* (un “yo esencial”, que se reconoce en interdependencia).

Así, un ejemplo de los sentidos individualizantes que puede tener un recital como *communitas* nos lo da el relato de Esteban, para el cual la soledad será una posibilidad “para procesar lo que vivió”. En su relato identificamos la función de individuación que produce dicha experiencia. Él describe ese momento del siguiente modo: “Yo les digo a los chicos, que a veces, cuando se me sale un poco la cadena me voy de mí, me voy de la forma humana. Soy todo energía, no soy materia. ¿Viste? Como decía el loco, ‘Patricio perdió en la forma humana una vez más’. Bueno, me voy de la forma humana. Y después no sé las pavadas que habré dicho” (fragmento de entrevista, 19/3/2009).

La expresión “perder la forma humana” que utiliza no es casual. Esteban la recupera de un fragmento de la entrevista realizada por Claudio Kleiman a “Patricio Rey” y publicada en *Expreso Imaginario* en 1979.¹⁶ El fragmento referido es el siguiente:

16. Algunas miradas recientes —además del ya citado trabajo de Gago, Gatto y Valle (2013)— se han valido de esta expresión —“perder la forma humana”— para dar cuenta de los sentidos desubjetivantes de la contracultura de la década de 1980 en Argentina. (continúa en página 191)

“Por lo pronto —afirma Patricio Rey—, para los próximos meses he aconsejado un ‘retiro de recarga’, que espero sea cumplido, para poder lanzar la energía cruda (...). De cualquier manera, y en el momento que esto suceda, le aconsejo dejar su vocación periodística en las boleterías para ‘perder la forma humana’ de manera más adecuada”. (*Expreso Imaginario*, 1979: 45)

Esteban retoma esta expresión en la conversación —una expresión que a su vez “Patricio Rey” toma de Carlos Castaneda— para tratar de explicar la experiencia del recital, y lo hace en estos términos:

En mi casa vuelvo a la materia, ayer a la tarde en el recital era... te transformás. Pero no ¿viste?, en un mambo jodido. Siempre con respeto hacia los chicos, siempre buena onda con todos. Esas cosas me enriquecieron. Como yo pienso lo que dice el Indio, me enriquece. Porque vos podés ver otros parámetros de las situaciones. No solamente lo que vos creés que es, sino otros. Por eso, él le llama experiencia no ordinaria al consumo de drogas, alcohol, que no te importe nada en la vida. “Y vas corriendo a la deriva” como dice “Ji, ji, ji”. Y eso te abre la cabeza a vos. No es sólo para revolear el poncho y salir a saltar el pogo. Escuchá un toque lo que dice el mensaje del chabón. No es que el loco dice eso para que vos vayas ahí a revolear la mochila. Es linda canción, por eso la gente se pone loca, porque es una canción espectacular, pero ese oh, oh, oh [tararea] es porque es un viaje eléctrico hacia el cosmos. Y ahora está en resonancia, en resonancia cósmica. El sábado, ayer, estuvo en hacedor del mundo resonante, del Calendario maya. (Esteban, fragmento de entrevista, 19/3/2009)

El relato que hace Esteban de la experiencia del recital subraya los procesos reflexivos que desata en su persona, que lo conducen, como afirma, a “ver otros parámetros de las situaciones”. Incluso las prácticas corporales que tienen lugar en el pogo son descritas, desde esta clave, como parte de una experiencia que decanta en una exploración reflexiva. Esteban explica largamente el Calendario maya, sobre cuya base realiza muchas de las interpretaciones del recital del día anterior, y luego continúa: “Cuando estoy solo, ahí aprovecho para empezar a mirar: ¿adónde quiere ir uno? o qué le pasa. Lo voy a hacer en casa, cuando llegue a casa y autorreflexione; porque ahora todo lo material, el procesamiento de esto, de lo que está pasando, está en bruto” (fragmento de entrevista, 19/3/2009).

Las palabras de Esteban ponen en diálogo elementos de una narrativa terapéutica de autorrealización (“tus sueños los vas a poder lograr mientras la salud te ayude y tu forma de ser, porque también depende de nuestras acciones todo”, “cuando llegue a casa y autorreflexione”), con una imagen del recital como instancia que abre a un “yo esencial”, en términos de Da Matta (2000). De este modo, encuentra la posibilidad de generar un espacio para la reflexión individualizante y una subjetividad

renovada: “cuando llegamos a casa lo procesamos”. Esteban se vale de una metáfora para describir este procesamiento subjetivo que tendrá lugar luego del recital: “Lo procesamos como un diamante en bruto”, “que hay que pulir”, afirma; “entonces se desecha lo que no sirve y se incorpora lo que sirve”. Se trata de un trabajo sobre sí que le permite a Esteban presentarse como un sujeto capaz de elaborar su situación y volverse protagonista de su futuro: “entonces —concluye— vos te fortalecés espiritualmente, y todos tus sueños, de lo que habla el Indio, los vas a poder lograr, mientras la salud te ayude y tu forma de ser, porque también depende de nuestras acciones todo” (Esteban, 19/3/2009).

Como advertimos, la experiencia del recital también puede ser una experiencia del “yo”. La *communitas*, en tanto participación en una totalidad, permite, no tanto la disolución del “yo compartimentalizado”, sino más bien un sentido renovado de la subjetividad en conexión con los pares: en términos de Da Matta, abre a una dimensión de individuación como “subjetividad interconectada”. De modo que el recital no es aquí una “exteriorización” a partir de la cual se pone fugazmente *en común* un sentimiento íntimo, privado (una “interioridad” previa) en una experiencia “extática”, sino la vivencia de un yo anclado y entramado en formas relacionales. Y, por ello, para Esteban, puede ser vivido como una experiencia individualizante.

Al recuperar casos como el de este fan, este análisis, en suma, se posiciona a distancia de aquellas miradas que tienden a esencializar estas instancias de efervescencia colectiva como momentos de “desubjetivación” (Citro, 2008; Lucena, 2012; Gago, Gatto y Valle, 2013); visiones que, cabe agregar, proyectan efectos políticos unívocos sobre dichas instancias (en tanto experiencias de resistencia o transgresión). Frente a ello y situándonos en el ángulo de la experiencia social con la que interactúa la escena, subrayamos dos cuestiones. En primer lugar, la dimensión reflexiva que estas dinámicas habilitan —sobre la propia capacidad de agencia individual o sobre la tramitación de estados personales—. En segundo lugar, su inscripción compleja en dispositivos de subjetivación más amplios, cuyos efectos políticos resultan, en todo caso, ambiguos. Sobre esta segunda dimensión volveremos a continuación.

6. La interacción con el objeto musical. Entre el rock, la *new age* y la religiosidad popular

A modo de balance, el trabajo personal que habilita esta música no tiene en Esteban, como punto de partida, el reconocimiento de su autonomía individual, sino la pertenencia a un orden colectivo *previo* como base experiencial. Es a partir de ello que se recorta una reflexión individualizante. Tras este caso, visibilizamos un proceso complejo de síntesis que se elabora en esta afición; un proceso que permite visibilizar los rasgos de un dispositivo de producción de sentido extendido entre buena parte de estos fans.¹⁷ Esquematizaré algunos de sus rasgos desde la respuesta a tres preguntas sucesivas: (1) ¿qué habilita este objeto cultural?; (2) ¿con qué estructura de recepción se articula?; y (3) ¿qué agenciamientos promueve ese encuentro?

Habilitaciones del objeto

Junto con el señalado carácter polisémico de las letras, hay que destacar otro elemento del objeto que promueve un tipo de trabajo personal individualizante. Se trata de la presencia —en las líricas, pero también en el material gráfico y las entrevistas, fundamentalmente de los orígenes de Patricio Rey— de elementos vinculados a la influencia de la contracultura de los años sesenta, ligados a la importancia de la experimentación personal y la exploración interior. Estos contenidos convergen en una narrativa terapéutica de la Nueva Era (presente en objetos como la literatura de autoayuda) extendida en

17. En Aliano (2015) se profundiza en la presentación de este dispositivo, en el que el caso de Esteban se inscribe como tal. Asimismo, en Aliano (2017b) se advierte y analiza la presencia, en otro grupo de aficionados, de una lógica de apropiación similar.

18. Esta “convergencia”, cabe destacar, proviene de una “afinidad electiva” previa entre el movimiento de la nueva era y núcleos de sentido presentes en el objeto.

Como señala Carozzi (1999), el movimiento de la Nueva Era se inspira en la contracultura estadounidense y se difunde en Argentina a través de figuras —que han sido impulsores del movimiento del rock argentino— como Juan Carlos Kreimer y Miguel Grimberg (este último, asimismo, formó parte de La Cofradía de la Flor Solar, experiencia cultural de la cual surgió posteriormente Patricio Rey).

ciertas capas de los sectores populares con modos de recepción específicos (Semán, 2006).¹⁸ La articulación de estos elementos, junto con la dimensión musical y una escena en vivo que involucra momentos de subjetivación trascendentes, son algunas de las dimensiones del objeto que lo vuelven particularmente atractivo como medio para el trabajo reflexivo de los fans.

Articulaciones

En los relatos de iniciación y en la descripción de las prácticas de escucha y afición, a su vez, hay una conexión con lo “sagrado” como un plano inmanente a lo cotidiano (Semán, 2006). Esta conexión, anclada muchas veces en el culto a la figura de Solari e inscrita en una red de apoyos e intercambios, habilita el trabajo sobre sí, la reflexión moral y la búsqueda de la superación personal. Desde este sustrato se modulan diversas “prácticas de sacralización” (Martín, 2006): las banderas se vuelven “reliquias”; el Indio es un “salvador”; el “mensaje” algo a “descubrir” y “develar”; y el recital, ritualizado como “una misa”. No se trata aquí de un simple trasvasamiento del lenguaje religioso al de la afición, sino de un proceso más profundo, que implica una articulación con una sensibilidad cosmológica y, en algunos casos, una constitución del relato de la afición bajo el modo de una verdadera “conversión” religiosa. Encontramos aquí una dinámica que es habilitada por este objeto cultural: la construcción de una interioridad, en el contexto de un “círculo encantado” (Semán, 2007) que persiste y coexiste con diversas interpelaciones seculares. En este círculo es que se inscribe el “mensaje” del Indio, y en el cual Solari es el “padre”, el “formador” y la comunidad se representa desde el prisma de la jerarquía.

Agenciamientos

Como observa Hesmondhalgh, la experiencia musical como tal tiene una particularidad: puede ser a la vez sentida como algo “intensa y emocionalmente vinculado con el yo privado” (Hesmondhalgh, 2015: 20), como la base de diversas experiencias colectivas. Al activar esta doble potencialidad de la experiencia musical, la música del Indio en los usos nativos promueve precisamente la junción de ambos órdenes, para delinear así configuraciones variables del “yo” como momento individual de experiencias colectivas y relacionales. En estos usos, promueve una dinámica de individualización (una mirada interiorizante, un espacio propio para la introspección) a la vez que un sentimiento compartido de la experiencia, en tanto “participación” de un orden colectivo mayor. Es precisamente esta articulación entre un orden colectivo y un trabajo autocentrado en el yo la tensión que permite resolver y habilitar productivamente el objeto, a partir de las formas de vinculación que identificamos: ellas dan cuenta de un horizonte individualizante en el que los fans inscriben su proceso de autoformación como un momento *parcial* de una experiencia colectiva más amplia.

De modo que “la música del Indio” estimula un proceso de individualización trazando un puente —a partir de un nuevo lenguaje *aggiornado*— con matrices relacionales y visiones cosmológicas. Estas matrices entran en resonancia con una interpelación específica del objeto que, ligada al lenguaje de las “energías” circundantes y la “exploración interior”, las articula en una clave nueva. En consecuencia, dicho enlace les permite a estos fans dar inteligibilidad y procesar una serie de interpelaciones sociales individualizantes, tales como la demanda por “ser uno mismo” —y a la vez, por autoresponsabilizarse ante diversos riesgos sociales (accidentes, despidos, adicciones)— y encontrar la “realización personal”. Es en esta experiencia de afición, en suma —nutrida de los recursos de la cultura de masas y sostenida en el espacio del “tiempo libre”—, que estos fans se constituyen a sí mismos como tales, a la vez que conforman un espacio de resolución de algunos de los desafíos sociales que se les presentan.

Consideraciones finales. El mundo popular desde el ángulo de la individuación

Existe una tesis ampliamente aceptada, que señala que la modernidad latinoamericana no se puede medir con visiones normalizadas de cómo sucedió ese proceso en los países centrales. De esa tesis podemos recoger aquí la formulación que hiciera García Canclini (2008) a comienzos de los años noventa. El autor observaba que la modernización latinoamericana, como estrategia global de desarrollo, operó pocas veces mediante *sustitución* de lo tradicional, y subraya con ello el carácter *heterogéneo* del proyecto modernizador en nuestro continente. De modo complementario, reclamaba que dicho proceso debía comprenderse, “*en interacción* con las tradiciones persistentes” (García Canclini, 2008: 320). En ese contexto, el autor se hacía una pregunta medular: “Hay que preguntarse ahora en qué sentido y con qué fines los sectores populares se adhieren a la modernidad, la buscan y mezclan con sus tradiciones” (García Canclini, 2008: 196). Ante esa interrogación por la cultura de los grupos populares (que funcionaba como uno de los indicios de la singularidad del proceso de modernización de la región), García Canclini encontraba que esta se hallaba expuesta a “una interacción creciente” con los contenidos de la comunicación y el entretenimiento masivos.

¿Qué implicancias tiene esta observación en el análisis que nos toca? En nuestro país, situados en el plano de la tesis de la “modernidad heterogénea”, el *efecto* de la apropiación popular de un objeto típicamente de clases medias como el rock, permitió iluminar la persistencia de un *sedimento cultural* que traccionaba tal “popularización” (Semán y Vila, 1999; Semán, 2006; Alabarces y otros, 2008). A partir de ello, estos análisis describieron la “masificación”, “fútbolización” e incorporación a la lógica cultural del “aguante” del rock, que en los años noventa devino “chabón”. Esta fue la forma de visibilizar un epicentro propio de la experiencia popular desde el cual se recepcionaba esta tradición, que apuntaba a revisar la premisa miserabilista de la heteronomía cultural de los sectores populares, pero también la premisa (que orientó a buena parte de la sociología hasta los años noventa) de la unificación cultural de dichos sectores en torno a un proyecto modernizador.

Ahora bien, desplazar la mirada hacia una lectura más situada en las líneas de *habilitación* del objeto musical —y no sólo en lo que se “trae al consumo” desde un sedimento cultural previo— permite una lectura a la vez algo diferente y complementaria de ese mismo proceso, pero mucho menos explorada. Esa lectura, como contracara de aquella, es la que se orienta a visibilizar la individualización de los sectores populares por medio de este artefacto cultural. En otras palabras: esta escena, una vez que nos desligamos de la preocupación por mostrar que, como tal, es una experiencia positiva de creación de sentido y algo más que el residuo de una dominación cultural, puede advertirse y describirse *en lo que tiene de agenciamiento*. Esto es: antes que una experiencia de colectivización de individuos que “se pierden” en la multitud, un recurso subjetivo específico para la individuación en el universo popular. Se trata del recurso de una parte de ese universo que, como mostramos, también puede *componerse en multitud para individuarse*.

Esta mirada, en suma, pone el acento en las instancias de reflexividad que moviliza el encuentro con la escena —en torno a la propia capacidad de agencia individual y a diversas formas de exploración personal—; y así ilumina aristas de la experiencia del rock en los sectores populares que no se reducen a la “colectivización” o a la práctica del “aguante”. Desde esta perspectiva, visibilizar el agenciamiento que habilita el encuentro con el objeto —el tipo de reflexividad que activa esta música en el plano experiencial en el que se conecta— permite iluminar un proceso de individualización de la trama popular contemporánea. Visto desde este ángulo, lo que desde los anhelos de las clases medias ilustradas tenía rostro político, tal vez deba considerarse —más abigarrado en

sus formas— como una compleja convergencia de tradiciones culturales e interrelaciones de la cultura de masas, cuyas derivaciones políticas son más bien opacas. En todo caso, los efectos producidos o potenciados por este mundo musical dan cuenta de que, tras su aparente continuidad diacrónica, la trama íntima del universo popular que lo articula está cambiando.



Notas

- 6 Retomando los aportes de Mauss (1979) y Dumont (1970) en torno al carácter de construcción social de la noción de “persona”, y situándolos en un nivel específicamente etnográfico, estos autores han destacado la presencia de nociones de “persona” en el mundo popular urbano, divergentes a las del individualismo moderno. En esta línea, los trabajos de Semán (2006, 2007) han retomado dicha perspectiva, para describir etnográficamente trazos como el carácter “cosmológico”, “holista” y “relacional” de la religiosidad popular local, sobre los cuales se delinearían nociones del agente social que no responden a la del “individuo” de la modernidad. Estos desarrollos, asimismo, se encuentran en diálogo con otra línea de exploraciones recientes que han abordado el problema de la individuación a partir de aportes de la sociología francesa —de autores como Castel (Castel y Haroche, 2003) y Martuccelli (2007)—. En esta clave, trabajos como los de Merklen (2005), Kessler y Merklen (2013) y Di Leo y Camarotti (2013) han abordado los “soportes” colectivos relacionales —lo que Merklen denomina “inscripción territorial” de las clases populares— que se encuentran en la base de dinámicas de individuación características de la situación de las clases populares contemporáneas. Para un desarrollo en profundidad de estos debates el lector puede remitirse a Aliano (2015). (En página 179.)
- 7 En el relato, Esteban subraya la implicación afectiva con la figura del artista. Shuker (2005) destaca esta dimensión y realiza una distinción terminológica pertinente a los fines de encuadrar conceptualmente el caso. El autor distingue entre “aficionados” y “fans”. Para Shuker, los primeros pondrían el foco en el placer por la música *en sí* y en una visión más “intelectualizada” del vínculo con esta; mientras que para los segundos (como en el caso de Esteban) tendría mayor centralidad la implicación afectiva con la persona del o de los intérpretes. Shuker (2005) describe a estos fans de música popular como aquellas personas que siguen ávidamente la música y las vidas de intérpretes, y géneros musicales concretos, “con diversos grados de entusiasmo y compromiso”. En esta clave, la literatura sobre fans de música popular ha informado sobre una serie de prácticas recurrentes, buena parte de las cuales advertimos en este caso. Shuker sintetiza algunas de ellas: el coleccionismo y la búsqueda de rarezas discográficas, la lectura de revistas musicales, la asistencia regular a los recitales, el “placer anticipatorio” de asistir a un concierto o de escuchar una adquisición nueva; el “placer físico” de manejar discos; los “placeres intelectuales y emotivos” relacionados con “saber” sobre los intérpretes (Shuker, 2005: 133-135). Varios trabajos, en esta senda, han informado de muchas de estas prácticas en fanatismos de largo plazo, que se aproximan al fenómeno abordado aquí: en Estados Unidos se ha estudiado a los fans de *Bruce Springsteen* (Cavicchi, 1998), a los seguidores de la banda *The Grateful Dead* (Sardiello, 1994) y a los fans de Elvis Presley (Rodman, 1996). En el ámbito local, los casos de los cantantes populares Carlos Gardel (Carozzi, 2004), Gilda (Martín, 2006; Skartveit, 2009) y Rodrigo (Cragolini, 2001; Skartveit, 2009) se encuentran entre los más representativos. Estos trabajos coinciden en mostrar la implicación afectiva con el objeto de afición (centrado generalmente en la figura del artista) y la conexión con una dimensión sagrada a partir de dicha implicación.

Asimismo, el más reciente trabajo de Spataro (2011), sobre la conformación de subjetividades femeninas en el caso de las fans de Ricardo Arjona, enfatiza en la dimensión de agenciamiento personal que habilita la música. Estos estudios, en suma, exploran la especificidad de las formas de fanatismo ligadas a la música, y destacan la complejidad de los vínculos entre música, afición y subjetividad presentes en dichas experiencias. En este sentido, el análisis que aquí se presenta busca recuperar, a la vez que contribuir, a ese movimiento analítico. (En página 180.)

- 16 Algunas miradas recientes —además del ya citado trabajo de Gago, Gatto y Valle (2013)— se han valido de esta expresión —“perder la forma humana”— para dar cuenta de los sentidos desubjetivantes de la contracultura de la década de 1980 en Argentina. En esta clave se orienta, por ejemplo, el catálogo y la muestra “Perder la Forma Humana: una imagen sísmica de los ochenta en América Latina”, llevada a cabo en 2012 por la Red Conceptualismos del Sur en colaboración con el Museo Reina Sofía (Madrid). Estas visiones se plasman asimismo en trabajos como el de Lucena (2012) y Lucena y Laboreau (2011), que destacan el potencial político e integrador de diversas experiencias festivas del periodo, como instancias colectivas capaces de suscitar estados de eferescencia y de “recreación del lazo social colectivo” (Lucena, 2012: 35). El análisis presentado aquí apunta a mostrar, en cambio, instancias en las que discursos emergentes en dicho contexto —tendientes a la desubjetivación— se inscriben en dispositivos de subjetivación más amplios, que conducen a diversas dinámicas individualizantes. En este sentido, apunta a subrayar tanto la complejidad de estos procesos de subjetivación como de la evaluación de sus efectos políticos; un espesor que visiones alineadas con el punto de vista de los discursos nativos sobre la contracultura tienden a aplanar. (En página 186.)

Referencias bibliográficas

- » ALABARCES, Pablo, SALERNO, Daniel, SILBA, Malvina, SPATARO, Carolina. 2008. "Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia". En: P. Alabarces y M. Rodríguez (Comps.). *Resistencias y mediaciones*. Buenos Aires: Paidós. pp. 31-58.
- » ALIANO, Nicolás. 2015. *Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari. Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata.
- » ALIANO, Nicolás. 2017a. "El hábito más allá del habitus. Un modelo de comprensión de las prácticas de consumo musical de jóvenes de sectores populares". En: D. Beretta, E. Cozzi, M. Estévez, R. Trincheri (comps.). *Estudios sobre juventudes en Argentina V. Juventudes en disputa: permeabilidad y tensiones entre investigaciones y política*, Rosario: REIJA. pp. 136-149.
- » ALIANO, Nicolás. 2017b. "Controversias en una 'comunidad de gusto': un estudio de caso de un proceso de recepción cultural en el mundo popular contemporáneo". *Revista Estudios de Teoría Literaria*, 6(11): 159-173.
- » ALIANO, Nicolás, PINEDO, Jerónimo, LÓPEZ, Mariana, STEFONI, Andrés y WELSCHINGER, Nicolás. 2009. "'Banderas en tu corazón'. Narrativas identitarias, vida cotidiana y prácticas de apropiación de la música rock en los sectores populares contemporáneos". *Cuestiones de Sociología. Revista de Estudios Sociales*, 5/6: 165-184.
- » BENZECRY, Claudio. 2012. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » BISTAGNINO, Paula. 2013. "Devoción al Indio: sufrimiento y éxtasis ricotero". *Revista Anfibia*. <http://www.revistaanfibia.com/cronica/devocion-al-indio-sufrimiento-y-extasis-ricotero/> (16 de septiembre de 2016).
- » BORDA, Libertad. 2011. *Bettymaníacos, luzmarianas y mompirris: el fanatismo en los foros de telenovelas latinoamericanas*. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires.
- » CAROZZI, María. 1993. "Consultando a una Mãe de Santo: un análisis de la construcción social del efecto mágico". *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 8: 68-79.
- » CAROZZI, María. 1999. "La autonomía como religión: la Nueva Era". *Alteridades*, 9(18): 19-38.
- » CAROZZI, María. 2004. "Rituales en el horario central: sacralizando a Gardel en los homenajes televisivos". *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, 6(6): 11-29.
- » CAROZZI, María y Alejandro FRIGERIO. 1994. "Los estudios de la conversión a nuevos movimientos religiosos: perspectivas, métodos y hallazgos". En: A. Frigerio y M. Carozzi (Comps.). *El estudio científico de la religión a Fines del Siglo XX*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. pp. 17-53.
- » CASTEL, Robert y Claudine HAROCHE. 2003. *Propiedad privada, propiedad social, propiedad de sí: Conversaciones sobre la construcción del individuo moderno*. Rosario: Homo Sapiens.
- » CAVICCHI, Daniel. 1998. *Tramps like us. Music and Meaning among Springsteen Fans*. Oxford: Oxford University Press.
- » CITRO, Silvia. 2000. "El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del pogo". *Cuadernos de Antropología Social*, 12: 225-242.

- » CITRO, Silvia. 2008. “El rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12. <https://www.sibetrans.com/trans/article/88/el-rock-como-un-ritual-adolescente-trasgresion-y-realismo-grotesco-en-los-recitales-de-bersuit>. (19 de julio de 2009).
- » CRAGNOLINI, Alejandra. 2001. “El Ro nos dio tanta vida y se nos fue. Una aproximación a un cantante de cuarteto a través de las miradas de sus fans”. *Revista Argentina de Musicología*, 2: 79-94.
- » DA MATTA, Roberto. 2000. ‘Individualidade e Liminaridade: Consideracoes sobre os Ritos de Passagem e a Modernidade’. *Mana* 6(1): 7-29.
- » DA MATTA, Roberto. 2002. *Carnavales, malandros y héroes: hacia una sociología del dilema brasileño*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- » DeNORA, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- » DÍAZ, Claudio. 2000. “Cuerpo, ritual y sentido en el rock argentino”. *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Bogotá: IASPM.
- » DI LEO, Pablo y CAMAROTTI, Ana, (Eds.). 2013. “*Quiero escribir mi historia*”. *Vidas de jóvenes en barrios populares*. Buenos Aires: Biblos.
- » DUARTE, Luís Fernando. 1986. *Da vida nervosa das clases trabalhadoras urbanas*. Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- » DUMONT, Louis. 1970. *Hommo hierarchicus: ensayo sobre el sistema de castas*. Madrid: Aguilar.
- » FISKE, John. 1992. “The Cultural Economy of Fandom”. En: L. Lewis (Ed.). *The Adoring Audience*. Londres y Nueva York: Routledge. pp. 30-49.
- » GAGO, Ignacio, GATTO, Ezequiel y VALLE, Andrés. 2013. *Redondos: a quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- » GARCÍA CANCLINI, Néstor. 2008. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- » GINZBURG, Carlo. 2008. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XV*. Barcelona: Océano.
- » GRAY, Jonathan, SANDVOSS, Cornel y HARRINGTON, Lee. 2007. “Introduction: Why study fans?”. En: J. Gray, C. Sandvoss y L. Harrington (Eds.). *Fandom: identities and communities in a mediated world*. Nueva York & Londres: Nueva York University Press. pp. 1-16.
- » GUERRERO, Gloria. 2005. *Indio Solari: el hombre ilustrado*. Buenos Aires: Sudamericana.
- » HARDT, Michael y NEGRI, Antonio. 2006. *Imperio*. Buenos Aires: Paidós.
- » HESMONDHALGH, David. 2015. *Por qué es importante la música*. Buenos Aires: Paidós.
- » JENKINS, Henry. 2010. *Piratas de textos. Fans, cultura participativa y televisión*. Barcelona: Paidós.
- » JENSEN, Joli. 1992. “Fandom as pathology: The consequences of characterization”. En: L. Lewis (Ed.). *The Adoring Audience*. Londres y Nueva York: Routledge. pp. 9-26.
- » KESSLER, Gabriel y MERKLEN, Denis. 2013. “Una introducción cruzando el Atlántico”. En: R. Castel, G. Kessler, D. Merklen y N. Murard (Eds.) *Individuación, precariedad, inseguridad. ¿Desinstitucionalización del presente?* Buenos Aires: Paidós. pp. 4-20.
- » LUCENA, Daniela. 2012. “Estéticas y políticas festivas durante la última dictadura militar y los años 80”. *Estudios Avanzados*, 18: 35-46.

- » LUCENA, Daniela y LABOUREAU, Gisela. 2011. "Rock e dictadura: o alegría como estrategia". *Travessías*, 11: 305-317.
- » MARTÍN, Eloísa. 2006. "La doble de Gilda o cómo cantando cumbias se hace una santa popular". En: D. Míguez y P. Semán (Eds.). *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos. pp. 75-96.
- » MARTÍN, Eloísa. 2007. "Aportes al concepto de 'religiosidad popular' una revisión de la bibliografía argentina". En: M. J. Carozzi, y C. Ceriani Cernadas (Coords.). *Ciencias sociales y religión en América Latina. Perspectivas en debate*. Buenos Aires: Biblos. pp. 20-34.
- » MARTUCCELLI, Danilo. 2007. *Gramáticas del individuo*. Buenos Aires: Losada.
- » MAUSS, Marcel. 1979. *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos.
- » MERKLEN, Denis. 2005. *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina, 1983- 2003)*. Buenos Aires: Gorla.
- » RODMAN, Gilbert. 1996. *Elvis after Elvis: the posthumous career of a living legend*. Londres: Routledge.
- » SARDIELLO, Robert. 1994. "Secular rituals in popular culture: A case for Grateful Dead concerts and Dead Head identity". En: J. S. Epstein (Ed.). *Adolescents and their music: if its too loud, you're too old*. Nueva York y Londres: Garland. pp. 115-138.
- » SEMÁN, Pablo. 2006. *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, Buenos Aires: Gorla.
- » SEMÁN, Pablo. 2007. "Psicologización y religión en un barrio del Gran Buenos Aires". *Debates do NER*, 8(12): 9-44.
- » SEMÁN, Pablo y Pablo VILA. 1999. "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal". En: D. Filmus (Ed.), *Los 90. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina en fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba. pp. 225-258.
- » SHUKER, Roy. 2005. *Diccionario del rock y la música popular*. Barcelona: Ma non troppo.
- » SKARTVEIT, Hanna. 2009. *Ángeles populares. La formación social y espiritual de Gilda y Rodrigo*. Buenos Aires: Antropofagia.
- » SPATARO, Carolina. 2011. "¿Dónde había estado yo?: un estudio sobre la configuración de femineidades en un club de fans de Ricardo Arjona. Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires.
- » TURNER, Víctor. 1999. *La selva de los símbolos*. México: Siglo XXI.
- » VIGLIOTTA, Marisa. 2013. "A la carga mi rocanrol: repensando algunos conceptos en el análisis de los conciertos de rock". *La Revista del CCC*, 17. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/389/>. (04 de marzo de 2015).
- » VIRNO, Paolo. 2003. *Gramáticas de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Buenos Aires: Colihue.

Otras fuentes

- » REVISTA EL EXPRESO IMAGINARIO. 1979. "Es verdad aunque usted no lo crea: conseguimos entrevistar a Patricio Rey", Año 3, Nº 31, febrero de 1979, Buenos Aires. pp. 44-45
- » SOLARI, Carlos. 2004. *El tesoro de los inocentes (Bingo Fuel)* [CD]. Buenos Aires: DBN.
- » SOLARI, Carlos. 2007. *Porco Rex* [CD]. Buenos Aires: DBN.