

# **El caso de los mensajeros en moto de Buenos Aires**

**María Graciela Rodríguez**

Universidad Nacional de San Martín – Universidad de Buenos Aires  
E-mail: [banquo@fibertel.com.ar](mailto:banquo@fibertel.com.ar)

## Resumen

Este trabajo presenta un abordaje analítico de los procesos de circulación cultural. Su unidad de análisis son los mensajeros en moto de Buenos Aires, objeto de captura de los dispositivos mediáticos en las jornadas beligerantes de diciembre de 2001 en Argentina. Este tramo de la investigación en particular se focalizó sobre las representaciones mediáticas que los pusieron en circulación, lo que permitió identificar las series histórico-culturales con las cuales se los vinculó. A su vez, el cruce de este análisis con el de sus prácticas cotidianas posibilitó observar cómo juega la trama entre prácticas y representaciones a posteriori de los sucesos extraordinarios. La investigación intenta aportar a una mayor comprensión de los mecanismos sociales por los cuales se califica a unos sujetos, ingresan en circuitos de representación extendidos, cómo y por qué activan procesos de reconocimiento público, y de qué modo impactan esas representaciones en su elaboración identitaria.

**Palabras claves:** circulación cultural; representaciones; reconocimiento público.

## Abstract

*This paper analyses the processes of cultural circulation. The motorbike boys of Buenos Aires are held as the unit of analysis, having been put on stage by the mass culture devices in Argentina in December 2001. This step of the research focused particularly on the media representations, which put them on circulation and allowed us to identify the cultural-historical series to which the media linked their performance in those extraordinary events. This research intends to contribute to a more accurate understanding of the social mechanisms through which particular practices and subjects are qualified; how and why they come into extended circuits of representation; how and why they activate processes of public recognition; and how these representations impact upon the elaboration of a group's identity.*

*Keywords:* cultural circulation; representations; public recognition.

**E**l 19 de diciembre de 2001, se produjeron en Argentina una serie de manifestaciones populares que incluyeron desde saqueos a supermercados<sup>1</sup> hasta multitudinarias marchas por las principales arterias de las ciudades. Desde hacía bastante tiempo (medible en semanas para las clases medias, que vieron afectada la libertad de disponer de sus ahorros por vía de decretos; o en años para los sectores populares), un sentimiento de disconformidad hacia las políticas de gobierno, y especialmente hacia algunos de sus funcionarios, venía creciendo cada vez con más fuerza en la ciudadanía. Ese miércoles 19 a la tarde, luego de un discurso emitido en cadena por el entonces presidente Fernando De la Rúa, miles de ciudadanos se lanzaron a las calles, con o sin cacerolas, con o sin destino prefijado. Alrededor de las 20 horas de ese día, miles de personas poblaron ya el centro de Buenos Aires, habiendo irrumpido en el espacio urbano de manera no espontánea, pero sí improvisada (en el sentido de que no fue una marcha programada o anticipada, ni tampoco convocada de urgencia por ninguna agrupación política o partidaria).

En ese momento, junto con los vecinos que salían a marchar, varias decenas de mensajeros en moto también se lanzaron a las calles. Algunos de ellos (no casualmente quienes hoy lideran, aún con altibajos, los procesos de constitución sindical) se encontraban realizando su asamblea gremial semanal en el local de HIJOS<sup>2</sup>; otros acababan de terminar su jornada; muchos ya habían vuelto a sus casas; entre éstos, algunos regresaron al centro; otros no. La salida a las calles de los mensajeros no fue una salida organizada, de igual modo que no lo fue para muchas otras personas que se dirigieron improvisadamente hacia el Obelisco, en el centro de Buenos Aires.

Lo distintivo del caso de los mensajeros es que lo hicieron en moto y no a pie, y que se quedaron en las calles pasada la medianoche, momento en el cual se radicaliza la represión<sup>3</sup>. Los sucesos del día los precipitan en un escenario de beligerancia donde terminan convertidos en actores de un drama que no escribieron... Aunque consideren que al menos apuntaron una parte de la historia: acaso un renglón.

En la cobertura de los hechos, los medios informativos los compararon con una especie de “infantería motorizada del pueblo”, produciendo un efecto puntual de reconocimiento popular: “Allí se concentraba medio centenar de motoqueros con sus motos rugiendo, como hermosos Ángeles del Infierno” (*Página 12*, 21 de diciembre de 2001). En el necesario reconocimiento popular del sintagma “Ángeles del Infierno”, los mensajeros adquieren prestigio, reputación y fama<sup>4</sup>.

El caso puede ser encuadrado, en principio y en líneas generales, dentro de un marco de análisis que dé cuenta del *momento de circulación* (Hall, 1980) del proceso de comunicación<sup>5</sup>. En su planteo, Hall enfatiza en la reciprocidad entre los textos y sus usos cuestionando, en parte, la división entre “productores” y “consumidores” (sobreevaluada por algunas teorías culturales), y poniendo el acento antes en las estructuras de significación compartida entre ambos, que en las operaciones unidireccionales de supuesta “manipulación”. No obstante, si en las investigaciones inauguradas por el planteo de Hall se ha interpretado el proceso de circulación desde las así llamadas *materialidades significantes* (Mata, 1991) de los medios, el objetivo que motorizó mi investigación no se vincula exclusivamente con ellas, sino con ellas en relación con las prácticas de los sujetos que son capturadas por las representaciones. Concretamente, me resistía a creer en el discurso de los medios, que habían representado a los mensajeros en clave épica, tratándolos como una especie de vanguardia combativa e iluminada del pueblo; pero tampoco terminaba de aceptar la hipótesis de que sus acciones eran un mero artificio retórico.

Me propuse entonces interrogar acerca de los elementos específicos que intervienen en ese proceso de circulación: las prácticas concretas, la captura mediática, la devolución al terreno de la vida

cotidiana y al de las situaciones de autorreconocimiento. Es decir, ir más allá del momento de puesta en circulación y ver las prácticas de los mensajeros tanto antes como después de los sucesos extraordinarios. Partiendo del supuesto de que no hay homología posible entre el sujeto empírico y el sujeto representado (Morley, 1996), la gran pregunta de mi investigación se orientó a discriminar e iluminar, justamente, los “restos” y los “ecos” entre uno y otro.

El argumento que presento aquí<sup>6</sup> implica entender a la dinámica cultural que se despliega en la contemporaneidad de las sociedades mediatizadas como un proceso espiralado, recursivo y multiacentuado. En ese sentido, más que presentar el caso desde un punto de vista meramente descriptivo, me orientó el objetivo de señalar allí, justamente en el proceso de circulación, las maneras en que los sistemas públicos de símbolos, textos y prácticas “[...] representan un mundo y, a la vez, dan forma a los sujetos de una manera ajustada a la representación de ese mundo” (Ortner, 2005, p. 34), modos de hacer que, como también señala Ortner (Ibíd.), son fundamento de la posibilidad de agenciamiento.

Por razones de espacio, en este artículo presento uno de los momentos del proceso de circulación, aquel que se vincula con la captura por parte de los medios de las prácticas de los mensajeros, y su calificación valorativa. Analizo las series culturales en la que fueron insertos, conformadas a partir de elementos residuales de una cultura, es decir, de aquello que proviniendo del pasado “[...] todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural” (Williams, 2000, p.144) y que, por eso mismo, puede ser activado en el presente. Trabajé con los intertextos (Verón, 1987) porque me habilitaron a reconstruir esas series culturales en las cuales las narrativas mediáticas ubicaron a los mensajeros. A su vez, estas series culturales fueron las que proveyeron, en su conjunto, una *clave* que enmarcó las operaciones de recepción. En tanto componente de un suceso comunicativo, la clave introduce un elemento metalingüístico que resulta crucial para la comprensión global de la comunicación. La importancia de este componente radica en que la calidad de la clave proporcionada domina sobre el resto de los elementos lingüísticos presentes en el

suceso comunicativo. Esto significa que, ante la posible aparición de incertidumbre en la información, la clave predominará sobre el contenido o la forma (Saville-Troike, 2005). En este caso, la clave que atraviesa las narrativas de los mensajeros en moto resulta de su tono épico. En este marco entonces, el de la activación de elementos residuales y de su colocación en clave de lectura, este artículo pretende, a la par de describir los procesos narrativos que enmarcaron a los mensajeros tras las jornadas de diciembre de 2001, reponer también las series culturales históricas que, desde las narrativas massmediáticas, propusieron articular sus acciones con un escenario de beligerancia, utilizando para ello una coloratura épica.

Las representaciones se nos ofrecen a la cultura como la síntesis obligada de un discurso que contiene a un “otro” (sujeto u objeto) que fue capturado por los sistemas de representación social (Prendergast, 2000). Si entendemos, con Peirce, que no hay designación posible de las cosas de este mundo sin contrato social que la sostenga (Eco, 1981), la representación se coloca como una particular construcción de sentido producto de una operación de selección y síntesis donde intervienen tanto las gramáticas de producción como las de reconocimiento, las cuales van configurando, en su intertextualidad, los procesos de entramado discursivo (Verón, 1987). Por eso mismo, los efectos de realidad no pueden vincularse en forma mecánica con los referentes empíricos que la constituyen<sup>7</sup>. O, más simplemente, el mapa no es el territorio, la cosa representada no es “la cosa” ni el sujeto de la representación es el sujeto empírico. De modo que no puede haber correspondencia absoluta entre “realismo” (o, más bien, textos realistas) y una problemática particular. Y acaso si hubiera una correspondencia plena, debería ser comprendida como un logro y no como un dato (Morley, 1996). Pues, en definitiva, toda correspondencia naturalizada responde, en verdad, a una relación históricamente concreta<sup>8</sup>. En lo que sigue, pues, el sentido de un texto o de una representación debe entenderse no como signo de un “dato”, sino como componente de una interacción entre los códigos introducidos en el texto y los códigos en los que “habitan” los distintos sujetos, y a través de los cuales

aquellos se consumen. En esa relación, se activan los elementos residuales que operan en los mecanismos de reconocimiento.

En otras palabras, que la remisión a “Ángeles del Infierno” no llame la atención, que se acomode tan fácilmente a la representación de los mensajeros, es parte del argumento que pretendo proponer: el de una colocación en *serie cultural* (Ford y Longo, 1999) de la actuación de los mensajeros por parte de la prensa. Pero, ¿de qué ángeles se trata? ¿Con qué series culturales se armaron las crónicas periodísticas que tuvieron a los mensajeros en moto como protagonistas? ¿Qué elementos fueron utilizados para convocar a su reconocimiento por parte de las audiencias? ¿Cuáles mecanismos culturales procesaron las calificaciones sobre las acciones de unos sujetos “comunes” precipitados en sucesos extraordinarios? ¿Y con qué elementos, emergentes o residuales, del stock cultural se subrayaron o colorearon sus representaciones? ¿Y cómo fue que las prácticas cotidianas de los mensajeros se tradujeron, y reconocieron públicamente, como prácticas políticas? (¿Se transformaron efectivamente en “políticas”? ¿O fue un efecto puramente “retórico”?)<sup>9</sup>.

### **Ángeles en dos ruedas**

Durante los eventos de diciembre de 2001, los medios de comunicación se dedicaron casi por completo a su cobertura, sensibles a las acciones disruptivas, que en este caso eran profundamente políticas e involucraban a las instituciones de la nación en su conjunto. En tanto elementos espectaculares, las motos y sus conductores fueron rápidamente capturados por la variable cualitativa que aportaban: heroísmo, frescura, velocidad, valentía, confrontación. Esta activación de registros de conductas solidarias no vinculadas a actitudes partidarias o sindicales proporcionó la clave épica de esas representaciones. En términos de atribuciones, el análisis señala dos procedencias: un primer conjunto que les atribuye a los mensajeros elementos como rebeldía, combatividad y/o solidaridad; y un segundo conjunto que, por el contrario, focaliza sobre sus atributos simbólico-expresivos. En esta historia, las representaciones de los mensajeros ingresarán, así, en un registro histórico-político.

Uno de los afluentes que alimenta a esta construcción es, en particular, aunque no únicamente, una serie cinematográfica que tiene más de medio siglo. He seleccionado sólo tres películas para trabajar en este apartado, a sabiendas de que son sólo una muestra de una serie más extensa pero que, en función de lo que pretendo argumentar, resultan suficientes.

La primera película que tematiza a los motociclistas es *El salvaje*; más adelante en el tiempo, la británica *Quadrophenia*, de considerable éxito en los circuitos comerciales, continuó la temática; acaso la más famosa sea *Easy Rider* (titulada en castellano como *Busco mi destino*)<sup>10</sup>. De las tres, las dos primeras tematizan a los motociclistas como grupos juveniles que enfrentan a los adultos, es decir, formando parte de una identidad colectiva. La tercera, en cambio, con un foco individualista y existencial, retrata el derrotero de dos jóvenes que realizan un viaje por el sur de Estados Unidos, “endulzados” por la obtención de dinero en una transacción ilegal de drogas en la frontera con México. Más allá de la diferencia entre la conformación de grupalidad o de dúos, uno de los tópicos centrales en estas películas es la temática de la jerarquía valorativa que poseerían, entre estos jóvenes, los lazos de amistad por sobre otros (contractuales en general, sean de trabajo o comerciales).

Otro rasgo invariante en las tres películas es la oposición de los usuarios de motos hacia la sociedad adulta. El protagonista de *Quadrophenia*, Jimmy, es un empleado subalterno en una farmacia. Todas las noches, se va de su casa a dar vueltas con su *scooter*. Un día, antes de salir, la madre le dice que andar toda la noche en moto “no es normal”, a lo que Jimmy responde: “¿Y qué es normal?”. Sin embargo, la oposición con la generación que los precede no se resuelve en acciones afirmativas. A pesar de la orientación negativa hacia sus padres, el conflicto narrativo de *Quadrophenia* no gira alrededor de ese enfrentamiento, sino del que se produce entre dos grupos de motociclistas: los *rockers* (en ropa de cuero) y los *mods* (con traje)<sup>11</sup>. Estos dos grupos terminan confrontando entre sí durante un fin de semana en Brighton. El final es conocido y se vincula con los desenlaces trágicos de los géneros del espectáculo.

En *El salvaje*, film que inaugura la serie, la oposición generacional no está representada por los padres concretos del protagonista, sino por una genérica sociedad adulta que no comprende por qué estos sujetos se visten de ese modo. Cuando este grupo de jóvenes invade con sus motos la tranquilidad del poblado, sus habitantes comentan: “Parecen forajidos, ¿qué tratan de probar? [...] ¿Encontrar a alguien que los mire mal, sentirse ofendidos y probar lo duro que son?”. Esto lo dice uno de los adultos, todos varones, todos vestidos “correctamente” con corbata y/o moño. Es interesante destacar que, al irrumpir en un pueblo subidos en sus motos y vestidos con camperas negras de cuero, quienes salen a mirarlos son hombres maduros y mujeres jóvenes: no parecen existir varones jóvenes del lado de quienes los juzgan (para amarlos o para detestarlos). El conflicto narrativo, en este caso, se relaciona con la imposibilidad de un amor: Johnny, el protagonista, descubre que el padre de la chica a la que intenta seducir es policía. Y Johnny nunca podría, por principio, involucrarse con alguien tan cercano a la autoridad. Tras una serie de episodios y disturbios con la ley, finalmente Johnny sube a la chica a su moto y, tras una pasional (aunque pacata, evaluada con los parámetros actuales) escena de amor/odio, se separan. Johnny llora por un amor que “no podrá ser”, y ella, a su vez, lo salva de la cárcel con una declaración a su favor. La historia de este amor imposible se enmarca en un conflicto mayor: el de la incomprensión de la juventud por parte de la sociedad adulta. La película inserta así los ya probados y exitosos tópicos de los amores imposibles en una nueva serie, o subserie, relacionada con la juventud<sup>12</sup>.

Dieciséis años más tarde, *Easy Rider* parece contestar de algún modo, aun con una salida individual, a las preguntas de *El salvaje*. “No te tienen miedo a ti, sino a lo que tú representas: la libertad”, dice el personaje que interpreta Jack Nicholson.

Junto con los tópicos y narrativas, varios *motivos* de índole retórica se agrupan en torno a lo que se irá constituyendo finalmente como el *tema* (Segre, 1985) de los motociclistas<sup>13</sup>. La ruta y el viaje; la vestimenta como signo; la música como distinción; los sucesos imprevistos, son los motivos principales. La suma de estos motivos dará

lugar al tema “jóvenes rebeldes”. Así, la primera escena de *El salvaje* es la imagen fija de una carretera tomada con la cámara desde el piso. Por esa carretera se acerca un grupo bastante grande de motociclistas, todos con idéntica campera de cuero negro con el dibujo de una calavera cruzada por dos rulemanes en la espalda. También en *Quadrophenia* se ven a los motociclistas andando por carreteras, y en *Easy Rider* son abundantes (y conforman ya un clásico de las imágenes de la historia de la cultura) las escenas de los dos protagonistas montados en sus motos atravesando interminables rutas.

Estos motivos, y su recurrencia, incluso con leves variaciones, indican la posibilidad, como señala Segre (1985), de construcción y reconstrucción de un tema, en este caso, el de una juventud incomprendida que encarna en los motociclistas. La ruta, la vestimenta, la música y los acasos son motivos que pasan a integrar el stock cultural de una sociedad y “viajan” entre los textos de manera relativamente autónoma. Cada motivo en el presente remite, si está enmarcado en el contexto narrativo adecuado, a un universal del que formó parte en el pasado de la cultura.

La discriminación de los motivos presentes en tres películas paradigmáticas que han tematizado a los motociclistas como representantes de la incompreensión adulta hacia la juventud da cuenta de los simbolismos con que los medios han retrabajado las crónicas y los documentales de los mensajeros en moto. Este análisis pretendió iluminar algunos de los procesos que operan en producción, sin importar si alguna de estas películas ha sido o no consumida por los mensajeros en moto. Un análisis en recepción hubiera derivado hacia otras preguntas que no son las que me convocaron en esta investigación. Y aun si ése hubiera sido el caso, lejos de mí estaría postular la simplificación de una operación que vería las consecuencias del uso de la moto en el consumo de este tipo de películas, como si los consumos culturales incitaran mecánicamente a la realización de unas prácticas. La operación no se da de modos lineales, sino que, más bien, descansa en la coparticipación de productores (de noticias, en este caso) y consumidores en un dominio simbólico común. La matriz de reconocimiento es, a la vez, matriz de producción, y

viceversa. Como indica Verón (1987), todo texto en producción está informado por operaciones de reconocimiento, y es ésta la argamasa que se pone en juego en los procesos de circulación. Estereotipos, similitudes, motivos, figuras forman parte del stock común de una cultura, en la cual participan no sólo los tópicos, sino también las profundas estructuras de significación. El repaso fílmico presentado pone de relieve que las representaciones nunca son absolutamente “nuevas” (Gruzinski, 1995; Gené, 2005, entre otros). Y que, en la dialéctica cultural, los bienes del mercado de la cultura han cumplido, y cumplen, un rol fundamental, poniendo estos elementos residuales en circulación. Sin embargo, gracias al mismo proceso de circulación, las representaciones tampoco son exactamente las mismas, sino que en cada oportunidad regresan renovadas y renovando, de paso, las estructuras sociales de significación. De allí que, como sostengo, la dinámica cultural es un proceso recursivo, espiralado y multiacentuado.

Un ejemplo de este proceso lo aportan los nombres que recibieron en las coberturas del periodismo gráfico, que contribuyeron a la creación del campo semántico que se estableció durante esas jornadas: “Infantería motorizada del pueblo” (*Rebelión*, 31 de diciembre de 2001); “[...] medio centenar de motoqueros con sus motos rugiendo, como hermosos Ángeles del Infierno” (*Página 12*, 21 de diciembre de 2001); “Ayer fueron ‘la montada del pueblo’” (*Indymedia*, 21 de diciembre de 2001); “[...] fueron nombrados por el mundo como la infantería motorizada del pueblo, patrulleros de la rebelión popular, o los caballeros del Argentinazo” (*Punto Final*, s/f). La referencia a ángeles, rugientes, hermosos o infernales, conecta con la serie de los motociclistas, cuyo club más famoso es el de los Hell’s Angels (Ángeles del Infierno), fundado en 1948 por un grupo de veteranos de la Segunda Guerra Mundial en California, Estados Unidos, y con una relativamente reciente (1999) filial en Argentina. A su vez, el nombre está inspirado en la película *Hell’s Angels*, film de género bélico que narra la historia de unos hermanos aviadores de la Real Fuerza Aérea británica<sup>14</sup>. Es una película sobre la fraternidad y el honor. Una de las escenas más notables es aquella en la cual un

centenar de aviones rugientes libra una batalla en el cielo contra la aviación alemana. Esta escena es la que da origen a su título. Los sentidos se enrulan, ingresan en un espiral de significaciones y regresan, recursivamente, con otras acentuaciones.

## **La infantería motorizada del pueblo**

Hasta diciembre de 2001, en la superficie periodística argentina, estas representaciones focalizaban, dependiendo del género, sobre los rasgos estilísticos de los usuarios de moto (y, en mucha menor medida, sobre sucesos ligados a tragedias durante el trabajo y/o a reclamos gremiales). Las cosas cambian luego del 19 y 20 de diciembre de 2001. Las acciones disruptivas de los mensajeros se combinan con elementos procedentes de otra serie: la que remite a sus prácticas. Así, las acciones beligerantes, sumadas al grado de exposición de sus señales estilísticas, producen una empatía con los medios informativos<sup>15</sup>. La operación es doble: mientras que en un gesto se los eleva a una dimensión heroica, y por eso extraordinaria, en otro se los reubica en el conjunto de los “ciudadanos comunes”, convocados por la insatisfacción o el descontento y no por razones político-partidarias.

En la operación que los vincula con el sentido de nación, los noticieros televisivos los retratan a través de una suerte de calificación en dos tiempos: en un primer momento, ligando su aparición al viraje hacia una protesta más radicalizada, y en un segundo momento, vinculando su accionar con la nación y/o la patria. Aunque el epígrafe de una nota indica el segundo momento del enmarcado (“Vivo. Gases en Plaza de Mayo. Oíd el ruido”, en obvia referencia al símbolo patrio), la voz del cronista en *off* connota, aún, el primero: “[...]grupos de motoqueros enfrentando a la policía [...]. Se desmadró lo que hasta hace instantes era una protesta pacífica [...]. Vemos lamentablemente que ya hay jóvenes con pañuelos en la cara” (*Especial del 20 de diciembre*, 20 de diciembre de 2001). La voz temblorosa califica los hechos de modos dramáticos, es más que un simple comentario.

La velocidad con que se van sucediendo las crónicas, y los cambios que se producen en ellas, es vertiginosa. Más adelante, en el transcurso de ese mismo jueves 20, se presentan elementos retóricos que señalan e intentan dirigir la decodificación hacia sentidos más cívicos e integrados. El despliegue de una bandera ondeando de la mano de un mensajero en su recorrido circular por la Plaza de la República impacta, así, en la ya mencionada idea de nación. El cronista dice: “La gente común, las familias, están cerca del móvil; los grupos más peligrosos, que vienen a delinquir concretamente, están cerca de la policía” (*América noticias*, 21 de diciembre de 2001). Las calles están llenas de gente. Es el jueves 20 por la mañana. Con la imagen de fondo del Obelisco<sup>16</sup>, un grupo de no más de veinte o treinta mensajeros da vueltas a la plaza. Sólo una moto lleva la bandera argentina que ondea. La pantalla se desdobra: a la izquierda, Graciela Röhmer, periodista de América TV, desarrolla su urgente columna de opinión; a la derecha, el grupo de mensajeros se detiene y hace una ronda. La bandera se deja ver. En primer plano, un semáforo que sigue funcionando para ningún automóvil. Luego de la columna de opinión, el cronista continúa: “Un grupo de motoqueros que están recorriendo la 9 de Julio con capuchas [...]”. “¿Capuchas?”, inquiriere el conductor desde estudios. “No, la cara tapada con pañuelos. Están dando la caravana triunfal”, puntualiza, definitivamente, el movilero.

El 21 de diciembre de 2001, el estado de sitio ya se había levantado. A través de la agrupación gremial existente en ese momento, los mensajeros protagonizan una marcha “[...] en repudio a la salvaje represión del 20 y en homenaje a Gastón Riva, compañero nuestro asesinado por la Federal”<sup>17</sup>. La concentración, que comenzó alrededor de las seis y media de la tarde, fue interrumpida por agentes policiales de las comisarías 17<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup>. Ese día, las cámaras de televisión los mostraban, de nuevo, dando vueltas al Obelisco haciendo ondear una bandera argentina.

Un elemento central a la hora de la construcción épica de los mensajeros fue el papel que tuvieron durante las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001. Los medios coinciden en atribuirles un

repertorio de actividades calificadas de heroicas, ligadas a acciones solidarias, que abarcaban desde alcanzar agua y movilizar heridos, hasta avisar por dónde venía la policía:

Los mensajeros en moto son aliados de los manifestantes. El gremio que los agrupa avisó a las agencias que pagaría el día de cada motociclista. Se mueven por todo el microcentro y se ocupan de avisar ante cada nueva carga de la policía (*La Nación*, 21 de diciembre de 2001).

Por un costado, algunos tiraban sus piedras, mientras por el centro de la calle, dando vueltas los motoqueros hacían el aguante, puro rugir de motores (*Página 12*, 21 de diciembre de 2001).

Claro que la relación entre el sentido de solidaridad presente en las prácticas de los mensajeros, la captura de los medios de la solidaridad como operador de la clave épica y los vínculos de esos sentidos con la moto, no son lineales. En un contexto extraordinario, la solidaridad de los mensajeros se activó de modos ligeramente distintos a los de la vida cotidiana. Si la solidaridad fue un elemento central recogido por las crónicas periodísticas de las jornadas de diciembre de 2001, y alimentó buena parte de los elementos con los cuales los mensajeros fueron descriptos, ¿cuánto de estos valores pueden homologarse a los atributos del elemento seleccionado? ¿Cuál es el grado de homología, si lo hay, entre la moto y los significados de libertad, solidaridad y rebeldía?

## **Homología y/o contigüidad**

Brubaker y Cooper (2001) distinguen dos dimensiones en los procesos identitarios: la categorial y la relacional. La dimensión categorial remite a las identificaciones, tanto las provenientes de sistemas objetivados por las instituciones, como clase, nacionalidad o sexo, como las autoatribuidas; mientras que la dimensión relacional expresa las redes sociales y de amistades entabladas por y dentro del grupo. Por ejemplo, en la dimensión categorial, los mensajeros en moto se llaman motoqueros pero se consideran fleteros, es decir, un

particular sujeto que tiene prácticas laborales a bordo de una moto. En la dimensión relacional, por su lado, el fleteo está asociado a valores tales como la rebeldía, la libertad y la solidaridad, lo cual alimenta la *conectividad* (Ibíd.), es decir, un sentido emocional de pertenencia a un grupo, similaridad interna y diferencia con otros externos.

Los relatos de los mensajeros frecuentemente trabajan con referencias a la solidaridad como un valor que cimenta los lazos, por ejemplo, cuando en el encuadre urbano, ante cualquier dificultad, se detienen a colaborar con los pares.

Nosotros somos muy solidarios entre nosotros. Somos un gremio muy solidario. Vos te rompés la moto y estás parado ahí, la primera moto que pasa para y te ayuda, te lleva hasta el taller. O si sabe, te la arregla. Son códigos que hay en la calle (Mono).

La solidaridad, que es uno de los valores más resaltados por las crónicas de diciembre de los medios de comunicación, es entre los mensajeros un elemento que, si bien refuerza la conectividad interna, tiene distintas valencias según se trate de narrativas identitarias, del cotidiano laboral y/o de contextos extraordinarios. De hecho, la solidaridad encuentra sus límites cuando interviene la competición<sup>18</sup>. De puertas para adentro, cuando de conseguir un viaje se trata, no importa quién está al lado (en sintonía, además, con una administración discrecional del poder en manos de quien recibe los pedidos). Y este límite ocurre tanto entre compañeros de una misma agencia como entre trabajadores de agencias rivales. Hace unos años, el territorio de actuación de la mensajería para la que trabajaba Norberto, una localidad de la zona sureste del conurbano bonaerense, se lo repartían dos grandes agencias de mensajería en moto. La competición por una misma porción del territorio del servicio de mensajería llegó a tales niveles de disputa que esto excedía las acciones meramente laborales. En verdad, nunca pudieron repartirse el territorio entre las dos mensajerías que se lo disputaban, y finalmente quedó una sola. En los momentos más álgidos de la batalla por la hegemonía local que se entabló entre las dos agencias, cuando Norberto veía un mensajero en moto tirado en la calle, antes de acu-

dir a socorrerlo, chequeaba su filiación. Si el accidentado era de la agencia para la que él trabajaba, se apeaba a ayudarlo. Pero si era de la rival, lo ignoraba.

Entonces, en el trabajo cotidiano la solidaridad se combina con la competición de modos complejos: por un lado, enmarca fuertemente sus narrativas; por el otro, la solidaridad puede ocasionalmente obstaculizar sus relaciones prácticas concretas. Esto no implica hipocresía ni falsedad, ni tampoco una “distorsión” entre lo que dicen y lo que hacen, como una mirada prejuiciosa ponderaría. Lo que el hiato ilumina es el componente situacional del valor “solidaridad” y el uso estratégico de prácticas solidarias según el contexto de actuación.

El vínculo moto-solidaridad no es intrínseco, pero tampoco completamente extrínseco a la práctica de fletear. El vínculo se trama con algunos elementos que sustentan al grupo de los motociclistas cuyo objetivo de máxima es la realización de largos viajes con ella<sup>19</sup>. De lo que se apropiaron los mensajeros es de una parte de lo que la moto representa en un imaginario sedimentado en tiempos largos, uno de cuyos operadores fue la figura de los motociclistas. Pero, como no podría ser de otro modo, el sentido en ambos grupos difiere. El objetivo de los motociclistas no es el trabajo, sino el viaje. Un viaje considerado de algún modo iniciático y que hace que un sujeto sea merecedor de un plus valor cuanto más kilometraje haya realizado subido a su moto. Por eso la personalizan y la mejoran. Obviamente, en la ruta, en ocasión de un accidente, la soledad puede resultar fatal. De modo que ayudar a otro motociclista, vitalmente comprometido con su viaje, se convierte en una cuestión crucial, al modo en que sucede con los camioneros. Los mensajeros en moto se apropiaron de este valor. Lo adoptaron como propio. Y no es “pura retórica”: ciertamente lo ponen en práctica en su trabajo cotidiano. Pero no es un valor “útil” todo el tiempo, sino que es situacional y estratégico: a la hora de competir, la solidaridad se desvanece. Visto desde el otro lado: los motociclistas no se enfrentan, como sí lo hacen los mensajeros, a la posibilidad de poner en juego la competición por

una porción del recurso de sobrevivencia económica. O, en otras palabras: para los motociclistas, ser solidario es más fácil.

Entonces, aunque el elemento moto no se vincula punto a punto, es decir, homológamente, con la solidaridad, el vínculo estaba hecho desde antes. Y éste es el sentido del que se apropiaron los mensajeros en moto. Un sentido desplazado, pero no del todo desacoplado, que no se liga en forma mecánica con el objeto (la moto), sino con el significado atribuido a él, y que ha ingresado en el imaginario social en la figura de los motociclistas. La operación que define el vínculo, entonces, antes que la homología, es la contigüidad. Puede decirse que rebeldía, solidaridad y libertad no son atributo del objeto (la moto) en sí, sino de los jóvenes retratados por los textos ficcionales que los tienen por protagonistas, y que son quienes, montados en ellas, realizan acciones contra la generación que los precede<sup>20</sup>. Se trata de un sentido que opera metonímicamente y no por sustitución.

Los medios informativos, sensibles a lo noticiable, capturaron, embellecieron y sobretrazaron un sentido situacional de solidaridad, combinado con otro previamente conocido. Y es que entre la representación y las prácticas siempre hay un “resto” o un “exceso”. La saturación completa es, por definición, imposible. Justamente, uno de los elementos que muestra esa imposibilidad es la distancia entre lo que relatan las crónicas que han tratado a la solidaridad de los mensajeros en las jornadas de diciembre y lo que surge del trabajo de campo.

En un punto de la dinámica cultural, entonces, los objetos disponibles ya poseen significados medianamente estabilizados socialmente, son reconocibles en las tramas de las significaciones sociales. Y por eso mismo tienen potencial para ser vehículo de comunicación, para portar sentidos. Esto sugiere, siguiendo a Clifford (1999), que es difícil discriminar qué está primero: si la moto, el formato laboral o la estilización.

## **El Cordobazo como telón de fondo**

Sea como fuere, las acciones de diciembre los instalaron como figuras heroicas. Y, como una conexión histórica, se los vincula con otros sucesos de beligerancia cívica, como el Cordobazo:

En la 9 de Julio, la gente se fue enterando de la renuncia de De la Rúa a través de unos veinte motoqueros que iban a lo largo de la avenida voceando la noticia (*Clarín*, 21 de diciembre de 2001).

[...] cientos de jóvenes subidos a sus motos rodaron las calles del centro porteño [...]. Recordaban, en su accionar, a aquellos precursores que bajaban con sus motos de pequeña cilindrada durante los días del heroico Cordobazo o luego en el Viborazo cordobés (*Página 12*, 21 de diciembre de 2001).

Como es sabido, en la mañana del 29 de mayo de 1969, jornada que se recuerda como el Cordobazo, una columna de la fábrica IKA-Renault, con agregados de la Unión Obrera Metalúrgica (UOM) y estudiantes, fue creciendo en una marcha hacia el centro de la ciudad de Córdoba. Entre ellos, había trabajadores que, subidos a sus motocicletas, se adelantaban a explorar la ruta de acceso llevando y trayendo noticias. Especialmente, cumplieron el rol de avisarles a los líderes sindicales que cerca de allí los estaba esperando una enorme concentración policial, con perros y caballos. La tarde de ese mismo día, en el medio de una ciudad controlada por las fuerzas represivas, estudiantes y trabajadores en moto intercambiaban mensajes entre las dos sedes sindicales, donde estaban los dirigentes Tosco y Torres, para reunir información y así intentar reorganizar la lucha (Brennan, 1984).

Estas acciones, además, fueron capturadas por los dispositivos audiovisuales. Por un lado, por la televisión, y en una etapa muy temprana de las posibilidades tecnológicas de la televisión argentina; por el otro, por el cine de intervención política, cuyos circuitos de exhibición son restringidos, aunque pregnantes.

Respecto de la televisión, Varela (2005) afirma que los registros audiovisuales que puso en circulación la televisión argentina han construido una memoria visual del Cordobazo, particularmente a partir de las imágenes que obtuvo *Telenoche*, que son las que se seguirán usando en los sucesivos aniversarios (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 1999). Esta superficie se destaca de las del cine y/o la prensa gráfica por varias razones: en primer lugar, porque dejaron registro no sólo del

suceso en sí, sino también de la sorpresa que significaba transmitir en simultáneo un evento de tal naturaleza; en segundo lugar, porque le otorgaron dimensión nacional a un hecho ocurrido en la ciudad de Córdoba; en tercer lugar, porque, tomadas desde el lateral de la contienda, las imágenes “[...] construyen un sujeto de enunciación inédito en la televisión argentina de la época” (Varela, 2005, p. 229); en cuarto lugar, porque la instantaneidad de las imágenes dificultaba reubicar a los actores que participaron del enfrentamiento en divisiones que el periodismo habitualmente producía en esos momentos. Siempre siguiendo a Varela (2005), la televisión presenta, durante el Cordobazo, a unas masas actuando en el medio de un suceso extraordinario, con actitudes extraordinarias, que son proyectadas nacionalmente y en simultáneo. El suceso, además, rompe con el flujo televisivo, interrumpido por *flashes* informativos que le otorgan al evento una dimensión de urgencia e instantaneidad. Así, actores “comunes” participando en acciones extraordinarias toman por sorpresa a un medio que, por primera vez, se enfrenta a la transmisión de sucesos no programables. Estas señales forman parte de la memoria visual del Cordobazo.

Por otro lado, las imágenes de los sucesos de mayo de 1969 ingresaron en una memoria específica, constituida por los filmes del cine militante<sup>21</sup>. En este sentido, Mestman y Peña (2007) señalan que la gran mayoría de las películas de esta serie, inaugurada apenas un año antes del Cordobazo con *La hora de los hornos* (Getino y Solanas, 1968), incorporan estas imágenes en sus producciones, aunque no traten puntualmente sobre el evento. Según estos autores, “[...] en el cine militante argentino el Cordobazo es interpretado casi siempre como un punto de inflexión en la historia de las luchas populares”, aunque con variantes interpretativas según “[...] la perspectiva político-ideológica del cineasta o grupo realizador, así como de la coyuntura particular atravesada” (Mestman y Peña, 2007, p. 59). Sólo dos películas tematizan específica y concretamente el Cordobazo, si bien sólo una se ha preservado: *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969)<sup>22</sup>. Aunque de circulación restringida a circuitos fílmicos relacionados con la militancia, las imágenes documentales han cola-

borado en la construcción de esta memoria audiovisual de la que habla Varela: la secuencia emblemática recurrente es aquella que muestra a los manifestantes tirando piedras a la policía montada que, ante este ataque, se retira inmediatamente. Ésta es una de las cosas que resalta en el relevamiento de esta serie audiovisual sobre el Cordobazo: la potencia de las imágenes de las fuerzas represivas abandonando la escena y cayendo ante la contundencia de las “armas” populares caseras (como los rulemanes arrojados a los pies de los caballos o la suelta de gatos para despistar a los perros de la policía).

La presencia de motivos de diversa procedencia, en el discurso mediático sobre los mensajeros, confluyeron en la armadura de la clave épica: jóvenes rebeldes, referencias a la disimetría moto-caballo, solidaridad, panteón de muertos-héroes, argentinidad, inserción en series históricas nacionales. Sin embargo, y como en esas jornadas el campo semántico se organizó a partir del eje oposicional “gente común”/sociedad política, era necesario regresar a estos sujetos a la vereda de los comunes. Por eso, si los motivos revisados apuntalan el sentido épico, extraordinario y combatiente de la actuación de los mensajeros en moto en esas jornadas, una segunda operación los reincorpora al encuadre del “ciudadano común”, produciendo, en el camino, un sesgo etario. Para ello, las narrativas mediáticas recurren a los rasgos estilísticos: “Son chicos duros, con olor a hollín de los caños de escape” (*Página 12*, 3 de noviembre de 2002). Y la referencia a sus atributos visibles se conjuga con la representación de unas prácticas que son reenviables al conjunto de sujetos juveniles de diversas procedencias que serían “comunes”, y cuyas acciones nacieron al calor de unos circuitos culturales aparentemente neutrales y despolitizados:

Como en la popular del fútbol o en los recitales de rock, no hay distinción de clases entre la gente. Los diferencia sí, la actitud: junto al Obelisco están los de choque. Más atrás, una multitud expectante ocupa Corrientes, hasta pasar Callao. Sobre esa gente cargó la policía al atardecer, con una demoledora lluvia de gases y un operativo en pinza (*Página 12*, 21 de diciembre de 2001).

## Espirales de sentido

Recapitulando, las imágenes previas a diciembre de 2001 recrean trazos reconocibles: primeros planos de las patadas a las motos para hacerlas arrancar, subjetivas desde las motos para incrementar la sensación de riesgo, el *heavy metal* como el único género musical posible para presentarlos, la exhibición de un conjunto de rasgos que enfatizan sobre una supuesta estilización de la vida (aritos, pelo largo, desaliño, rostros curtidos, la modulación de la voz, el casco en la mano, camperas de cuero – que no son una vestimenta habitual de los mensajeros en moto). La representación es abigarrada, pero produce un sobretrazo, si puede decirse así, “subcultural”, aplanando las diferencias entre distintos usuarios de motos, con remisiones a un repertorio de rasgos “conocido” por las audiencias y lectorados. Luego, en diciembre de 2001, los mensajeros son enmarcados en clave épica a través de su vinculación con la serie fílmica de ficción que reconstruye el tema “jóvenes rebeldes que andan en moto”. A la vez, son insertados en acontecimientos locales extraordinarios y concretos de combatividad popular, como el Cordobazo. Y finalmente la representación los devuelve al universo de los ciudadanos “comunes”.

Durante las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001, el campo semántico se organizó en una dicotomía que colocaba de un lado a los aparatos represivos y a los políticos, y del otro a la amplia categoría de “gente”, devenida, en esos escasos días, en “pueblo”. Los mensajeros se articularon del lado de los segundos, y frente a los políticos y los aparatos represivos. Y en el juego de invocaciones mutuas con los medios, la figura del mensajero fue capturada no sólo como ejemplo de epicidad, sino también como excusa para dar cuenta de cierta porosidad de los significados que se dieron cita esa noche y, por eso mismo, de las “alianzas” provisorias que se establecieron entre grupos sociales diversos. Las narrativas mediáticas de la nación aparecieron, durante esas jornadas, organizando los significados de lo vivido, enmarcando las prácticas de los sujetos, dando coherencia a una tumultuosa experiencia. Cobró sentido, entonces, la cadena significativa rebelión-pueblo-nación, y, ubicados en esa cadena, los mensajeros otorgaron color y calor.

No estoy de ningún modo afirmando que los medios produjeron todo el espectro de representaciones, simbolizaciones y/o enmarcados de interpretación de esa experiencia. Lo que pretendo iluminar, más modestamente, es el papel de los medios y de los bienes del mercado de la cultura en la construcción de algunos sentidos. Al echar mano de series culturales con contenidos residuales, los medios estabilizan el sentido común, en la acepción más fuertemente gramsciana del término. Es sabido que los medios de comunicación organizan sus narrativas balizando las lecturas de los receptores y dirigiendo la decodificación hacia “domicilios” de significados dominantes (Hall, 1980). Y cuando digo “dominantes”, no me refiero necesariamente a los operados por la cultura letrada, la cultura de las elites o la cultura escolástica, sino a la idea de Hall de significados ya procesados, conocidos, aceptados, estabilizados, incluso esperables. Aun cuando, luego, las lecturas puedan adoptar otros rumbos, estos significados orientan las operaciones de puesta en escena de los dispositivos del mercado de la cultura hacia el armado de series culturales construidas para guiar la lectura del receptor. La figura del motoquero se armó con varias series culturales, que, aunque de diversas procedencias, se revelaron igualmente cruciales para entender la dinámica de captura de sus prácticas. Y, a su vez, reingresa en esas mismas prácticas, enfatizando una porción de ellas mismas. Es que el sentido nunca muere del todo, sino que resurge una y otra vez en nuevos contextos, reacentuado.

La intertextualidad permitió leer no sólo el juego de reconocimiento y complicidad entre receptores y medios, sino también la ligazón de las representaciones con la historia cultural que modela a un estado de la cultura (el ejemplo paradigmático estaría en el sintagma “Ángeles del Infierno” proveniente del Motoclub más famoso del mundo, que a su vez toma su nombre de la película bélica *Hell's angels*). Insertos en una red espiralada de significantes, torsiones de sentido, operaciones de captura y de reconocimiento, de dinámicas de reingresos y apropiaciones por parte de los sujetos, en estos procesos se observa la marca de un sesgo histórico, donde cada figura será el resultado, siempre cambiante, pero nunca del todo

“nuevo”, de una dinámica cultural que está en permanente movimiento. Los mensajeros salieron a las calles; los medios capturaron sus prácticas; enfatizaron una parte; pusieron en circulación esas imágenes; en la actualidad, los mensajeros las incorporaron a sus autorrepresentaciones.

En este sentido, la figura del motoquero, si bien fraguada al calor de las jornadas de diciembre de 2001, es fruto de una condensación particular, medianamente contingente, de otras figuras y otros sentidos relativamente estabilizados en el marco de esta cultura específica. Como afirma Jelin, “[...] los acontecimientos ‘nuevos’ se insertan en estructuras de sentido preexistentes [...]. Hacerlo implica que toda reproducción de la cultura es una alteración [...]. Lo que se ‘recuerda’ es el marco cultural de interpretación, herramienta que permite interpretar circunstancias que, vistas desde afuera, son ‘nuevas’ aunque no lo sean para los propios actores” (2002, p. 24). Dicho en palabras más simples, el periodismo, sea documental o informativo, no “inventa” nada nuevo.

La empiria analizada reveló que la dinámica cultural, antes que estar organizada por un sistema de oposiciones y regida por un proceso de circularidad, es, en la contemporaneidad de las sociedades mediatizadas, un proceso espiralado, recursivo y multiacentuado. En este sentido, la relación entre prácticas y representaciones no implica ni una repetición o réplica *ad infinitum* ni puntos de partida o de llegada de algún modo “fijos”. De hecho, representaciones y prácticas aparecen y vuelven a aparecer en la superficie de la cultura, pero nunca lo hacen de la misma manera, sino atravesadas por las operaciones de significación implicadas en la circulación. Asimismo, el juego identitario se construye montado sobre la recursividad que genera este proceso: las prácticas son capturadas, los operadores de identificación regresan sobre las prácticas, las que a su vez se vuelcan sobre sí mismas para reaparecer, por obra de una captura y puesta en circulación, modificadas. En este espiral, la significación nunca se fija, pero permanece como materia prima, disponible para ser retrabajada. Los discursos sociales sólo se entienden como el resultado de una multiacentualidad (Voloshinov, 1976), que es, en defini-

tiva, fruto de las desiguales relaciones de poder que poseen quienes componen esa sociedad.

Entonces, entre las prácticas y las representaciones existe una relación de incompletud constitutiva, y en los pliegues de la relación espiralada, recursiva y multiacentuada se encuentran configuraciones de sentido invisibilizadas al sentido común.

## Referencias

- AUYERO, Javier. *La zona gris: violencia colectiva y política partidaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- AVLASEVICIUS, Silvia; MUTAF, João y STIEL NIETO, Augusto. "Pelo espelho retrovisor: motoboys em trânsito", en *Núcleo de Antropologia Urbana*, USP, 2007. Disponible en <<http://www.n-a-u.org/motoboys1.html>>.
- BARREIRO, César. "Pistoleiro ou vingador: construção de trajetórias" (52-82), en *Sociologias*, n. 8, 2002.
- BRENNAN, James. *El Cordobazo: las guerras obreras en Córdoba, 1955-1976*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- BRUBAKER, Rogers y COOPER, Frederick. "Más allá de 'identidad'" (30-67), en *Apuntes*, N° 7, Buenos Aires, 2001.
- CAMPO, Javier y DODARO, Christian (comps.). *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Buenos Aires: Nuestra América, 2007.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación: Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- CLIFFORD, James. *Itinerarios culturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1981.
- FORD, Aníbal y LONGO, Fernanda. "La exasperación del caso", en Aníbal Ford (ed.): *La marca de la bestia*, Buenos Aires: Norma, 1999.
- GENÉ, Marcela. *Un mundo feliz: las representaciones de los trabajadores en la propaganda del primer peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires: FCE, 2005.
- GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner"* (1492-2019). México: FCE, 1995.
- HALL, Stuart. "Encoding/Decoding", en Stuart Hall et al. (eds.) *Culture, media, language*. Londres: Hutchinson, 1980.
- HEBDIGE, Dick. *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona: Paidós, 2004.

- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- MALAGÓN, Mariana. *Formando caballeros*, mimeo, 2006.
- MATA, María Cristina. Radio: memorias de la recepción. Aproximaciones a la identidad de los sectores populares, en *Diá-logos*, n. 30, Felafacs, junio, 1991.
- MAUGER, Gerard. *La revuelta de los suburbios franceses: una sociología de la actualidad*. Buenos Aires: Antropofagia, 2007.
- MESTMAN, Mariano y PEÑA, Fernando. Una imagen recurrente. La representación del Cordobaza en el cine argentino de intervención política (47-62), en *Cuadernos Críticos de Comunicación y Cultura*, Año 1, n. 1, 2005.
- MORLEY, David. *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires: Amorrortu, 1996.
- ORTNER, Sherry. Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna (25-53), en *Etnografías Contemporáneas*, Año 1, n. 1, abril, 2005.
- PRENDERGAST, Christopher. *The Triangle of Representation*. Nueva York–Chischester: Columbia University Press, 2000.
- RODRÍGUEZ, María Graciela. Medios, protesta y experiencia en Argentina (128-139), en *Nómadas*, n. 20, Departamento de Investigaciones, Universidad Central de Bogotá, abril, 2004.
- RODRÍGUEZ, María Graciela. Representaciones: el juego incompleto, en *de las PRIMERAS JORNADAS SOBRE REPRESENTACIONES SOCIALES: "REPRESENTACIONES SOCIALES: INVESTIGACIÓN Y PRÁCTICAS"*, *Actas*. Buenos Aires: Ediciones Ciclo Básico Común UBA, 2003a.
- RODRÍGUEZ, María Graciela. La representación de lo popular en *Página 12*. La épica y la fiesta de un "pueblo", en *Versión*, N. 13, diciembre, México (205-222), 2003b.
- RODRÍGUEZ MARINO, Paula. *El pasado en el presente: desplazamientos, cine y literatura*. Buenos Aires: Prometeo, 2008.
- SAVILLE-TROIKE, Muriel. *Etnografías de la comunicación*. Buenos Aires: Prometeo, 2005.
- SCHUSTER, Federico et al. *La trama de la crisis*. Serie "Informes de Coyuntura", n. 3, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2002.
- SEGATO, Rita Laura. *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.
- SEGRE, Cesare. Tema/motivo, en *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.

ULANOVSKY, Carlos; ITKIN, Silvia y SIRVÉN, Pablo. *Estamos en el aire: una historia de la televisión en Argentina*. Buenos Aires: Planeta, 1999 (citado en Varela, 2005).

VARELA, Mirta. *La televisión criolla, desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna. 1951–1969*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.

VERÓN, Eliseo: *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa, 1987.

VOLOSHINOV, Valentin. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península/Biblos, 2000.

## Notas al pie

- <sup>1</sup> Los saqueos a supermercados habían comenzado unos días antes. Un excelente análisis de esas acciones puede verse en Auyero (2007). Para quienes no estén familiarizados con lo sucedido en esos días de diciembre, recomiendo la lectura de la crónica de los acontecimiento que hacen Schuster et al. (2002).
- <sup>2</sup> La agrupación HIJOS (Hijas e Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) es una organización política de derechos humanos que inició su trabajo en 1995.
- <sup>3</sup> Aunque las interpretaciones de las jornadas difieren, hay consenso respecto de este hecho. La represión en la ciudad se radicalizó a partir de la madrugada del día 20, momento en que comenzaban a arribar los habitantes de los sectores más alejados del centro porteño (mayoritariamente, los más pobres), a la vez que se retiraban los sectores medios, y permanecían diversos grupos beligerantes.
- <sup>4</sup> Aunque no puedo explayarme sobre estas diferencias aquí, baste mencionar que, mientras que el prestigio implica el reconocimiento de los pares, la fama incide sobre los otros no pertenecientes al grupo y rebasa sus límites (Barreiro, 2002).
- <sup>5</sup> Hall entiende que, en el proceso de comunicación mediática, existen tres momentos, producción, circulación y recepción, cada uno con su especificidad y relativa autonomía, pero nunca desengarzados de los otros momentos que componen el proceso en su conjunto. Los tres momentos están determinados por la base material en la cual se insertan y, aunque conservan una autonomía relativa, entre los tres existen determinaciones mutuas. “El valor de esta aproximación es que mientras cada uno de los momentos, en articulación, es necesario para el circuito como un todo, ningún momento puede garantizar completamente el momento siguiente con que está articulado” (Hall, 1980, p.129).
- <sup>6</sup> He presentado con más amplitud este argumento en mi tesis de doctorado.
- <sup>7</sup> Como afirma Chartier: “La relación de representación se ve entonces alterada por la debilidad de la imaginación, que hace que se tome el señuelo por lo real, que considera los signos visibles como índices seguros de una realidad que no lo es” (Chartier, 1999, p.59).

- <sup>8</sup> Para ampliar sobre el tema de la calidad concreta de las representaciones mediáticas, ver Rodríguez (2003a).
- <sup>9</sup> Según la postura de Mauger (2007), la dimensión política de las acciones se encuentra en los resultados de una disputa de calificación/descalificación de estas acciones como “políticas”. Señala también que la atribución de condición política a las acciones colectivas es el resultado de las condiciones sociales de recepción de los acontecimientos.
- <sup>10</sup> El salvaje (The Wild One) es una película estadounidense de 1953, dirigida por Laszko Benedek y protagonizada por Marlon Brando. Quadrophenia, de origen británico, fue dirigida por Franc Roddan y estrenada en 1979. Busco mi destino (Easy Rider) fue dirigida en 1969 por Dennis Hopper, y protagonizada por éste y Peter Fonda.
- <sup>11</sup> Para más detalles sobre los rockers y los mods, y sobre las disputas entre ellos, ver Hebdige (2004).
- <sup>12</sup> No es casual que esto suceda a principios de la década de 1950. La mayoría de la bibliografía experta en juventud insiste en señalar a esta década como un momento histórico de emergencia, en términos de visibilidad, de las culturas juveniles, especialmente en Europa y Estados Unidos. Emergencia que, como también se ha señalado, se vincula con la conformación de nuevos nichos de un mercado de bienes de consumo en expansión, motorizada por las industrias de la música y la vestimenta, entre otras.
- <sup>13</sup> Segre discrimina entre motivo (el particular) y tema (el universal), definiendo al primero como un fragmento de la totalidad del segundo, cuya autonomía relativa permite su pasaje de un texto a otro (Segre, 1985).
- <sup>14</sup> La película, de 1930, es de origen norteamericano, aunque los escenarios son europeos, y sus protagonistas, británicos. Fue dirigida por Howard Hughes y protagonizada por Ben Lyon, James Hall y Jean Harlow.
- <sup>15</sup> Las crónicas sobre los mensajeros rápidamente conectan con zonas del imaginario poderosas como, por ejemplo, la reposición de la idea de nación. Una idea que pareciera haber estado vertebrada y sesgada por la construcción de lo que Segato (2007) denomina alteridades históricas en la Argentina. Para ampliar, ver Rodríguez (2004).
- <sup>16</sup> Este fondo de símbolos no hace más que reforzar la hipótesis ya trabajada en relación con una construcción legitimista de nación que producen los principales medios nacionales durante esas jornadas, asociando los símbolos nacionales con atributos de clase de los sujetos intervinientes en las crónicas. Ver más en Rodríguez (2003b).
- <sup>17</sup> En <[www.simeca.org.ar](http://www.simeca.org.ar)>. Acceso 30/7/04.
- <sup>18</sup> Avlasevicius, Mutaf y Neto (2007) han encontrado que, entre los motoboys paulistas, la solidaridad ha dejado paso a un sentimiento de temor ante la posibilidad de ser asaltados por otros motoboys que simulan estar accidentados, cosa que les ha sucedido en varias oportunidades. En mi trabajo de campo, no hallé un temor similar.
- <sup>19</sup> Para los motociclistas, el viaje distingue a los auténticos del resto. Y la cantidad de kilómetros acumulados es la marca que jerarquiza a los miembros de un club. “Con esta moto, tengo más de cien mil kilómetros. Tengo viajes a Córdoba, a Chile, varios a Entre Ríos, a Brasil” (citado en Malagón, 2006).
- <sup>20</sup> En El salvaje (1953), el personaje que interpreta Marlon Brando, Johnny, define así su estilo de vida: “[Los fines de semana] no vas a ningún lugar en especial. Simplemente... te vas”.

- <sup>21</sup> También denominado cine de intervención política, se reconoce al cine militante por ser “[...] un cine de temática social y política con objetivos extradiegéticos” (Metsman y Peña, 2007, p. 48), porque sus producciones poseen intenciones de intervención política más allá de su mera exhibición. Este elemento es central para diferenciarlo del cine de contenido político (Rodríguez Marino, 2008). Para ampliar ver, entre otros, Mestman y Peña (2007); y también Campo y Dodaro (2007).
- <sup>22</sup> La otra película es Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación, del grupo Realizadores de Mayo (1969), uno más de los materiales perdidos o dispersos como resultado de la última dictadura militar (Metsman y Peña, 2007).

Recebido em: 19/06/2008

Aceite em: 09/08/2008