



Universidad Nacional de San Martín
Instituto de Altos Estudios Sociales
Doctorado en Antropología Social

Producción musical de jóvenes en sectores populares: modos de apropiación, organización y construcción de sentidos en Villa Elvira, La Plata

Nombre de la Autora: Candela Barriach

Tesis de Doctorado presentada a la Carrera de Antropología Social, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctor en Antropología Social.

Directora: Dra. Karen Avenburg

Codirectora: Dra. Mariana Chaves

**Buenos Aires
Febrero, 2025**

FICHA CATALOGRÁFICA

Barriach, Candela.

Producción musical de jóvenes en sectores populares: modos de apropiación, organización y construcción de sentidos en Villa Elvira, La Plata/ Barriach Candela; directora Karen Avenburg, codirectora Mariana Chaves. San Martín: Universidad Nacional de San Martín, 2025. - 277 p.

Tesis de Doctorado, UNSAM, EIDAES, Antropología Social, 2025.

1. Juventudes. 2. Música. 3. Sectores populares. – Tesis.

I. Avenburg, Karen (Directora). Chaves, Mariana (Codirectora) II. Universidad Nacional de San Martín, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales. III. Doctorado.

RESUMEN

Nombre de la autora: Candela Barriach
Director(as) de Tesis: Karen Avenburg y Mariana Chaves

Resumen de la Tesis de Doctorado presentada al Doctorado en Antropología Social, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, de la Universidad Nacional de San Martín UNSAM, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctora en Antropología Social.

Esta tesis se propone aportar a los estudios de las juventudes, la música, los sectores populares y las políticas públicas a partir de analizar procesos grupales de producción musical juveniles en Villa Elvira (La Plata, provincia de Buenos Aires, Argentina). Exploramos trayectorias musicales en cinco grupos que se desarrollan en diversos marcos organizacionales: una iglesia, dos organizaciones sociales y dos procesos autogestivos. En estas grupalidades se despliegan trayectorias juveniles diversas pero que comparten la relevancia de la música en sus vidas, un territorio y las condiciones de desigualdad. Lxs jóvenes producen identificaciones estéticas y de clase disímiles y desde allí disputan posiciones sociales y en el campo musical. Abordamos también las articulaciones con las políticas públicas, con otros actores y las representaciones mediáticas sobre Villa Elvira y sus jóvenes. Todo ello nos permitió comprender formas de organización, construcción de sentidos, sistemas categoriales y disputas por la legitimidad de sus vidas y sus prácticas.

Encontramos que la presencia del Estado en apoyo a proyectos juveniles, y de las organizaciones sociales que realizan trabajo comunitario con niñxs, adolescentes y jóvenes son un soporte, y en muchos casos condición de posibilidad, para el desarrollo de las primeras experiencias musicales en estxs jóvenes. Se nos tornó central una lectura en clave territorial para explicar la construcción de identificaciones y fronteras simbólicas que inciden en la configuración de los grupos musicales y de los procesos de inclusión/exclusión.

La investigación se posiciona desde una etnografía en colabor o militante preocupada por tomar acciones frente a las condiciones de desigualdad. En ese marco se respondió a demandas por parte de interlocutorxs llevando adelante talleres, escribiendo y gestionando proyectos y acompañando las vidas cotidianas. También nos propusimos construir una narrativa sobre estas juventudes que discuta con las representaciones sobre juventudes improductivas, sin interés y peligrosas, demostrando su capacidad organizativa y creativa, y poniendo en relieve sus intereses y deseos vinculados al quehacer musical.

Palabras-clave: juventudes - música - sectores populares - etnografía colaborativa

Buenos Aires
Febrero, 2025

ABSTRACT

Nombre de la autora: Candela Barriach
Director(as) de Tesis: Karen Avenburg y Mariana Chaves

Abstract de la Tesis de Doctorado presentada al Doctorado en Antropología Social, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, de la Universidad Nacional de San Martín UNSAM, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctor en Antropología Social.

This thesis aims to contribute to studies on youths, music, the popular sectors and public policies based on the analysis of group processes of youth musical production in Villa Elvira (La Plata, Buenos Aires province, Argentina). We explore musical paths in five groups that develop in diverse organizational contexts: a church, two social organizations and two self-managed processes. In these groups, there unfold youth trajectories which, though diverse, share the relevance of music in their lives, a territory and unequal conditions. The youth produce different aesthetic and class identifications and thus struggle for a place in society and in the music environment. In addition, we approach articulations with public policies, other actors and media representations of Villa Elvira and its youths. All the above-mentioned allowed us to understand ways of organization, meaning-making, category systems and struggles for legitimacy of their lives and practices.

We have found that the presence of the State in support of youth projects and of social organizations that carry out community work with children and youths contribute to, and often are a basic condition for, the development of these youths' first music experiences. It became of paramount importance for us to consider the territory in order to explain the construction of identities and symbolic borders that play a role in shaping musical groups and inclusion/exclusion processes.

This research process is grounded in collaborative or activist ethnography interested in taking action to face these unequal conditions. In this context, we have responded to demands our interlocutors have put forward by carrying out workshops, writing and managing projects and being present in their very-day life. We have also set out to build a view of these youths that helps us contest the representations of the young as unproductive, uninterested and dangerous; showing their ability to organize and create, and giving prominence to their interests and desires in relation to music.

Key-words: youths - music - popular sectors - collaborative ethnography

Buenos Aires
February, 2024

Agradecimientos

Terminé de escribir el plan doctoral para la beca de CONICET que financió esta investigación el mismo día que tenía que entregarlo. Estaba a contrarreloj: esa tarde me iba de viaje al sur a ver a mi familia y todavía me faltaba que mis dos directoras firmen un aval para la postulación, que luego debía ser entregado en la Universidad de Avellaneda (UNDAV). Para depositar los papeles en tiempo y forma y que yo pudiera irme de viaje armamos una carrera de postas. Juan, mi compañero, fue desde La Plata hasta CABA en un auto prestado para buscar la firma de Karen (directora). Una vez de regreso en La Plata, le pasó la postulación a Titi, mi hermana, que se fue en bicicleta 40 cuadras hasta lo de Mariana (codirectora). Firmada por ambas, Titi se la llevó a Cami T, amiga entrañable, quien viajó en tren hacia Avellaneda mientras el cielo parecía caerse en un férreo aguacero. Terminó empapada pero el plan de beca y avales sanos y salvos fueron depositados en la UNDAV.

Para finalizar esta tesis fue tan indispensable como cotidiano un trabajo de postas que mostramos como ejemplo en el relato. Mi más sincero y profundo agradecimiento para cada persona e institución que fue soporte de mi vida y de esta trayectoria, permitiendo que sea realizable. Se los presento:

La educación gratuita, pública y de calidad que me permitió estudiar la Licenciatura en Antropología de la Universidad de La Plata y ser la primera generación universitaria en mi familia.

El Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por financiar esta investigación, y permitirme trabajar investigando. Ojalá el que venga sea un tiempo más inclusivo e igualitario, sin reducción de presupuesto en Ciencia y Educación.

El Doctorado en Antropología Social de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (EIDAES/UNSAM). Especialmente a mis compañerxs, y personal docente con quienes intercambiamos y nutrieron esta investigación y al personal administrativo.

Mis directoras; a Karen Avenburg por incentivar me a que me presente a la beca y a hacer el doctorado, por las lecturas meticulosas, por la calidez del acompañamiento en estos años. A Mariana Chaves por la formación académica y política, por la generosidad, por compartir la pasión y contagiármela, por ser tejedora de nuevos mundos más justos. Ambas me convencieron de que podía investigar, incentivaron mis propuestas y enriquecieron notablemente el texto aportando sus miradas.

La Facultad de Trabajo Social de la Universidad Nacional de La Plata, por permitirme ser parte y acompañarme en mi tarea docente y de investigación. A mis compañerxs de cátedra de Teorías de la Cultura a cargo de la profesora Elena Bergé, una materia que me permitió cruzar la antropología con

el trabajo social desde un equipo de trabajo hermoso, en el que aprendí a estrategias didácticas y pedagógicas para desempeñarnos en el aula. También quiero agradecer a mis compañerxs del Taller de Metodología II, con su profesor titular Carlos Galimberti, con quienes compartimos la pasión por la investigación y por acompañar la formación de estudiantes.

El Laboratorio de Estudios en Cultura y Sociedad (FTS-UNLP), a mis compañerxs y a Ramiro Segura, que ha dirigido proyectos junto con Mariana Chaves. Especial gratitud a Florencia, Violeta, Karen y Camila por el cotidiano compartido, por armar un nicho de amor y aguante necesario en el que compartimos alegrías y combatimos juntas duras coyunturas; y a Josefina por ayudarme a entrar al mundo de los estudios sociales de la música y alentarme a producir académicamente. A las compañeras del Grupo de Música e Inclusión Social de la Universidad Nacional de Avellaneda, dirigido por Karen Avenburg, por las discusiones, las lecturas y por pensar juntas. A María Agustina Tullio por la mirada atenta en la edición de la tesis.

Es vasta la gratitud a lxs jóvenes que han sido parte de esta tesis, a docentes, trabajadorxs comunitarixs, referentes territoriales y a todas las personas que me abrieron puertas y me regalaron parte de su tiempo para poder hacer esta investigación. Sin ellxs esta tesis no hubiera sido posible.

Los espacios de militancia. A Casa Joven, Obra del Padre Cajade. Por enseñarme la mirada comunitaria y a construir otra realidad posible, más justa. A la murga la Gran Puta, un espacio de creación y formación política y en feminismos del que soy parte hace más de diez años e hice amigas indispensables. Gracias por el amor infinito y la amistad. Al Club de la Isla Santiago, por enseñarme a hacerme isleña y construir comunidad desde ahí.

Mi familia, con quienes aprendimos juntxs que un doctorado no es ser médicx, y que la educación es una de las pocas cosas que no nos pueden sacar. Con quienes aprendí a amar a la música tanto como lxs amo a ellxs. Susana, mi mamá, por compartirme su mirada crítica y ofrecerme siempre su escucha. Mi papá, Fernando, por darlo todo para que pueda venir a estudiar a La Plata y enseñarme la importancia de la metodología en la organización del trabajo. A Facu, mi hermano, por mostrarme que siempre es posible volver a levantarse. Titi, mi hermana, gracias por tanto, gracias por todo. Mi abuela, de quien admiro su fuerza y sigo aprendiendo. Octi, por su ternura infinita y porque a los 6 años sabe mejor que nadie de qué se trata mi trabajo. Mis primxs y tíxs de sangre y de corazón, especialmente Alfredo, gracias por dejarnos tanta música, tu pasodoble nos sigue acompañando en cada encuentro familiar. Juan, gracias por compartir la vida, la pasión militante y por incentivar me a hacer nuevos viajes, entre ellos, el de hacer este doctorado. También fue sostén de esta trayectoria Bruno, Marta, Laura y Emi.

Las amistades son una parte muy importante, un sostén imprescindible, podría dedicarles un libro entero para agradecerles. Por lo pronto, para ir cerrando, solo lxs nombro: lxs de Trelew: Ailin,

Maica, Nichu, Kevin, Renzo, Bel; las del curso de ingreso: Carme, Maru, Flor; “los gordos”: Lau, Guille, Gabi, Florcita, Yami, Juli, Ludmi; lxs de la carrera de Antropología: Marquitos, Mendo, Eli, Facu, Fran, Mada, Jose, Hui, Pablo, Colo, Juli, Lau, Bina, Male, Ceci, Aye, Inti, Tun, Franquito, Guada, Cami T. Gracias a Viky, Coqui, Mili, Flor M, Titi, Flor A, Carme, Maru, Juli, Celes, Charly, Luisina y Juan por las lecturas y el apoyo en momentos de crisis.

Gracias a Cami Cazu. Por leerme mil veces, por alentarme, por ser indispensable. Por ser la mejor amiga y concubina que pude tener. Amiga, te voy a recordar y a extrañar siempre.

Índice

RESUMEN	3
ABSTRACT	4
Agradecimientos	5
Introducción	11
1. Objetivos y preguntas	14
2. El escenario	16
2.1. Villa Elvira	18
3. Estructura de la tesis	22
Capítulo 1. Preparando los instrumentos	24
1.1. Las melodías que ya estaban	25
1.1.1. Juventudes	25
1.1.1.1. Antecedentes sobre juventudes, sectores populares y música	27
1.1.2. Músicas	28
1.1.2.1. Producción musical	30
1.1.2.2. Un recorrido sobre los estudios sociales de la música en Argentina	33
1.2. Modos de hacer	36
1.2.1. Investigación polifónica: etnografía colaborativa, música y militancia	37
1.2.2. Trabajo de campo	40
1.2.2.1. Primera etapa: prospección del campo e identificación de focos de producción musical	41
1.2.2.2. Segunda etapa: selección de cinco grupos musicales	47
1.2.3. Análisis de datos	50
1.3. Ensamblando	51
Capítulo 2. Hacer música	53
2.1. La Orquesta Latinoamericana de la Casita de Los Pibes	54
2.1.1. Aprender a tocar el violín, fundar una pasión	58
2.1.2. “Un, dos, tres, cua”: el ensamble en los ensayos generales	61
2.2. Rap del Barrio	64
2.2.1. “Nos conocemos de chiquitos”: entre la calle y el centro cultural	65
2.2.2. Hacer todo: juntarse a freestear, sacar un tema, grabarlo	67
2.3. Delirio Rock and Roll	72
2.3.1. Aprender música siendo parte de Delirio	74
2.3.2. “Nos van quedando pocos pelos y también pocas pulgas”: transformaciones en las dinámicas de ensayo y encuentro	76
2.4. Grupo salmista de la Iglesia Pueblo de Dios	80
2.4.1. Un “día de reposo”: entre obras ilustradas, salmos, comidas y profetizaciones ..	83
2.4.2. El resurgimiento del grupo salmista	84
2.5. Alta Banda	88
2.5.1. Desde “los lunes son de la banda” hasta “otra vez nos clavaron”	91

2.6. Cierre del capítulo	96
Capítulo 3. Sentidos y sentires sobre el quehacer musical	101
3.1. “¿Música para qué?”	103
3.1.1. “Inclusión social e identidad popular latinoamericana”: La Orquesta Latinoamericana Casita de Los Pibes.....	103
3.1.2. “Paz en tu corazón”: grupo salmista del Pueblo de Dios.....	108
3.1.3. “Hablar de la realidad”: Rap del Barrio.....	111
3.1.4. Hacer “algo sólido” con Alta Banda.....	114
3.1.5. Más que un hobby, una profesión: Delirio Rock and Roll.....	117
3.2. “La música te hace sentir cosas que no sentís de otra manera”	120
3.2.1. “Hoy te pasa algo, decís, bueno, escucho este tema”: la música como procesador de emociones.....	121
3.2.2. El placer como motor de la práctica musical	124
3.2.3. Música, emociones y momentos de la vida.....	128
3.3. Cierre del capítulo	131
Capítulo 4. Villa Elvira suena entre representaciones, identificaciones y fronteras ..	135
4.1. Representaciones del territorio	136
4.1.1. Representaciones mediáticas: ausencia, deterioro y peligro	137
4.1.2. Representaciones juveniles: malandraje, respeto, tranquilidad y amistad.....	143
4.2. Apropiaciones heterogéneas de un territorio sonoro	146
4.2.1. Tipo I. Identificación barrial positiva	150
4.2.2. Tipo II. Identificación barrial heterogénea.....	156
4.2.3. Tipo III. Identificación inexistente o negativa con lo barrial.....	161
4.3. Fronteras: entre ellxs y nosotrxs	166
4.3.1. Las marcas de ser de allí	167
4.3.2. Fronteras sonoras.....	174
4.4. Cierre del capítulo	179
Capítulo 5. Disputando quién y dónde en la música: procesos de legitimación y reconocimiento	182
5.1. La construcción del músico legítimo	183
5.1.1. Legitimación de la autoridad.....	183
5.1.1.1. Autoridades estatuidas	184
5.1.1.2. Autoridad por la personalidad	187
5.1.1.3. Autoridad por trayectoria	194
5.1.1.4. Autoridad musical.....	196
5.1.1.4.1. Habilidades	196
5.1.1.4.2. Trayectorias educativas	200
5.1.2. “A las pibas hay que rajarlas, cantan mal”.....	205
5.2. Espacios jerarquizados: la protesta, el exterior, la sede central de la Iglesia y los bares reconocidos	214
5.2.1. Protagonizar la marcha	215
5.2.2. Viajar a Colombia.....	219

5.2.3. Tocar en la Santa Trinidad	221
5.2.4. El teatro Ópera, la fecha más importante	223
5.3. Cierre del capítulo	225
Conclusiones	228
1. La calibración del instrumento y mi lugar en el escenario	229
2. Regiones tonales	234
2.1. Territorio	234
2.2. Identificaciones.....	235
2.3. Marcos organizacionales	238
2.4. Desigualdades.....	241
3. Pistas para nuevas músicas	244
4. Bonus track: la coyuntura Milei y la persistencia de la desigualdad.....	247
Bibliografía	250
Índice de imágenes	276
Índice de cuadros	277

Introducción

Desde que tengo uso de razón, hacer música fue una práctica compartida: en las guitarreadas con mi familia al ritmo de chacareras y pasodoble, al zapar¹ con mis hermanxs² y amigxs y, luego, desde los 15 años de edad, al armar una banda y salir a tocar repertorios de Pappo, La Renga, Los Redondos y Viejas Locas.³ Esta práctica también me habilitó una forma de socialización desde el lenguaje musical y una experiencia de organización colectiva. En ese camino experimenté complejas y múltiples situaciones que fueron desde aprender a “armar el tetris”⁴ de los horarios entre integrantes para coordinar un ensayo hasta “estar en rojo”, pelearnos con dueños de bares que exigían que pagáramos por tocar y, especialmente, la vivencia grupal de hacer música con otrxs. Esto me permitió ejercitar la escucha, coordinar temporalidades y aprender a sonar⁵ en simultáneo, consensuando y conviviendo con diversas disonancias. La participación en grupos musicales, ineludiblemente, ha sido una experiencia sensible que constituyó mi subjetividad y la forma de entender a esta práctica. Encontré que las interacciones de las personas y los sonidos en la música tenían varios puntos en común: los sentidos que cobran se construyen al colocarlos en interrelación con otros elementos y en una estructura determinada.

Hacer música se cruzó luego con los estudios en antropología y la creciente preocupación por tener una participación activa en la transformación social. En un momento hallé una forma de expresión cantando en la calle canciones de protesta. En ese cruce también comencé a participar como tallerista de música en Casa Joven, Obra del Padre Cajade⁶, un proyecto sociocomunitario que trabaja con juventudes de sectores vulnerables. Aprendí a enseñar música con esas juventudes y con el equipo de trabajo de la

¹ “Zapar” se usa en el ámbito musical para referirse a una improvisación musical en la que lxs músicxs tocan de manera espontánea, sin una estructura musical previamente acordada. La zapada puede ser sólo instrumental o incluir voz, y puede ser realizada por músicxs en solitario o en conjunto.

² Recuperando una apuesta artística y política llevada adelante por diversos colectivos de activismos LGTBQITA+, feministas y transfeministas, algunas veces utilizo la letra “x” frente al falso genérico “o” para reemplazar las marcas gramaticales que denominen sexo-género en sustantivos, adjetivos, artículos y pronombres personales. Sólo utilizo las referencias gramaticales femeninas o masculinas para los casos en los que el trabajo de campo me permitió conocer la adscripción utilizada por los propios sujetos y en los casos en los que esas adscripciones se volvíen relevantes en la experiencia social.

³ Utilizaré cursivas para extranjerismos y latinismos crudos o no adaptados.

⁴ Utilizaré comillas para señalar citas textuales de interlocutorxs en campo o autores académicos o, como en este caso, el empleo de términos coloquiales.

⁵ “Sonar” es un término de uso cotidiano del que me apropio para hacer referencia a tocar un instrumento (hacer sonar), al producto musical (lo que suena) o a una acción (sonar con otrxs).

⁶ La Obra del Padre Cajade es una organización social que realiza trabajo comunitario con juventudes, niñeces y sus familias. Presentaremos la organización con más detalle en capítulos posteriores.

organización. Música mediante, conocí sobre sus vidas en ese territorio. Empecé a caminar por el barrio junto a ellxs y encontré que en Villa Elvira la música suena casi todo el tiempo, y en casi todas partes. Sobre todo cuando es fin de semana, muchas calles y veredas se llenan de música. “Hay vecinos que ponen música para todo el barrio”, dijo Edu, integrante de una orquesta, dando a conocer cómo la música que se pone desde una casa atraviesa las paredes y, sin intención aparente, se comparte con los moradores contiguos. También encontré jóvenes haciendo música: al ensayar y juntarse a zapar, a “freestalear”⁷ o “de guitarreada”, indirectamente volvían partícipes a sus vecinxs como audiencia involuntaria. En sus casas, en la calle, en organizaciones sociales e iglesias, juntándose con otrxs o de forma solitaria, lxs jóvenes de Villa Elvira hacen que la música suene por todos lados.

Estos párrafos iniciales en primera persona buscan rescatar una experiencia posible, la de alguien que se convirtió —a la par de música— en investigadora, con el objetivo de resaltar, por un lado, que la propia experiencia de vida moldea aquello que nos interesa mirar; y, por otro lado, la relevancia que tiene la música en la vida de muchas personas. De esta forma me he introducido en diversas concepciones que comprenden la producción musical como un organizador de la vida (DeNora, 2000), un anclaje identitario (Vila, 1996; Avenburg, 2005), un trabajo (Boix, 2015, 2016), una forma de expresión, de procesar emociones (Vila, 2017; Anta, Anta y Oliveira Ramos, 2019) y de experimentación del goce, entre tantas otras acepciones. Hacer música entre pares ofrece la experiencia de organizarse, de participar, de procesar el presente y de proyectarse en un futuro. Hacer música significa elaborar un producto y crear una materialidad sonora específica que podemos encontrar plasmada en discos físicos, en plataformas de reproducción musical digitales, en presentaciones en vivo o en ensayos.

Cada persona incorpora el lenguaje específico a través de diferentes procesos de aprendizaje/enseñanza: algunxs aprenden con profesorxs particularxs, otrxs de forma autodidacta, otrxs junto a amigxs o familiares. Las emociones que irrumpen en sus cuerpos al vivenciar una pieza musical son resultado, entre otras cosas, de múltiples sentidos que están en disputa y se resignifican situacionalmente. El goce estético, la producción del gusto y el trazado de vínculos afectivos con géneros, canciones, artistas y estilos musicales se configuran a lo largo de distintos momentos de la vida, en diálogo con los contextos

⁷ “Freestalear” funciona en la jerga como verbo de *freestyle*, un término que refiere a la habilidad de rapear y crear versos de forma espontánea e improvisada. La práctica puede desarrollarse con o sin bases musicales que la acompañen.

personales y sociales en los que se produce, circula y consume. Desde esas experiencias estéticas se construyen afinidades e identificaciones con ciertos grupos artísticos y con circuitos de producción y socialización específicos.

La música es una forma en que se presenta la condición juvenil en la sociedad. La noción de juventud emerge en la década del 60 como una manera de nombrar y organizar las edades; surgió de la mano de una propuesta estética y de consumo que incluía pantalones Oxford, chaquetas de *jean*, pelos revueltos y cuerpos que se movían al ritmo del rock de un modo tan novedoso como disruptivo para la época (Manzano, 2018). Así, la asociación de las juventudes con el consumo y la producción musical se funda en los cimientos mismos de la categoría “juventud”. Con el paso de los años se reforzó esta asociación entre la juventud y la música tanto en el ámbito académico como en el sentido común y los medios de comunicación. En línea con Semán (2015), consideramos que dicha asociación debe ser complejizada para comprenderla desde sus disputas y en sus contextos de producción. Para gran parte de las juventudes la música ocupa un lugar protagónico en sus vidas, pero esa relación no es universal, estática ni unilineal; por el contrario, es un constructo situado.

En el año 2018, al iniciar el trabajo de campo para este doctorado, Joni, cantante de rock barrial, describió la relevancia del rap en su barrio y en Argentina afirmando que “el rap es [actualmente] lo que era la cumbia villera en el 2001”, por su capacidad de denuncia y por la identificación de gran parte del sector juvenil con el estilo. Para ese año, en el campo de estudio ya se veía que las juventudes habían dedicado muchas horas al “freestaleo” en escuelas, en plazas, en juntadas en las esquinas, en espacios de intimidad, en peleas de gallos o en batallas. En los años de pandemia por COVID-19, que también formaron parte de esta tesis (2020-2021), la sociedad argentina, muchos medios de comunicación, numerosos adultxs y, por supuesto, el mercado, se enteraron de “un mundo” que no habían visto antes: jóvenes que, en estudios de grabación armados en distintos espacios (como habitaciones personales o con computadoras de la escuela secundaria), llegaron a la industria musical global, se hicieron famosxs e incluso ricxs. En este escenario L-Gante, un joven rapero, fue recibido en octubre de 2021 por el presidente de la Nación Alberto Fernández y destacado por su labor musical. La vicepresidenta Cristina Fernández de Kirchner, unos meses antes, en un acto en la localidad de Lomas de Zamora, haciendo referencia al éxito L-Gante RKT (un hit que lo lanzó a la fama), recomendó

escucharlo porque con una “Conectar Igualdad⁸ y un microfonito de mil pesos” creó un tema musical con millones de reproducciones en YouTube (*El Destape*, 2021). El rap, el trap y la cumbia 420 se masificaron en ese momento, pero eran desde hacía tiempo parte del cotidiano juvenil antes de que la industria cultural mercantilizada y masiva amplificara y distribuyera esas producciones musicales.

A la par que lxs jóvenes crean nuevos estilos que los representan y también generan grandes ganancias, la agenda mediática y pública lxs suele presentar, en gran medida, desde la peligrosidad, la improductividad y/o la violencia, principalmente cuando se trata de varones y de juventudes populares. Los medios de comunicación hegemónicos de la región en estudio no están exentos de reproducir estos imaginarios y, las veces que mencionan a lxs jóvenes, suelen ubicarlx en la sección “Policiales” asociadxs a “provocar”, “meterse” y “tener” problemas.⁹ Como observa Reguillo (2003: 115), “los jóvenes se vuelven ‘visibles’ en función del problema que representan”. Durante la pandemia la juventud fue vista, y no sólo por su música: los medios de comunicación hicieron hincapié en las juventudes como principales reproductores del COVID-19, responsabilizándolos de llevar un virus que vino a rompernos la cotidianeidad, que trajo muertes, más pobreza, miedo e incertidumbre. Hasta el presente, estos discursos construyen imaginarios sobre una juventud popular demonizada, una juventud enemiga y a la que debemos temer (Reguillo, 1997; Chaves, 2005, 2013).

1. Objetivos y preguntas

Con las consideraciones recién expuestas como telón de fondo, fueron surgiendo los interrogantes que organizaron esta investigación. Sobre la conformación de los grupos musicales y las particularidades en sus lógicas de acción nos preguntamos: ¿cómo se constituyen grupos de jóvenes para producir música?, ¿cómo llegan a pertenecer a estos espacios y no a otros?, ¿en qué condiciones y de qué forma las producciones musicales juveniles tienen lugar?, ¿cómo se intersecan los diferentes clivajes en los procesos de producción?, ¿cómo se establecen y disputan las legitimidades y liderazgos al interior de

⁸ El programa Conectar Igualdad surge en 2009, durante la presidencia de Cristina Fernández, y se propone disminuir la brecha digital y *aggiornar* el sistema educativo a partir de entregar *notebooks* en comodatos a jóvenes, docentes y administrativxs de escuelas secundarias e institutos terciarios.

⁹ En el marco del trabajo final del seminario Teoría Antropológica Contemporánea I dictado por Alejandro Grimson en el Doctorado en Antropología Social (UNSAM/IDAES), analicé noticias del diario *El Día* sobre juventudes de Villa Elvira. En este ejercicio hallé que en un período de dos meses el total de las noticias se ubicaba en la sección policiales (Barriach, 2019, inédito). Retomaremos las representaciones mediáticas sobre jóvenes en el capítulo 4.

cada grupo musical? Sobre las representaciones o imaginarios que circulan en torno a las prácticas musicales juveniles nos interrogamos: ¿qué sentidos circulan sobre las producciones musicales locales por parte de lxs jóvenes?, ¿por qué ciertas instituciones se ocupan de desarrollar actividades musicales?, ¿qué supuestos sobre las juventudes de sectores populares orientan los planes de acción de las distintas instituciones que promueven el desarrollo musical juvenil?, ¿qué efectos esperan lxs agentes promotores de música que la práctica musical tenga sobre la población en estudio?

En base a estas preguntas propusimos como objetivo general de la tesis analizar procesos grupales¹⁰ de producción musical desarrollados por jóvenes de sectores populares en la Delegación Villa Elvira (partido de La Plata, provincia de Buenos Aires). A partir de este objetivo general, me he propuesto los siguientes objetivos específicos:

1. Caracterizar los grupos musicales juveniles en la zona en estudio, identificando los circuitos de producción musical.
2. Identificar las lógicas de acción y analizar las lógicas de sentido de los distintos grupos musicales para comprender los modos de organización juvenil en la producción musical, sus articulaciones, y las disputas entre ellxs y con otros actores sociales (empresas, organismos estatales, espectadores, otros conjuntos musicales).
3. Explorar los cursos de vida de lxs jóvenes analizando los procesos de socialización musical, el lugar que la música ocupa en sus experiencias vitales, y los procesos de subjetivación e identificación.
4. Reconocer las valoraciones estéticas de lxs jóvenes participantes en talleres/conjuntos musicales y analizar los modos de apropiación de las diversas expresiones musicales.
5. Examinar los procesos de construcción de legitimidad, prestigio y respeto dentro y entre los grupos musicales, y con distintos actores no juveniles que participan de los circuitos de producción musical con jóvenes.

Exploro estos procesos en el marco de organizaciones sociales, iglesias, productoras musicales, políticas públicas y/o desarrollos autogestivos con el propósito de comprender los modos de apropiación y organización, las lógicas de sentido y las disputas en torno a sus prácticas. Para ello nos detendremos en las juventudes populares que hacen música en formatos grupales porque comprendemos que en las grupalidades encontramos una

¹⁰ Nos abocaremos principalmente a procesos en los que en la ejecución musical participa más de una persona.

comunidad categorial compartida (Tilly, 2000) que ofrece la posibilidad de indagar en los sentidos y los procesos de identificación y legitimación. Coincidimos con Chaves y Segura (2019: 38) en que poner el foco en lo grupal nos permite conocer “cómo se deciden los modos de organización y se manejan los conflictos”.

Guiadxs por estos objetivos y preguntas, nos proponemos en el correr de las páginas construir una narrativa que tenga en cuenta la multidimensionalidad de las vidas juveniles, el carácter relacional de las posiciones que ocupan, la productividad de sus acciones y la emocionalidad que lxs atraviesa en relación con la música. Las distintas formas de participación se verán permeadas por las variadas pertenencias, creencias e intereses que conforman sus subjetividades, por las dinámicas colectivas y por las representaciones sobre sí, sobre otrxs y sobre ellxs (Gluckman, 1940; Elias y Scotson, 2016). Discutiremos las representaciones hegemónicas negativas (peligrosos, improductivos, etc.) sobre lxs jóvenes de sectores populares, afianzados en la positividad de sus acciones como productorxs de bienes culturales.

2. El escenario

El contexto político, económico y social en el que se desarrolló el trabajo de campo etnográfico es parte del escenario en que las juventudes llevan adelante sus prácticas musicales. Introducimos por ello algunos datos generales del país para historizar y situar a las juventudes que participaron de esta investigación entre 2018 y 2022.

En el año 2018 gobernaba a nivel nacional la coalición política Cambiemos, de orientación neoliberal, presidida por Mauricio Macri (2015-2019). Diferentes trabajos evidenciaron que dicho período se caracterizó por la profundización de las desigualdades socioeconómicas, la distribución y redistribución desigual de acceso a bienes y oportunidades, y un deterioro general de los ingresos (Chávez Molina y Rodríguez de la Fuente, 2021). Argentina compartía con otros países de América Latina la avanzada de gobiernos de derecha que marcaron, según Svampa (2019), el fin del ciclo progresista. La política de los gobiernos neoliberales en el contexto nacional y global trajeron aparejado un recrudescimiento conservador, represivo y de profundización de la distribución desigual que contribuyó al empeoramiento de las condiciones de vida de quienes se encontraban en posiciones de desventaja y a un enriquecimiento de los quintiles más ricos, acrecentando la brecha entre ellos y los sectores más pobres en la estructura social.

En diciembre de 2019 asume Alberto Fernández con la coalición peronista, kirchnerista y de un sector del radicalismo, denominada Frente de Todos. Tempranamente, en marzo de 2020, se decretó la pandemia mundial de COVID-19. La crisis sanitaria también fue económica, política y social (Argentina Futura/FLACSO, 2023; Barriach, Chaves y Trebucq, 2022). La incertidumbre se instaló con potencia en la cotidianeidad de muchxs; no saber a qué nos estábamos enfrentando, y si aquello a lo que debíamos hacerle frente estaba en el aire que estábamos respirando, si lo teníamos o no en los propios cuerpos, qué iba a suceder y hasta cuándo se interrumpiría “la normalidad” fue moneda corriente. Los modos de experimentar este suceso que nos estaba afectando a todxs difirió según clivajes de clase (Barriach, Chaves y Trebucq, 2022), de género (Elizalde, 2015) y etarios (Vommaro, 2022). Asimismo, la cotidianeidad se transformó por las medidas de aislamiento y restricciones en la movilidad, que fueron diversas según las disposiciones nacionales, provinciales o municipales, y en función de los cumplimientos o incumplimientos por parte de las personas.

El aislamiento total no fue posible en aquellas poblaciones que resolvían sus ingresos con trabajo no registrado, para quienes “se para la olla” con la changa de cada día y/o que residían en viviendas hacinadas. Las medidas de prevención y cuidado, que se presentaron como universales, no aseguraban los medios para cumplirlas pues requerían recursos que no todxs tenían garantizados, como agua corriente, jabón, lavandina y mudas de ropa. En consecuencia, en barriadas populares como en la que se desarrolló esta investigación, se desplegaron algunas estrategias de cuidado comunitario que no acataban estrictamente las regulaciones. Como planteamos con otras colegas, en estos barrios se construyeron otros modos de experimentar la pandemia que oscilaban entre un día a día “imposible” y una “cuarentena que no existe” (Barriach, Chaves y Trebucq, 2022). En Villa Elvira vimos a jóvenes haciendo mandados, trabajando como *delivery*, cocinando en comedores, armando bolsones de ropa, “rancheando”¹¹ en la esquina o la vereda, haciendo changas de jardinería, o buscando comida en iglesias, escuela y organizaciones. En las mismas barriadas y al interior de las mismas clases o grupos sociales, las experiencias no fueron homogéneas: algunxs hacían un uso del espacio público y se encontraban con amigxs, mientras otrxs se mantenían sólo en vínculo con sus familiares.

Diferentes estudios mostraron que las juventudes fueron un sector especialmente afectado (UNICEF, 2020, 2021). La salud mental se presentó en la agenda pública como

¹¹ “Rancheo” es un término nativo que se refiere a la acción de encontrarse, generalmente entre pares y en un espacio público, en un encuentro para el ocio y paso del tiempo libre.

una problemática social y una dimensión de la vida fragilizada. En un informe realizado por la Jefatura de Gabinete de la Nación se relevó que la desmotivación, incertidumbre y la falta perspectiva futura se produjeron especialmente en relación a las dificultades que surgieron en torno al desarrollo profesional y el acceso a la vivienda (Argentina Futura, 2023). La problemática cobró especial sentido con el hallazgo de que los suicidios son la segunda causa de muerte en adolescentes y jóvenes (UNICEF, 2021). Los factores económicos y sociales que se agravaban incidieron directamente no sólo en la forma de vida, sino directamente en la posibilidad de seguir vivxs.

Las experiencias pandémicas y el deterioro de las condiciones de existencia han sido constitutivas de las vidas juveniles entre 2018 y 2022. En medio de eso, sobre eso y con eso, lxs jóvenes de esta tesis nunca dejaron de sentir, de proyectarse, de escuchar y de hacer música. Un escenario repleto de sonidos, voces y experiencias de vida que, como parte de una complejidad más amplia, nos permite asimismo acercarnos a comprender la sociedad argentina del momento, así como Reguillo afirma que, en contextos de crisis¹², la desafiliación y descreimiento en el sistema político ocurren al mismo tiempo que se acrecienta la participación en colectivos artísticos y, en ello, nos propone que “leer en términos políticos las expresiones culturales de los jóvenes, arroja información sustantiva sobre el modo en que están entendiendo el espacio público” (Reguillo, 2003: 27). Este espacio público, en el marco de la presente tesis, se define como un territorio que es cuna de la producción musical de estas juventudes populares y, como escenario, lleva el nombre de Villa Elvira.

2.1. Villa Elvira

Villa Elvira es el nombre del territorio que pisamos y escuchamos para desarrollar esta tesis. Es una de las delegaciones municipales del partido de La Plata. Se ubica al sur del casco fundacional de la ciudad y posee una extensión de 24 km². El censo de 2010 arrojó que vivían allí 62.991 personas, y se contabilizaron 19.010 hogares (INDEC, 2010). Los datos del censo 2021 aún no han sido difundidos a escala de subdivisión de delegación, pero sí de municipio, y este partido tuvo un crecimiento de 600000 a 7000000 habitantes. Villa Elvira es la segunda delegación del partido más grande en extensión y en población.

¹² A efectos de problematizar la noción de crisis, seguimos a Grimson (2018), quien plantea que en nuestro país este término fue utilizado como un diagnóstico recurrente. El autor problematiza el concepto, lo sitúa en diferentes contextos e identifica distintos tipos de crisis.

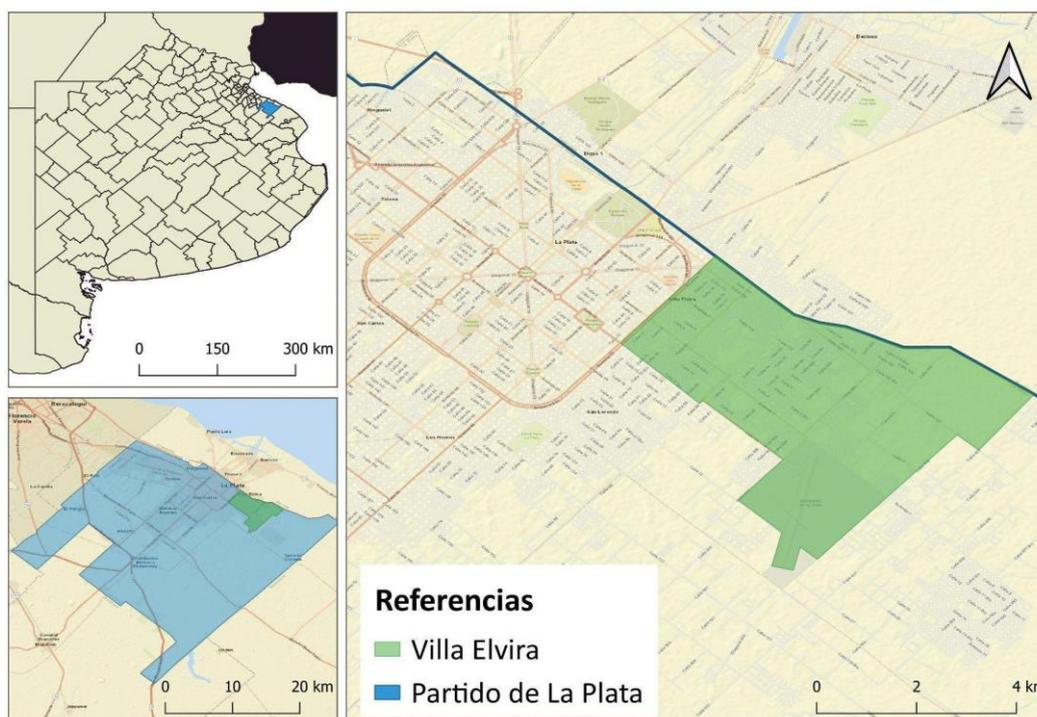


Imagen 1: Villa Elvira, La Plata, Buenos Aires.
Elaborado por Florencia Aranguren en base a imágenes de Google Maps. Febrero de 2024.

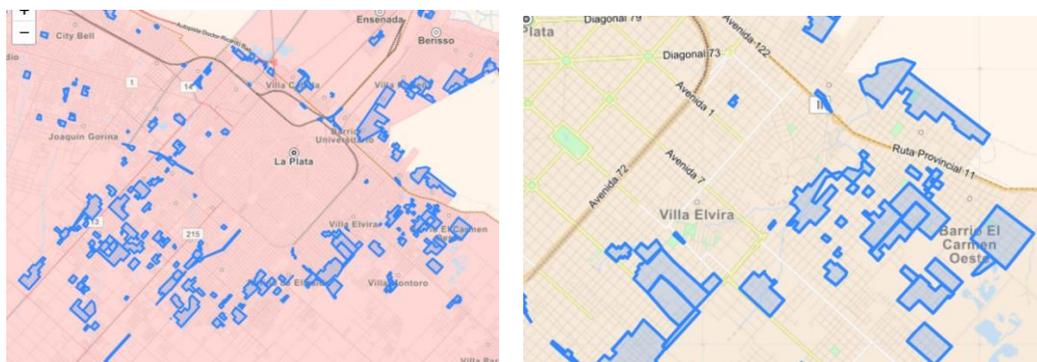
En el territorio de la delegación se ubican escuelas de nivel inicial, primarias, secundarias, terciarios, centros profesionales (en su gran mayoría estatales provinciales, y en bajo número privados), centros de salud (municipales), comisaría con destacamentos, una unidad penitenciaria. Además, funcionan iglesias de distintos credos (católicas y evangélicas) y una multiplicidad de clubes, centros de fomento, organizaciones sociales y sedes barriales de partidos políticos. Un informe realizado por Sedronar¹³ (2017) refiere a la delegación como uno de los territorios del país que poseen menor cobertura asistencial con respecto al consumo problemático de sustancias psicoactivas pese a encontrarse en contexto de alta vulnerabilidad social.

Villa Elvira posee cierta heterogeneidad en los segmentos de clase que lo conforman. Las condiciones habitacionales y de acceso a servicios públicos varían. El mantenimiento de las calles, la recolección de la basura, el alumbrado público, el acceso a agua, gas y cloacas son servicios públicos que se efectivizan diferencialmente en la delegación. Si entramos a Villa Elvira por la Avenida 7 viniendo desde el centro comercial de la ciudad nos encontramos, primero, con un barrio residencial que, ubicado luego de la

¹³ La Secretaría de Políticas Integrales sobre Drogas de la Nación Argentina es el organismo a cargo de coordinar políticas públicas enfocadas en la prevención, atención, asistencia y acompañamiento de personas con consumos problemáticos de sustancias, en todo el territorio nacional.

avenida de circunvalación, funciona, al decir de Segura (2015), como una “frontera”. Muchas de las casas están revocadas y pintadas, y se encuentran separadas entre sí mediante muros de ladrillo u hormigón. Y a medida que uno se aleja yendo cada vez más al sur, las calles asfaltadas se empiezan a pocear, muchas se hacen de tierra y la separación de las veredas con las calles ya no se anuncia por cordones cuneta. Empieza además otra trama urbana con algunos lotes vacíos y con diversidad de tipo habitacional, donde pueden verse casas de material, unas revocadas, otras no, casas de madera o con materiales de chapa. Las condiciones de habitabilidad son muy diferentes en relación a la cantidad de personas por metro cuadrado, a las posibilidades de abrigo en invierno, de estar fresco en el verano, de inundarse por desborde de arroyos o por las lluvias. En términos de propiedad, hay propietarixs, otros con posesión, otrxs tomaron el terreno y muchxs alquilan. Esta heterogeneidad y proximidad habitacional entre segmentos de clase puede suceder en una misma cuadra, o en otros casos por manzanas más homogéneas entre sí.

El estudio de Rodríguez Tarducci (2018) en la región nos permite afirmar que Villa Elvira es la segunda delegación del partido con más asentamientos (14 en total), luego de Melchor Romero (16 en total). Como indican Alessio, Rodríguez Tarducci y Frediani, (2023), en muchos casos estas viviendas son autoconstruidas por la propia familia —con trabajo de niñxs y jóvenes— o con ayuda de otros familiares, compatriotas y, en algunos casos, con personal contratado. En los asentamientos, además, lxs vecinxs realizan las conexiones generales de agua y electricidad, la división de los terrenos y el trazado de las calles. La falta de planificación urbana del municipio incide en el empeoramiento de las condiciones de vida de sus habitantes, acarrea riesgos ambientales por las zonas de ubicación (canteras, zonas inundables, basurales) o riesgos de accidentes por mala infraestructura, principalmente debido a cortocircuitos eléctricos o a formas de calefacción en invierno (braseros) que provocan incendios.



Imágenes 2 y 3: barrios populares¹⁴ de la ciudad de La Plata y de Villa Elvira. Diciembre de 2023.
Fuente: Imágenes extraídas del Registro Nacional de Barrios Populares.¹⁵

Hallamos una población heterogénea por la diversidad de posiciones sociales en relación a bienes, economía, consumos y servicios (Hernández *et al.*, 2010).¹⁶ Ventura (2020) estudió las representaciones de los sectores medios platenses sobre Villa Elvira, que identifican la delegación como un lugar en el que no les gustaría vivir,¹⁷ más allá de que, como dijimos, la delegación se conforma por diferentes segmentos de clase. Pero se evidencia una inversión diferencial de recursos tanto del sector privado como del público, lo cual se vuelve uno de los factores de producción del espacio urbano desigual. Siguiendo la advertencia de Gorelik (2008) de no caer en “la tentación de buscar la aldea en la ciudad”, comprendemos, entonces, a Villa Elvira como construida en relación a un centro y a un casco urbano, “en las afueras” (Segura, 2015) y como parte de un proceso de segregación urbana en el que el territorio se construye jerárquicamente (Gupta y Ferguson, 2008).

La población foco de esta tesis son las juventudes de sectores populares que residen en barrios dentro de Villa Elvira y hacen música en diversos formatos. Tendremos en cuenta que las juventudes con las que trabajamos se inscriben en relaciones de clase, históricamente persistentes (Tilly, 2000), multidimensionales y en una relación dialéctica entre igualdad y desigualdad (Reygadas, 2014). Por ello, definimos a los sectores populares de acuerdo con la propuesta de Benza (2015), es decir, por la posición de desigualdad en relación con los recursos socialmente valorados, con énfasis en los económicos.¹⁸ A lo largo de la presente tesis podremos ir conociendo y profundizando en

¹⁴ El criterio para establecer los barrios populares según esta fuente es que vivan al menos 8 familias agrupadas o contiguas y que más de la mitad de su población no cuente con título de propiedad del suelo ni acceso regular a dos o más servicios básicos, como red de agua, red de energía eléctrica con medidor domiciliario y cloacas.

¹⁵ El mapa de Relevamiento del Registro Nacional de Barrios (Integración Socio Urbana, Secretaría de Desarrollo Territorial, Hábitat y Vivienda) populares se encuentra disponible en el siguiente enlace: <https://www.argentina.gob.ar/habitat/integracion-socio-urbana/renabap/mapa>.

¹⁶ Hernández *et al.* (2010: 4) describen a Villa Elvira como un territorio que “cuenta con residentes de clase media, propietarios y trabajadores en blanco; una clase media más empobrecida y de trabajo irregular con algunos habitantes que, según la estadística, están bajo la línea de pobreza o están cercanos a ella; y un último sector de pobreza estructural en tanto llevan ya por lo menos tres generaciones en situación de pobreza, con muchas de esas familias en condiciones de indigencia”.

¹⁷ Ventura (2020) analiza las perspectivas de habitantes de un barrio del programa Procrear (una política pública habitacional a la que acceden mayormente sectores medios) en una delegación vecina al sur de Villa Elvira, quienes describen a Villa Elvira como peligrosa, con falta de servicios y con “casas humildes”, y por ello no eligieron esa zona para construir su vivienda.

¹⁸ La definición de los sectores populares se inscribe en un campo de estudios que es terreno de largas y entreveradas disputas por su definición y por las formas de usar el concepto. El término “popular” se utiliza en general como adjetivo, sin que resulte claro su alcance ni cuáles serían los otros términos con los que entra en relación. A modo de ejemplo, algunas nominaciones son: sectores populares (Gutiérrez y Romero, 1995), clases populares (Giovanni, 2003), culturas populares (García Canclini, 1987a) y, dentro de estas, medicina

las condiciones de vida, las trayectorias educativas y laborales, las familias, instituciones e infraestructura del barrio, y las políticas sociales con las que estxs jóvenes y sus familias resuelven sus estrategias, posicionamientos y haceres en torno a la práctica musical.

En este contexto urbano, caracterizado por la heterogeneidad y la desigualdad, por las dificultades en el acceso a bienes y servicios básicos, pero también por un universo de musicalidades, viven lxs jóvenes sobre quienes trata esta tesis. Ellxs generan grupalidades, construyen y cuestionan identificaciones, toman distancia o se anclan en estas territorialidades, mientras producen música.

3. Estructura de la tesis

El itinerario de lectura que proponemos nos llevará a recorrer esta introducción, cinco capítulos, unas conclusiones y, por supuesto, las referencias bibliográficas. La organización del índice es resultado del proceso de investigación en tanto nos llevó a delimitar ejes principales y secundarios para dar prioridad a un tema sobre otro, respetar los hallazgos, hacerlos inteligibles y producir un efecto en quien lee que le permita revivir el mundo sonoro, emotivo, relacional, diverso y desigual que estudiamos, vivimos y disfrutamos en este tiempo de elaboración de la presente tesis doctoral.

En términos generales, en el capítulo 1 planteamos, sobre el inicio, un tiempo de preparación de instrumentos, para luego, en el capítulo 2, realizar la primera caracterización de las cinco grupalidades con las que trabajamos; en el capítulo 3 incorporamos el análisis en términos de sentidos y emociones sobre las caracterizaciones expuestas. A esta altura ya nos conocemos más y se agudizan los interrogantes sobre algunos temas; así, en el capítulo 4 analizamos las identificaciones en su relación con el territorio, representaciones y las disputas de poder en clave de fronteras, para pasar luego al último capítulo, con eje en la interpretación de procesos de construcción de legitimidad y de reconocimiento.

Detallando un poco más en profundidad el contenido, en el capítulo 1, “Preparando los instrumentos”, desarrollaremos los abordajes teóricos y metodológicos que otorgan sustento a la tesis. Nos detendremos en los campos de la música y las juventudes para apuntar las herramientas conceptuales y los principales antecedentes que dialogan con

popular (Ortale, 2003), arte popular (Escobar, 2008), música popular (Frith, 2001; Alabarces *et al.*, 2008). Las formas de concebir el concepto varían. Puede resultar definido tanto por el lugar de subalternidad que ocupa respecto de la cultura dominante (Hall, 2010; Alabarces *et al.*, 2008) o por la posición que ocupa en las relaciones de producción (Vitola, 2016) como por el acceso desigual a los recursos económicos (Benza, 2015) o a la educación formal (Cortés, 2015; González, 2019).

nuestro trabajo. Describimos las estrategias metodológicas, el posicionamiento académico y político desde una perspectiva etnográfica colaborativa y, finalmente, las producciones musicales juveniles de Villa Elvira junto a los criterios para la selección de los cinco grupos musicales sobre los que se realizaron las etnografías. En el capítulo 2, “Hacer música”, presentamos en profundidad los cinco grupos musicales analizando la heterogeneidad de sus modos de producción musical, desde los tiempos, espacios, relaciones y marcos organizacionales específicos.

El capítulo 3 se titula “Sentidos y sentires sobre el quehacer musical” porque contiene resultados de la indagación sobre los sentidos que lxs jóvenes les otorgan a las expresiones musicales que crean, ejecutan y consumen. También trabajaremos las emociones en relación a la producción musical y los productos musicales. En el capítulo 4, “Villa Elvira suena entre representaciones, identificaciones y fronteras”, ofrecemos un relevamiento de las representaciones mediáticas sobre el territorio de Villa Elvira, para luego ponerlas en diálogo con las representaciones de lxs jóvenes. En la segunda parte del capítulo mostramos una tipología construida sobre cómo “lo barrial” es representado en los productos musicales, en las explicaciones sobre sus identificaciones y en los sentidos que otorgan a la relación entre territorio y producción musical juvenil. Como tercer punto, trabajamos con la noción de fronteras simbólicas para mostrar la construcción de alteridades y disputas de poder entre saberes, sujetos y territorios.

El capítulo 5, denominado “Disputando quién y dónde en la música: procesos de reconocimiento y legitimación”, nos posibilita brindar explicaciones sobre qué clivajes y dimensiones intervienen en la construcción de un música legítima y qué elementos son valorados positivamente en estos procesos. También nos detendremos en cómo la legitimación se espacializa en diferentes lugares en los que las bandas realizan o desean realizar presentaciones en vivo. El reconocimiento y prestigio o su contracara como desvalorización y/o estigmatización entran en juego para explicitar las relaciones de poder imbricadas en la producción musical en general, y de jóvenes de sectores populares en particular.

Por último, en las conclusiones, se recuperarán los ejes centrales que consideramos que nos permiten avanzar en la comprensión de las producciones musicales juveniles populares en Villa Elvira. Finalmente, esbozaremos algunas líneas que se abren para investigaciones futuras.

Que empiece la música.

Capítulo 1. Preparando los instrumentos

En este capítulo brindamos un panorama de las perspectivas teóricas con las que dialogamos en este proceso de investigación y explicitamos las estrategias metodológicas desarrolladas.

Los campos temáticos principales en los que se ubica esta tesis son los de los estudios sobre juventudes y sobre música. Dentro de esos debates generales, nos vamos a ocupar en especial de los trabajos que se dedican a prácticas de sectores populares, ya que las personas jóvenes que participaron de la investigación son parte de sectores de clase baja o media baja, y el territorio que habitan y en el que producen música (zona sur de La Plata), como ya caracterizamos en la introducción, es un área de suburbio y relegación urbana. En las intersecciones de clase, edad y género¹⁹ se constituyen lxs jóvenes con lxs que nos contactamos, desde esas posiciones escuchan y hacen música, y a partir de estas intersecciones sus producciones musicales se desarrollan en distintos (y desiguales) circuitos. Como veremos, es posible reconocer múltiples sentidos en sus prácticas; anticipamos que la formación de grupalidades, y la construcción de identificaciones y reconocimientos serán mojones de nuestro camino, así como el análisis de las disputas, sea en términos generales de relaciones de poder, o en los procesos de legitimación, constitución de jerarquías y valoraciones. Existe un telón de fondo en nuestras escenas que se agita constantemente, anudado en las disputas sobre la representación de lxs jóvenes de sectores populares y sus producciones artísticas.

A continuación, en primer lugar, desarrollaremos los conceptos principales utilizados a lo largo de los capítulos, que son además relevantes en los campos de estudio en los que nos ubicamos. En segundo lugar, escucharemos las melodías que ya existían, entendiendo en esta acción la revisión de antecedentes de investigación en el país sobre los temas de la tesis. El corpus bibliográfico resultante quedó compuesto principalmente por artículos publicados en revistas científicas y tesis doctorales disponibles en repositorios digitales del periodo 1980 a 2021 aproximadamente. En menor medida hacemos algunas referencias internacionales y/o previas a los 80 que resultan relevantes. Dada la amplitud

¹⁹ Adoptamos una mirada desde la interseccionalidad (Stolcke, 2000) que explica que las posiciones sociales que los sujetos ocupan y la reproducción de la desigualdad se da en el cruce de clivajes de género, raza, clase, etnicidad. Asimismo, comprendemos en línea con Vásquez Laba (2012) que pararnos de esta mirada implica reconocer que las condiciones de las vidas de las personas están conectadas y conformadas por las condiciones de vida de otrxs.

de producciones nos hemos centrado en sistematizar aquellas que hemos utilizado y que nos permitieron profundizar las interpretaciones que presentamos en esta tesis doctoral.

En tercer lugar, explicaremos los modos de hacer esta investigación. Adentrándonos en las estrategias metodológicas, mostraremos cuáles fueron las herramientas para la construcción de los datos y para el análisis; también justificaremos la elección de los grupos musicales. Seguidamente desarrollaremos el enfoque adoptado en los intentos de investigación colaborativa. Para finalizar el capítulo, ensamblaremos las notas, las melodías y los modos de hacer para que suenen en los siguientes capítulos las músicas de lxs jóvenes junto con la nuestra .

1.1. Las melodías que ya estaban

1.1.1. Juventudes

Iniciaremos con unas notas conceptuales como puntos de partida para luego exponer un breve panorama de los estudios sobre juventudes en el país, a modo de reconocimiento del campo en el que nos insertamos y con el que dialogamos.

Margulis y Urresti (1998: 9) explican que lxs jóvenes deben comprenderse desde su “moratoria vital”, es decir, como aquellxs que gozan de un excedente temporal mayor que el de las generaciones mayores que coexisten con ellos. Es una interesante lectura que se complementa con las explicaciones socioantropológicas que vienen sosteniendo -con consenso- la concepción de las juventudes como una construcción social producida y situada históricamente (Reguillo, 2003; Chaves, 2015; Pérez Islas, 2000).

Hasta los años 60 del siglo XX no se identificaba a la juventud como un actor social específico. Como han indicado diversxs autorxs, es con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial que el sector juvenil irrumpe fuertemente en el plano económico, político y cultural (Hobsbawm, 1998). Feixa (1994), autor catalán, argumenta que la modificación de las condiciones sociales y de las imágenes culturales de lxs jóvenes europexs y norteamericanxs se viene gestando en el siglo XX, pero se agudiza y hace eclosión en la segunda posguerra. Investigadorxs de la Escuela de Birmingham (Hall y Jefferson, 1983; Hebdige, 1983; Clarke, 1983) explicaron la emergencia de los grupos juveniles en Inglaterra a partir de los siguientes factores: 1- la aparición de un mercado, un consumo y una industria orientada a lxs jóvenes; 2- el incremento de los medios masivos y el nexo entre estos y la cultura juvenil; 3- la experiencia social vivida por la guerra y sus posibles

vínculos con la nueva delincuencia juvenil; 4- la implementación de la “educación secundaria para todos” y la masiva extensión de la educación superior; 5- el arribo de un estilo distintivo: la ropa, la música y el rock unen a la generación más joven. En la misma línea, la investigadora mexicana Rossana Reguillo (2003:104) sintetiza que la juventud, como emergencia de la posguerra, se “hizo posible [por] el surgimiento de un nuevo orden internacional que conformó una geografía política en la que los vencedores accedían a inéditos estándares de vida e imponían sus estilos y valores”.

Los estudios sobre juventudes llevados adelante desde las ciencias sociales desde mediados de los 80 las han definido en plural. El carácter múltiple del término se instala para disputar con el discurso homogeneizador que primó en los estudios previos sobre juventud y, así, emprender una lucha política por la afirmación de la heterogeneidad (Bourdieu, 1990; Chaves, 2009; Di Leo y Tapia, 2013). En consonancia con el anterior planteo, acordamos con Chaves (2010: 37), quien propone que el análisis de las juventudes debe llevarse adelante desde tres ejes: “la complejidad contextual (pues están espacial e históricamente situadas), el carácter relacional (porque implican conflictos y consensos) y la heterogeneidad (por su diversidad y desigualdad)”. Esto implica concebir a lxs jóvenes como sujetxs completxs e inmersxs en relaciones de clase, de edad, de género y de etnia. Vommaro (2020: 156) nos trae la lectura regional llamando la atención sobre “las desigualdades como condición de vida y las diversidades como marca generacional son rasgos constitutivos de las juventudes latinoamericanas contemporáneas”.

Afirmar que comprendemos a las juventudes en su carácter situado y como constructo histórico refiere, entre otras cosas, a estudiar las condiciones sociales, culturales, económicas y políticas en las que aquellas crecen y se desarrollan. Como describimos en la introducción, y apostamos se lea a lo largo de los capítulos, las juventudes populares con las que trabajamos ocupan el polo de peores condiciones de vida en las relaciones de desigualdad de la sociedad argentina. En el correr del trabajo de campo sobrevino una pandemia que no solo dejó huellas como “experiencia traumática” sino que profundizó las desigualdades sociales, multidimensionales e interseccionales (Informe Argentina Futura, 2023; Barriach, Chaves y Trebucq, 2022). En los equipos de investigación que integro, así como los de otrxs colegas en otras regiones, existe consenso respecto de que lxs adolescentes y jóvenes están viviendo su condición etaria constreñidos por las desigualdades de clase, empoderados por su capital vital y en un tiempo más que incierto (Chaves, 2021; Marcon y Noronha, 2021).

1.1.1.1. Antecedentes sobre juventudes, sectores populares y música

Contamos con valiosos trabajos que realizaron sistematizaciones sobre los antecedentes de los estudios en juventudes desde las ciencias sociales en nuestro país, como son los de Chaves (2009), Bonvillani, Palermo, Vázquez y Vommaro (2010), Macri y Guemureman (2013), y Chaves, Cortés, Flaster, Galimberti y Speroni (2013). Lxs autorxs coinciden en que estos estudios se reinician en la década del 80, con posterioridad a la dictadura cívico-militar, aumentando en volumen y diversidad en la década del noventa y estableciéndose con solidez ya en los dos mil. A partir de entonces continúa consolidándose el campo, aunque con desigualdad en el desarrollo de las temáticas y también con la emergencia de nuevos interrogantes por las transformaciones y eventos que suceden en la vida social; los temas de interés que han recibido más atención giran en torno a la politización, las cuestiones de género y el movimiento feminista, la expansión de la educación media y la pandemia.

Nos detendremos a continuación en los estudios sobre juventudes que tratan los temas que constituyen el problema de investigación de esta tesis. Para eso, en primer lugar, mencionaremos trabajos sobre juventudes de sectores populares en el país y singularmente en la ciudad de La Plata; y en segundo lugar, atenderemos investigaciones sobre juventudes y músicas desde diferentes aspectos.

Dentro del primer grupo, relevamos investigaciones que se detuvieron en la intersección con la clase social, poniendo el foco en las poblaciones más desfavorecidas. Los temas de educación y trabajo fueron -y siguen siendo- los de mayor número, entre los cuales podemos mencionar a Macri y Van Kemenade (1993), Wortman (1991), Mekler (1992), Konterllnik y Jacinto (1996), Llomovate y Sánchez (1997, 1988), Longo (2003), Núñez y Corral (2005), Miranda (2010), Busso y Pérez (2015), Roberti (2018) y Assusa (2019). Con el foco en sectores populares, hemos dialogado con estudios de la última década sobre género (Elizalde, 2015), acceso a la vivienda (Arancibia, 2018), procesos migratorios (Di Leo y Tapia, 2013), consumos de sustancias ilegalizadas (Capriati y Camarotti, 2021; Camarotti, 2022; Bruzzone, 2015), relaciones afectivas en redes sociales (Linne, 2014), religión (Mosqueira, 2016, 2019) y políticas públicas (Raggio y Sabarots, 2012; Medan, 2014).

La revisión de estudios sobre juventudes populares de la localidad de La Plata nos trae en primer lugar a quienes se centraron en el ámbito educativo. Hallamos tópicos tales como los modos de habitar y entender la escuela por parte de estudiantes y docentes

(Crego, 2018), la implementación del programa “Conectar Igualdad” (Welschinger Lascano, 2016), la terminalidad educativa con el Plan FinEs2 (González, 2019), la sociabilidad y las violencias desde una perspectiva de género (Cabral, 2020), la participación política (Mutuverría, 2017) y el baile (Romero, 2019). Una de las directoras de esta tesis, Mariana Chaves, ha realizado estudios ligados al mismo territorio en el que viven lxs jóvenes y las familias de esta investigación, que han sido un importante insumo para el intercambio; entre estos destacamos los estudios sobre circuitos y trayectorias en general (Chaves, 2014; Chaves, Hernández y Cingolani, 2015), trayectorias de egresadxs de FinEs que acceden a la universidad (González y Chaves, 2023), y reproducción de la desigualdad desde un enfoque multidimensional (Chaves, 2021, 2022).

A continuación repasaremos el segundo grupo de estudios, que aborda el cruce entre música y juventudes en general. El sociólogo Pablo Vila fue pionero en su interés por las prácticas musicales juveniles al analizar el rock asociado a movimientos sociales (1985); lo siguieron una década después Alabarces (1996), Giberti (1996) y posteriormente Pujol (2002). Sucedieron investigaciones que diversificaron las temáticas, como la cumbia (Cragnolini, 1998, 2006; Semán, 2012; Silba, 2011, 2012, 2014; Silba y Spataro, 2008, 2018), el cuarteto (Blázquez, 2004), el punk en jóvenes mapuche (Kropff, 2011), el tango (Ceconi, 2013), la música electrónica (Blázquez, 2012), el rap (Mora, 2019; Valle Ojeda, 2022; Biaggini, 2023), los recitales (Citro, 1997) y el baile (Margulis, 1994; Elbaum, 1997; Pujol, 1999; Capriati, 2012; Previtalli, 2014; Bianciotti, 2014).

Por fuera del ámbito estrictamente musical pero dentro del campo artístico más amplio, nos resultan relevantes los análisis llevados adelante por Infantino (2011, 2012, 2016, 2018), quien explora, desde un posicionamiento de investigadora activista, distintas dimensiones del mundo circense. También nos han influido para esta investigación los trabajos del Grupo de Estudios sobre Cuerpo de la Universidad Nacional de La Plata acerca de la danza (Mora, 2015), el teatro (Mármol, 2015), las artes circenses (Saez, 2020). Compartimos con estas investigadoras una forma de hacer antropología siendo también parte de los mundos artísticos que estudiamos como bailarinas, músicas y actrices.

1.1.2. Músicas

La música puede definirse como “manifestación cultural presente en toda sociedad, constituida sobre la base de relaciones sociales y prácticas colectivas” (Avenburg, 2012: 21) que son producto y productoras de sociabilidad. Esta manifestación cultural la observamos en prácticas y bienes de consumo, producción y circulación musical. Juntarse

a escuchar música, ir a ver una banda o a bailar, conversar sobre artistas, géneros o canciones, y tocar canciones con o para otros son algunas de las acciones donde la música es una mediación para la creación de lazos sociales, de encuentro entre diferentes cuerpos en movimiento, y de producción de sentido (Blacking, 1990; Hennion, 2002; Becker, 2008; Silba, 2010). Al experimentar la música, las personas van creando formas de entenderla y sentirla, construyendo una relación afectiva con obras, artistas y estilos, a la par que se van configurando los modos de apropiación.

En línea con Hennion (2002), entendemos que la música debe interpretarse en relación con los elementos mediadores que la constituyen. El autor menciona al menos tres tipos de mediaciones: 1) los objetos materiales, tales como los cuerpos que intervienen, así como los instrumentos, micrófonos, partituras, locaciones, estudios de producción, sonido; 2) las prácticas que acompañan la producción, circulación y consumo de música; y 3) los sentidos que circulan en formas de apreciación y evaluación. Esta tríada de mediaciones son las que se conjugan constituyendo la obra y el proceso en sí mismo. Boix (2013, 2016) plantea el desafío de pensar la música como una consecuencia no accidental de las múltiples relaciones que se establecen entre objetos y sujetos. De este modo, el concepto de mediación también permite situarnos en el plano de estas relaciones y explicar cómo en estas combinaciones se produce música.

La música ocupa un lugar protagónico en la vida de muchos desde múltiples perspectivas; de las cuales nos resulta interesante señalar la dimensión afectiva (Vila, 2017). Escuchar, componer o tocar una canción, ir a ver un grupo o hacer una presentación en vivo son algunas de las experiencias en las que se observa cómo el fenómeno musical es producto y productor de emotividad (Anta *et al*, 2019). La música puede ser parte de experiencias solitarias o colectivas en las que tramitamos miedo, tristeza, alegría, y en las que experimentamos desde pasiones hasta rechazos profundos. También nos puede revivir un recuerdo y dar la posibilidad de sentirnos parte o de distanciarnos de un grupo de personas. Entonces, en las experiencias musicales, los individuos generan sensaciones, vehiculizan sentimientos y construyen identificaciones (Frith, 2001; Vila, 1996; Pelinski, 2000). Mediante la música, las personas dan forma sonora a su mundo afectivo.

El consumo o ejecución de piezas musicales cobra sentido en una situación social, cultural, política e histórica que enmarca la práctica musical (García, 2005). En esta trama las personas elaboran valoraciones sobre canciones, artistas y estilos, que luego se resignifican y se transforman en las diferentes situaciones sociales. Los juicios de valor y las apreciaciones estéticas, además, se construyen en el interjuego con otros imaginarios

que circulan entre diversos actores, como son la audiencia (Semán y Vila, 2011), los medios de comunicación, los sellos musicales (Boix, 2015, 2016), la industria (Quiña, 2012), lxs amigxs, las familias y las instituciones barriales, políticas y religiosas, entre otras. El gusto musical se construye en este complejo escenario, del que Hennion (2010: 32) subraya su carácter procesual y lo define como “un dispositivo reflexivo e instrumentado para poner a prueba nuestras sensaciones”.

Nos interesa, asimismo, comprender el fenómeno musical como un dispositivo que tiene poder en la organización de la cotidianeidad (DeNora, 2000). Esa concepción nos permite analizar los procesos de organización: las lógicas de acción, las disputas en torno al poder y las jerarquías, y la construcción de legitimidades (Aliano y Welschinger Lascano, 2010; Cingolani, 2020). Cuando alguien toca una canción podemos observar las dinámicas grupales que tienen lugar para que esto suceda, construyendo datos para analizar cómo se generan acuerdos y desacuerdos implícitos y explícitos que se materializan en el acto de hacer música.

El quehacer musical organiza y motoriza la acción a partir de una práctica social específica y las formas que cobra dicha práctica abonan a la comprensión de las tramas simbólicas y las condiciones estructurales que exceden a esa práctica musical. El lenguaje musical es vector de procesos de significación socialmente creados y compartidos por aquellos que también comparten el marco de sentidos en el que se despliega esa actividad musical (Feld, 2001); por ejemplo, para tocar una canción debe haber, al menos en parte, un mundo de sentidos en cuyo marco se desea expresar y/o difundir un sentido estético. En definitiva, analizar procesos musicales nos permite comprender los universos simbólicos y las perspectivas del actor, y nos permite acercarnos al modo en que una práctica musical específica incide en la forma en que los sujetos construyen el mundo.

En general, para las juventudes, la música es omnipresente, pues tiene centralidad en sus vidas. Como han dicho varixs de lxs interolcutorxs de esta tesis: “la música está todo el tiempo y en todas partes”.

1.1.2.1. Producción musical

En los párrafos que siguen veremos que existen numerosas investigaciones que estudian a grupos que hacen música; muchas de ellas realizan el recorte empírico y analítico en géneros o estilos musicales específicos;²⁰ en cambio, en esta tesis visitaremos diversidades

²⁰ Para profundizar en las discusiones sobre las definiciones y delimitaciones de estilos y géneros musicales se pueden ver los trabajos de Juliana Guerrero (2012: 11), quien plantea que “el estilo difiere del género en tanto permite asociar una obra con un autor, un período, un lugar o una escuela mientras que el género se

estéticas, cuyo aspecto en común será la condición juvenil y el territorio barrial de Villa Elvira.

Al hablar de producción musical nos referimos a todo aquello que está implicado en el proceso de hacer música. En particular nos centraremos en la práctica de ejecución musical con diversos instrumentos armónicos, melódicos, de cuerdas, percusivos y vocales²¹, así como en el armado de pistas, entre otras acciones. La práctica de ejecución musical puede variar en cuanto a la acción entre la creación, el arreglo y la ejecución de obras musicales, tanto en composiciones propias como de otrxs. La posibilidad de pensar el arte como proceso de producción (material y social) cobra fuerza en las ciencias sociales con los aportes de los estudios culturales. Williams (1980), uno de sus referentes, revisita las formulaciones marxistas en torno al concepto de producción y amplía el alcance del concepto para pensar las prácticas artísticas y definir las como “usos sociales de medios materiales de producción” (Quintana, 2009: 240). Negus (1998), quien ha realizado valiosos aportes para comprender, según ella, “las mal llamadas industrias culturales”, considera que para entender la producción de cultura no es suficiente con abordar a la cultura como producto. Por su parte, la autora complejiza aquella perspectiva y plantea que debemos poner el foco en los procesos, que son, además de prácticas de producción, fenómenos culturales.

En Argentina, la noción de producción musical se centró en la industria cultural, y ha sido empleada para estudiar productoras musicales (Quiña, 2016), sellos independientes (Boix, 2013) o “música independiente” (Vecino, 2010; Quiña, 2014). La producción musical se encuentra en estas investigaciones asociada al proceso de su fijación física y/o digital, lo que comprende: grabación, mezcla y masterización, difusión, trabajo en la impronta estética y gestión del reconocimiento legal de la obra en diferentes organismos, como SADAIC.

Añadimos que la producción musical incluye pero también excede el proceso de fijación. Al respecto, nos es fructífera la noción de “mundo del arte” propuesta por Becker

trata de otra categoría de clasificación”. En ese trabajo analiza ensayos de diferentes conceptualizaciones sobre el género musical, para luego definir que “la adjudicación de un género a una música no estaría determinada únicamente por las cualidades intrínsecas del lenguaje musical sino también por los usos que se hace de ella” (*op cit*, p. 19). Por su parte, Ornella Boix (2019) se centra en un caso específico -la escena del indie platense- y muestra que el fenómeno musical no cuaja como sólo un estilo ni como sólo un género.

²¹ En discusión con aquellas perspectivas que no incluyen a la voz como un instrumento, los estudios sobre el cuerpo y la voz encabezados por autorxs como Eugene Rabine (2002) y Renata Parussel (1999) sugieren que la voz es un instrumento musical porque comparte las condiciones: un mecanismo que lo haga sonar (la Respiración), un material que vibra (las Cuerdas Vocales), una caja de resonancia (los Resonadores). Siguiendo esta conceptualización, considero la voz como un instrumento y a lxs cantantes como instrumentistas.

(2008) para estudiar la producción artística. Esta formulación involucra diversas formas de cooperación que exceden a quienes (en este caso) ejecutan el instrumento e incorporan, en términos de Becker, al total de “personal capacitado” que coopera en la producción artística; esto significa que incluye a todxs aquellxs que realizan diferentes actividades e invierten tiempo para que la producción tenga lugar. En esta ecuación, el/la artista es unx más de los agentes que tienen una tarea específica dentro de lo que el autor entiende como producción artística. Así, en los casos que se analizan en esta tesis, son protagonistas lxs jóvenes que ejecutan instrumentos, crean versos y ponen el cuerpo en el escenario o en las transmisiones en vivo; pero también son parte del proceso miembros de las instituciones que articulan para el desarrollo de las producciones, el público, la familia, lxs amigxs, lxs sonidistas, y lxs colaboradorxs en la producción o circulación de música, entre otrxs. En el marco del trabajo grupal, lxs diferentes agentes que conforman el proceso productivo articularán de una forma específica entre sí, ocuparán diferentes roles y también se transformarán en el correr del tiempo y en cada situación social.

En consecuencia, el mundo del arte en el que se desarrollan los procesos de producción musical se conforma en la articulación con sistemas e instituciones específicas. En esta tesis, diferenciamos las grupalidades musicales juveniles organizadas en un taller de las autogestivas-independientes, porque en cada una de ellas los roles y las estructuras organizativas son disímiles. Por el lado de taller (en muchos casos también así lo denominan sus participantes), encontramos grupos musicales que tienen lugar en el marco de instituciones que promueven la práctica. En estos espacios suele haber planificación de las acciones, roles de coordinación de la tarea con foco en la enseñanza de saberes técnicos y la figura del aprendiz para lxs participantes. La gestión de los recursos materiales y simbólicos necesarios, tales como el espacio físico, el saber técnico y los instrumentos, entre otros, suelen ser garantizados por la institución u organización donde se lleva a cabo el proyecto musical. Por otro lado, encontramos a aquellos que se desarrollan desde la propia iniciativa juvenil, y por ello los llamamos -también a veces junto a los participantes- grupos autogestivos e independientes. En este segundo tipo, los roles de lxs diferentes integrantes se diversifican, por ejemplo, asignando roles según la distribución de tareas: composición o arreglo rítmico, armónico y/o melódico, letrista, gestión de presentaciones en vivo, organización de los ensayos, entre otras. Las dinámicas de ensayo y la movilidad de los roles suelen ser más flexibles y cambiantes que en la modalidad taller. La ejecución de las obras musicales tiene lugar en espacios íntimos, como puede ser durante ensayos

grupales, en espacios de práctica individual, o realizando puestas en escena abiertas al público mediante recitales en vivo y proyecciones de videos o audios, entre otras formas.

La producción musical está directamente relacionada con el desarrollo tecnológico, que trae aparejadas nuevas formas de producción, circulación y consumo. El avance de nuevas tecnologías, de plataformas digitales y el desarrollo de dispositivos de portabilidad (desde el *walkman* al *Ipod* y los *smartphones*) pusieron a disposición una mayor cantidad, variedad y presencia de expresiones musicales (Yúdice, 2007; Moreno y Quiña, 2016). En este escenario, muchxs músicxs y agentes culturales se ven en la necesidad de asimilar las nuevas tecnologías para insertar dichas músicas en la circulación y difusión que posibilitan las nuevas redes digitales de consumo, producción, comunicación y trabajo reticular (Yúdice, 2007; Gallo y Semán, 2015; Moreno y Quiña, 2018).

Dada la concepción de juventudes presentada en la sección anterior en diálogo con los estudios sociales de la música, queremos sintetizar que concebimos a lxs jóvenes que hacen música como actores con capacidad de agencia (Mora, 2015) que, situados en espacios de disputa (Chartier, 1994), se apropian, resignifican y construyen modos de organización y estéticas musicales (García, 2010) particulares. Las distintas formas de apropiarse de bienes culturales forman parte de una construcción social y cultural situada que, a su vez, dialoga con las múltiples pertenencias que constituyen a lxs sujetos. Las composiciones y arreglos que estxs agentes eligen para poner en escena se comprenden en la interseccionalidad de sus condiciones de vida, deseos, proyecciones y afectos. El vínculo que establecen con la música en sus trayectorias de vida es diverso, y a la par de ser producto, da sentido a sus experiencias (Silba, 2018). Asimismo, comprendemos que lxs productores de música construyen y ponen en juego relaciones de poder, jerarquías, roles, intereses, códigos y formas de actuar establecidas. Como nos ha enseñado Aníbal Quijano (2015), la producción musical, como cualquier otro fenómeno social, cobra sentido situada en relación al sistema mundo.

1.1.2.2. Un recorrido sobre los estudios sociales de la música en Argentina

Los estudios sociales de la música en Argentina se empezaron a consolidar a partir de la década del 80, incrementándose cada vez más la producción de artículos, tesis, encuentros y simposios específicos hasta el presente.

Algunxs investigadorxs han sistematizado y analizado este proceso; uno de ellos es el antropólogo Miguel García (2013), quien advierte tres tendencias en el campo de la

antropología de la música que habría que evitar. Primero, bajo la titulación “Etnomusicología afásica”, describe un desarrollo de la disciplina principalmente etnomusicológica que se manifiesta en una suerte de imposibilidad de nombrar, por ejemplo, la palabra “música”. En este punto es controversial la carga etnocéntrica que sugiere a lxs investigadorxs la escucha de sonidos, en vez de música. Segundo, encuentra una tendencia narcisista en estudios que refieren a la auto-etnografía, emergente del empleo de un enfoque hermenéutico mediante el cual se sobredimensiona la figura de quien escribe. Tercero, identifica una versión culpógena de la etnomusicología, según la cual habría que incluir todos los intentos loables por hacer de la disciplina una herramienta de cambio social. Aliano *et al.* (2017), por su parte, señalan la falta de sistematización en torno a los abordajes metodológicos y los enfoques teóricos de las investigaciones. Otra falencia en la consolidación del campo de la música es señalada por Boix *et al.* (2018), en un artículo colectivo en el que llaman la atención sobre la ausencia de definición de los objetos de estudio y la asunción de que se explican a sí mismos.

Dentro de los esfuerzos por reunir producciones sobre el campo específico, emerge en La Plata “Contrapunto”, un grupo de investigadorxs provenientes de diversas disciplinas de las ciencias sociales que buscaban construir una instancia de diálogo en torno a problemáticas compartidas, frente a lo que se percibe como un espacio todavía vacante. Desde este grupo se organizaron las primeras Jornadas de Estudios Sociales de la Música, que se realizaron en agosto de 2016 en la Facultad de Trabajo Social de la Universidad Nacional de La Plata (FTS-UNLP), y las segundas en 2018 en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, en su sede de Tandil. Otros de los esfuerzos por sistematizar estudios sociales de la música han sido los lanzamientos de revistas, como *Epistemus* en el año 2010, dirigida por Favio Shiffres, con sede editorial en la UNLP, ciudad de La Plata, y la revista *El Oído Pensante*, impulsada en el año 2013 y dirigida por Miguel García con anclaje institucional en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Sin pretender agotar el total de las sistematizaciones, por último, cabe mencionar un libro publicado por Reynoso (2006), quien organizó (y analizó críticamente) las corrientes teóricas de la antropología de la música en seis secciones, según sus afinidades con el evolucionismo, las corrientes histórico culturales, el culturalismo, el simbolismo y la fenomenología, y la etnomusicología de la *performance*.

En consideración con estas observaciones y en pos de seguir construyendo el escenario sobre el cual actuaremos, nombraremos algunas referencias de este campo de estudios. Una de las formas en que suelen organizarse los estudios, y también a veces

autoadscribirse lxs investigadores, es en torno a lo que podríamos identificar como “géneros musicales”, aunque no haya consenso sobre su conceptualización ni sobre los límites entre ellos. En esta tesis no se realiza un recorte en torno al género o estilo musical sino a la producción musical de jóvenes de un territorio popular. Encontramos muchos géneros si hablamos de escucha, pero menos si hablamos de crear, tocar y poner en circulación.

Mencionamos a continuación, a modo de mojones en nuestro circuito académico, algunas investigaciones que se centran en lo que podríamos considerar géneros musicales, y otras que también los consideran desde recortes transversales. Nos hemos encontrado con estudios sobre músicas diversas, como por ejemplo: el rock (Vila, 1985; Citro, 1997; Pujol, 1999; Semán, 2006a; Aliano, 2016; Cingolani, 2019; Saponara Spinetta, 2019); el punk (Bergé, 2008); el heavy metal (Calvo, 2016); el cuarteto (Blázquez, 2004); la cumbia (Cragolini, 2006; Semán, 2006b; Silba, 2011, 2018); el rap (Muñoz Tapia, 2015; Mora, 2019; Biaggini, 2023), la música afro (Ferreira, 2003); la música folclórica argentina (Juárez Andalazábal, 2013); la ópera (Benzecry, 2012; Guillamón, 2018); la música electrónica (Gallo, 2011; Rodríguez, 2020) y el tango (Cecconi, 2013; Carozzi, 2015; Juárez, 2016).

También encontramos estudios que se enfocan en otros ejes, por ejemplo, los vinculados a lo regional, como en los trabajos de Menacho (2015) con la música sudamericana y los de Cannova (2017) con la música latinoamericana, o a la etnicidad (García, 2005; Ruiz, 2011; Avenburg, 2016). Otros estudios sociales de la música que hallamos se centran en: la construcción del fanatismo, experiencias y representaciones de lxs fanáticxs (Skartveit, 2009; Spataro, 2012; Benzecry, 2012; Aliano, 2018); las trayectorias de vida de productorxs musicales de cumbia (Silba, 2018); el estudio de los usos, consumos y gustos musicales en general (Guillamón, 2018) o específicamente juveniles (Chaves, 2013; Semán y Vila, 2008; Welschinger Lascano, 2014); la elaboración de sellos musicales (Vecino, 2010, 2011; Boix, 2015); la profesionalización de la práctica musical (Boix, 2016); la autogestión (Saponara Spinetta, 2023); la producción musical independiente en diálogo con la industria cultural (Quiña, 2014); el vínculo entre música y religión (García, 2002; Ruiz, 2007; Pedrotti, 2013; Mosqueira, 2016; Lago, 2016); el baile (Silba y Spataro, 2008; Lenarduzzi, 2010; Gavazzo, 2019); la relación entre músicas e identidades (Avenburg, 2012; Romaniuk, 2018); entre otros. En las últimas décadas se han desarrollado también los trabajos etnográficos sobre orquestas infantiles y/o juveniles de Gabriela Wald (2009, 2012), María Villalba (2010) y del equipo de investigación sobre

música e inclusión social de la Universidad Nacional de Avellaneda (Avenburg, Cibeá y Talellis, 2017; Avenburg, Tangarife, Martínez Quintana *et al.*, 2021) que integra la tesista.

En la ciudad de La Plata específicamente hallamos las investigaciones sociológicas en torno al rock de Ornella Boix sobre la profesionalización en sellos musicales (2015, 2016), los estudios de Josefina Cingolani sobre circuitos del rock platense (2019, 2020, 2022) y los trabajos de Nicolás Aliano (2016, 2017), quien indagó en lxs seguidores del Indio Solari y en cómo esta experiencia construye subjetividades. Sabrina Mora, por su parte, realizó estudios etnográficos sobre el rap como apropiación cultural en un contexto globalizado (2018), indagando en las formas de composición juveniles (2016), y junto a Matías Sterkel investigaron al *freestyle* como una práctica artística que hace uso de las redes sociales para su desarrollo (Mora y Sterkel, 2022). Por último, Guillermina Guillamón realizó numerosos trabajos desde una perspectiva histórica, estudiando el gusto, la ópera, y el lugar de las mujeres en esa trama.

Se registra que el grueso de las investigaciones utiliza metodologías cualitativas (productos, documentos, observación participante y entrevistas), algunas con perspectivas etnográficas. Varias de todas estas referencias también fueron ubicadas en el campo de los estudios de juventud en su cruce con lo musical; esto se debe a que en un gran número de estudios aborda lo musical a través de lxs jóvenes. A continuación, detallamos nuestro proceso de producción de conocimiento.

1.2. Modos de hacer

Esta investigación se desarrolla desde un abordaje cualitativo y etnográfico. En línea con la propuesta de Rosana Guber (2001:12) comprendemos a la etnografía como “enfoque, método y texto”. Como enfoque, posibilita indagar prácticas y sentidos desde la perspectiva de lxs actores. Como método, “estar ahí” (Geertz, 1987) implica compartir con nuestrxs interlocutorxs (Bartolomé, 2003) su cotidianeidad por un tiempo prolongado para comprender las prácticas, las representaciones y las lógicas de acción. Por último, como texto, nos referimos al relato que reproduce y produce la experiencia etnográfica y genera, así, conocimiento. En línea con Magnani (2002) nos proponemos también hacer una antropología “de cerca y de dentro” que se diferencia de aquellas formas de hacer ciencias sociales desde lejos y fuera. Además, como veremos, nos interesa debatir esas implicancias de cercanía y trabajar de forma colaborativa en las experiencias musicales y organizacionales de las comunidades.

1.2.1. Investigación polifónica: etnografía colaborativa, música y militancia

Ubicamos esta etnografía en una posición académico política en línea con aquellas que se definen como colaborativas, militantes o comprometidas (Barriach, Chaves y Gareis, 2022). Desde estas formas de hacer ciencia compartimos la firme convicción de que el ámbito académico desempeña un papel activo y significativo en la transformación de la realidad, y que “tomar posición” puede ser una herramienta para la liberación humana en los territorios donde trabajamos (Scheper-Hughes, 1995; Fernández Álvarez, Pacífico y Wolanski, 2022). La antropología colaborativa trae aparejada una particularidad en su forma de investigar, tanto en el modo de construir el objeto y el problema de estudio como en la forma de estar en el campo y luego producir textualidades.

En el caso de esta tesis, las preguntas de investigación y la construcción del objeto convergen con la preocupación por conocer cómo se generan y reproducen desigualdades, en pos de enfrentarlas, de construir e incidir en intervenciones, en las políticas y en la agenda públicas. En antagonismo con las lógicas extractivistas de producir conocimiento, nos comprometemos con los proyectos de vida de aquellxs con quienes trabajamos, y las formas de relacionarnos con nuestrxs interlocutorxs presuponen, en la medida de lo posible, disponibilidad frente a sus demandas más allá de los fines académicos (Katzner, 2020; Barriach, Chaves y Gareis, 2022). Es posible, y deseable, colocar las herramientas disciplinares al servicio de las personas, instituciones, iglesias y organizaciones con las que trabajamos, tales como escribir proyectos, redactar informes, manejar saberes burocráticos y búsquedas de fondos, realizar caracterizaciones de situaciones sociales y acompañar intervenciones. También otros saberes y recursos que poseemos son posibles de colocar en la reciprocidad y compromiso, por ejemplo —como se verá en esta tesis—: cantar, acompañar a hacer trámites, ayudar a hacer la tarea u ofrecer el vehículo personal.

Esa urdimbre de sentidos constitutivos de la posición académica y política se construyen dialógicamente con mi experiencia personal. El trabajo de campo para esta tesis lo inicié en el año 2018, pero como ya anticipamos en la introducción, la relación con la música y con el territorio en estudio se fundó en experiencias previas. En el año 2013 me incorporé en el flamante taller de música de Casa Joven B.A. (Obra del Padre Cajade)²² en

²² Casa Joven funciona desde 2010 y pertenece a una organización social mayor, la Obra del Padre Cajade, fundada en 1984 y conformada por un Hogar Convivencial, otros 3 centros de día y emprendimientos productivos.

el marco de un proyecto de extensión universitaria dirigido por Mariana Chaves²³ (una de las directoras de esta tesis) que se desarrollaba en un espacio comunitario que trabajaba con juventudes y niñeces en Villa Elvira. Entré a Casa Joven para quedarme; esos primeros pasos como extensionista universitaria fueron llevándome a asumirme como “educadora” (así es como se llama a quienes trabajan en la organización social) y miembro de la organización social. Desde ese entonces semanalmente fui a Casa Joven, me ocupé de la planificación y puesta en marcha de diferentes talleres junto a otrxs educadorxs²⁴, fui coordinadora general entre 2018- 2020, en el 2021 coordiné la conformación y puesta en marcha del productivo juvenil de Luthería “Buena Vibra”, y el año 2024 me encontré coordinando “La Orquesta de Cajade”, una nueva orquesta juvenil conformada por niñxs y jóvenes de los centros de día Casa Joven y Casa de los Niños. También me llevé esos aprendizajes a otros espacios comunitarios, impulsando el taller de música “Canto del Río” en un proceso vecinal y comunitario por la reactivación del Club Isleños Unidos (Isla Santiago, Ensenada); porque como me dijo una vez Pablo (director de salmos de Iglesia Pueblo de Dios), “vos siempre andás con la música”.

Con el correr de los años el tiempo-espacio compartido me permitió acercarme al mundo de algunxs de estxs jóvenes al mismo tiempo que ellxs iban adentrándose en el mío. Como veremos más adelante en este mismo capítulo, en la descripción de los grupos musicales con los que trabajamos coloco el dato de cómo establecí el contacto con ellxs. Fue a través de lxs jóvenes de mi organización que llegué a otrxs: una de ellas cantaba en el grupo salmista; otra era amiga de los chicos de rap; ingresé a Delirio gracias al contacto de un familiar de una educadora de la Casa; y creo que fue en gran medida la transferencia de confianza entre organizaciones sociales y sus educadorxs la que me abrió las puertas en la orquesta de la Casita de los Pibes.

Construí una posición en el campo en la que el vínculo con lxs interlocutorxs implicó conocer a sus familias y ellxs a la mía, ir a sus escuelas, acompañarlx a la salita y al hospital, viajar, conversar con otrxs referentes territoriales y cumplir infinidad de tareas en la organización. En ese camino, de a poco, fui siendo parte de la red social de algunxs jóvenes que participaron de esta tesis. Compartimos también mucha música: nos hemos juntado a cantar, a estudiar música, a tocar, hemos ido a ver bandas y en algunas ocasiones

²³ El proyecto de extensión, nominando “Prácticas de lectura y escritura: escuela, organizaciones sociales y formación docente” (2013- 2014) tenía por objetivo relevar prácticas juveniles de lectura y escritura en dos organizaciones sociales.

²⁴ Participé de los talleres de música (2013-2021), de recreación (2015-2016), de textil (2015-2017), de los “sábados de chicas” (2014-2015).

a cantar en actos escolares. En esos encuentros nos fuimos construyendo mutuamente, hubo tensiones y acuerdos, coincidimos en el goce, conciliamos tiempos y formas de entender la música para hacer música y poder vibrar en conjunto (Schutz, 1977).

Se fue generando una referencia mutua que se ponía en acto cuando me decían: “La de Cajade”, la que “siempre anda con la música”, ella es “educadora” o “Cande”. Las interacciones en el trabajo de campo se configuraron en diálogo con el modo en que era identificada en el territorio. Entré al campo desde la música y la militancia para quedarme desde una antropología militante donde la pregunta cognoscitiva va de la mano de la preocupación por la desigualdad estructural que atraviesa a gran parte de mis interlocutorxs y por la ocupación de acompañar vidas de jóvenes y sus procesos de expresión musical. Es un dato sobre el cual detenernos ya que, tal como escribimos en un trabajo que realizamos junto a Mariana Chaves y Luisina Gareis sobre la perspectiva colaborativa, “el compartir desde el acompañamiento de trayectorias de vida conlleva necesariamente compartir tiempo y experiencias de vida donde que no todo será insumo de la investigación, pero todo dejará impronta en la investigadora” (Barriach, Chaves y Gareis, 2022: 268).

Es pertinente destacar que ponernos a disposición no alcanza para diligenciar solicitudes y demandas emergentes. La falta de tiempo, de recursos, de conocimiento son algunos de los imperantes que imposibilitan dar curso a esas demandas. Asimismo, muchas de las necesidades que se nos plantean para resolver tienen que ver con condiciones estructurales que se nos escapan. A veces estas situaciones no son comprensibles para nuestroxs interlocutorxs por más que intentamos explicitar nuestras limitaciones. Hacer antropología colaborativa y militante en contextos de desigualdad estructural significó recibir recurrentes demandas que nos solicitaron ponernos a disposición o “brindar ayudas” (Barriach, Chaves y Gareis, 2022) que requirieron una constante revisión para que la investigación no se convirtiera en errática.

Las vivencias y sensaciones son constitutivas de la capacidad interpretativa de la investigadora. En línea con García (2011) comprendemos que ninguna investigación puede hacerse desde un vacío estético. El registro y análisis es realizado desde la pasión por escuchar, bailar y cantar cumbia, rock, reguetón y folclore, así como desde el desconocimiento y prejuicio que me constituyen como sujeto. Tampoco pretendemos hacer una investigación desde un vacío vincular y político. La creencia en la potencia de lo colectivo como herramienta de transformación social y la convicción de que tenemos la responsabilidad de tomar acciones concretas para cambiar algo de la realidad son

vertebrales. Así como también lo es el afecto construido con otrxs al compartir la vida mientras compartimos música.

Las experiencias previas en mi trayectoria, en las organizaciones e instituciones y en el equipo de investigación al que me integré han sido tierra fértil para gran parte de los interrogantes, preocupaciones y debates que dan forma a esta tesis. Todo ello es constitutivo de mi mirada, ese prisma que me acompañó desde la construcción de los datos hasta este proceso final de escritura (Cardoso de Oliveira, 1996). Tomo las advertencias de Viveiros de Castro (2013), quien ya anticipó haber visto tantas veces eso del compromiso político usado como una especie de tranquilizante epistemológico. Tal vez esta propuesta no está exenta de dicha presunción, pero son genuinos la angustia, la inquietud y el activismo sembrado por la idea de que hacer algo distinto es posible para vivir en un mundo más justo.

Fue así que antes de empezar los estudios de doctorado (2018), en el territorio en estudio yo ya había construido una forma conocida de cómo estar ahí sobre la que nos apoyamos para construir esta tesis: desde una antropología desde casa (Peirano, 1998), desde la producción musical, desde cerca y desde dentro (Magnani, 2002), desde la creencia en la potencia de lo colectivo (Barriach *et al*, 2020) y, también, desde el enojo, porque vivimos en un mundo desigual.

1.2.2. Trabajo de campo

Identificamos dos momentos en el trabajo de campo. El primero tuvo lugar desde junio a octubre de 2018, con el objetivo de realizar un relevamiento de las producciones musicales juveniles en la zona de Villa Elvira que nos permitiera conocer el territorio, ver lo que había (o lo que podíamos ver), realizar una caracterización general y sobre ello elaborar criterios para la selección del estudio en profundidad. La segunda etapa se desarrolló desde octubre de 2018 hasta diciembre de 2021, cuando dimos por finalizado el campo (aunque sumamos en 2022 una entrevista). En esa instancia elaboramos los criterios para seleccionar los grupos musicales que protagonizaron y nos metimos de lleno en la etnografía.

1.2.2.1 Primera etapa: prospección del campo e identificación de focos de producción musical

Ya en el título de esta tesis decimos que se trata de jóvenes de sectores populares. La forma de conocerlos fue, en principio, la técnica de bola de nieve basada en la idea de red social (Hammersley y Atkinson, 1994), lo que nos permitió conocer progresivamente a las juventudes que hacían música en el territorio.

El 15 de junio de 2018 es el primer registro de campo en el marco del doctorado. Ese día nos juntamos con Brisa en su casa para que, mate de por medio, me contara qué bandas conocía de Villa Elvira o de “el lugar donde vive”. Con esta joven de 17 años nos conocíamos de Casa Joven, compartimos por varios años la participación en los talleres de música y de textil, la ayudé a rendir materias de la escuela y también me invitó para que cantáramos juntas en dos actos escolares. Esta vez era yo la que me acercaba para pedirle ayuda con mi trayectoria educativa y laboral.

La televisión en su casa estaba prendida, en una mesa larga tomábamos mate, uno con azúcar para ella y otro amargo para mí, y conversábamos, Brisa, dos de sus hermanas, una prima y yo. Les conté sobre algunos grupos y solistas que conocía y “las pibas”²⁵ me comentaron sobre jóvenes que se juntaban a rapear por el barrio, grupos que ensayaban cerca de su casa, otros grupos que “son conocidos”, y jóvenes que hacían música en la escuela o en organizaciones sociales, políticas y religiosas. “En el barrio hay un montón de gente que toca”, y en consonancia con esa afirmación empezaron a enumerar producciones musicales y a pasarme contactos de Facebook y WhatsApp como vías de comunicación con cantantes, guitarristas y productorxs musicales. Mientras ella me hacía una trenza cocida en el pelo, hilvanábamos experiencias de proyectos musicales “del barrio”.

²⁵ Forma en la que nos referimos a las juventudes en Argentina, muy usada en las organizaciones sociales y políticas.



Imagen 4: trenza que le hizo Brisa a Candela.
Autora: Brisa Calace. Junio de 2018.

Entre peinados, música y trabajo sociocomunitario comenzó entonces la prospección y empezamos a trenzar el trabajo de campo para este doctorado. Los contactos facilitados por Brisa y sus hermanas fueron el puntapié para iniciar la identificación de algunos focos de producción musical de la zona. Construí la noción de “foco de producción musical” para reconocer prácticas musicales individuales o colectivas. Esto me permitió abordar bajo una única denominación la heterogeneidad presente en el campo. En el transcurso de los 4 meses que duró esta primera etapa, realizamos 10 conversaciones presenciales con referentes o grupos de producción musical, 4 conversaciones telefónicas por llamada y/o WhatsApp, diversas conversaciones informales con jóvenes que no forman parte de grupos, pero consumen y hacen circular música, y observaciones de ensayos de distintas bandas de rock de Villa Elvira (La Maroma, Delirio, y Despedidos del Rock). Relevamos también sus producciones musicales, páginas web, blogs y redes sociales como Facebook e Instagram, tanto de estos grupos como de otras personas, con contenidos vinculados al campo y la temática en estudio.

De cada foco de producción relevamos brevemente: formas de organización, cantidad de integrantes, articulaciones institucionales, trayectorias musicales, lugares de ensayo y frecuencia de los encuentros. En algunos casos no fue posible recabar esta información ni siquiera mínimamente y por ello no los incorporamos en el listado final. Construimos una clasificación de tres tipos de focos de producción musical, que nos permitiera tener un primer orden en el mapa sonoro de Villa Elvira:

1. Proyectos musicales individuales: los jóvenes raperos de Villa Elvira (7 jóvenes).²⁶
2. Jóvenes que hacen música en grupo y por fuera de Villa Elvira (4 jóvenes).
3. Bandas y talleres²⁷ activos en Villa Elvira (14 en total).

Como el interés de esta tesis son los procesos grupales que se desarrollan en el barrio, seleccionamos el tercer tipo de foco para continuar la investigación: bandas y talleres activos en Villa Elvira. Cuando los focos contaban con una persona a cargo que impartía “el saber musical” los llamamos talleres, mientras que, cuando esta figura no estaba presente, los denominamos bandas. Para septiembre de 2018 eran 14 los grupos musicales activos identificados en Villa Elvira. En el cuadro que sigue los caracterizamos²⁸ indicando:

- Antigüedad del grupo musical: profundidad temporal con que los propios conjuntos y talleres se autorreferencien;
- Número de integrantes: cantidad de agentes participantes en la producción musical. Indicamos, en el caso de los talleres, lxs coordinadorxs del espacio frente a lxs participantes del taller.
- Género de sus participantes, en base a la heteropercepción de la investigadora. Al no indagar en sus identidades de género durante las charlas informales, las entrevistas semiestructuradas o las observaciones, ni emerger ninguna explicitación por parte de lxs interlocutorxs, no reconocí identidades disidentes (no binario,

²⁶ No nos gustaría pasar por alto que, al momento de realizar el relevamiento, una gran cantidad de jóvenes dedicaban horas de sus vidas al “freestaleo”. Quedaron afuera, por un lado, aquellxs sobre quienes recibimos la información una vez terminado el relevamiento, y por el otro lado, quienes tenían una práctica más intermitente su práctica y no se autodefinían como raperos.

²⁷ Tal como anticipamos en la sección “1.1.2.1 Producción musical”, dicha diferenciación está dada, en principio, por los roles de los integrantes que conforman el espacio de producción musical. Los talleres musicales están integrados, al menos, por dos roles: un/a coordinador/a ocupadx de la enseñanza de saberes técnicos y de la planificación del taller, y la figura del aprendiz o educandx. *A priori*, este vínculo implica una relación jerárquica y desigual. Otra particularidad de la modalidad del taller está vinculada con la gestión de los recursos materiales y simbólicos necesarios para llevar a cabo la práctica (el espacio físico, el saber técnico y los instrumentos, entre otros), los cuales son garantizados por la institución donde se lleva a cabo el proyecto musical. Entonces, los talleres son aquellos que tienen sus producciones musicales bajo la coordinación formal de un adulto/a responsable y que, además, son gestionados por la institución en que se enmarcan. Las bandas, por su parte, poseen en su interior otros roles que pueden estar sujetos a la distribución de tareas, por ejemplo, componer un arreglo rítmico, armónico y/o melódico, componer letras, buscar y organizar fechas para tocar y coordinar ensayos, entre otras tareas relevadas.

²⁸ En este caso hablo en plural (hemos) ya que el relevamiento fue realizado colectivamente con lxs interlocutorxs. Agradezco la colaboración de Brisa Calace y Rocío Rodríguez (dos jóvenes participantes de Casa Joven, Obra del Padre Cajade), quienes han sido de crucial importancia en la elaboración de este trabajo.

transgénero, travestis, lesbianas o gays), aunque esto no implica que efectivamente no existan en el campo.²⁹

- Promedio de edad de lxs integrantes: en el caso de las bandas musicales, por la totalidad de los miembros que participan en la ejecución musical y, en el caso de los talleres, por los miembros participantes, sin incluir las edades de lxs coordinadorxs.
- Ubicación del conjunto/taller musical: se define por el lugar donde se desarrollan los ensayos, que pueden variar desde el lugar donde se sitúa la institución que le da marco a la actividad hasta la casa de unx de lxs integrantes del grupo.
- Género musical: refiere a la autoadscripción de lxs interlocutorxs con un género.
- Marco institucional en el que se desarrolla: refiere a la institución con la cual posee una dependencia formal, vínculo que, a su vez, incide en el acceso y sustento de la práctica.

Nombre del grupo musical	Banda / Taller	Marco Institucional	Género Musical	Antigüedad	Nº integrantes	Género	Edad	Ubicación
1. Se viene la Maroma	Banda	Banda independiente - Productora ³⁰	Rock Barrial	6 años – (2012)	6	M 100 %	26 años	7 y 75
2. Delirio	Banda	Independiente -Productora ³¹	Rock Barrial	12 años – (2006)	9	M 100 %	28 años	609 y 5
3. Rap del Barrio	Banda	Independiente (origen en Organización social La Resistencia o El Roble)	Rap	6 meses – (2018)	2	M 100 %	19 años	608 y 16
4. Orquesta latinoamericana	Taller	Organización social Casita de Los Pibes/ Programa	Música latinoamericana y canciones	4 años – (septiembre de 2014)	22 jóvenes/ 7 docentes	M 60% F 40%	18 años	609 y 122

²⁹ En los siguientes capítulos problematizaremos nociones de género, entendiendo a este como a una categoría social e históricamente naturalizada en la cual existe una distribución desigual de poder, tal como señala Stolcke “en la sociedad de clases tienden a legitimarse y a consolidarse las desigualdades sociales, conceptualizándolas como si estuvieran basadas en diferencias naturales inmutables” (2000: 27). El uso de categorías como mujeres y varones responderá a la autopercepción de lxs entrevistadxs.

³⁰ Los productores Lucas Villafañe (extecladista de Karamelo Santo) y Juan Densias colaborarán en la edición y producción del segundo disco de la banda.

³¹ Si bien se consideran una banda independiente, la producción sonora está bajo la coordinación de Lucas Gaspari, y la productora Warner (contrato de por medio) colabora en la grabación y difusión de los materiales.

		Andrés Chazarreta ³²						
5. Alta Banda (taller)	Taller	Organización social, Casa Joven, Obra del padre Cajade	Rock, cumbia y rap	5 años – (marzo 2013)	15 jóvenes / 3 educadores	M 80% F 20%	17 años	97 (entre 6 y 7)
6. Alta Banda (grupo) ³³	Banda	Independiente (Casa Joven B.A)	Rock y cumbia	-	5	100% M	17 años	97 (entre 6 y 7)
7. Banda Casita de los Pibes	Taller	Organización social, Casita de los Pibes	Cum-bi a- Rap	3 años – (2016)	15 jóvenes /1 educador	M 80% F 20%	13 años	609 y 122
8. Pan de Vida ³⁴	Taller	Iglesia Pueblo de Dios	Salmos	18 años	5 jóvenes	100% F	17 años	613 y 118 (Iglesia)
9. VGH	Banda	Independiente / ONG, Hogar, Obra del Padre Cajade	Rap	3 años – (2015)	2	M 100%	19	643 (entre 12 y 13)
10. Narvales	Banda	Independiente , en vínculo con productora	Rock	13 años- (2005)	5	M 100%	Mayo- res de 35 años	Villa Elvira
11. La Cumparsita	Banda	Independiente , en vínculo con productora	Rock	17 años (2001)	10	M 100%	Mayo- res de 35 años	Villa Elvira
12. Humano Hormiga	Banda	Independiente - en vínculo con productora	Rock	noviembre del 2018	4	M 100%	Mayo- res de 35 años	Villa Elvira
13. Vamo de vuelta	Banda	Independiente - en vínculo con productora	Rock	17 años (2001)	5	M 100%	Mayo- res de 35 años	8 y 73
14. Pasillo al Fondo	Banda	Independiente	Cum-bi a- Rap	2 meses – (2018)	4	M 100%	30 años	7 y 75

Cuadro 1: Grupos musicales de Villa Elvira. Elaboración propia. Septiembre de 2018.

Del total de las producciones musicales colectivas identificadas en la zona de Villa Elvira, 10 se organizan como grupos que se autodenominan “independientes” y 4 bajo la

³² La creación y puesta en marcha de la Orquesta fue posible gracias a la colaboración del programa Andrés Chazarreta, desde el cual se aportaron los instrumentos. Por su parte, la organización social brinda el espacio físico, la merienda y el sueldo de los/as profesores/as, y también impulsa que la política pública llegue a ese territorio.

³³ Si bien la banda se creó a fines del 2018 como un desprendimiento del taller de Música *Alta Banda* lo incluimos en el relevamiento ya que fue uno de los grupos que protagonizó el trabajo de campo de esta tesis.

³⁴ Cuando hice el relevamiento, uno de los integrantes de la Iglesia me comentó que del grupo salmista juvenil participaban cerca de 20 jóvenes. Al iniciar el trabajo de campo el grupo estaba disuelto y se retomó la actividad entre enero y febrero del 2020. Se detallará el proceso en el capítulo 2.

modalidad taller. Aunque mis primeros acercamientos con las bandas de rock no fueron necesariamente con sus cantantes, ellos³⁵ eran los encargados de encabezar las entrevistas y las charlas informales para narrar las experiencias del conjunto. Esto derivó en que estos primeros datos fueran producidos principalmente tras conversaciones con los cantantes de las bandas. Además, resultó un puntapié para reflexionar sobre la construcción de la masculinidad en relación con los liderazgos grupales y sobre la legitimidad que se atribuye a los instrumentos que ejecutan (desarrollaremos este punto en el capítulo 5).

De los diez grupos musicales independientes, seis están vinculados a productoras, se identifican como bandas de rock y son quienes tienen más trayectoria como grupo musical (de 6 años en adelante). A su vez, los integrantes tienen mayor promedio de edad que el resto de los relevados. Pasillo al Fondo es el único conjunto independiente que no está vinculado ni a productoras ni a organizaciones sociales. Cabe mencionar que quienes conforman esta banda de cumbia-rap también han tenido experiencias musicales en otras formaciones. Otra de las particularidades de este conjunto es el motivo de la creación, ya que fue formado para trabajar tocando en fiestas.

Rap del Barrio, VGH y el grupo Alta Banda se identifican como vinculados a organizaciones sociales a la vez que nos muestran iniciativas de autonomización y organización juvenil. Los talleres musicales dictados en el marco del trabajo comunitario y político de las autodenominadas “organizaciones de niñez” son tres: La Orquesta y la Banda de la Casita de los Pibes (Fundación Procomunidad), y Alta Banda en Casa Joven (Obra del Padre Cajade). Dichas instituciones llevan a cabo, además de las actividades musicales, talleres recreativos, educativos, políticos y de formación de oficios, que suelen ser acompañados con un almuerzo o merienda. Estas organizaciones sociales se caracterizan por su trabajo en el territorio con el fin de acompañar los proyectos de vida de jóvenes y niñas, teniendo como horizonte político la lucha por la restitución y efectivización de sus derechos (Chicxs del Pueblo, 2019).

La variedad de géneros en producción musical que encontramos en la zona de Villa Elvira fueron: salmos (1 foco), música latinoamericana (1 foco), rap (2 focos), cumbia (1 foco) y rock (6 focos). Los dos talleres que se llevan a cabo en las organizaciones sociales reconocen la música que producen como rap, cumbia y rock. La categoría de “antigüedad” nos permite observar que todos los grupos que poseen más de seis años de trayectoria son los que tienen mayor promedio de edad (de 30 años en adelante) y, a su vez, son bandas de rock vinculadas a productoras. Los proyectos enmarcados en organizaciones sociales

³⁵ Me refiero a ellos en masculino porque se identifican todos como varones.

tienen entre 3 y 6 años de antigüedad, siendo las bandas de cumbia y rap las de menor trayectoria. Con respecto a la cantidad de integrantes, los más numerosos son aquellos talleres vinculados a las organizaciones sociales y a la Iglesia, siendo más de quince lxs participantes, y entre uno y siete lxs coordinadorxs de la actividad. Las bandas de rock y cumbia poseen entre cuatro y diez integrantes, y los de rap poseen dos. La categoría etaria revela que 4 de los 14 conjuntos musicales tienen un promedio de edad mayor a 35 años, mientras que el resto está por debajo de este promedio y por encima de los 12 años.

El género predominante de las personas que integran casi todos los talleres y conjuntos musicales es el masculino, siendo en los conjuntos musicales de rock, rap y cumbia el 100% de la población, en los talleres de Organizaciones Sociales un 80%, en la Orquesta Latinoamericana un 60%; por el contrario, hallamos que el grupo salmista está completamente formado por mujeres. Es un dato para analizar la masculinización de la práctica musical, cuestión que abordamos en el capítulo 5. A partir del resultado de esta caracterización generamos una imagen de Villa Elvira repleta de producciones musicales que resonaban cada vez más fuerte y de forma más diversa. Desde ese mapa construimos criterios para seleccionar los grupos con los que trabajamos luego en profundidad.

1.2.2.2 Segunda etapa: selección de cinco grupos musicales

Con el foco puesto en el objetivo general de la tesis, es decir, analizar procesos grupales de producción musical, y habiendo hallado la diversidad antes descrita, pasamos a establecer criterios para seleccionar focos que nos permitieran conocer experiencias heterogéneas. Para ello privilegiamos los siguientes criterios:

- ser producciones colectivas;
- poseer más de 6 meses de trayectoria como grupo musical;
- estar conformadas por jóvenes (lo que aquí implica que se autoadscriben como tales y poseen menos de 35 años);
- habitar los miembros en Villa Elvira;
- ensayar en Villa Elvira;
- desarrollar diferentes articulaciones institucionales (productoras musicales, iglesias, organizaciones sociales, políticas públicas);
- que haya heterogeneidad en cuanto a los géneros musicales que ejecutan.

Con estos criterios en mano y la decisión de que no fueran más de cinco grupos para poder realizar una etnografía abordable, presentamos brevemente a continuación los grupos

seleccionados, explicitando su relación con la investigadora. A lo largo de los capítulos de la tesis se ampliará el conocimiento sobre diferentes aspectos de cada uno de los grupos y sus integrantes.

1. Rap del Barrio, dos jóvenes que crean canciones de rap desde el año 2018. Son independientes y autogestivos. Se conocen por vivir a pocas cuadras, compartir amistades y haber participado de la organización barrial La Resistencia, también llamada El Roble. Con sus integrantes nos conocimos durante el trabajo de campo, luego de que Brisa nos pusiera en contacto.

2. Delirio Rock and Roll, un grupo de rock formado en el año 2005, que se define como autogestivo y que ha estado en vínculo con productoras musicales para la edición y difusión de discos. La conformación ronda entre 5 y 11 integrantes. Nos conocimos en el año 2018 por medio de un contacto que me socializó Brisa.

3. Grupo salmista de la Iglesia Pueblo de Dios, jóvenes que forman parte de la Iglesia Pueblo de Dios. En 2019 el grupo se disuelve y se reactiva en febrero de 2020. Me acerqué gracias a una de las familias fundadoras de la Iglesia en La Plata, cuyos hijxs han asistido a varios talleres y actividades de Casa Joven B.A. y cuya madre fue una de las egresadas que formó parte del FinES³⁶ que tuvo sede en la misma organización.

4. Orquesta Latinoamericana de la Casita de los Pibes, un grupo que funciona desde 2015 en articulación con el Programa Social de Orquestas Infantiles y Juveniles Andrés Chazarreta y la organización social La Casita de Los Pibes. Está conformada por entre 15 y 20 jóvenes y niñxs, y entre 4 y 7 docentes. Dicha organización social es parte, junto a la Obra de Cajade y otras organizaciones de niñez, del movimiento político Organizaciones de lxs Chicxs del Pueblo.

5. Alta Banda es un grupo que se desprende del taller de música de la organización social Casa Joven B.A., Obra del Padre Cajade, conformado por entre 3 y 5 jóvenes que realizan *covers* de rock, reggae y cumbia. Participé desde la conformación del taller de música y continué en él hasta 2021.

³⁶ El FinEs (Plan de Finalización de Estudios Primarios y Secundarios para Jóvenes y Adultos) es una política pública para la terminalidad educativa destinada a personas de más de 18 años que no hayan terminado sus estudios primarios y/o secundarios.

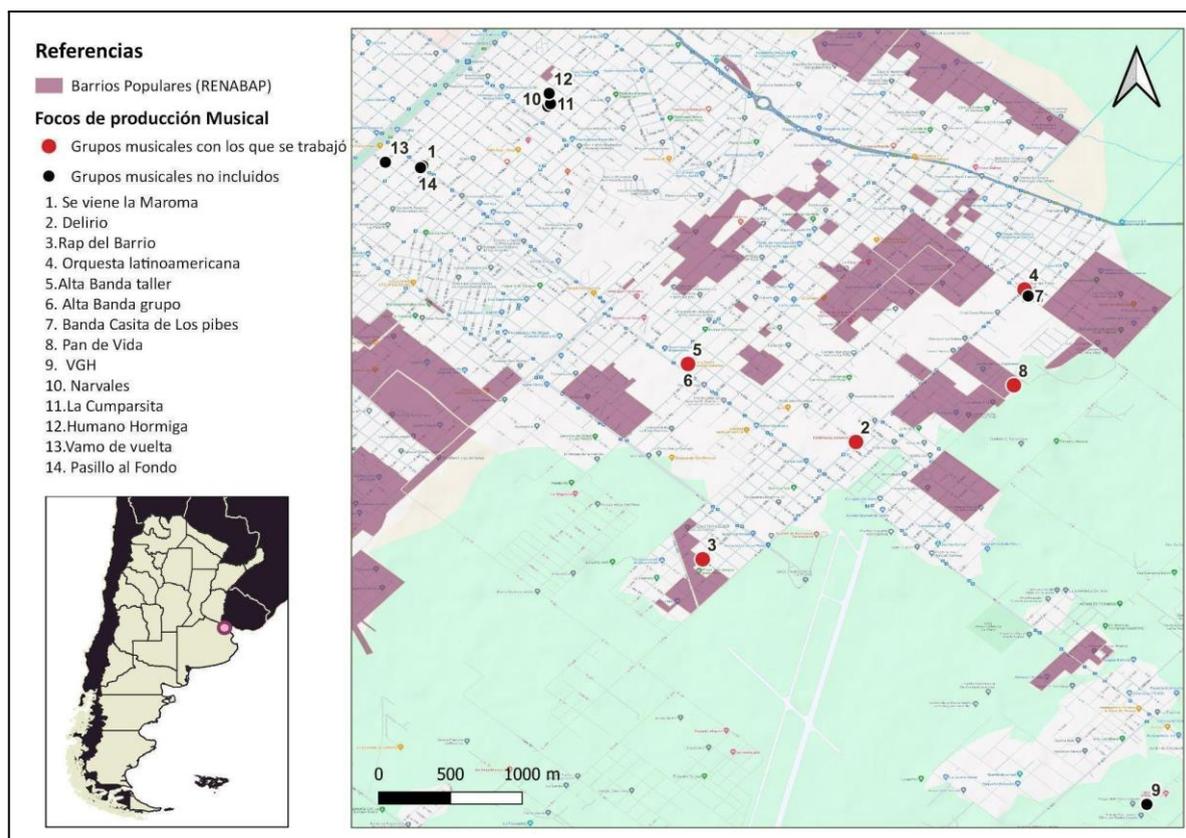


Imagen 5: Focos de producción musical en Villa Elvira. Imagen extraída de Google Maps. Elaborado por Florencia Aranguren. Febrero de 2024.

Durante el año 2019 y hasta marzo de 2020, realicé con cada grupo observación participante durante aproximadamente 3 meses, compartiendo ensayos, grabaciones, presentaciones en vivo y eventos diversos para juntar dinero (para viajar, grabar un disco, mejorar instalaciones del espacio), entre otros. Los grados de participación/observación fueron variando (Guber, 2001) en cada caso según el vínculo previo con lxs actores y las dinámicas de los grupos. Algunas veces participé como espectadora, en ocasiones colaboré dando clases y otras veces estuve presente mezclando, en diferentes proporciones, los roles anteriores. Tuvimos numerosas conversaciones informales y realicé 23 entrevistas individuales en profundidad a jóvenes, docentes, y referentes de organizaciones sociales y de la Iglesia. A lo largo de este periodo se relevaron también medios de comunicación (ver capítulo 4), documentos, productos, páginas web y redes sociales.

Recordemos que en el año 2020 hubo una pandemia con restricción de la circulación desde los primeros meses hasta mediados de año. El trabajo en Casa Joven de repartición de alimentos y artículos de limpieza nos legitimó como “trabajadorxs esenciales”, por lo que obtuvimos permiso para circular. Con algunxs jóvenes de esta tesis compartimos repartos de mercadería, hicimos trámites y fuimos al hospital, entre otras

actividades, lo que me permitió seguir, de alguna forma, el contacto con el campo. Sin embargo, las restricciones afectaron la continuidad de las grupalidades de diversas formas. Algunos grupos musicales se reorganizaron e intentaron la virtualidad, otros se empezaron a juntar antes de que se levanten las medidas y hubo grupos que se disolvieron.

Cabe mencionar que en el correr del trabajo de campo algunas de las características por las cuales elegí trabajar con los diferentes grupos se transformaron; por ejemplo, Delirio dejó de vincularse con una productora y Rap del Barrio dejó de ser un dueto para pasar a ser un solista, entre otras dinámicas que se desarrollarán a lo largo de la tesis. Y también sucedió que al finalizar el trabajo Alta Banda, Rap del Barrio y el grupo salmista de Pueblo de Dios dejaron de funcionar.

1.2.3. Análisis de datos

En línea con Geertz (1987) utilizamos la descripción densa como una forma de registro e interpretación de estructuras de significación que una población otorga a diferentes acciones y situaciones sociales. El autor nos dice que “pequeños hechos hablan de grandes cuestiones, guiños hablan de epistemología o correrías contra ovejas hablan de revolución, porque están hechos para hacerlo así” (Geertz, 1987: 34). Nosotras vamos a intentarlo.

El análisis de los datos en parte se fue realizando a la par que estos se producían, pero también hubo momentos de corte del campo en los que fue necesario trabajar de forma más sistemática con la totalidad de los registros y entrevistas. Entre las tareas con continuidad se encuentra el seguimiento en redes sociales, páginas web y el análisis de las líricas y otras producciones. El primer análisis sistemático de los datos fue realizado luego del primer relevamiento de los focos de producción musical. Sus resultados (volcados en las páginas previas) fueron insumo para elaborar la tipología de focos, decidir el recorte del referente empírico, planificar la continuidad de la revisión bibliográfica y dar inicio a la elaboración de guías de observación y entrevistas que se emplearían en la segunda etapa del trabajo de campo. En este primer momento también se realizó el análisis de los medios de comunicación con herramientas de análisis de discurso para la identificación de representaciones sociales sobre Villa Elvira y sus juventudes (ver capítulo 4).

El segundo momento de análisis abarcó el trabajo con las transcripciones de las entrevistas y los registros de campo. Se usaron como primeros ejes de categorización analítica los objetivos específicos del plan de tesis doctoral; posteriormente se dio lugar a las categorías emergentes, identificando escenas con potencial analítico, atendiendo a regularidades y singularidades.

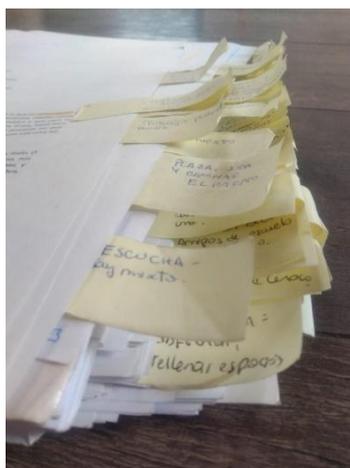


Imagen 6: Identificación de ejes conceptuales.
Autora: Candela Barriach. Julio de 2022.

Los ejes identificados fueron los siguientes: trabajo, educación, vínculos afectivos (familia, amistades y referencias), trayectorias educativas y laborales familiares, barrio, migración, vivienda, Villa Elvira, centro/casco urbano, circuitos juveniles, movilidad, aprendizaje musical, dinámicas de ensayo, articulaciones institucionales, presentaciones en vivo, grabaciones, representaciones sobre la música, identificaciones, gusto musical, música “fácil” y “difícil”, “el saber” musical, liderazgos, legitimidad.

Los diferentes fragmentos categorizados fueron volcados en una matriz de datos, agrupados por eje, y analizamos regularidades y particularidades. En algunas oportunidades, a partir de dicho análisis construimos nuevos ejes o categorías con los que volvimos a leer y analizar el corpus de datos. Este proceso inductivo nos permitió organizar una red de temas y ejes que fue la base para la elaboración del índice de esta tesis y su posterior escritura.

1.3. Ensamblando

En este capítulo nos detuvimos en los campos de estudio que constituyen nuestro objeto de investigación, revisando y sistematizando lo que podemos denominar “melodías que ya estaban”. Esto nos condujo, como ya indicamos, a comprender las juventudes como un constructo histórico, situado y plural. Como resultado de la “escucha” a los estudios sociales de la música, concebimos la música como una manifestación cultural con un lenguaje particular que se construye con elementos mediadores, que está directamente imbricado con lo afectivo, que posee potencia de organización, y que involucra una diversidad de sentidos que se ponen en juego, lógicas de acción y disputas de poder. En los

procesos de producción musical intervienen objetos, sonidos, redes de personas, organizaciones territoriales y políticas culturales, entre otrxs. Los modos en los que las juventudes se apropian de la música y la significan se construyen en diálogo con sus trayectorias vitales que, como veremos, están llenas de música.

Los instrumentos para la construcción de datos y análisis cuya preparación describimos en este capítulo, nos permitirán explorar cómo las juventudes hacen música en Villa Elvira, con el sentido de comprender y explicar no solamente lo que significa la música en sus vidas, sino que también cómo la música es un vector de procesos de significación (Feld, 2001).

Finalmente, queremos insistir en que esta etnografía se inició como una antropología militante o colaborativa desde una organización en la que la investigadora ya tenía inserción. Las experiencias colectivas de participación en ese barrio, compartiendo música y con juventudes son constitutivas de una partitura con muchas voces sobre la cual leemos lo social a la vez que también fue posible salirse del papel preestablecido, y poner a sonar una obra propia en clave de investigación.

Capítulo 2. Hacer música

Este capítulo se centra en cómo las juventudes se organizan para producir música en un cruce de tiempos, espacios y marcos organizacionales específicos que involucran diferentes personas y relaciones sociales, desiguales condiciones materiales y diversos significados. Los modos de hacer música que veremos construyen y son construidos por dinámicas de producción y aprendizaje musical que dialécticamente producen al sujeto joven músico en el proceso de la práctica musical. Una hipótesis que guía este capítulo es que el marco organizacional dispone la forma en que se desenvuelve cada grupo para hacer música con otrxs (Bourdieu, 1983). Para explorar esta línea de análisis focalizaremos en cada grupo, recorriendo sus génesis, dinámicas, transformaciones y particularidades a través de cuatro verbos que nombran acciones de su quehacer musical y organizan el capítulo; los verbos son: juntarse, ensayar, aprender y apropiarse. Seguiremos esas prácticas con el objetivo de comprenderlas.

Para hacer música con otrxs es necesario juntarse, coincidir en un mismo tiempo y espacio, y sostener el *estar ahí*, en gran parte motorizado por el deseo/goce de hacer *esa* música y con *esas* personas. Implica identificarse, al menos en parte, con la impronta estética que se propone y con los modos de organización en que se lleva adelante la práctica. Algunas veces, estos encuentros son impulsados por políticas públicas culturales, por organizaciones sociales y/o por iglesias; otras, se concretan por la motivación y capacidad de organización juvenil, ligada a afectos y relaciones de conocidxs, amigxs, vecinxs o parientes.

Ensayar es una de las figuras protagónicas bajo las cuales se nombra la práctica que organiza el quehacer musical de lxs jóvenes. La observación y registro de los ensayos fue de gran riqueza para conocer sus dinámicas, roles y relaciones de poder, para explorar cómo generan acuerdos y sortean tensiones, y para indagar en las condiciones materiales y simbólicas en las que tiene lugar su producción musical. Detenernos en los ensayos nos permitió conocer proyecciones del por qué hacer música, cómo se pone en juego el afecto, se dividen las tareas y articulan las diferentes partes para producir una canción, un repertorio, una grabación o la puesta en escena.

Muchas de las juventudes que analizamos en esta tesis anudan sus primeras prácticas de aprendizaje y ejecución musical en experiencias grupales. El ensayo y las clases de instrumento son algunos de los espacios en los que se desarrollan estos procesos. La experiencia y trayectoria del aprendizaje resultaron indisociables de la participación en

grupos. Lo grupal se interpreta como una mediación para el aprendizaje musical individual. Lxs jóvenes ponen en el centro de la escena estos circuitos de socialización para narrar su entrada a la ejecución musical. Es así que las condiciones en las que estas juventudes empiezan a relacionarse con el hecho de aprender el lenguaje musical específico son con otrxs, la experiencia colectiva se amarra de este devenir que, a su vez, se comprende en y por las tramas socioculturales en las que participan en su curso de vida (Elder, 1998).

A lo largo de este capítulo explicaremos cómo la existencia de experiencias “cercanas” de producción musical permite la habilitación subjetiva como agente de producción musical. Becker (2018: 199) afirma que “las personas actúan juntas. Hacen lo que hacen con un ojo puesto en lo que otros han hecho, están haciendo y pueden hacer en el futuro”. Siguiendo a este autor planteamos que la familiarización con la práctica posibilita apropiarse de ese universo y constituir una identificación. Esa cercanía puede ocurrir de múltiples formas y en diferentes espacios: con la organización social, la familia, amiguxs, al seguir a unx famosx, pero en todas ellas encontramos que se abre la posibilidad de que lxs jóvenes se puedan pensar y proyectar haciendo música y, así, reconozcan la práctica como algo que puede ser propio. La cercanía se afianza muchas veces en la transferencia de identificación del personaje o grupo que gusta hacia un *nosotrxs* de pertenencia, a través del cual capitalizan la experiencia y la materializan en su propio proyecto de vida.

El capítulo está organizado en cinco secciones y cierra con las conclusiones. En cada sección nos detendremos a analizar un grupo particular con su trayectoria musical y, cuando sea necesario, repararemos también en trayectorias individuales.

2.1. La Orquesta Latinoamericana de la Casita de Los Pibes

En el 2014 se conforma la Orquesta Latinoamericana de la Casita de Los Pibes (de ahora en más OLCP) por la confluencia y articulación entre el programa Andrés Chazarreta³⁷ del

³⁷ En el año 2006 se crea el Programa Social Andrés Chazarreta (Ministerio de Cultura de Nación), que ofrece espacios de aprendizaje y práctica musical a partir de músicas argentinas y latinoamericanas que, entre otros objetivos, apuntan a la enseñanza musical desde la práctica orquestal como parte de una política pública cultural que fomenta el desarrollo de orquestas con sectores vulnerables. Este programa dejó de funcionar como tal entre los años 2018 y 2020 y sus orquestas pasaron a ser parte del entonces creado Programa Orquestas Infantiles y Juveniles de la Secretaría de Cultura de la Nación (no sin fuertes disputas en un contexto de desfinanciamiento) (Avenburg, *et al.*, 2021). En el año 2020 se restituyen algunos de los programas preexistentes y en ese contexto vuelve el Programa Andrés Chazarreta. En nuestro país, hay diversos programas de orquestas que dependen de diferentes organismos y conforman un escenario

Ministerio de Cultura de la Nación y la organización social La Casita de Los Pibes (LCP).³⁸ El programa estuvo activo desde el año 2006 hasta 2018 y luego se reactivó a fines de 2020 (Avenburg *et al.*, 2021). En el año 2015 proveyó los instrumentos y proporcionó las herramientas pedagógicas y capacitaciones docentes para la formación en estilos latinoamericanos; en 2020, según docentes y directorxs, “volvieron a bajar instrumentos”. La organización LCP garantiza el pago a lxs docentes mediante distintas estrategias de ingresos que detallaremos más adelante, el espacio físico para ensayar, el dictado de clases individuales y las grabaciones o presentaciones en vivo, las relaciones políticas y sociales para sostener y difundir el proyecto y, además, es el marco en el cual se puede iniciar la participación en y/o adscripción a esta organización social y política.

Julián ha sido el director de la Orquesta desde su conformación. Era miembro de la organización social desde antes que se inicie la OLCP como participante en un taller de huerta al que había llegado a través de una conocida. Tocaba en grupos y daba clases individuales de instrumentos. Cuando se inicia el proceso de armado de una o, mejor dicho, de “la primera Orquesta que sería el barrio”, él ya estaba ahí, lo que implicó que pudiera ser uno de los que motorizara el armado necesario para que el proyecto comenzara. Esto implicó convocar docentes, pensar repertorios y, luego de varias reuniones con el director del programa, generar acuerdos sobre las formas de funcionamiento de la Orquesta, entre otras tareas. Con algunas intermitencias por viajes al exterior, desde ese entonces Julián se configuró como referente para lxs jóvenes, niñxs y familias que participan de la Orquesta, así como para lxs docentes, y también ha resultado central en el vínculo de la Orquesta con la organización social.

En el marco de la OLCP, a partir de 2014 docentes dictan clases grupales de diferentes instrumentos, como flauta, violín, contrabajo, guitarra, percusión y charango, y también se encuentran una vez por semana para ensamblar en ensayos generales. Los días y horarios pautados para los ensayos y clases son coordinados entre el equipo docente y referentes de la organización social. El número de participantes de la OLCP fue cambiando con el correr del tiempo: en los albores, entre jóvenes y niñxs sumaban aproximadamente

heterogéneo, dinámico y vulnerable ante ciertas coyunturas políticas (Avenburg, Cibeá y Talellis, 2017; Avenburg *et al.*, 2021).

³⁸ La Casita de los Pibes, junto con otros dos centros de día, es parte de la Fundación Pro Comunidad e integra el Sistema de Promoción y Protección de Derechos de Niñez. Es parte de las Organizaciones Chicxs del Pueblo, un movimiento político que resurge en 2020 con sus bases en el Movimiento Chicxs del Pueblo, el cual nuclea a otras organizaciones que trabajan con niñeces. La Casita de los Pibes pertenece a su vez a una organización social mayor que, en sus distintas sedes, abre las puertas para llevar adelante propuestas recreativas con la gente del barrio, tales como actividades deportivas, de oficio, culturales, de cuidado e intervenciones que acompañan trabajadorxs sociocomunitarixs en pos de generar canales de acceso para la efectivización de diferentes derechos.

35 participantes, oscilando entre períodos de mayor o menor estabilidad en la concurrencia. El plantel docente también varió: se sumaron algunxs y se fueron otrxs, con alternancia entre 6 y 10 docentes. En el momento del trabajo de campo, durante 2019, la Orquesta tenía una banda relativamente estable de entre 15 y 20 jóvenes, un director, una codirectora y 5 docentes de instrumento.



Imágenes 7 y 8: Ensayo general en el SUM de La Casita de Los Pibes. Mayo de 2019.
Fotos: Candela Barriach.

La OLCP cuenta con una amplia trayectoria musical: grabó un disco físico, musicalizó una película sobre el barrio producida por un docente de la Facultad de Periodismo de la UNLP³⁹, realizó sus *performances* en numerosos eventos locales dentro de la provincia de Buenos Aires (como Tandil y Mar del Plata) y en julio de 2019 viajó a Colombia, donde se presentó en vivo en el marco del programa Ibermúsicas.⁴⁰ Este viaje fue un hito en la

³⁹ El documental, dirigido por Adrián Guarino en el marco del Proyecto “Barrios de Cine”, está centrado en historias contadas por lxs jóvenes de su propio barrio. <http://www.unla.edu.ar/fibav/medioteca/villa-alba-la-historia-iamas-contada-cap-1>

⁴⁰ Ibermúsicas es un programa multilateral de cooperación internacional en funcionamiento desde 2011 dedicado a fomentar y fortalecer las artes musicales. El programa se propone, a partir de encuentros de músicxs de diferentes partes de Iberoamérica, propiciar la circulación y difusión de la diversidad musical iberoamericana, estimular la formación de nuevos públicos en la región y ampliar el mercado de trabajo de

historia del grupo: a partir de la invitación al Festival Canta y Encanta de aquel país, la OLCP comenzó a ser renombrada en varios circuitos de difusión cultural. Para que se pudiera realizar ese viaje, se gestionaron distintas fechas, eventos y campañas solidarias destinadas a conseguir los pasajes “para que viaje la orquesta y suene [completa]” (Julián, 2019). La OLCP amplificó sus producciones e hizo circular su nombre en programas de radio, televisión y redes sociales con el objetivo de recaudar fondos para el viaje. Finalmente, por diferentes motivos, no pudieron ir todxs los que querían, tal como desde el plantel docente lo había planificado.

Quienes participan de la orquesta nacieron y viven en el barrio donde se sitúa la organización social y de donde *es* la orquesta; sus familias migraron de otras localidades, provincias y países limítrofes en búsqueda de mejores condiciones de vida. Las principales fuentes de trabajo que sostienen la economía familiar son labores informales en albañilería, limpieza y cuidado de adultxs, también en cooperativas del barrio dedicadas mayormente al mantenimiento urbano y, en algunos casos, como trabajadorxs sociocomunitarixs en la Casita de Los Pibes.⁴¹ Lxs jóvenes de la orquesta se desempeñaron desde temprana edad en trabajos informales y actualmente tienen trayectorias continuas en la escuela secundaria. Sólo uno de ellos inició en el nivel terciario el profesorado en Educación Física en la UNLP en 2017, pero luego no continuó.

La mayoría de lxs participantes concurren a la Orquesta únicamente porque lxs convoca la actividad específica, muchas de las veces desconociendo otras actividades, articulaciones y convenios que ofrece la organización social. Son una excepción tres jóvenes que reconocen a la organización como el lugar donde se criaron, ya que desde que eran pequeñxs sus madres habían sido trabajadoras o militantes del lugar. Dos de ellxs, hermanxs entre sí, se han desempeñado como educadorxs⁴² en talleres de plástica, educación física o panadería, en la banda de cumbia de la Casita e, incluso, una de ellas, como profesora de charango en la orquesta. La Casita de Los Pibes cuenta con otro proyecto musical: La Banda de Cumbia de La Casita, conformada por otrxs jóvenes, no por aquellxs que componen la Orquesta. Cuando comencé el trabajo de campo, en septiembre de 2018, una de las docentes advirtió que “quienes vienen a la banda son los que están en

lxs profesionales del sector. Para más información se puede visitar su página web: <https://www.ibermusicas.org/index.php/que-es-ibermusicas/>

⁴¹ LCP cogestiona convenios para obtener becas o distintos planes sociales con organismos estatales nacionales y provinciales, privados o mixtos.

⁴² Al igual que en la organización social Obra del Padre Cajade, la figura de educadorx tiene una cercanía con la de educador popular propuesta por Freire. La categoría refiere a trabajadorxs sociocomunitarixs que pueden llevar adelante actividades recreativas, culturales o educativas al mismo tiempo que son una referencia afectiva y algunas veces política a la que las juventudes y sus familias pueden recurrir.

la Casita todos los días, mientras que lxs participantes de la Orquesta vienen sólo para esto”. Luego concluyó que, desde el equipo docente, todavía no habían logrado incluir en las dinámicas de la orquesta a lxs jóvenes que más participaban en la organización social. En el capítulo 4 se profundizará este análisis colocando la territorialidad como una variable significativa en el proceso de participación y apropiación de la orquesta y la organización social.

Excepto Nahila, la docente de charango que inició su trayectoria musical en la OLCP, y nació y vive en Villa Alba, el resto de lxs docentes vive en el casco fundacional de La Plata, y son oriundos de otras ciudades desde las que emigraron para estudiar música en conservatorios o universidades. La docente de charango “empezó como alumna en charango y ya es profe”, afirma con orgullo Rosario, codirectora de la Orquesta, quien nos explica que la incorporación “de una piba” al plantel docente se vive como un logro por parte de lxs docentes de la OLCP y de otrxs miembros de la organización social. Nahila continuó su labor docente allí hasta el año 2021.

Referentes y coordinadorxs también de LCP viven afuera de barrio y suelen ser de clase media, pero a diferencia de la mayoría de lxs docentes de la Orquesta, se reconocen como militantxs de la organización con la bandera de la justicia social y afirman, en las entrevistas, una creencia común en que las organizaciones sociales promueven oportunidades para vivir en un mundo menos desigual.

Habiendo presentado brevemente a la OLCP en sus articulaciones institucionales, integrantes y trayectoria musical, en las páginas que siguen mostraremos el proceso de conformación de la OLCP, es decir, cómo empiezan a juntarse, qué agentes están involucradxs y cuáles son sus dinámicas y representaciones. Detengámonos a continuación en los procesos de aprendizaje musical juveniles que se desarrollan en el marco de la participación en la OLCP.

2.1.1 Aprender a tocar el violín, fundar una pasión

La convocatoria a jóvenes y niñxs para iniciar la Orquesta empezó con carteles de difusión pegados en la calle, en escuelas y salitas del barrio; trabajadores de la organización social se encargaron de contar el proyecto a familias que participaban de LCP y algunxs docentes realizaron la difusión en escuelas, a las que llevaron instrumentos para mostrar cómo suenan individualmente y en el ensamble con los otrxs. Según Julián, los instrumentos hacen que “como proyecto, no entren solos”, y continúa: “cuando los ves, son muchos, novedosos y grandes; los pibes piensan que se tienen que tomar el proyecto en serio, no

estás solo vos enseñando”. Así, los instrumentos con una materialidad específica, el relucir de la madera, sus sonidos particulares y los imaginarios que los rondan son para muchxs jóvenes el motivo de por qué participar en la orquesta, resultando convocantes en sí mismos. En este sentido, podríamos decir que los instrumentos de la Orquesta, principalmente aquellos de cuerdas operan como una parte activa para la invitación de algunxs jóvenes a la orquesta.

Gimena (16 años) fue una de las alumnas que presencié en la escuela aquella visita de lxs profesorxs de la Orquesta. Esa fue la primera vez que vio y escuchó un violín desde tan cerca. La invitación a la orquesta la convocó a participar del espacio, le brindó la posibilidad de acercarse por primera vez al lenguaje y ejecución musical y de convertirse en integrante de la Orquesta en 2014 a los 13 años. Ahí inicia, según su relato, su trayectoria como violinista. En su familia nadie tocaba instrumentos y tampoco en su ámbito cercano de sociabilidad, ni había tenido conocimiento previo sobre una propuesta musical así. “Algo” la convocó, nos cuenta, y amplía con la noción de que el violín como instrumento fue central para llamar su atención, así como la de otrxs jóvenes que luego se comprometieron con la Orquesta. Para ella, esta era la primera actividad que sucedía en el barrio donde vivía y en la que se sentía convocada (ampliaremos en el capítulo 4).

Matías fue su primer profesor de violín y, como afirma Gimena, “nos enseñó de todo, no sólo las canciones de la Orquesta, sino mucha técnica”. Las clases de instrumento eran una o dos veces por semana en LCP y concurrían entre dos y cuatro jóvenes que tocaban en la cuerda de violín para practicar posiciones y pasajes de una nota a otra. Conocieron sobre la relación entre el instrumento y sus cuerpos: cómo agarrarlo, poner la mano, dónde apretar los dedos, cuándo tensionar y relajar diferentes partes del cuerpo para que un sonido particular ocurra. Aprendieron técnicas y nombres específicos adentrándose en los *pizzicatos* y *staccatos* al mismo tiempo que se interiorizaban en el lenguaje musical europeo, cómo tocar la escala mayor tonal y practicar intervalos melódicos. En estas clases también practicaban canciones que trabajarían en el ensayo grupal general o repasaban partes de canciones que “habían costado” a la hora del ensamble. Pasaban ejercicios una y otra vez, en cada secuencia melódica, variaban velocidades —más rápido, más lento— e intensidades —más fuerte y más suave—. Hacían sonar los violines desde todos los matices conocidos y buscando otros posibles. Matías supo contagiar a Gimena en primera

persona y codo a codo “la pasión por Paganini⁴³ y la manija por el violín” (Gimena, 2019). En todo su tiempo libre Gimena practicaba lo que veía en clase. Repetían una y otra vez la misma parte hasta lograr la precisión de la afinación de la nota y “una técnica limpia”. El entusiasmo por “tocar bien” sumado al goce que le producía sentir la música en el cuerpo la estimuló a dedicar muchas horas a la práctica. El empeño por “tocar bien” se nutre también por las expectativas sobre un deber hacer, cómo le gustaría tocar, teniendo como horizonte tocar como Paganini. Algunas veces, sin embargo, la pasión, el anhelo y la proyección se traducen en presión y vergüenza por miedo a equivocarse, y en frustración por la distancia entre cómo observa y evalúa su propia práctica, y sus expectativas sobre cómo debería y le gustaría tocar.

Este proceso de Gimena se vio interrumpido por la convergencia de cuestiones estructurales de la política pública que afectó, entre otras cosas, el funcionamiento de la orquesta. Los primeros años de la Orquesta, la organización social consiguió que lxs docentes accedieran a sus salarios mediante el acceso al programa social Salario Social Complementario,⁴⁴ que luego se unificó con otros programas bajo el nombre Hacemos Futuro, ambos gestionados por el entonces Ministerio de Desarrollo Social de la Nación. En 2017, en el contexto de una reducción presupuestaria del gobierno nacional a estas políticas sociales, los cobros se tornaron irregulares y también se dieron de baja algunos planes o, como dicen localmente, “tarjetas”, lo que dificultaba la planificación económica mensual de lxs docentes. A Matías se le “había caído la tarjeta” y arrastraba malestar también por la irregularidad del pago. Además, estaba sin mucho trabajo con las clases particulares porque “cuando la gente no tiene plata, lo cultural es lo primero que deja”. En este contexto de incertidumbre laboral decidió ir a Europa “a probar suerte”. Muchxs de sus amigxs músicxs habían elegido tomar ese camino de migración económica. La elección de seguir dando clases en la organización perdió la pulseada en un contexto de trabajo

⁴³ Niccolò Paganini (1782-1840) fue un compositor, violinista y guitarrista italiano. Es considerado uno de los arquetipos del virtuosismo del violín y uno de los máximos representantes del movimiento instrumental del Romanticismo.

⁴⁴ El Salario Social Complementario es una estrategia de política social del Estado argentino que estuvo vigente durante el gobierno kirchnerista, ligada a las transferencias de ingresos en el marco de experiencias de trabajo cooperativo y en la economía popular, y las disputas en torno a los sentidos del trabajo y la organización colectiva que aquellas implican. Más arriba mencionamos que el pago de salarios quedaría supeditado a la gestión de la organización social que convino con el programa. En este caso, La Casita de los Pibes es una de las organizaciones sociales sin fines de lucro que articulan con el Estado para generar espacios de crianza, educación, recreación, formación en oficios y hacer puente con programas y políticas para el acceso a la alimentación, vivienda, salud, educación, trabajo. En la disputa de las organizaciones sociales por el reconocimiento del trabajo sociocomunitario y por colocar las tareas realizadas desde las organizaciones sociales dentro de las que el Estado reconoce como economía popular es que se logró articular para dar altas en el programa Salario Social Complementario.

irregular, con un bajo estipendio que además no podía garantizarse mensualmente. El lugar de Matías como “profe” con el que se trabaja técnica no fue recuperado desde aquel entonces. La docente que lo sucedió ofrecía un encuentro semanal grupal entre todos los violines para estudiar las partes de obras musicales que trabajarían en el ensamble grupal. Para Gimena, las clases grupales de violín no saciaban sus ganas de ganar velocidad en sus dedos, precisión en la afinación de las notas y conocimiento en lenguaje musical: “Matías me abandonó, y ya no fue lo mismo, sólo vemos lo de los viernes, no técnica”. Luego de unos años, en 2021 Gimena cambió el violín por el charango.

La relación entre el instrumento, una joven música y el docente es una tríada que se construye con vínculos afectivos y pedagógicos. La pasión por el violín fue transmitida por Matías, experimentada por Gimena con su instrumento y sostenida por el espacio y el tiempo de las prácticas con el estímulo de “mejorar”. Esta es una de las formas en las que se construye el sentido de pertenencia con una cuerda musical específica. Ese proceso no pudo continuar ante la ausencia de una de sus partes, un docente que se fue del país buscando una mayor seguridad económica. La importancia de los vínculos y de las necesidades personales son centrales en la apropiación musical de estas juventudes. Y para sostener y reforzar el vínculo, además de desarrollar estrategias pedagógicas y afectivas en la que las juventudes se sientan reconocidas, es menester una inversión económica estable por parte del Estado.

La posibilidad de encontrarse semanalmente en clases de instrumento, el buen vínculo con el docente y la pasión que sintió por el violín fueron centrales en el relato de Gimena a la hora de narrar el paso por la Orquesta y, con esta, sus primeras experiencias en la producción musical. Su caso revela una de las formas posibles en que se articulan en territorio la política pública cultural, la organización social, docentes, jóvenes y otrxs actores.

2.1.2. “Un, dos, tres, cua”: el ensamble en los ensayos generales

Además de las clases grupales de diferentes instrumentos (violín, charango, percusión, contrabajo, bajo, guitarra, vientos y voz), la OLCP cuenta con ensayos generales que se desarrollan en el salón de usos múltiples (SUM) del establecimiento. El ensayo general significa para lxs jóvenes de la Orquesta un espacio, una práctica y una temporalidad. Sucede los días viernes y sábados en el SUM, donde se ponen en práctica diferentes técnicas y pasajes que se abordaron en las clases de instrumento, lo que permite lograr un ensamble instrumental. El grueso del repertorio y obras trabajadas en estos encuentros son

pautados *a priori* por el equipo docente, de modo que los ensayos parciales armonicen con los generales. En junio de 2019 los espacios de ensamble se empezaron a dividir en dos: lxs participantes que habían ingresado a la orquesta recientemente se reunían los días viernes, mientras que el grupo que venía ensayando desde hacía varios años ensamblaba los sábados.

Veamos en el siguiente fragmento de observación cómo trabajan el ensamble con una dinámica específica:

Es sábado a las 11:30 h. Algunos profes y pibes están en la organización social desde temprano tomando clases de flauta, violín o guitarra. A la hora pautada de encuentro se abren las puertas del SUM, un salón de aproximadamente 10 por 6 metros de cemento revocado y pintado con piso flotante. En el medio del salón se disponen en semicírculo unas 20 sillas, ya con algunxs de lxs pibxs sentadxs. Mientras, otrxs van llegando; muchxs de ellxs acompañadxs por un referente adultx hasta la puerta y saludaba. Excepto quienes tocan percusión, que guardan en una habitación bajo llave sus instrumentos, el resto llega con los instrumentos cubiertos por fundas. El SUM se llena de jóvenes y niñxs, y también de violines, charangos, guitarras, flautas y un bajo. Dentro del semicírculo violinistas y profesorxs son los únicos que tienen un atril con partituras.

En 5 o 10 minutos llegan a ser el número final de quienes participarán ese día: 18 en total —11 pibas y 7 pibes—, 5 profesorxs y la codirectora. Ese día dirige Rosario en lugar de Julián, ya que éste está a una reunión de la organización social como representante de la Orquesta. Excepto yo, todas las personas que están dentro del SUM están tocando algún instrumento. Facu, el profesor de guitarra, me pregunta si quiero tocar, pero prefiero que no, me resulta disruptivo y prefiero seguir sentada a un costado. Entre docentes pautaron que ese día ensayarían la canción “Azúcar del estero” de Lisandro Aristimuño, con un arreglo hecho por Rosario.

Rosario es la única persona parada; el resto se termina de ubicar en las sillas. Lxs jóvenes permanecen casi inmóviles, excepto el sector de la percusión, donde conversan en voz baja y se escuchan algunas risas. La codirectora pregunta al sector de las guitarras si tienen hasta la parte B o C de la partitura. Eleva su voz: “Silenciooo”, dice mirando al sector de las percusiones, sobre todo dirigiéndose a uno de los chicos que juega con los palillos y hace ruido. La percusión responde al llamado de la directora y hace silencio. Facundo señala a la codirectora la parte que lograron repasar. El armado o ensamble de esta canción está llevando más tiempo que el de otras piezas de su repertorio. Resulta más complejo que las otras ya que atiende a recursos musicales que no han trabajado hasta el momento, tales como los contratiempos y contramelodías.

Para repasar “las partes más difíciles” de la canción y luego poder hacerla de principio a fin, Rosario propone dividir el ensayo en dos momentos según los distintos instrumentos. El primer momento es con contrabajo, violines y percusión. Marca el lugar de la partitura: lxs jóvenes están en sus sillas, atentxs a las directivas, no hablan entre sí, casi no se miran. Se para en el centro, se dirige con la mirada hacia los instrumentos que sonarán. Marca la entrada con todo el cuerpo, con la gestualidad y dice en voz muy baja: “un, dos, tres, cua”. Empiezan a sonar y tocar uno de los arreglos. La atención de lxs jóvenes está sobre las señas, corporalidad y palabras de Rosario. Repiten la escena hasta que cada vez el arreglo mejora el ensamble. La directora indica que continúen con la canción. Me parece hermoso lo que hacen, dejo que la interpretación de la canción entre a mi cuerpo y me conmocione.

El segundo momento es de las guitarras y charangos. Rosario indica que vayan desde

la parte 35 de la partitura. Una de las chicas levanta la mirada que hasta ese momento había estado fija en el vibrar de las cuerdas de su guitarra, busca con sus ojos a Facundo, y él toca un pedazo de la parte anticipando a qué hacía referencia Rosario. Lxs profesorxs (Facundo y Rosario) insisten en que lxs pibxs lleven las partituras; explican que si no, es más difícil encontrar una referencia concreta para empezar la obra desde ese punto. Repiten el pasaje del arreglo varias veces. No ensambla. Rosario dice que “a todes no nos sale, pero nosotres (hace referencia a violines) ya lo pasamos”. Deciden parar de pasar esa parte y prueban sonar todos los instrumentos a la vez, hasta la parte que han ensayado. (Fragmento de observación, 2019).

Este es un ejemplo de cómo se desarrollan los ensayos generales, semana tras semana, trazando una continuidad pedagógica entre las clases de instrumento y los ensayos generales. Lxs jóvenes y niñas que llegan están muchas veces con una figura adulta que acompaña el ingreso y sus trayectos musicales en la OLCP. Cada pibx tiene su instrumento y es acompañadx singularmente por un docente. La dinámica de trabajo está regulada y comandada por docentes y, en este caso, la codirectora. Niñas y jóvenes responden a la autoridad docente y a sus llamados de tocar, dejar de tocar, hacer silencio y no moverse. Si bien en cada una de las cuerdas hay una lógica y una forma de hacer, por ejemplo, lxs percussionistas son un poco más revoltosxs, “lxs violinistas siempre saben la parte” y tienen partitura, en líneas generales se percibe una cierta disciplina y quietud.

Quienes permanecen en la OLCP son quienes pueden sostener esta concurrencia semanal. Observamos que la intermitencia de lxs pibxs en ensayos tiene efectos expulsivos porque les genera sensaciones de desconexión con la tarea, con el goce, y con la posibilidad de sentirse parte de una tarea compartida con otrxs. Si lxs pibxs faltan a las clases de instrumento se sienten perdidxs en los ensayos generales por no estar al tanto de los arreglos que van viendo. Y cuando faltan a los ensayos generales se desconectan de la posibilidad de ensamble y del goce que representa escucharse sonando junto a otra masa de sonidos de diversos instrumentos. Las ausencias juegan a favor de que lxs pibxs se sientan afuera, y muchas veces, abandonen la participación en el espacio.

En abril de 2020, en línea con las medidas sugeridas por el Estado nacional, las clases se reorganizaron para ser desarrolladas de forma virtual y sincrónica. De los 20 jóvenes y niñas que participaban de la Orquesta, cinco pudieron sostener estos encuentros, los demás no. La posibilidad de tomar clases estaba sujeta al acceso de un dispositivo que tuviera la memoria suficiente para descargar un programa de grabación y a la conexión a internet. Quienes no podían encontrarse sincrónicamente, a veces recibían videos, partituras impresas y audios de WhatsApp con explicaciones por parte de les docentes. De

esta manera se reinventó la forma de dar o tomar clases individuales, pero no todos pudieron hacerlo.

Los ensayos generales y grupales debieron atravesar otros desafíos. Las plataformas virtuales no pudieron reproducir la simultaneidad y temporalidad de la presencialidad. El correr de los meses sin producciones musicales grupales motorizó a que docentes, trabajadorxs de la casita y jóvenes se organizaran para grabar audiovisuales. Este formato, que no era una novedad en el quehacer musical grupal, les permitió sonar en simultáneo con otros, sin la necesidad de que ejecutasen el instrumento al mismo tiempo. Así, las grabaciones en video resultaron una forma específica de hacer música que permitió, aunque sea a algunos participantes, sonar juntos. Las grabaciones las hacían los jóvenes desde sus casas, con el internet y dispositivos a disposición. Quienes participaron de la grabación no fueron más que aquellos que sostuvieron las clases particulares de música virtuales.

Desde finales de 2020, con las nuevas medidas de DISPO⁴⁵, la organización social empezó gradualmente a abrir sus puertas retomando las actividades recreativas, educativas y culturales presenciales. Con barbijo, alcohol en las manos y saludos con el puño, la Orquesta también volvió a habitar el espacio. La infraestructura de la organización acompañaba la posibilidad de encontrarse a hacer música, por el tipo de espacio amplio y ventilado disponible. Algunas veces se juntaban en el SUM; otras, cuando había “casos cercanos” y si el clima lo permitía, preferían ensayar en el gran parque que poseen.

2.2. Rap del Barrio

Rap del Barrio se crea a principios de 2018 de la mano de dos jóvenes de 18 años que rapeaban, Jonatan y Braian y, un tercero, el Pilo, que colaboraba con el armado de las pistas (bases armónicas y rítmicas sobre las que componían letras) y la grabación de audiovisuales. Si bien a Pilo le gustaba rapear, la vergüenza lo llevaba a que la práctica no fuera compartida frente a otras personas. Sin embargo, grabar a Joni y Brian fue un trampolín para que se animara a “tirar *freestyle*”, y en 5 o 6 meses, es decir, según él, en muy poco tiempo, se sintió cómodo y habilitado para rapear.

Unos meses después de que se funda Rap del Barrio, Brian paulatinamente fue dejando de juntarse con sus amigos (en masculino, porque eran varones) para *freestear* porque, en términos de Joni, “se le complicaba mucho” conjugar los tiempos del rap con

⁴⁵ El distanciamiento social preventivo y obligatorio (DISPO) fue una medida que implicó apreturas y flexibilizaciones en cuanto a la movilidad y encuentro con otros.

el hecho de tener que trabajar varias horas por día, retomar sus estudios secundarios en el plan FinES y su flamante paternidad. Joni venía de otro grupo de Rap, Jota Ge Rap, con el que hicieron algunas canciones durante aproximadamente un cuatrimestre hasta que su amigo dejó el grupo “cuando se puso de novio”. Con la experiencia del grupo que no funcionó, Joni ya sabía cómo rearmarse y estaba seguro de que quería continuar haciendo música con otros. En 2019 ya sin Brian en el grupo se incorporó como rapero el Pilo para conformar el nuevo dueto con Joni. Rap del Barrio cambió tres veces los integrantes en el correr de dos años: “Año nuevo, cosas nuevas”, explicó Pilo, ilustrando cómo es que entiende que debe ser el cambio de las actividades en relación al paso del tiempo.

Joni se dedicó más plenamente a la composición de la lírica y a poner la voz y el cuerpo en escenarios para eventuales presentaciones en público. El Pilo, mientras tanto, ganó experticia en el armado de pistas y participó en la composición de algunos temas; sin embargo, excepto en una de las presentaciones en vivo, el resto de las veces fue partícipe debajo del escenario.

2.2.1. “Nos conocemos de chiquitos”: entre la calle y el centro cultural

Todos ellos se conocían “de chiquitos, de casi la misma edad, andábamos en la calle con la pelota”, rememoraba Joni. Eran un grupito de 4 o 5 pibes que decían conocerse “hace banda” y de diferente forma todos hacían música. Compartieron la participación en el Centro Cultural Barrial Resistencia del barrio El Roble, situado en 609 y 13 bis. El centro cultural se fue constituyendo para ellos “como una segunda casa”, un lugar donde comieron juntos, se hicieron amigos e impulsaron y llevaron adelante diferentes actividades. Al decir de Pilo:

Querías cocinar, o sea, decíamos “¿Cocinamos algo?”, “¡Sí, dale!”, cocinábamos, comíamos todos juntos, así, y nada, mirábamos películas y estábamos ahí siempre. Siempre ahí. Ahora, bueno, ya están un poco más grandes y como que está todo disperso ahí, pero..., pero eso. O sea, siempre estaban. (Fragmento de entrevista al Pilo, febrero de 2019).



Imagen 9: Centro Cultural Barrial Resistencia, barrio El Roble. Febrero de 2021.
Foto: Candela Barriach.

El centro cultural formó parte del marco organizacional en el que estos jóvenes se introdujeron en el mundo de la ejecución musical como lugar de encuentro. La comparsa (un ensamble de instrumentos de percusión) fue uno de los grupos en los que Joni y El Pilo nos cuentan que aprendieron a hacer música. El centro cultural se ocupó de conseguir un profesor para “la comparsa”, ayudar con la gestión para conseguir instrumentos y disponer de un lugar de guardado. Participar en la comparsa significó inmiscuirse en el mundo de la percusión, conocer y practicar técnica con diferentes baquetas (palillos, mazas, escobillas), aprender sobre tipos de parches y sus sonoridades, los diferentes instrumentos, y los estilos y toques. Aprendieron allí a sonar en conjunto bajo un mismo pulso, tuvieron la experiencia de equivocarse y volver a empezar, de hacer silencio para escuchar cuando otro toca y también de ser el centro de atención cuando sus tambores eran los que repiqueteaban. Tocar en vivo en eventos que se organizaban en el barrio para el Día de la Primavera y del Niño. Desde que tienen memoria, dicen que tocan instrumentos percusivos, pero el acceso al aprendizaje de los instrumentos armónicos tiene otro origen y otras expectativas.

Al hundirnos en el recuerdo sobre cómo deciden “empezar a juntarse” para hacer música, los interlocutores reviven la experiencia de ir a ver tocar a la banda de cumbia Alto Aguante, conformada por “los más grandes”. Joni nos cuenta: “Una vuelta en el centro, cuando apenas lo estaban haciendo, había una banda antes que nosotros. Había una banda de cumbia y nosotros siempre íbamos y mirábamos y decíamos ‘Uh, nosotros también [queremos tocar]’”. Alto Aguante funcionó aproximadamente entre 2012 y 2014. Mirar los ensayos fundó la posibilidad de proyectarse allí e impulsa el deseo de ser parte. Entre tema y tema Joni se supo acercar y logró que uno o dos de los jóvenes más grandes le enseñaran

sobre acordes, melodías y *yeites* de los instrumentos armónicos. Según Braian, no a todos los integrantes les gustaba verlos por allí. Pilo tenía uno de sus hermanos en la banda, vínculo que fue un acceso para sumarlo una vez a tocar. Nos contaba: “Lo primero era verlos ahí, ensayar, o sea, varias veces, y después sí, me acuerdo una vez que mi hermano me llamó y me dijo para tocar el timbal, yo incluso me paraba en una silla porque no llegaba. Y me explicaba y yo ahí tocaba” (fragmento de entrevista a Pilo, febrero de 2021).

Pilo enseguida comprendió cómo golpear el parche en el momento exacto para que ese mismo día pudiera ensamblar con el resto de la banda. Con el paso del tiempo, junto a Joni hicieron el pasaje desde su rol de espectadores hacia el de ejecutores en el grupo musical, pero el proyecto no prosperó más que un par de ensayos. El interés por aprender lo fueron gestionando y complementando con información en canales de *YouTube* o páginas como *LaCuerda.net*. Luego practicaron en soledad y pusieron en acción socializando esos nuevos conocimientos en el encuentro entre pares en espacios como la calle que, en palabras de Pilo, es uno de los lugares donde aprendió “de todo”, entre ese de todo, a hacer música.

Jonatan y el Pilo concurrían a la secundaria del barrio, aunque con trayectorias discontinuas. En el año 2018 se propusieron terminar el secundario y se anotaron en una sede del FinEs que se desarrollaba en la delegación de Altos de San Lorenzo. Sus familias son de La Plata, y también son trabajadorxs de la economía informal, como las familias de lxs miembrxs de la OLCP. Desde los 14 años trabajan en *steel framing* (construcción en seco), albañilería y en changas u oficios a los que fueron incorporados por sus padres o hermanxs mayores. Sus abuelxs, padres y madres tienen la primaria completa y la mayoría de sus hermanxs secundaria incompleta o en curso.

Entre la organización social, la calle y navegar por internet, se sientan las bases para el desarrollo del grupo de rap en el que crean versos, melodías y pistas. Las letras de sus canciones son centrales para expresar emociones; en términos de Joni: “sacamos lo que sentimos, pero con el rap. No nos gusta eh, ‘que nos drogamos, que pum que pam’”. Se distancian así de aquella música que habla de la droga, salidas a boliches y *rastreros*, para hablar de amores, desamores y de “la realidad de Argentina”. Sobre este último punto, ahondaremos en el capítulo 3.

2.2.2. Hacer todo: juntarse a *freestalear*, sacar un tema, grabarlo

Rap del Barrio organiza los encuentros para hacer música espontáneamente, la posibilidad

de ensayar queda sujeta a la iniciativa, disponibilidad y deseo de los integrantes por encontrarse. No existen días u horarios definidos para practicar, grabar o crear temas. Las dinámicas se configuran teniendo en cuenta una disposición espacial ya que Brian, Pilo y Joni viven a tan sólo unas pocas cuadras, y un medio de comunicación digital al alcance de la mano a través de los mensajes de *WhatsApp*. En todo rato libre que tienen, si el ánimo y el tiempo disponible confluyen, se juntan para hacer música o crear audiovisuales. Esa es otra particularidad que tienen estos jóvenes a la hora de hacer música: siempre (o casi) graban composiciones, ensayos, ideas y también cuando las canciones están ya terminadas y listas para subir a páginas, las hacen circular.

En la trayectoria como grupo musical la periodicidad de los encuentros fue cambiando así como el espacio en el que se ensayaba. El lugar de encuentro era muchas veces en el dormitorio de El Pilo. Llamaban a ese espacio “La habitación del tiempo” en referencia al dibujo animado *Dragon Ball Z*, donde hay un espacio de entrenamiento en el que un día es como un año. En palabras de Pilo: “Entonces yo lo tomé como eso, como en tan poco tiempo, me había superado y aprendido un montón de cosas”. Allí cuentan con una *notebook* del programa Conectar Igualdad⁴⁶, y con un micrófono e interfaz (placa de grabación) prestado. El programa de grabación que suelen usar se llama *Esfere*, una aplicación que descargaron de la web, en la que ponen pistas y luego graban arriba la voz y prueban efectos. Cada uno fue armando sus equipos, pero fue Pilo quien se especializó en el tema y continuó su formación en un taller de grabación de radio que se dictó en la organización social, en el marco de un proyecto de extensión universitaria de la UNLP. La apuesta por conseguir dispositivos tecnológicos era “independizarse” y no tener que depender de la disponibilidad de otros para poder hacer una de las cosas que más les gustan. Consiguió todo “a pulmón”, según sus palabras, desplegando diferentes estrategias, como hacer rifas, vender pastafrola, entre otras.

Los pasos para componer sus canciones pueden variar; algunas veces procuran tener una pista que descargaron o elaboraron ellos mismos, y mientras la escuchan “van tirando y anotando”. Escriben “lo que sale” entre charlas sobre qué es lo que les parece significativo que la canción narre, y de qué modo. También van modificando y reacomodando las letras en función de que “vaya con rima”. El tema “La Realidad” fue una de las primeras composiciones en las que la elaboración de letras surgió de una

⁴⁶ Como mencionamos en la introducción en relación con la mención de L-Gante por parte de la exvicepresidenta, el programa Conectar Igualdad busca dar recursos tecnológicos a las escuelas públicas de gestión estatal y elaborar propuestas educativas que incorporen esos recursos a los procesos de enseñanza y de aprendizaje.

creación conjunta entre Joni y el Pilo, quien además participó rapeando. Con la ayuda de Nico, un profesor de música que estaba en el taller de radio que se dictaba en la organización social, grabaron un audiovisual que subieron a YouTube (volveremos sobre esta canción y la legitimación del grupo a partir de su puesta en circulación en el capítulo 5). Otras veces, alguien “tiene un tema” así que se juntan directamente a grabar. Llevar avances de un tema facilita la dinámica, porque tienen un producto concreto sobre el que discutir y “lo hacemos así en... a las chapas”, dice el Pilo.

La creación con unx otrx es un proceso complejo que implica acordar qué decir y cómo. La potencia de su productividad a fin de poder “sacar un tema” radica en la posibilidad de hallar un decir en común, y de reconocerse en el proceso personal o social que se quiere manifestar. Cuando, por el contrario, no encuentran las palabras, o no tienen claras las temáticas que quieren desarrollar en una canción, se producen sentimientos de aburrimiento, dispersión y eso “les quita las ganas” de hacer música.

Pilo: hicimos un tema que..., que se nos complicó, o sea, en el momento, pero una vuelta dijimos “Bueno, dale”, nos juntamos, grabamos todas sus partes, yo le hice la segunda voz, todo así. Después yo fui a mi casa, grabé la otra parte y quedé zarpado. Muy bueno.

Candela: ¿Y por qué se les complicó?

Pilo: Porque sí, era como, no sé, tal vez no era el momento o no teníamos bien definido qué, qué... qué mensaje transmitir en esa canción ¿no? Y era como que... yo....

Candela: ¿Cómo viste que se les complicaba? ¿Qué pasaba?

Pilo: Claro, por ahí nos costaba escribir o... o... o eso, nos juntábamos y nos aburríamos. Como que faltaba algo o o eso. (*ibidem*).

Los problemas o situaciones personales han afectado en ocasiones las ganas de ponerse a escribir: “En un momento había dejado de confiar en lo que hacía y.... un garrón porque... porque había un montón de gente que me decía ‘¡No! O sea, no dejés. Tu música me transmite esto, me transmite lo otro, me hace bien, me pone tranquilo’” (fragmento de entrevista, Pilo, 2021). Encontrarse con su amigo a pesar del malestar personal suele ser un punto de potencia a la hora de componer y practicar, dando lugar a la transformación de su estado anímico (retomaremos este tópico en el capítulo 3). Retomemos las palabras de Pilo:

Pero después sí, o sea, yo andaba medio mal y él también andaba con sus bondis y dijimos “Bueno, algo bien polenta que te, te ”, como eso, “Pensamientos positivos”, que es así, que se llama tema. Entonces dijimos “Bueno, dale, sí, pum”, y lo hicimos así y lo re cargamos con alta energía que que está buenísimo, ese tema es, yo lo

escucho así bien fuerte y está, está muy bueno. Está copado. Y después bueno, una vez que ya teníamos el tema, dijimos “Bueno, vamos a hacer un video”, y yo no sabía nada. Ese video, me acuerdo que son dos tomas, o sea, él y después yo. Y nada, me bajé un programa, así, y bueno, empecé a editar así más o menos, corté, puse el tema, tac, listo. Hoy en día ya aprendí más sobre eso, edición de videos. Hice un par de videos y nada, eso. Pero... bueno, ahí. O sea, volviendo, que era como que él estaba, hacía y yo producía y después me gustó más cantar y todo eso (*ibidem*).

Como vemos, componer “Pensamiento Positivo” fue una manera de “recargar energía” a partir del acto de producir música (Vila, 2017), y los llevó a sentirse conmocionados por hacer un producto que los representara y poder gozar, tanto en su canto como en su escucha, de una canción que ellos mismos crearon. Este tema también fue un impulso para aprender a usar nuevas tecnologías y técnicas sobre grabación audiovisual y puesta en escena. Ser multifacético y aprender no sólo a rapear o a componer sino además a dedicarse a la grabación de audio e imagen forman parte de una búsqueda en pos de su “independencia”, a fin de manejar los tiempos y no tener que esperar, pero también produce cansancio y “saturación”:

A veces, igual, no sé si es como, no sé si está tan bueno porque yo tengo que hacer todo, entendés. O sea, si yo quiero hacer un tema para mí, tengo que hacer todo y es como que, a veces, te... te saturás y no tenés como... como eso, porque, una persona que va a grabar a un lado, va, o sea a cantar, y tenés al productor, o sea, al que produce la música, que siempre te va a decir, te va a dar un consejo, te va a decir “No, mirá, hablá más fuerte” o... o eso, como te decía hoy, “Más lejos el micrófono, parate bien, respirá”, entendés. Y es como que son cosas que te ayudan y te hacen sentir más tranquilo y bien, y como que, si estoy yo solo, entendés. Es como, tengo que armar, ahora estoy practicando armar bases, pero armo la base, me pongo a cantar, tengo que editar, tengo que grabar video, tengo que editar video y es como que te, te satura un poco. (Fragmento de entrevista, Pilo, febrero de 2021).

Algunas veces graban sus producciones con el teléfono celular y cuando están en la casa del Pilo, en “La habitación del tiempo”, las dejan plasmadas en la computadora mediante una interfaz. “La habitación del tiempo” es el lugar de ensayo y grabación donde tienen todo lo que necesitan para producir: luces, computadora, un micrófono y una forma de vivir el tiempo que les permite sentir que esa canción es lo único que está sucediendo en ese momento. Entrar allí implica entregarse a que “el tiempo pase de otra manera”, que los minutos y horas vuelen. También encuentran un momento de intimidad y de expresión para explayarse, probar, equivocarse y aprender; todo ello, en definitiva, es parte de producir música. Es un acto que los invita al encuentro entre ellos y con ellos mismos. Las grabaciones y audiovisuales que realizan en este espacio sirven de insumo para revisar y reformular las canciones, como ayuda memoria para recordarlas y, también, como modo de

socializar sus producciones en redes sociales como Facebook, Instagram, YouTube y WhatsApp.

En las redes sociales invitan a escuchar, “megustear” el tema y visualizar en el canal del grupo. Es interesante pensar cómo las nuevas tecnologías posibilitan que estas prácticas se produzcan y efectivicen. En este sentido, podemos advertir la importancia de un programa como Conectar Igualdad para el acceso al nuevo paradigma de digitalización (Welschinger Lascano, 2014), que es central hoy en día en la mediación (Hennion, 2002) entre la obra musical creada, y la circulación y escucha de un público. Además de haber presentado videos por YouTube y vivos por Instagram, Rap del Barrio también actuó con Joni como solista y Pilo tras escena en la marcha de El Hambre es un Crimen⁴⁷, la Marcha de la Gorra⁴⁸, varios cumpleaños de 15 de “gente amiga”, días de la Niñez en la organización social Obra del Padre Cajade y eventos festivos que realiza la organización social El Roble.

En marzo y abril de 2020, luego de decretarse la pandemia, el grupo dejó de juntarse a ensayar aproximadamente durante dos meses. A diferencia de como vimos en la OLCP, en este caso la interrupción de los ensayos no se explica por los jóvenes por el impacto de la restricción de movilidad en el barrio. “En el barrio, la pandemia casi no existió”, afirma Joni mientras explica que durante las medidas de ASPO con “la gente del barrio” se siguieron viendo. Sin embargo, estas medidas sí incidieron en la posibilidad de trabajar, que disminuyó fuertemente, y hasta eliminó la entrada económica de sus bolsillos. Las medidas características de ese primer momento llevaron a que Joni y El Pilo dejaran de juntarse para hacer música e invirtieran su tiempo, energía y libido en pensar de qué manera iban a sostener y generar ingresos.

Unos meses después, ya un poco más acomodados a la nueva cotidianeidad y situación económica que ofrecía el contexto pandémico, Rap del Barrio retomó los ensayos y las jornadas de grabación. Estos encuentros iban en sintonía con una forma barrial de vivir la pandemia en la que estaban inmersos. Muchas personas ya se estaban juntando

⁴⁷ Bajo el histórico lema del Movimiento Nacional Chicos del Pueblo, “El Hambre es un Crimen”, colectivos sociales nucleados en la Asamblea de Organizaciones de Niñez se movilizaron en 2017 y 2018 para denunciar la existencia de una situación crítica en materia alimentaria, visualizar el vaciamiento del Sistema de Promoción y Protección de Derechos, y la falta de reconocimiento estatal de lxs trabajadorxs sociocomunitarios.

⁴⁸ La Marcha de la Gorra es una manifestación que se realiza en diferentes puntos del país desde hace casi dos décadas. En 2016, bajo el lema “Mi cara, mi ropa y mi barrio no son delito”, más de veinte organizaciones sociales llevaron adelante la primera Marcha de la Gorra para exigirle a la entonces gobernadora María Eugenia Vidal que creara más programas de inclusión, que se implementara de forma plena la ley de promoción y protección integral de los derechos de niños, niñas y adolescentes, y que existiera un control ciudadano de las fuerzas policiales.

“como antes”, las organizaciones sociales habían abierto las puertas, y los pibes se juntaban a ranchar cuando caía el sol. Sin embargo, “no era como antes”. El Pilo comenta que, durante este período, se generaron y profundizaron malestares anímicos que repercutieron en las dinámicas de sus formas de hacer música: “A mí la pandemia me pegó para atrás, ni ganas de *freestalear*”. En este escenario Rap del Barrio mutó a Dion Rap, con los mismos integrantes, pero resignificando sus roles: el Pilo se encarga de grabar y editar y Joni de *freestalear*. Unos meses más tarde se dejaron de juntar, Joni había sido papá y eso le requería otra presencia en su hogar.

2.3. Delirio Rock and Roll

Ezequiel vive en Barrio Aeropuerto “desde siempre”. Tenía 33 años al momento de esta investigación. Es guitarrista, compositor y uno de los fundadores de la banda Delirio. Él ubica el origen de la banda en el año 2005, cuando un grupo de amigos de entre 18 y 20 años que compartían “el barrio”, la calle, el jugar al fútbol⁴⁹ para el equipo de “Los Monoblock” y la pasión por Viejas Locas⁵⁰ se propone hacer un grupo de rock: “¿Juntamos la plata y lo hacemos?”, describe Ezequiel rememorando los albores de la banda. Embarcarse en ese proyecto les traía muchos desafíos: sin instrumentos musicales, “sin saber tocarlos” y sin experiencias cercanas de producción musical. Sin embargo, la admiración y pasión compartida por el rock los unió en el deseo y posibilidad de proyectarse como grupo musical. Lo que actualmente es un grupo con más de una década de trayectoria y con reconocimiento local comenzó “como un *hobbie*” por el que poco a poco fueron comprando instrumentos y formando instrumentistas.

Desde 2018 hasta 2021, algunos integrantes se fueron y se sumaron otros, pero siempre bajo el mismo nombre. Los músicos oscilaron entre 5 y 10. Los instrumentos que suenan en ensayos, salas de grabación y presentaciones en vivo también varían, siendo estables tres guitarristas, un bajista, un baterista y un percusionista, y pudiendo incorporarse según la ocasión un armoniquista, un saxofonista y/o un tecladista. Quienes formaron parte “se fueron haciendo” dentro de la banda y eran generalmente amigos que

⁴⁹ El rock chabón comparte con el fútbol la popularidad, la hinchada, el barrio (Alabarces, 1996; Semán, 2007), “el bardo” (Citro, 2008), a diferencia del rock de los 80. En términos de Semán (2007: 248): “El fútbol era popular y el rock de clase media, el fútbol era mercado y el rock era vocación, el fútbol era disciplina y el rock libertad”.

⁵⁰ Viejas Locas fue una banda de rock argentina surgida en la década de 1990. Se originó en Buenos Aires, siguiendo la línea de bandas influenciadas por los Rolling Stones y también por el género del *blues*, y llegó a ser una de las más importantes dentro de la escena del llamado *rock stone* durante los años 90. Canal de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=HKDdrXwD6bU&t=8s&ab_channel=ViejasLocas.

vivían a unas pocas cuadras. Luego algunos de ellos quedaron como parte de la banda en tareas no musicales “dando una mano” o estando “todo el tiempo”. Esta suerte de “tradición” de que quienes integren Delirio sean amigos del barrio se rompió entre 2019 y 2020, cuando luego de varios recambios de músicos, el grupo decidió incorporar a la banda la figura de “sesionistas”. Los sesionistas son músicos contratados para tocar en ensayos y presentaciones en vivo a cambio de dinero. Quienes fueron quedando como “los integrantes históricos” armaron un “núcleo duro” conformado por Ezequiel, Santiago y Juani para la toma de decisiones, para la organización de la banda y para impulsar diferentes acciones, como gestionar “fechas” (como llaman a las presentaciones en vivo), grabaciones, articulaciones con productoras y ensayos.

Al incorporar las nuevas figuras de sesionistas, la composición del grupo cambia y suma un vínculo que roza lo estrictamente musical, como dice Santiago: “[Los sesionistas] vienen, ensayan y se van, a veces no tomamos ni un mate [...], yo me quedo [en la banda] por la gente del barrio” (fragmento de entrevista, diciembre 2020). “La gente”, seguidorxs o público, son un agente protagonista de Delirio como fenómeno sociocultural, al punto de que se la piensa como parte de la banda y constituyen el motivo por el cual Santiago decide seguir apostando al proyecto. De esta manera nos introducimos en una de las particularidades de Delirio: sus seguidorxs como figuras centrales en la configuración del grupo musical.⁵¹ A donde Delirio vaya, va su público “delirante”, quienes son mayormente de Villa Elvira: ellxs acompañan elaborando pancartas, las llamadas “mediasábanas” (telas pintadas con representaciones gráficas e iconografía referente al conjunto musical), difundiendo eventos, “haciendo el aguante” y “agitando” en los vivos. La sonoridad de Delirio se termina de completar con “su público” o, como se nombran en el circuito: “la familia delirante”, que entre cantos y *pogos* (Citro, 2000) ocupan con un gran protagonismo espacio físico y sonoro.

Delirio se reconoce y es reconocido como un grupo de rock barrial. Sus canciones nos hablan sobre sus historias como pibes de barrio a partir de letras, de la forma de la música y de una estética que se asocia con otros grupos que también podríamos identificar dentro del rock barrial, o lo que despectivamente se llama rock chabón⁵². “En el barrio hay otras ‘bandas hermanas’ que, si bien cada una tiene su ‘esencia y estilo [...] se puede identificar con que estamos tirando más para el barrio, ¿entendés? Por lo menos lo veo yo

⁵¹ La centralidad del público en la constitución de la identidad de la banda ya ha sido trabajada por diferentes autorxs (Citro, 2000, 2008; Semán y Vila, 2011; Aliano, 2016).

⁵² Algunos de los trabajos que han analizado el rock barrial o chabón son los de Salerno y Silba (2006), Semán (2007), Cingolani (2011), Semán y Vila (2013) y Saponara Spinetta (2016).

así” (fragmento de entrevista a Santiago, diciembre de 2020). En ese “tirar para el barrio” se refiere a una lírica que comparte un cómo y qué decir; hablar de lo local y hacerlo canción. En este sentido, Santiago introduce que “las letras de las canciones son poesía de donde vos te criaste. Por ahí, a comparación de otras bandas que el mensaje es otro porque tienen otras vivencias o lo que fuere, ¿entendés?” (*ibidem*). Por eso, aunque hay cierto consenso en que su música se encuadra dentro de lo que llaman rock barrial, también comprendemos, en línea con Santiago, que cada estilo es único, se crea y se transforma según la historia del grupo, experiencias e identificaciones que van construyendo el gusto y moldeando decisiones que abonan a la estética.

Para el año 2021, Delirio llevaba grabados tres discos físicos y había realizado numerosas presentaciones en vivo en bares, teatros y radios en el casco urbano de La Plata. En el segundo disco incorporaron la producción sonora de Lucas Gaspari y efectuaron un contrato con la productora Warner, para que se encargara de parte de la grabación y difusión de los materiales, tal como veremos a continuación. A la hora de incorporar un *manager* y/o un productor al grupo, Ezequiel y Santiago explican que la idea es “trabajar desacartonado”, “que no se meta hasta adentro” y “no tener que responder” a pedidos que no estén en sintonía con los proyectos y objetivos del grupo. Explicitan que no les gustaría trabajar con contratos en los que lxs productorxs dicen cuándo, cómo y dónde tocar. Más bien, les interesa proclamarse como autogestivos, caracterizarse como profesionales y trabajadores de la música, es un trabajo que toman en serio.

Además de definirse como “trabajadores de la música”, los integrantes de la banda se desempeñan en otras labores: taxista, quiosquero, trabajador municipal y electricista, entre otras. El núcleo duro de la banda vive en el barrio, donde también viven amistades y familia. Ezequiel, Santiago y Juani terminaron el secundario y uno estudió Radiología en un instituto terciario, pero nunca ejerció. Sus padres y madres son parte de la economía informal, trabajan en albañilería, colocación de aires acondicionados, en limpieza o como amas de casa. Los sesionistas, en cambio, viven en el centro, y algunos estudian en la Facultad de Artes de la UNLP.

2.3.1. Aprender música siendo parte de Delirio

Ezequiel revive en primera persona cómo se formó Delirio y cuál fue su primera presentación en vivo. En el primer ensayo fueron dos guitarras y una batería e hicieron *covers*. Antes de terminar el ensayo, el otro guitarrista se animó a mostrar dos

composiciones de autoría propia y las tocaron. La primera presentación fue unos meses después, en la República de los Niños. Un lugar con gente comiendo, todxs sentados, “fue terrible por los nervios, el debut más *nerd* que podríamos haber tenido, además sin un bajista”. Y continúa:

Después de ahí [de la presentación en vivo], nos dimos cuenta que nos faltaba un bajista, así que “Che, muchachos...”. ¡Para esto! El que había decidido ser bajista ¡se había comprado un bajo! Y no se había comprado el equipo y cuando le dijimos, como que le pintó la vergüenza, le contamos la experiencia del debut y todo, qué sé yo, no quería. Entonces estaba el bajo del chabón, pero no había bajista. (Fragmento de entrevista a Ezequiel, 2021).

En la experiencia de tocar en vivo se dieron cuenta de que era importante incorporar ese instrumento para que el sonido de la banda fuera más parecido a lo que ellos querían. El mejor amigo de Ezequiel ansiaba sumarse a la banda, pero “no entendía nada”. Ezequiel le enseñó “lo básico” para que tocara el bajo: le presentó el nombre de las notas y le indicó que tocara al mismo tiempo que sonaba el bombo de la batería. En la experiencia de ejecutar un instrumento en grupo, varios de sus integrantes tuvieron su primera aproximación a tocarlo al mismo tiempo que iban aprendiendo cuestiones técnicas sobre “lo que se necesita” para “sonar bien” (por ejemplo, que tiene que haber un bajo). Lo que aprendían individualmente lo llevaban al grupo y a los ensayos: la experiencia de participación en otras bandas, lo que hallaban luego de “colgarse horas” sacando un tema o practicando una canción, o la “data” que le pasaba algún familiar o amigx, entre otras prácticas.

Santiago, en cambio, se incorporó al grupo ya teniendo experiencias previas en el hacer música:

Yo vi que mi hermano tocaba, un tío mío era folclorista y me llevaron acá a un profesor que era... era, era un muchacho que hacía folclore sureño. Solamente folclore así que aprendí folclore y me encantó. O sea, hoy por hoy es una de las cosas que más me gustan, por eso con Delirio siempre tratamos, trato ahora por lo menos de meter un poco, viste. Capaz que los chicos medio como que me quieren... matar. (Fragmento de entrevista a Santiago, 2020).

Sus familiares tocando folclore y los meses que fue a un profesor particular constituyeron la puerta de entrada para hacer música y para conocer un estilo que le encantó. En su experiencia personal, compartiendo con familiares y también aprendiendo junto a un profesor, reconoce el origen del gusto por el folclore, estilo que intenta introducir al grupo de rock. Sus compañerxs “no curten mucho el estilo”, lo que dificulta su incorporación, a

pesar de que les ha enseñado algunos “toques del folclore”. De alguna u otra forma, los ensayos eran un momento de aprendizaje de técnicas, estilos particulares, rasguidos y armonías. Y allí también tenía lugar otro tipo de intercambio de saberes: mientras Santiago les contaba cómo hacer folclore, fue aprendiendo sobre “calidades” en materia acústica, como por ejemplo sobre la sonoridad de su guitarra:

Me recalentaba, viste, porque me decían “Noo, dejala [a la guitarra] para el... dejala para el fin de semana que hacemos un asado”. Y no me olvido más, hasta el día de hoy con los pibes jodemos con eso, viste. Pero cuando vos..., viste, realmente, aparte el esfuerzo que me había costado a mí comprar esa guitarra ¿entendés? [...] cuando yo iba y ponía la guitarra en vivo, cagaba todo. Porque era todo, sonaba todo bárbaro, yo enchufaba mi guitarra ¡y era una cagada el sonido! Viste, de la banda. Y eso lo vas aprendiendo con el tiempo. Vos vas buscando, después [...] sabés si la guitarra tiene agudos, tiene graves, viste, si... ¡pero lo aprendés con el tiempo! Yo no tenía ni idea de nada. Yo me compraba una guitarra y capaz que miraba el color (*ibidem*).

La primera guitarra que Santiago compró y luego llevó al ensayo le costó “mucho esfuerzo”; tenía un valor emocional: era su primera guitarra. Como vimos, al principio se enojaba por no comprender el criterio de sonido que el resto de la banda esperaba; pero con el tiempo pudo incorporar sus valoraciones estéticas en torno a los tipos de sonido y las equalizaciones entre agudos, graves y medios.

Aprender a hacer música (con todo lo que implica) dentro de la misma banda es una característica del grupo desde sus inicios. Los aprendizajes individuales llevaron a lo colectivo potenciando el funcionamiento de la banda. Con el pasar de los años, incorporaron al grupo la figura de sesionistas, quienes ya eran profesionales de la música. En este entonces los integrantes que se habían formado dentro de Delirio habían acumulado experiencia para resolver la ejecución musical individualmente. La trayectoria musical y grupal acumulada no sólo trajo transformaciones en cómo se socializa el conocimiento y se produce aprendizaje. También hallamos una serie de cambios en cómo se juntan, ensayan, en los acuerdos y las proyecciones tuvieron lugar en esta banda. Profundicemos en ello en el acápite siguiente.

2.3.2. “Nos van quedando pocos pelos y también pocas pulgas”: transformaciones en las dinámicas de ensayo y encuentro

Los primeros años de la banda, a sus “veinticortos”, la prioridad de Ezequiel en la organización del día a día era dejar tiempo para ensayar: “trabajábamos, pero tranquilo, así como de 4 o 5 horas por día. Que no les lleve mucho tiempo, porque lo demás lo

dejábamos para tocar ahí, estábamos re emocionados”. Fue durante esos años que se aventuraron en alquilar una casa entre los integrantes de la banda y convivir. En este momento, ensayaban a toda hora y todo el tiempo que podían, “hasta las 4 de la mañana”. Tenían un espacio preparado donde colocaban sus equipos de sonido e instrumentos, y allí pasaban gran parte del tiempo. La convivencia duró cerca de dos años hasta que lxs vecinxs le pidieron al dueño que ya no les alquilase más, luego de haber reiterado quejas por “ruidos molestos”.

Con el paso del tiempo algunos formaron familia y todos empezaron a destinar más tiempo al trabajo y a otras responsabilidades. Al hacerse más grandes devinieron cambios en los modos de vida y en la organización cotidiana, pero la banda siguió ensayando “a pleno” —con continuidad y por varias horas—. Sin embargo, cambiaron los lugares de encuentro: generalmente cuando estaban cerca de la grabación del disco o de fechas importantes, en las que había una preocupación por “sonar bien”, procuraban alquilar una sala por períodos acotados; otras veces, ensayaban en la casa de alguno de los integrantes. Si bien vivían a pocas cuadras, la movilidad de los instrumentos era un factor importante para definir el lugar, por lo que solían ensayar en lo del baterista o, si había movilidad, se juntaban en lo de Santiago.



Imagen 10: ensayo en la casa de Santiago. Junio de 2019.
Foto: Santiago Fernández.

La forma que cobraron las dinámicas de encuentro junto con los lugares de ensayo no fueron uniformes en el correr del tiempo. Han variado, entre otras cosas, la periodicidad, asistencia y puntualidad, así como saber de antemano qué es lo que se va a hacer en el ensayo (por ejemplo, repasar una parte o determinado repertorio) o, por el contrario, ir armando *in situ* lo que sucederá. Tener una presentación en vivo o grabación cercana solía promover una organización más rígida y un uso del tiempo en el que pasaban un tema tras

otro. Sin embargo, cuando no había una fecha tan próxima, la manera de participar de los ensayos cambiaba. En algunos aparecía en la conducta una especie de “relajo” en el que la puntualidad, la asistencia y el cronograma de trabajo se flexibilizaban o, directamente, se diluían traduciéndose en “faltazos”. Esto fue produciendo que quienes asistían a la mayoría de los ensayos (o avisaban en caso de no ir) se fueran cansando cada vez más. Luego de haber sacado su segundo disco, *Ansiedad*, presentado a fines de 2018, consideraron que no podían “tardar de nuevo cinco años en producir uno nuevo, porque la gente espera, y te pregunta”, nos contó Santiago. Había un pedido explícito del público y un deseo de alguno de los integrantes por comprometerse grupalmente con la banda de otra forma. Esto llevó a que en el año 2019 se realizara la preproducción del tercer disco. Sin embargo, las juntas se suspendían “sobre la hora” y la impuntualidad de los que asistían era una moneda corriente, como contaba Ezequiel: “Si el encuentro se pautaba a las 19 horas a las 20 h éramos 3”. Sin todos los instrumentos para ver qué temas podían integrar el tercer disco, y meterle pilas para que se lograra rápido se iba complicando la situación.

Sobre todo quienes formaban parte del proyecto desde hacía varios años empezaron a sentir malestares con la suspensión de los ensayos y la impuntualidad. Al reflexionar sobre por qué esas cuestiones “hacían ruido” y generaban destemplanza, Ezequiel pone en juego dos cuestiones. La primera, la falta de tiempo libre y la transformación de sus vidas por asumir más responsabilidades laborales y familiares y, en consecuencia, tener menos tiempo para ensayar. La segunda, el desencuentro de expectativas sobre cómo relacionarse con Delirio y con la música; para él, como ya indicamos, es un trabajo y una actividad que se toma en serio.

Los desajustes entre expectativas sobre cómo estar en el espacio y entender la música trajeron consigo desencuentros infranqueables. Al reflexionar sobre uno de los músicos al que tuvieron que pedirle que se fuera, Ezequiel nos cuenta:

No hubo buena comunicación. Más que nada. Que, en otra época, hubiese pasado. En esta época ya no, porque cada cual tiene el poco tiempo del que dispone para uno y para su familia, lo tiene reservado justamente para eso y cuando no se respeta, digamos, el tiempo en el que nos ponemos de acuerdo para juntarnos a trabajar, ahí empieza el cortocircuito y como no queríamos que haya cortocircuito, lo cortamos de.... de una. Igual esto era una política con la que ya veníamos desde hace 2 años atrás. Cosa que, tal vez este pibe, pensó que, pandemia de por medio, aflojábamos un poco, pero no. No, no hay borrón y cuenta nueva porque hubo una pandemia en el medio. Las responsabilidades se llevan delante de la misma manera. Si yo quedo con vos que me voy a encontrar a las 3 de la tarde, y a las 3 menos diez, te digo “che, mirá, no llego”, me estoy cagando en tu tiempo. [...] Pero bueno, está en la responsabilidad de uno hacer disponer del tiempo al otro también. Y bueno, este chico no la vio así y bueno, nosotros, ya te digo, no tenemos 20 años y, si vos no vas

a ir a ensayar, yo también me quiero quedar en mi casa a cenar con mi mujer, ponele. Y creo que son cuestiones que uno se va dando cuenta a medida que crece [risas]. (Fragmento de entrevista a Ezequiel, febrero de 2021).

En esta nueva etapa de Delirio, el grupo pautó nuevos acuerdos sobre qué cosas se aceptaban y cuáles no. Cuando el límite de tolerancia entre lo que se pautó y lo que se hizo se resquebrajó, varios integrantes dejaron de ser parte de Delirio. Claro que no fue el único motivo por el cual se “bajó” gente de la banda: algunos decidieron no hacer más música, otros “se la mandaron en el barrio”⁵³ y ya no fueron bien vistos dentro de la banda, y otros sintieron que ya se había cumplido su tiempo dentro del grupo. La pandemia con las medidas de asilamiento y distanciamiento tuvieron efecto en la continuidad de algunas participaciones en la banda, y no solo por no adaptarse a nuevos acuerdos; fue una época que percutió niveles económicos, sociales, afectivos. En una entrevista radial, Santiago contó las dificultades que atravesó la banda e identificó dos cuestiones⁵⁴. La primera, que hacer música no era prioridad en un contexto en el que debían conseguir la comida diaria: “Estábamos pensando qué íbamos a morfar, re bajoneados y pensando si venía una guitarra o qué hacía”. La segunda, que unos meses más tarde incursionaron en el mundo del *streaming*, lo cual les resultó un desafío sin un público que aplaudiera ni conocimientos técnicos sobre cómo llevarlo adelante, aunque sí contaban con la tecnología necesaria para hacer la grabación y transmisión en vivo.

Desde 2021, los ensayos de Delirio son una vez por semana, entre 2 horas y 2 horas y media. Eso no quita que alguna vez un integrante suspenda; de hecho, se cancelan, pero lo que se ha transformado es que la regla es avisar con antelación cuando a alguien le surge alguna complicación o compromiso. La incorporación de sesionistas fue un quiebre en la lógica del grupo: antes eran amigos del barrio que hacían música mientras que en la nueva forma los sesionistas participan estrictamente del horario de ensayo para tocar en vivo y a cambio recibir dinero. Esta forma de trabajar con sesionistas fue, en parte, el resultado del cansancio de que sus compañeros “los dejen clavados” (los esperaban al ensayo y nunca llegaban) al mismo tiempo que una parte de su identidad en tanto “amigos del barrio que hacían música” se ponía en crisis.

⁵³ “Mandársela en el barrio” refiere a resquebrajar normas consensuadas en el circuito barrial inmediato y que tienen base en una moralidad local en la que se define lo que está bien o mal hacer. Por supuesto que este constructo de sentido varía dentro del territorio de estudio según diferentes situaciones sociales y también en distintos interlocutorxs. Precisaremos parte de esta discusión en el capítulo 4.

⁵⁴ Se puede acceder a la entrevista en el canal de YouTube de la radio RealPolitik FM: https://www.youtube.com/watch?v=Q1XWjAuGbvU&ab_channel=RADIOREALPOLITIKFM.

Para el año 2021 “pasó mucha agua bajo del puente” y, en palabras de Ezequiel, “van quedando pocas pulgas y también pocos pelos”. Los músicos que continúan desde la formación inicial son tres (Santiago y Juani, además de Ezequiel) con aproximadamente 30 años de edad y más de 10 años en la banda. Actualmente son quienes, en mayor medida, proponen dónde van a tocar, con quiénes y cuándo, y organizan la dinámica de los ensayos. El resto de los integrantes que quedan son del tipo sesionistas.

2.4. Grupo salmista de la Iglesia Pueblo de Dios

El grupo salmista juvenil se desarrolla en la Iglesia Pueblo de Dios de La Plata, de tradición “católica, apostólica, cristiana”. Esta Iglesia funciona a nivel local en tres sedes agrupadas bajo el nombre Congregación La Plata (de ahora en más, CLP): Quinta Primorosa (barrio Las Quintas), Pan de Vida (barrio Aeropuerto, Villa Elvira) y Paraíso Encantador (Punta Lara, Ensenada).⁵⁵

Cada semana, CLP se reúne los días sábados, los llamados “días de reposo”, en una casa de oración diferente. Bien temprano, entre las 5 y 8 de la mañana, lxs congregadxs se despiertan en ayunas y se arrodillan para rezar la oración de autoliberación: “Dios mío, en nombre de Jesucristo, destruye de mi cuerpo todo espíritu inmundo, purifica mi corazón con tu Santo Fuego purificador; reboza mi corazón con la santa gracia del Espíritu Santo”. Luego emprenden el camino hacia la casa de oración. Algunas veces, para eventos extraordinarios como cumpleaños de las casas u otras fechas especiales (como la resurrección de Jesús) también han viajado a Rafael Calzada, Varela, Misiones o Paraguay. Las tres casas de oración que conforman la Congregación La Plata se asemejan en cuanto a su disposición, infraestructura y estética general. Llegar a ellas implica pasar por calles poceadas de tierra con zanjas con agua, ver muchas casas sin revoque de chapa y madera, y encontrarnos con música que suena bien fuerte en las veredas, niñxs corriendo y jugando, y gente sentada fuera de sus casas, muchas veces tomando mate o tereré. Las tres tienen edificaciones que resaltan por el contraste con las que se encuentran a su alrededor: a simple vista se ven revocadas, pintadas y con techo de loza. En el mismo terreno hay un baño, una cocina y también una casa donde viven otras personas que se encargan del mantenimiento de la casa de oración.

⁵⁵ En Argentina, existe una sede central nacional localizada en Posadas (Misiones) y otras sedes en las distintas provincias del país; la de Buenos Aires se sitúa en Rafael Calzada. Su sede principal, Santa Trinidad (Asunción, Paraguay), es el lugar de donde el fundador de esta fe es oriundo. En el siguiente video se puede observar la fiesta de Repatriación en abril de 2022, Caaguazú, Paraguay: https://www.youtube.com/watch?v=X8Hk1ojsIwU&ab_channel=HectorRuiz.

Las casas de oración son rectangulares, con bancos largos de madera y/o sillas de plástico que están próximos a cada una de las paredes y miran hacia el centro del salón. Las paredes se visten de telas blancas y colores pasteles (rosa, celeste, anaranjado, amarillo). Los diseños que las acompañan y su disposición “son revelaciones del Espíritu Santo”⁵⁶ que reciben sus congregadxs en sueños o profecías. La Casa se organiza en partes donde se desarrollan actividades específicas y están ocupadas por determinadas personas: el cielo (que es donde se sienta la gente que es más importante para lo que se esté realizando), la cancha (ubicada en el centro del salón), donde se realizan obras ilustradas y se ubica gran parte del tiempo Miguel (el maestro de ceremonia), los laterales, en los que se sientan las mujeres de un lado y los varones del otro, el escenario (donde cantan, actúan, bailan) y la entrada. El espacio, en su totalidad, “es así porque Dios quiere”. Entre sus integrantes encontramos a Pablo, el director de salmos, danzas y obras ilustradas⁵⁷; Miguel, el maestro de ceremonia y de relaciones públicas, quien coordina gran parte de lo que sucede en la casa de oración un día de reposo y es también quien convoca a nuevxs perseverantes (como se llama a quienes practican la Fe y no viven en las Casas de Oración). Otrxs integrantes se desempeñan en grupos de danza, en salmos, son poetizxs, desatadorxs de sueños (interpretan los significados), cocinan, hacen compras o se encargan del mantenimiento del espacio, entre otras actividades. Gran parte de la población que participa es migrante o descendiente de paraguayxs. Los salmos, profetizaciones y conversaciones pueden ser en castellano o guaraní.

Quienes concurren a la Iglesia expresan cotidianamente el “intentar agradar a Dios” con sus vestiduras (así llaman a la vestimenta), con sus rezos o con ofrendas en forma de salmos, danzas y obras ilustradas. Las vestiduras de la Iglesia Pueblo de Dios comparten el abanico de tonalidades de las telas que adornan las Casas de Oración: el blanco y los colores pasteles serían los preferidos para Dios y sus congregadxs, mientras que el negro, rojo y otros colores fuertes se alejarían de él. En la Iglesia los hombres llevan pantalón de vestir, zapatos y camisas; las mujeres, polleras largas, remeras o camisas y velos que cubren sus cabelleras (recuperaremos el significado de las vestiduras en el capítulo 4). Rezar, además de ser una forma de agradar a Dios, también aboga por la salvación en la vida y luego de la muerte, al tener la llave para entrar en los siete cielos. “Vos tenés que

⁵⁶ Según lxs participantes me explicaron, las revelaciones del Espíritu Santo son sueños, profecías o encarnaciones de espíritus que muestran a lxs congregadxs diferentes revelaciones que abarcan desde descubrimientos sobre dificultades que tendrá una pareja en términos vinculares hasta cómo será el piso de la casa de oración o la letra de un salmo.

⁵⁷ Los salmos (canciones) y las obras ilustradas (obras de teatro) son expresiones que congregadxs elaboran para Dios por revelación del Espíritu Santo.

rezar, por vos y por todas las personas que querés, así las cuidás”, comentaba Ana mientras íbamos camino a la Iglesia y yo le confesaba que no había rezado.



Imagen 11 y 12: Cumpleaños en Quinta Primorosa. Enero de 2020.
Foto: Candela Barriach.

En la Iglesia conviven diferentes clases sociales; un día de reposo, entran y participan quienes concurren, ya sean personas con autos 0 km y de alto poder adquisitivo como otras que a duras penas pueden pagar un boleto con la SUBE⁵⁸. En términos de Miguel, a la Iglesia “no entra sólo el del perfume más caro, yo no tengo un peso, la dentadura no me la puedo hacer porque no junto la plata [...]”. En la Iglesia hay lugar para todos, sin importar la billetera, pero lo que sí está claro es que los primeros beneficiarios deben ser los pobres” (fragmento de nota de campo, enero de 2020).

El grupo salmista es uno más dentro de esas participaciones en la Iglesia. Se conforma por cuatro jóvenes argentinas y hablantes de castellano: Belén (15 años), Sol (17 años), María (13 años) y Brisa (18 años), todas ellas primas entre sí, excepto Brisa y Belén, que son hermanas. En la Congregación La Plata también hay otras jóvenes argentinas y paraguayas hablantes de castellano y guaraní que no fueron invitadas para consolidar este grupo salmista juvenil (se profundizará más adelante sobre este punto). Dos de las jóvenes

⁵⁸ El Sistema Único de Boleto Electrónico (SUBE) es una tarjeta que ofrece un servicio de alcance nacional para pagar viajes en colectivos, subtes y trenes. Tiene tarifa diferencial para jubilados, excombatientes, beneficiarxs de planes y trabajadoras domésticas.

están cursando sus estudios secundarios, otra abandonó y otra inició estudios terciarios no universitarios. Trabajan en tareas de limpieza y cuidado desde los 13 años aproximadamente, y sus familias son trabajadoras de la economía informal al igual que las familias de la Orquesta y el Rap del Barrio, con estudios secundarios incompletos, excepto la madre de Belén que terminó recientemente la escuela en el Plan FinEs en Casa Joven B. A. Con Belén y Brisa nos conocemos desde el año 2013, ya que ambas participan o han participado en diferentes actividades de Casa Joven. Con Sol y María nos conocimos en la Iglesia y rápidamente me incorporaron a ese grupo juvenil.

2.4.1. Un “día de reposo”: entre obras ilustradas, salmos, comidas y profetizaciones

Cada sábado lxs perseverantes se encuentran en las Casas de Oración en jornadas que denominan “días de reposo”, que pueden durar desde las 5 de la mañana hasta aproximadamente las 18 hs. Allí rezan, “profetizan” (encarnan la voz del Espíritu Santo), cocinan, comen, cantan salmos y participan de “la ceremonia”. Las diversas expresiones que tienen lugar se interpretan como inspiraciones humanas impulsadas por el Espíritu Santo, entre ellas, los salmos, que son ofrendas creadas por y para Dios. Con el correr del día se venden empanadas, chipá u otras comidas al paso que elabora un grupo designado y los fondos recaudados son para el funcionamiento de la Iglesia. Por la mañana generalmente se empieza a cantar desde bien temprano mientras algunxs profetizan. Fuera de la casa de oración se disponen unas mesas largas en las que se desayuna más de una vez en el transcurso de la mañana y luego se almuerza.

En un sábado cualquiera no hay horarios fijos (sí los hay en eventos especiales); Miguel, quien está a cargo de la ceremonia, y Pablo, como director de la parte artística, van llamando y organizando el cronograma. Las jóvenes salmistas, sobre todo Belén, casi siempre reciben alguna tarea, como llevar y traer diferentes cosas, ayudar a servir comida o estar atentas y a disposición de lo que necesiten lxs adultxs que encaran el desarrollo de una actividad. Ellas circulan por diferentes partes de la Casa: por los patios o en la cocina, todo el tiempo se mueven. Mientras, adentro de la casa de oración cantan y profetizan. Cantan en bloque y al unísono, algunas personas al frente y otras sentadas. Quienes profetizan a veces lloran, a veces hablan bajito o pueden impostar la voz y gritar lo que el Espíritu Santo tiene para decirle a algúnx congregadx. Mientras tanto, hay gente sentada, otra que entra y sale. Todo sucede a la vez.

Si bien no hay horarios fijos, es aproximadamente a media mañana cuando comienza la ceremonia. En este momento lxs congregadxs que están dispersos en el espacio entran a la casa de oración. Miguel es el coordinador de la ceremonia en La Plata. Al iniciar la ceremonia él y los guardias están parados y todo el resto sentadxs. Miguel, “encarna el espíritu santo” y llama a “sus obreros”, quienes interpretarán a Dios. Profesan y lloran. Algunas veces actúan obras largas, otras veces juegan y otras son protagonizadas por poetizas cuyos cuerpos, mientras predicán, se mueven por toda la cancha. En casi todas las presentaciones hay risas y llantos, cuerpos por el piso, tironeos, voces que se elevan a los cuatro vientos. Cuando termina la obra, aplaudimos y decimos bien fuerte “Gloria a Dios” con una voz que resuena desde lo profundo del pecho.

Los días terminan con rezos, comunicaciones sobre actividades que se realizarán en la Iglesia o cuestiones legales (por ejemplo, sobre la conformación de la Iglesia como asociación civil). Luego, entre las 15 y las 16 hs, se almuerza en largas mesas donde nuestros platos y codos chocan cada vez que nos movemos. Nos turnamos para comer en la misma mesa, primero comen ancianxs y niñxs y luego lxs jóvenes. El ambiente suele ser de risas, de contar cuestiones personales o anécdotas. La comida es gratis, así todxs pueden comer, porque “hay gente que no tiene para pagar”.



Imagen 13: Almuerzo en Quinta Primorosa. Febrero de 2020.
Foto: Pablo Valdés.

2.4.2. El resurgimiento del grupo salmista

En febrero de 2020 fue Belén, hija de Pablo, quien tomó la iniciativa de armar un grupo de WhatsApp conformado por 5 personas (4 jóvenes y yo) con el objetivo de reanudar el grupo juvenil de salmos. Este había quedado disuelto en 2019 cuando otrxs jóvenes que lo

integraban, por diferentes motivos, dejaron de participar de la Iglesia. Ese era el grupo por el que yo me acerqué a la Iglesia pero ya no funcionaba, tal como señalé en el capítulo 1. A las 17:30 hs Belén me envía un mensaje y me pregunta si quiero estar en el grupo de ensayos, le digo que sí y media hora más tarde apenas contesté sucedió la siguiente conversación, en la que pautamos el encuentro:

[18:08, 22/2/2020] Belu: Hola chicas cómo están

[18:08, 22/2/2020] Belu: Este grupo es creado para ensayos, ayunos, vigiliass, etc

[19:48, 22/2/2020] Belu: El objetivo es crear un nuevo grupo de salmos (quizás de danza también) para traer novedad y que los mensajeros vean que estamos progresando... Bueno tenemos que empezar a organizarnos y ver qué horarios o días pueden ser

[19:48, 22/2/2020] Belu: es hora de progresar

[19:53, 22/2/2020] Sol: Enhorabuena 🎉🎉🎉

[19:54, 22/2/2020] Sol: Todo va a salir bien!!! Con la ayuda de Cande

[19:54, 22/2/2020] Sol: Y de Dios también

(Fragmento de conversación de WhatsApp, febrero de 2022).

El impulso para la conformación de este grupo enardece expectativas entre varixs miembrxs de la Iglesia y pretende ser mostrado a superiores como una entrega a Dios (cuestión que se desarrollará en el capítulo 3). La primera reunión del grupo salmista juvenil que concretamos fue en Quinta Primorosa y asistieron, además de las 5 jóvenes, Ramón y Pablo. Los horarios de encuentro se coordinaron semanalmente por WhatsApp, Belén fue quien impulsó y comandó la conversación para que se efectivice un día y horario concreto de encuentro.

Antes del primer ensayo, Sol se encargó de buscar salmos escritos que solía tocar o escuchar, algunos que encontró en, como le dicen las jóvenes, “Quinta” y otros que escribió ella. María se encargó de buscar grabaciones, colocarlas en un *pendrive* y gestionar un equipo de música para poder conectarlo.



Imagen 14: Ensayo con el grupo salmista. Febrero de 2020.
Foto: Belén Valdéz.

La intención de ese encuentro era seleccionar algunos salmos para empezar a armar un repertorio, practicarlos y luego tocarlos en Paraíso Encantador (la sede de Punta Lara). También empezaron a pensar cómo se llamaría el grupo salmista y Sol oró para que nos revelasen (los espíritus) el nombre del grupo de salmos. La llegada al ensayo fue puntual y de inmediato nos acomodamos y empezamos a buscar las canciones. A continuación, un registro de lo que fue el reencuentro del grupo:

Es jueves a las 17 h. Entramos a la casa de oración y nos sentamos en “El Cielo”. Es la primera vez que me siento ahí, en ese lugar siempre se sentaban los de mayor jerarquía. Sin embargo, ese día, parecía que corrían otras reglas sobre cómo se podía usar el espacio. Brisa saca una carpeta con salmos. María trae un equipito de música para enchufar el pen drive. Empezamos a revisar la carpeta. Una expresa que hay un tema que no le gusta y causa gracia. “Te imaginas, le decía así a San Pedro”, y ríen. María y Belén proponen y con la complicidad de las restantes anotan. Ellas dos, y sobre todo Belén son quienes inician las propuestas mientras el resto las sigue o acompaña, pero no deciden ni qué ni cómo. Luego revisamos las canciones que había en el pen drive. Escuchamos dos o tres. Yo estaba sentada entre Brisa y Belén, las dos hermanas. Mientras las otras chicas seguían eligiendo canciones, aprovecho a preguntarle a Brisa si había dejado de ir a la Iglesia, ya que hace unos meses no la veía por ahí. Me contó que no venía porque estaba castigada; por otros comentarios que escuché, entiendo que fue porque después de ser madre se separó y tuvo otro novio. Ambas decisiones de vida son para la Iglesia merecedoras de castigo y expulsión temporaria. (Fragmento de observación, febrero de 2020).

Ese día y durante los ensayos siguientes pude apreciar cómo se habilitaron otras reglas sobre lo que se podía hacer o no en la casa de oración, sobre cómo estaban sus cuerpos, los tipos de conversaciones que tenían y hasta los lugares físicos por los que transitaban (analizaremos las formas de habitar el espacio de ensayo en el capítulo 4). Ellas habían conversado sobre qué querían hacer y de qué manera, y se organizaron en consecuencia. Los adultos, desde el doble rol de familiares adultos (padres y tíos) de las jóvenes y de referentes de la Iglesia (uno de ellos director de salmos), estaban presentes y esporádicamente entraban en escena para marcar formas de hacer. Los vínculos previos con algunxs interlocutorxs y la confianza construida llevó a que me incorporaran al grupo desde un lugar de enseñanza musical cuyas formas fuimos negociando entre las jóvenes, Pablo y yo; ese rol varias veces fue planteado como un lugar de autoridad/saber musical , ocupando las jóvenes salmistas el lugar de aprendices.

Los ensayos son espacios grupales en los que ponemos en tensión conocimientos previos y aprendemos otros. El lugar en el que me toca estar es, junto con Pablo, un lugar jerárquico respecto a ellas (retomaremos parte de este análisis en el capítulo 5). Esto me

lleva a proponer ejercicios concretos para trabajar cuestiones puntuales. El encuentro implica probar muchas veces cómo hacer un acorde o cantar una misma nota, ejercitar la escucha y reflexionar sobre experiencias de escucha comunes. Asociar la experiencia auditiva con la muscular y neuromotriz. Experimentar las veces que sea necesario. La que toca la guitarra y canta con más firmeza es Belén, y es, también, a la que más veces principalmente Pablo corrige y llama la atención. Ella y María son también quienes reciben más presión para “hacer bien la tarea”, quienes parecen prestar más atención a ejercicios musicales novedosos y asimismo quienes pueden poner la voz para confrontar a adultxs, en este caso a Pablo.

La mirada del adulto circunda durante todo el encuentro y algunas veces irrumpe para brindar herramientas o, en contraposición, provocando malestar. Ser parte del grupo salmista y ensayar implica organizarse para ir con los materiales necesarios, ponerse en comunicación, aprender a conciliar y confrontar entre ellxs y con adultxs. Ser parte del grupo salmista excede la participación de los ensayos. Sol, por ejemplo, era una de las más proactivas a la hora de hacer vigiliass con ayuno y pedidos de revelaciones para ver cómo iban a ser las vestimentas de este nuevo grupo, el nombre del grupo de salmos y también letras de poesías. En este marco, para ellas trabajar la conexión con Dios es indispensable, ya que es el Espíritu Santo quien baja, revela y se lleva el crédito de estas obras y creaciones que serán ejecutadas por personas.

Durante la pandemia el grupo no se siguió juntando, respetando las medias de asilamiento y distanciamiento social que se reforzaban por parte de la Iglesia. El grupo de WhatsApp permaneció en silencio y a mediados de 2020 varias lo abandonaron. A fines de ese año me enteré de que dos de las jóvenes habían dejado de participar en la Iglesia.

Recorrer la experiencia por el grupo salmista nos permite ver cómo un grupo de jóvenes se acerca a la música como una forma de acercarse a Dios (retomaremos esto en el capítulo 3). Los modos que cobra la práctica salmista es parte de un mundo más amplio de sentidos, una actividad que permite, además de mostrar devoción a Dios, que las figuras jerárquicas de la Iglesia reconozcan a estas jóvenes y así contribuye a difundir la Congregación La Plata (profundizaremos en el capítulo 5).

A continuación, presentaremos el último grupo antes de, en los siguientes capítulos, avanzar en el análisis de temas que atraviesan a todos o algunos de los grupos con los que realicé el trabajo de campo.

2.5. Alta Banda

Bajo el nombre Alta Banda haremos alusión a un taller de música y a un grupo de música, ambos desarrollados en articulación a Casa Joven B. A. de la organización social Obra del Padre Cajade.⁵⁹ El grupo de música está conformado por jóvenes que han sido parte del taller y se autonomiza luego de varios años de participar en clases de instrumento y ensambles y de realizar presentaciones en vivo. Las casas de día, emprendimientos socio-productivos y el hogar convivencial que conforman la organización social se financian a través de diferentes estrategias. La principal fuente de financiación, por el flujo monetario y por la constancia del dinero recibido, es el convenio con el Estado a nivel municipal, provincial y nacional.⁶⁰ Asimismo, contribuyen al funcionamiento cotidiano donaciones, préstamos, articulaciones con organismos privados y el trabajo voluntario y militante de numerosos integrantes.

El taller de música en Casa Joven se inició en el año 2013. La convergencia, por un lado de un profesor de música, Marcelo, que se acerca a la institución “para hacer algo social” y, por el otro lado, el deseo que manifestaban jóvenes usuarixs de la Casa de “hacer una banda” fueron potencia para que lxs educadorxs acompañen la propuesta y se embarquen en gestionar insumos para su funcionamiento. El equipo de “adultxs responsables” que comenzó el dictado estaba conformado en sus inicios por: el profesor de música Marcelo, el educador Tomás y dos extensionistas universitarixs⁶¹: Guido y yo. Al comienzo, ninguno recibía estipendio por la tarea. Con el paso del tiempo, se pudieron conseguir fondos para el pago a una de las personas, gracias al convenio como centro de día con el Organismo Provincial de la Niñez y Adolescencia.

Con algunos instrumentos prestados y otros propios (adquiridos por donación), los

⁵⁹ La Obra del Padre Cajade es una organización social con rango de asociación civil sin fines de lucro que se funda en 1984 cuando el cura Carlos Cajade aloja a niñxs en situación de calle. Ese fue el inicio de la conformación del Hogar de la Madre Tres Veces Admirable y de un proyecto comunitario y político que creció en organización, trabajo y reconocimiento por el trabajo con niñeces y juventudes en condiciones de pobreza.

⁶⁰ Cabe destacar la articulación que relevamos para el período 2018-2022 con el Ministerio de Desarrollo de La Comunidad de la provincia de Buenos Aires a través de programas como la Unidad de Desarrollo Infantil (UDI) y el programa Envión; con el Organismo Provincial de la Niñez y Adolescencia; con el Ministerio de Educación de Provincia, por el plan FinEs; con el Ministerio de Desarrollo Social a partir de acceder a diferentes subsidios de la SENAF y de apoyo de la Secretaría de Economía Social; con el Ministerio de Educación de la Nación a través de la extensión y el voluntariado universitario; con el Ministerio de Cultura a partir de las líneas de financiación de Puntos de Cultura.

⁶¹ El proyecto de extensión universitaria “Prácticas de lectura y escritura: escuela, organizaciones sociales y formación docente (Proyecto de extensión). Universidad Nacional de La Plata” pretendía fortalecer prácticas de lectura y escritura con jóvenes en dos organizaciones sociales, una de ellas en Casa Joven. Fue dirigido por Carolina Cuesta y codirigido por Mariana Chaves. Se puede acceder al proyecto desde el siguiente enlace: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/extension/px.62/px.62.pdf>.

lunes a las 14 hs nos empezamos a encontrar para fundar una experiencia colectiva de enseñanza y aprendizaje musical. Algunxs de quienes integraron el taller habían tocado en batucada o murga en la misma organización o en el barrio, pero para la mayoría era la primera experiencia con instrumentos armónicos. Matías nos cuenta sus inicios:

Yo aprendí, todo lo que aprendí de música fue todo por Casa Joven. Todo, porque yo no sabía ni nada. Venía a tocar instrumentos, todo en Casa Joven. Aprendí a llevarme con mis compañeros en Casa Joven. [...] No, pero.... aprendí todo en Casa Joven, todo lo que, la mayor parte de las cosas que sé lo aprendí en Casa Joven. No es por darle crédito a Casa Joven ¿no? (Fragmento de entrevista a Matías, diciembre de 2020).

A fines de 2013 el taller hace su primera presentación en vivo⁶² y es en este evento cuando se elige el nombre Alta Banda. El número de integrantes del taller se mantuvo entre 10 y 15 jóvenes, aunque hubo encuentros a los que asistían hasta 25 jóvenes o, por el contrario, iban pocos o ningún pibe/a. Si bien el taller acumuló experiencia desde el año 2013 y Marcelo y yo estuvimos desde el inicio, él hasta 2020 y yo hasta 2021, lxs jóvenes que participaron del taller no fueron siempre lxs mismxs.

La práctica musical específica no es lo único que se hace en Casa Joven el día del taller de música. El día de ensayo hay actividades que son parte de la cotidianeidad, como cocinar y comer algo (almuerzo y/o merienda), llevarse mercadería o ropa, hacer la tarea para la escuela, algunas semanas “toca limpiar” el espacio y una vez cada dos meses hacer una asamblea. Algunxs jóvenes vienen específicamente al taller de música dentro de las actividades de la Casa, otrxs asisten a la Casa todos los días, participando tanto del taller como de otras actividades, y lxs más grandes (que ya dejaron de participar en los talleres) se acercan a visitar y, eventualmente, ayudan en la preparación del almuerzo. Con el paso de los años, lxs jóvenes del taller de música fueron acumulando experiencia acerca de cómo ensamblar, cuestiones técnicas musicales y cómo hacer para poder sonar con otrxs. Este proceso de aprendizaje en la ejecución y ensamble musical que ocurría en el taller de música sucedía bajo la coordinación y acompañamiento de lxs educadorxs. A esta altura Marcelo ya se había incorporado plenamente a la organización y había dejado atrás la nominación de “profesor” para asumirse como “educador”. En el proceso fueron sumándose otrxs estudiantes o graduadxs universitarixs de humanidades o ciencias sociales

⁶² Fue en el hipódromo de la ciudad de La Plata en un evento organizado por el Centro de Equitación para Personas con Discapacidad y Carenciadas (CEDICA) con el que la organización venía articulando trabajo con adolescentes.

que, además, eran músicxs, entrando como “talleristas”⁶³ o educadorxs, y a la fecha de escritura de la tesis hay cuatro educadorxs, todxs con renta (uno de ellxs es unx de lxs jóvenes que se autonomizó con Alta Banda).

A finales de 2018, aquellxs “más grandes” (de 17 a 21 años) que habían participado con cierta continuidad del taller e incorporado el lenguaje musical se “desprendieron” de la propuesta que ofrecía la organización social para armar una banda en la que hicieran sonar canciones de principio a fin, sin adultxs tocando con ellxs. Al respecto, Rodrigo nos cuenta:

En la única banda o grupo sólido... más que nada, primero eran los talleres de Casa Joven, o sea, eran los talleres. Era ir y tratar de, de ensamblar yo y tratar de adaptarme a lo que sabían los demás porque en su momento no sabía yo y bueno, nada, era así. A medida que fui aprendiendo, fui aprendiendo, fuimos subiendo de nivel con los chicos y bueno, nada. Llegó cierto momento que ya Casa Joven se iba de vacaciones y nosotros seguíamos ensamblando y seguíamos ensayando. Y de ahí bueno, hicimos Alta Banda, pero no ya en los talleres, sino no éramos el taller Alta Banda de Casa Joven, sino éramos la banda de rock Alta Banda, participante de Casa Joven, o sea, era ya diferente. Y bueno, más que nada estuve en eso, pero después no estuve en ninguna otra banda (entrevista a Rodrigo, febrero de 2021).

Lxs jóvenes habían quedado entusiasmadx con una actuación en diciembre de 2018 para el festejo de fin de año de otra organización social (La Casa⁶⁴), en el que tocaron más protagónicamente: Joni, Rocío, Matías, Diego, Abraham, Rodrigo, Marcos, y acompañamos como educadorxs Juan (primero extensionista y luego tallerista), Marcelo y yo. Al culminar el evento, mientras volvíamos desde la organización que nos había invitado hasta Casa Joven para dejar los instrumentos, lxs pibes se imaginaron teniendo su propia banda. Se proyectaron en ensayos, consiguiendo fechas y armando repertorios. Me preguntaron si desde Casa Joven les podíamos prestar los instrumentos y accedimos. Querían hacer “algo sólido”, donde hubiera compromiso, amistad y que sus canciones “suenen bien” (se ampliará en capítulo 3). El deseo y proyección del grupo era pasar de ser integrantes del taller de Casa Joven a conformar una banda de rock que no fuera *de* sino que *participara en* Casa Joven, como nos explicó Rodrigo en la cita previa.

⁶³ Se diferencia la figura de tallerista con la de educadorx porque el tallerista circunscribe su participación al dictado del taller, mientras que lxs educadorxs con una mayor participación y adscripción a la organización.

⁶⁴ La Casa es una organización social localizada al oeste de la ciudad, por fuera del casco urbano fundacional. Es parte del Movimiento Nacional Chicxs del Pueblo, a la que pertenece también la Obra de Padre Cajade y La Casita de los Pibes.



Imágenes 15 y 16: Cumpleaños “Colectivo La Casa”. Diciembre de 2019.
Fotos: Manuela Mendy.

De lxs jóvenes que conformaron la banda en 2019, uno había finalizado el secundario, tres estaban cursándolo y uno había abandonado la escolaridad hacía ya algunos años. Sus trabajos variaban entre ayudantes en albañilería, panadería, carnicería, jardinería y salir con el carro. En julio de 2021, desde la organización conformamos un espacio socio-productivo de lutería llamado Buena Vibra al que se incorporaron con diferente continuidad Rodrigo, Matías, Abraham y Diego (sigue hasta el 2025 sólo este último). A Abraham, que siempre continuó participando del taller de música, se le propuso, desde la coordinación del taller y la Casa, empezar a participar del espacio desde el rol de educador.⁶⁵

2.5.1. Desde “los lunes son de la banda” hasta “otra vez nos clavaron”

Fue en el verano de 2019 cuando Alta Banda empezó a ensayar de forma autónoma como grupo de rock en las casas particulares de sus miembros y en febrero pidieron prestado el garaje de Casa Joven para usarlo una vez por semana. Algunxs de quienes inicialmente

⁶⁵ Como una forma de promover la participación juvenil como parte del equipo de trabajo y de “incorporar a gente del barrio” algunxs pibxs han pasado por el rol de educadorxs.

iban a integrar la banda quedaron en el camino: Rocío no pudo participar de los ensayos porque debía encargarse del cuidado de sus hijxs (retomaremos parte de este análisis en el capítulo 5); Joni no terminó de “pegar onda” con el resto de lxs pibes, aunque tal vez no colaboró en la integración y permanencia el hecho de que fuera un poco más chico que el resto y que fuera parte de “otra barra” del barrio. A los primeros ensayos del grupo asistieron Abraham en el bajo, Diego en guitarra y voz, Rodrigo en guitarra y voz, Matías en percusión y Marcos en voz y percusión. Quienes conformaban el grupo que quedó en ese momento eran amigos entre sí, Marcos era primo de Rodrigo y Matías y Abraham hermanos; esto implicaba que, por fuera de los ensayos y la participación en la Casa, compartían también otras pertenencias, actividades y prácticas. Con el correr del tiempo —según contaremos más adelante— Marcos dejó de participar con continuidad en los ensayos y luego de unos meses se apartó por completo.

Lxs adultxs que estábamos a cargo de la coordinación del taller de música fuimos parte de este proceso con una dinámica distinta: Marcelo colaboró en el armado de arreglos musicales, sacar canciones y grabarlas en su casa (pues posee un estudio) y yo, cuando los ensayos eran en Casa Joven me quedaba “dando vueltas” por la Casa y a disposición para conversaciones o para la gestión de presentaciones en vivo.

Los ensayos sucedían —como ya mencionamos— en dos puntos de encuentro. Uno, en una casa, que generalmente era la de Rodri, el único que tenía una habitación que no era compartida con otrxs familiares o convivientes. Las juntadas en sus hogares las coordinaban por WhatsApp o, algunas veces, estando de visita, “pintaba” practicar algunas canciones. El otro lugar de ensayo era Casa Joven, los días lunes, de 17:30 h a 19:30 hs, luego de finalizado el taller de música, y que ensayar allí lo significaban “como tocar en un recital”.

Empezamos a juntarnos no solamente los lunes en Casa Joven, sino que nos juntábamos los lunes y los miércoles y los domingos ensayábamos los lunes de vuelta y ahí sí, ensamblábamos con todo, ¿entendés? Tipo, esa era la idea, ensayar toda la semana para cuando vayamos a Casa Joven sonemos bien. Porque la idea era tomar los ensayos de Casa Joven como, digamos, como si fuera un concierto, un recital, ¿entendés? Porque en nuestras casas no ensamblamos, o sea, somos todos acústicos, lo único que enchufamos es el bajo. Pero en Casa Joven enchufábamos los micrófonos, las violas, el bajo, ¡hasta al cajón le poníamos micrófono! O sea, ensamblábamos todo como tenía que ser. Así que es como que en la semana ensayábamos para ir a presentarnos el lunes, ¿entendés? (Fragmento de entrevista a Rodrigo, febrero de 2021).

Los ensayos en lo de Rodri lograron una frecuencia de hasta tres veces por semana. Allí preparaban arreglos de canciones para luego ensamblar los días lunes y recorrer un repertorio. Ensayar en la Casa era el momento en que se preocupaban por que sucediera “el ensamble”. El garaje era donde tenían lugar los ensayos del taller, de la banda y donde otros días de la semana se realizaban otras actividades. El espacio tiene techo de chapa y cielorraso de madera, con paredes pintadas de ladrillo revocado, piso con cerámicos, electricidad y calefacción por gas natural. La Casa ofrecía un tiempo y espacio para que pudieran tocar y “estar tranquilos” y también las condiciones materiales para poder amplificar los instrumentos y que la banda sonara “como en un vivo”. Así, las condiciones técnicas en la Casa permitieron al grupo simular la experiencia de tocar y escucharse sonando de la misma forma que en una presentación en vivo o “concierto”.

Los ensayos se complementaban con clases particulares en lo de Marcelo. La mayoría de las veces aprovechaban los encuentros de los lunes para pautar cuándo serían esas clases. Marcelo les ha enseñado mucho de lo que saben sobre teoría musical, los ayudó a sacar acordes de canciones y punteos, les mostró tipos de rasguidos y, principalmente a Rodri, les compartió información sobre cómo crear y grabar pistas. Para llegar desde el barrio hasta lo de Marcelo, se tomaban dos micros o, algunas veces, coordinaban con él, quien tenía auto, para buscarlos en la parada del primer colectivo. En ocasiones sucedía que Rodrigo y Diego estaban cerca de su casa y le preguntaban “si le podían caer”, generando así encuentros con almuerzos o cenas, siempre mediados por la música.

Ya sea en la casa de Rodrigo o en Casa Joven, el grupo consensuaba la lista de canciones. Repasar la parte armónica, en particular los acordes de cada canción, era la primera actividad que se hacía a la hora de sacar un nuevo tema —o uno no tan nuevo que se hubieran olvidado—, actividad que consumía gran parte del ensayo. Cuando reflexionamos en el marco de esta investigación sobre el por qué se le dedica tanto tiempo a estos asuntos, varixs de ellxs entienden que la parte armónica es “lo más difícil” a la hora de tocar y además muy necesaria para que la canción suene como ellxs quieren. Las cuestiones rítmicas se atienden una vez aprendidos los acordes, allí principalmente prueban y juegan “cuando frena o cuando sigue” y si en algunos pasajes les gustaría cambiar el ritmo o cadencia.

La armonía la trabajan específicamente quienes tocan guitarras y bajo. Luego de repasar cada fragmento, lo dejan por escrito en cifrado americano en un papel que probablemente no encuentren para el ensayo siguiente. Los modos en que aprenden y

consensuan qué acordes poner varían. Algunas veces, los “orejean” (como se dice cuando se “saca” una canción de “oído”), otras los buscan por páginas de internet —como LaCuerda.net—, o también acuden a Marcelo y en menor medida a mi. Es en la experiencia de ejecución musical grupal cuando también se les van ocurriendo otros arreglos o cuando se dan cuenta de que están tocando un acorde o melodía “que no va”. Generalmente es Rodrigo quien percibe que alguna de las notas está equivocada. En estos casos, frena la canción en curso y avisa al resto que hay algo sonando que no está bien. Luego, en grupo, prueban otros acordes y dejan el que les parece que se ajusta a la estructura armónica de la canción.

Aprender canciones algunas veces es un proceso fluido, lo que se traduce en los ensayos como la posibilidad de tocar un tema de principio a fin sin interrupciones. Esta facilidad puede deberse a que conocen previamente la canción (por ejemplo, por tocarla ya en el taller de música) o a que las progresiones armónicas de la nueva canción les resultan familiares; en ambos casos, cada joven sabe lo que tiene que hacer en el momento exacto y pautado. Otras veces, hacer una canción implica tener que estudiar en sus casas o sumar responsabilidades extra además de trasladar la guitarra, como llevar una hoja con los acordes de la canción que están tocando. Cuando el tema no sale fácil o “de una”, en palabras de Rodri, genera frustración y desacuerdos. Sobre estas dificultades nos cuenta:

Algo que siempre me frustró mucho fue que, capaz que si yo no sabía hacer algo, o Diego no sabía hacer algo, por ejemplo, yo se lo daba, entendés, y yo tenía que estudiar lo mío y estudiar lo de Diego también, para poder dárselo a Diego y que Diego lo estudie. Y yo estudiaba lo de Diego y estudiaba lo mío y después se lo pasaba y Diego seguía estudiando lo mío y, después, al final cuando nos juntábamos “¿Y Diego, estudiaste lo que te pasé? ¿Qué me pasaste?”. Era como que medio así, viste. Medio como que me frustraban un poco esas partes, pero era, más que nada, un tema de tipo, de desacuerdo, más que nada, viste. (Entrevista a Rodrigo, enero de 2021).

Que Diego —o cualquier otro de los pibes— olvidase las partituras o que no estudiara la canción para el ensayo siguiente generaba que el grupo debiera nuevamente invertir tiempo y energía, con el cansancio de volver a hacer lo mismo, en repasar los acordes y anotarlos, reviviendo así la misma situación del ensayo anterior. Experimentaron que armar un repertorio en conjunto y tocar una canción conlleva generar acuerdos, conjugar temporalidades y expectativas, sortear malestares y ponerse a disposición para acordar qué hacer y cómo. Tocar en una banda excede el aprendizaje musical específico, tal como vimos en el caso de Delirio. En términos de Marcelo, representa una instancia en la que “aprenden a funcionar en grupo”, a escucharse. Permite registrar que el funcionamiento

grupales depende de la articulación de subjetividades (se retomará este tópico en las conclusiones), se pone en tensión el tiempo del otro y la propia espera. Llevar adelante un proyecto de ejecución musical con un grupo es, entonces, saber que si uno no estudia el resto tiene que esperar, si uno “falla” se perjudica el grupo, reconociendo así la interdependencia de las individualidades a la hora de realizar una tarea colectiva. Al respecto, Rodrigo reflexiona:

Si yo fallo en algo, no solamente yo me voy a perjudicar, si no que voy a perjudicar a los otros. Lo que no está mal, fallar, porque es normal, porque somos seres humanos, nos equivocamos, fallamos, pero, por ejemplo, lo que nos pasaba cuando íbamos a estudiar a lo de Marce, que íbamos Abraham, Diego y yo, estábamos los tres juntos, o sea, y capaz que Abraham y Diego entendían y yo no, entendés, y vamos la siguiente semana y Marce me tiene que explicar a mí de vuelta y Diego y Abraham se quedaban esperando, mirándome, o así, como, con Diego y así como con Abraham, entendés. Y así funciona también la banda, o sea, tenemos que ir todos, todo a tiempo, o sea, tenemos que ir todos juntos porque si no esto es como que se descompagina todo y se hace todo un quilombo (entrevista de enero de 2019).

Recuperamos la tensión generada con Marcos a causa de sus ausencias, porque no avisaba y no se sabía qué le pasaba, lo cual obstaculizaba el funcionamiento grupal e incitó a quienes quedaban a “tener que hacer algo”.

Diego: Teníamos simplemente que cumplir un horario y un comportamiento. Nosotros si nos poníamos a ensayar íbamos a eso, no a otra cosa. Y, a veces, Marcos llegaba medio tarde, a veces ni venía y los pibes nos quedamos pensando qué hacer. O sea... qué sé yo, nunca habíamos lidiado con esa situación de tener que decidir qué hacer con alguien que era una puerta.

Candela: Claro.

Diego: O que hacía lo que podía, no sabíamos porque tampoco Marquitos no nos contaba mucho lo que le sucedía.

Candela: ¿Y cómo hacían cuando él llegaba así, cómo...?

Diego: Sí. Decíamos “Che Marquitos, vení, vamos a hablar un poco, eh... nosotros, los muchachos, estamos acá ensayando, pero no estás vos a veces, por eso ensayamos más tarde”. Porque, a ver, si arrancamos a ensayar sin Marcos un día, después al otro día que venía y el otro día anterior no vino, nosotros ya estábamos como más avanzados, por así decirlo, en lo que es tocar como banda. (Fragmento de Entrevista a Diego, diciembre de 2020).

Finalmente a mediados de 2019 Marcos dejó de participar. No pudo conjugar los tiempos de su vida personal con la continuidad y presencia física que estaba requiriendo ser parte de Alta Banda, y decidió, en una conversación un tanto acalorada y subida de tono, apartarse.

Con el correr de los meses, ese mismo año, “la emoción del principio” y “de poder hacer sus cosas solos” comenzó a menguar, al mismo tiempo que se fue desactivando el

compromiso con y la continuidad en la participación en los ensayos. A principio de año solían juntarse aproximadamente 4 veces por semana, pero para fin de año a duras penas sostenían el espacio de los lunes en Casa Joven. Muchas veces sólo iba Abraham, esperaba un rato y nadie aparecía. En estas intermitencias se incrementaron roces y desacuerdos entre algunos integrantes por distintos motivos, los cuales, a su vez, mermaron las ganas de tocar juntos. Rodrigo nos cuenta sobre su posición en ese momento: “Estaba en cualquiera, quería ir y decía que iba pero después no”. Esta situación se empezó a repetir tanto en los ensayos como en las clases de música particulares que impartía ocasionalmente Marcelo en su casa. “Dejar clavado” a Marce implicaba reencontrarse después de un tiempo y entablar largas conversaciones con él sobre cómo sostener la participación y los acuerdos con el objetivo de dimensionar que las ausencias sin aviso generaban malestar.

La discontinuidad de los ensayos se incrementaba cuando aumentaban los problemas con o en la familia, con el consumo de alcohol y otras sustancias, por las peleas en el barrio y cuando en el horario de ensayo les salían changas. En esa lógica la previsibilidad de la organización necesaria para ensayar y avanzar se topaba con el aumento de responsabilidades que fueron teniendo en sus vidas, con dificultades singulares para dar continuidad y sistematicidad a actividades, con padecimientos subjetivos de lxs jóvenes y/o con condiciones de vida en la pobreza o indigencia en algunos de los casos.

En 2020, debido a la pandemia, pero también habiendo culminado el año 2019 ya medio desarmados, los encuentros y ensayos fueron esporádicos. No obstante, participar en la banda implicó una primera experiencia de organización para estas juventudes. Fue una forma de participación en la que ellxs marcaron el pulso, la forma, pusieron en juego habilidades, herramientas, afecto y creatividad para hacer durante 2019, tres presentaciones en vivo como el grupo de rock Alta Banda.

2.6. Cierre del capítulo

En este capítulo describimos a los cinco grupos juveniles de música de Villa Elvira que nos acompañarán hasta el final de estas páginas; estos son: Rap del Barrio, Delirio Rock and Roll, el grupo salmista de la Iglesia Pueblo de Dios, la Orquesta Latinoamericana Casita de Los Pibes y Alta Banda. Buscamos presentarlos desde su complejidad, heterogeneidad y desigualdad, e introducir algunos de los ejes analíticos que trabajaremos en los próximos capítulos. A fin de que las juventudes aprendan a hacer música, experimenten el goce y emprendan procesos de autonomización, son necesarios determinados regímenes de poder

(tipos de relaciones), marcos y recursos económicos, tecnológicos y simbólicos que vuelvan posible ese camino; aún más, son indispensables en el “mundo del arte” (Becker, 2008) para que esa música tenga lugar. En las páginas previas pudimos divisar la heterogeneidad general y las singularidades de cada grupo, sea por los marcos organizacionales, por las condiciones de posibilidad que hacen a la práctica o por la relación con lxs adultxs y entre lxs pares etarios.

Vimos que los grupos musicales surgen y se desarrollan en marcos organizacionales que garantizan condiciones para el desarrollo artístico juvenil. En el caso de las organizaciones sociales, para el sostén de la práctica resultan centrales los convenios con el Organismo de la Niñez y Adolescencia de la provincia de Buenos Aires, los proyectos derivados de políticas sociales de Nación o de la provincia que se traducen en diferentes recursos (por ejemplo alimentos) que cubren el funcionamiento general y el pago a educadorxs, y las políticas públicas específicas referidas al desarrollo musical, como el programa de orquestas. Pero debemos marcar que estas organizaciones se sostienen, en términos de fuerza de trabajo, fundamentalmente por la militancia que impulsa y motoriza su día a día. El funcionamiento del grupo salmista es posible en el marco de variadas estrategias que desarrolla la estructura eclesial para el sostén económico, como el apoyo de productivos de carpintería y herrería que funcionan en la Congregación La Plata. Los grupos autogestivos ponen a disposición recursos que aportan principalmente sus integrantes y en casos específicos se hace partícipes al público y a seguidores mediante rifas (Delirio), articulando con espacios barriales que brindan clases de música y ocasionalmente prestan instrumentos (Rap del Barrio y Alta Banda), con el apoyo de políticas públicas que democratizan el acceso a bienes tecnológicos como computadoras (Rap del Barrio).

Los modos de organizar lo grupal son diversos. En los casos de la OLCP y Rap del Barrio hallamos dinámicas que contrastan en cuanto a la forma y la regularidad de los encuentros. Mientras la OLCP tiene días fijos e inamovibles con actividades preestablecidas que se mantienen desde hace una década de trayectoria grupal, los ensayos de Rap del Barrio se regulan principalmente por la espontaneidad, la disponibilidad y las ganas de encontrarse, por lo que los días y horarios no se estructuran de una forma fija. Alta Banda (grupo autonomizado), Delirio y el grupo salmista mixturán dinámicas entre lo fijo y pautado, por un lado, y lo espontáneo, por el otro. Seguir en el tiempo a los grupos nos permitió observar transformaciones en las dinámicas para la producción musical que incluyen desde la modificación de gran parte de los integrantes (Delirio) hasta dejar de

juntarse a hacer música (Rap de barrio, Alta Banda y el grupo salmista). Interpretamos que la heterogeneidad de las dinámicas se configura en el cruce de diferentes variables: la cantidad de integrantes, usar un espacio en el que suceden otras actividades y tener que coordinar con estas, las relaciones interpersonales y los vínculos afectivos. Asimismo, el tiempo recorrido como grupo o la trayectoria que se capitaliza en experiencia transforma expectativas, proyecciones, entre otros aspectos que afectan la construcción de las dinámicas.

También encontramos que la conformación de los grupos varía en los tipos de actores que los integran, los roles y posiciones que ocupan y las relaciones sociales que se construyen en ese mojón. Las organizaciones y la Iglesia que abordamos en esta tesis ofrecen propuestas culturales musicales para lxs jóvenes de este barrio popular. En estos espacios nos parece significativo reponer el lugar de la participación adulta como una figura con la que las juventudes construyen al apoyarse, confrontar, dialogar. Encontramos presente esta figura bajo la nominación de educadorxs, profesorxs, talleristas, directorxs de salmos, familiares. Las formas en las que lxs adultxs intervienen en los procesos juveniles son diversas. Algunas veces ocupan roles de enseñanza, afectivos, económicos, de referencia institucional. Asimismo, difieren los grados de involucramiento como actores con mayor o menor relevancia en la constitución de la dinámica grupal. A veces ocupa un rol más periférico y sólo intercede en situaciones puntuales (Rap del Barrio y Delirio); también hemos visto cómo se transforma la participación en procesos de autonomización (Alta Banda), y también nos topamos con adultxs que se hacen presentes en los ensayos y desde el incentivo verbal para que el grupo se conforme (grupo salmista). En el desarrollo de la orquesta el rol adulto es central en tanto organiza y decide buena parte de las tareas de la organización cotidiana para el aprendizaje y ejecución musical.

La circulación del afecto en las relaciones sociales es relevante para el sostenimiento de la práctica artística y la participación en los grupos. En el caso de los que se denominan autogestivos el vínculo entre pares y la amistad cobran especial relevancia como un posibilitador del encuentro. El compromiso por lo grupal y compartir sentidos en torno a la música es central para comprender cómo se crean consensos, se establecen dinámicas, se atraviesan tensiones, entre otros factores que inciden en la construcción y configuración de estos grupos. En las distintas maneras de vincularse entre pares y con adultos, las juventudes construyen diferentes formas de asumir responsabilidades y roles.

El tiempo es otro de los ejes que nos permite entrar en el análisis de estos procesos desde su diversidad; no porque pueda explicar unilinealmente un proceso social —ninguna

dimensión puede— pero sí es constitutivo. El tiempo individual que una persona pasa tocando un instrumento es relevante para su desempeño grupal; y también lo es el paso del tiempo dentro de la grupalidad. El tiempo colectivo lo hallamos como un elemento importante en las trayectorias grupales. Los productos musicales que se pueden hacer en 10 años (Delirio, OLCP) no son los mismos que un grupo que funciona desde hace pocos meses. La solidez de los consensos, las dinámicas de encuentro, los objetivos y proyecciones se cimientan en el paso de la experiencia, del cansancio, del compromiso, de la emoción que les produce ser parte.

Nos resulta interesante destacar que en esa diversidad detectamos puntos en común. La forma de aprender música que prevalece por excelencia es la de la educación no formal, en colectivo, y tocando un instrumento junto a otros. Los espacios colectivos funcionan como acciones organizadas en la que se ensamblan mediaciones para el aprendizaje y la producción musical. La posibilidad de introducirse en el mundo de la producción musical para muchas juventudes fue posible al ser parte de un grupo y allí ver a otros e imitarlos, usando el cuerpo y la voz como una herramienta comunicacional fundamental, aunque por supuesto, no la única. Otras estrategias utilizadas para el aprendizaje que hemos visto fueron, en la OLCP, la enseñanza del lenguaje musical europeo y el uso de partituras, utilizado principalmente cuando se trata de un instrumento específico: los violines. Integrantes de Alta Banda, de Delirio y de Rap del Barrio usan el cifrado americano, el cual sirve para “pasarse acordes” entre diferentes integrantes, así como para aprender canciones desde diferentes páginas de internet.

El aprendizaje musical de estos jóvenes tiene lugar en ensayos, juntadas y clases grupales de instrumento. Estos espacios pueden estar integrados por pares (Rap del Barrio, Delirio) y otros con participaciones adultas ocasionales (Alta Banda, grupo salmista) o permanentes (OLCP). El proceso de aprendizaje algunas veces se desarrolla con una figura que imparte el saber musical, la cual puede ser un par etario, un adulto (que puede estar o no en el rol de docente) o un medio digital (página web, YouTube). De todas esas formas incorporan y se apropian de contenidos necesarios para hacer música que varían entre cualidades armónicas y rítmicas, herramientas para el funcionamiento en grupo y conocimientos técnicos sobre los instrumentos, la gestión para llevar adelante una presentación en vivo, entre otros aspectos que hemos relevado en el correr de estos años en el campo. Es una experiencia grupal de hacer silencio y esperar, ser centro de atención, hacer la misma parte de una canción una y otra vez enfrentándose muchas veces a

sentimientos de frustración, coordinar con otros en un tiempo y espacio para hacer música en conjunto.

Lo grupal y lo comunitario son fundamentales en estas producciones musicales juveniles así como el lugar de la emocionalidad en forma de pasión, devoción, expresión u otras. El territorio barrial cobra relevancia en el proceso musical para todos los grupos. Es allí donde desarrollan la práctica, viven, y en algunos casos también se encuentra su red vincular y afectiva; y también (con más énfasis en los casos de Delirio y Rap del Barrio) es donde está su público y se cimienta parte su identidad.

Pudimos empezar a ver, y seguiremos en los próximos capítulos, de qué manera algunos jóvenes de Villa Elvira hacen música a partir de juntarse, ensayar, aprender, apropiarse en articulación con diferentes marcos institucionales, con dinámicas disímiles de organización grupal, vínculos con diversos actores, tensiones y relaciones de poder. El proceso creativo en el que se incluyen se produce en un tejido social donde se intersecan actores, instituciones, sentidos y objetos que constituyen el marco organizacional en el que se desarrolla el grupo y se construyen condiciones de posibilidad para que se despliegue esta variabilidad de grupos musicales.

La música es una parte más de la vida que tiene relevancia en la constitución de subjetividades juveniles, en la organización del presente, en el procesamiento de lo afectivo, en la sociabilidad y como estructurador y articulador social.

Capítulo 3. Sentidos y sentires sobre el quehacer musical

¿Cómo me imagino el futuro?... Qué gran pregunta. Es para pensarla, en serio. Yo creo que me veo... me veo... Ojalá que me salga algo en rap, hacer mis propios temas. Y después... trabajar, tener mi familia, mi casa. Yo creo que si habría más sustentabilidad, más apoyo a los jóvenes, creo que sería mejor la Argentina. Yo no soy ningún pibe boludo, porque camino solo la calle, y veo muchas cosas. Que se pongan a pensar, allá arriba los políticos, por qué somos así, ¿no? Crecimos en el sistema que hicieron ellos [...]. Todo ser humano necesita amor.
Marcos, *La Pulseada*, octubre de 2015. En su memoria.

Para abordar la producción musical de jóvenes de Villa Elvira, tema central de esta tesis, es necesario detenernos en los sentidos que esta población otorga a las expresiones musicales que crean, ejecutan y consumen. El epígrafe que precede nos sirve para introducir cómo, para Marcos, hacer rap fue parte de su proyección de vida, poniendo en escena una interpretación posible del quehacer musical en el presente con atadura en el futuro. Pensar en el mañana permite vivir el hoy. Su mirada del porvenir contiene un análisis crítico de la realidad social que le toca vivir y un lugar para la expresión de sus deseos, colocando la libido en dedicarse al rap, tener una casa, recibir amor y atención del Estado en tanto ciudadano con derechos.

Para este joven, como para tantos otrxs, y para quienes trabajamos con jóvenes, hacer música tiene varios “para qué”: para sentir, para la inclusión social, para conectarse con Dios, para denunciar, para independizarse, para desarrollarse profesionalmente o por el placer de hacer música. En el transcurso de sus vidas las juventudes, como otros sectores poblacionales, trazan vínculos afectivos con canciones, grupos y/o estéticas musicales (Vila, 2017) a la vez que “modelan el juicio durante la escucha, mediante el aprendizaje, o la familiarización” (Anta *et al.*, 2019: 124). Asimismo, la música se constituye, en este sentido, como tramitadora (Aliano, 2017) y productora de emociones y sentimientos. Estas son algunas de las interpretaciones que identificamos en nuestra indagación según las cuales la música es vector de procesos de significación socialmente creados y compartidos (Feld, 2001).

El proceso de producción musical, además de realizarse, tal como señalamos en el Capítulo 1, como una práctica corpórea y de organización (DeNora, 2000), produce y es producto de representaciones sociales históricamente construidas. La interpretación y los sentidos que se construyen, reactualizan o disputan a la hora de crear, escuchar o tocar una

pieza musical son indisociables de las situaciones sociales y contextos (Goffman, 2006) en los que un sujeto se vincula con la música (Feld, 2001; Frith, 2001; García, 2005; Hennion, 2002; Avenburg, 2012). Aprovechando la musicalidad de esta tesis, planteamos que los sentidos y sentires que se producen y circulan en torno a la música hacen eco en cómo las personas se relacionan entre sí, en los modos de hacer (De Certeau, 2000) y de conceptualizar la música. Comprendemos los significados, sobre todo cuando se expresan verbal o corpóreamente, como dialógicos y con capacidad performativa (Austin, 1980; Capasso, 2020). Estas afirmaciones adquieren especial relevancia a la hora de indagar el vínculo de los jóvenes de sectores populares con la música (Vila, 1985; Citro, 1997; Silba, 2010; Capriati, 2012) porque —como ya fuimos anticipando en capítulos previos— la música ocupa un lugar central en sus vidas. Desde ese marco, en este capítulo identificaremos y analizaremos sentidos y sentires sobre la música que hacen y escuchan las juventudes de esta tesis a partir de la indagación de diferentes expresiones: la ejecución musical, las letras de las canciones, las publicaciones en redes sociales y las conversaciones entre quienes son parte del proceso creativo.

Organizamos el texto en cuatro partes; la primera es esta introducción y la última un cierre con reflexiones finales, donde retomamos los hallazgos presentados a la luz de los ejes analíticos, y entre ellas se desarrollan las partes principales: “¿Música para qué?” y “La música te hace sentir cosas que no sentís de otra manera”. Ambas fueron elaboradas a partir del análisis de documentos, líricas de canciones, entrevistas y registros de observación participante en cada uno de los grupos. Separamos su presentación en sentidos en la primera sección y sentires en la segunda, bajo el riesgo de dividir lo indivisible del decir-hacer-sentir, porque creemos que organiza la comprensión de lxs lectorxs y a nosotras la escritura. Adentrarnos en los sentidos y los sentires que construyen y manifiestan las juventudes en torno a la música nos ofrece la posibilidad de reconstruir y conocer modos compartidos (con acuerdos y disputas) de representar la práctica musical en un espacio y un tiempo específico.

Bajo el primer subtítulo, “¿Música para qué?”, nos detenemos en cada uno de los grupos musicales ya mencionados para mostrar un conjunto asociado de sentidos que se configuran dialógicamente con los contextos en los que se producen. Esto nos permite dar cuenta, en primer lugar, de la producción socioestatal de juventudes (Vázquez, 2019) populares que hacen música a través de una política pública cultural (el programa de orquestas), con su diversidad de actores, desigualdad de posiciones y tensiones. En segundo lugar, del sentido de la música en la experiencia religiosa a través del grupo

salmista. En tercer lugar, del sentido de denuncia y/o protesta social en la narrativa de Rap del Barrio y su “hablar de la realidad”. En cuarto lugar, mostraremos con Alta Banda el sentido de autonomía juvenil experimentado en su proceso de creación de grupo. Y, finalmente, en el quinto punto trabajamos el sentido de la profesionalización de la música con Delirio Rock and Roll. Recordando que en esta tesis se prioriza el registro de la heterogeneidad de prácticas musicales juveniles en el territorio de Villa Elvira, el carácter comparativo interno de la investigación persigue el propósito de comprender tanto singularidades como generalidades.

Bajo el segundo subtítulo, “La música te hace sentir cosas que no sentís de otra manera”, ponemos el énfasis en analizar articulaciones entre las emociones y la música que escuchan y hacen estxs jóvenes, desarrollando una tipología que busca captar los principales significados asociados a este fenómeno; y lo presentamos bajo tres puntos: el procesamiento de emociones, la emoción por la música como productora de acción y, por último, los contextos en los que se construyen y resignifican emociones en torno a la música.

3.1. “¿Música para qué?”

Presentaremos el análisis de cada grupo basados en el supuesto de que la producción musical se desarrolla en un sistema con articulaciones institucionales específicas y construye tramas de sentido y de intereses situados en los que confluyen y/o se producen interpretaciones comunes del quehacer musical. Como vimos en el capítulo 2, para que un grupo se desarrolle y sus participaciones se sostengan debe haber consensos y puntos de encuentro sobre el cómo, el qué, el cuándo y el para qué. Para cada caso rastreamos los sentidos en común, y también algunas disidencias y disputas. Cada grupo es heterogéneo y cambiante en su interior y, algunas veces, hemos encontrado más afinidad en las argumentaciones y forma de entender la música entre jóvenes de diferentes grupos que dentro de uno mismo.

3.1.1. “Inclusión social e identidad popular latinoamericana”: La Orquesta Latinoamericana Casita de Los Pibes

El análisis sobre las razones para hacer música en la Orquesta Latinoamericana Casita de Los Pibes nos permite analizar cómo se articulan sentidos entre una política pública

cultural y diferentes actores involucrados. Hemos analizado documentos del programa, discursos de un funcionario, del director de la orquesta y de jóvenes destinatarios de esta política pública cultural. Como vimos en el capítulo anterior, en estos dos últimos sectores hay personas que pertenecen orgánicamente a la organización social como militantes o miembros plenos, y otras que no.

En páginas oficiales del Programa Social de Orquestas Infantiles y Juveniles Andrés Chazarreta, se propone fomentar el desarrollo de grupos musicales con estilos e instrumentos de impronta latinoamericana y popular con jóvenes y niñas de sectores vulnerables. Asimismo, se pretende, a partir de la participación en la Orquesta, “generar [en los destinatarios] experiencias de socialización y solidaridad” (Ministerio de Cultura de la Nación, 2019) como también “promover la inclusión social, la identidad local, la participación ciudadana y el desarrollo regional a través del arte y la cultura” (Ministerio de Cultura, 2017).

La política pública cultural apunta a juventudes y niñas de sectores populares sin experiencia musical previa. Las bases del programa proponen fomentar el desarrollo de grupos musicales con juventudes de sectores vulnerables para favorecer la inclusión social, trabajar la identidad y promover la participación ciudadana. “Lo identitario” y el desarrollo regional se aborda a partir de repertorios e instrumentos populares locales y latinoamericanos. De esta manera, se procura que la sociedad en general y las juventudes en particular revaloricen “lo popular” y “lo regional”. El trabajo musical mediante el formato orquestado se entiende como campo fértil para apostar a una sociabilidad que mediante el trabajo en grupo potencie la sociabilidad y la inclusión social. La asociación entre el arte y la inclusión no es novedosa ni en las políticas públicas ni en el campo académico.⁶⁶ En los campos que intersectan a nuestro objeto de estudio se ha planteado al arte como herramienta para la transformación social en diferentes contextos (Infantino, 2016, 2018), buscando una inclusión que no se enfoque únicamente en la cuestión económica (Avenburg *et al.*, 2017).

⁶⁶ La noción de inclusión social ha tenido escasos desarrollos teóricos, muchas veces se comprende en relación a la noción de exclusión. El concepto de exclusión apareció inicialmente ligado a cuestiones económicas; actualmente es usado para explicar las desventajas sociales desde una perspectiva multidimensional (Belfiore, 2002). Comprendemos en línea con Karsz (2004) que es un término polisémico, paradójico (ya que se excluye de una sociedad de la que se es parte), especular (porque implica una relación entre incluidos/excluidos), y consensual. Es una categoría que nos sirve para explicar líneas de poder que nunca son totales, pero que marcan profundas desigualdades (Schinkel, 2018; Avenburg, Cibeá y Talellis, 2019). El concepto de inclusión social, por su parte, pese a que ha tenido menos desarrollos teóricos que el de exclusión, se emplea con frecuencia en el ámbito de las políticas públicas. Este concepto también es polisémico y multidimensional (Avenburg, 2023).

En una entrevista publicada en una página oficial estatal, Rolando Goldman, uno de los creadores y principales impulsores del Programa Chazarreta, destaca la potencia de lo colectivo desde una actitud de “compartir y no de competir” como una experiencia educativa que promueve la inclusión, pero de una forma diferente de la que tiene lugar en otros espacios de formación musical. Asimismo, en el correr de la conversación distingue un aspecto que nos interesa retomar porque muestra un punto de tensión entre la propuesta pedagógica y política del programa, frente a otras que se implementan con juventudes y niños populares. En palabras de Goldman:

No necesariamente pretendemos que todas y todos se conviertan en músicos o profesores de música. Menos aún, nos convoca la idea de que la creación de las orquestas está dada para alejar a los chicos de ciertos males que eventualmente los rodean en su contexto cotidiano. (Goldman, 2021. Fragmento de entrevista en el marco del lanzamiento de las becas Argerich, Ministerio de Cultura).

En sus palabras se refuerza que el objetivo de la orquesta es primeramente social y, luego, musical. La forma social se distancia de aquella línea conceptual y política “del arte para salvar” que fuera identificada y cuestionada desde la academia para otras situaciones (Roittier, 2009; Raggio y Sabarots, 2012; Infantino, 2018), entre otros motivos, porque tiende a reforzar la falta y negatividad de un sector social.

En términos de Shore (2010), en el estudio de las políticas públicas podemos rastrear modelos implícitos (y algunas veces explícitos) de una sociedad, de visiones sobre cómo los individuos deben relacionarse con la sociedad y los unos con los otros. Las políticas públicas orientan el desarrollo simbólico (Bayardo, 2010) intentando, en este caso, construir socio-estatalmente a las juventudes populares (Vázquez, 2019). Los programas elaborados se relacionan estrechamente con los modos en que se construye el problema público (Roitter, 2009), se definen las necesidades y se concibe a los destinatarios. El clásico texto de Martín Criado (2005) sobre la construcción de la juventud como problema social, y el más cercano territorialmente de Chaves (2013) nos ayudan a leer estas políticas.

En la orquesta se identifican los “para qué”, a partir de los cuales la práctica musical es “un medio para”, en el sentido de que el modo de hacer es una apuesta a que las interacciones sociales que se tienen allí, la experiencia colectiva como propuesta, la responsabilización individual y grupal que debe sostenerse, el incremento de capacidades individuales (Reygadas, 2004) con los instrumentos y repertorios impacten en su vida

cotidiana extra orquesta. Detengámonos en Julián, director de la OLCP que depende de este programa, quien explica que:

Hacer música con el otro motoriza valores fundamentales para construirnos en una sociedad un poco más inclusiva. Tener que escuchar, dar espacios, aprender que cuando alguien toca un solo hay que acompañarlo o que la melodía la lleva un grupo, entonces nosotros acompañamos [...]. Las clases son grupales, entonces hay intercambio, se forman nuevas amistades (Fragmento de entrevista, Julián, 2019).

En esta línea de razonamiento, tocar con otrxs y ensamblar implica desarrollar una serie de capacidades individuales y grupales, relaciones sociales (amistades) que pueden ser utilizadas (capitalizadas) en otros ámbitos de la vida, excediendo los de la práctica musical. Crear una forma de vincularse en la que se potencie el registro del otrx y la escucha activa es uno de los modos de hacer que se promueven y que conllevan valorizaciones positivas mientras otras acciones y actitudes se consideran negativas de otras. Trabajar en pos de la inclusión a través de la música es, según el director, apostar a que se consoliden y multipliquen estas formas de relación.

Tanto desde la dirección de la orquesta como de los referentes del programa hay un interés político-ideológico en que el quehacer musical incida en la mejora de las condiciones de vida y el bienestar social. Este sentido se materializa a veces en términos de intentos de profesionalización de lxs jóvenes, por ejemplo y como mencionamos en el capítulo 2, la posibilidad de que unx de lxs jóvenes “llegue a ser profe”, lo cual porta una valorización positiva vinculada a la identidad local y popular en tanto que promueve la posibilidad de que alguien enseñe “desde adentro” [de su barrio], de modo que el “saber” ya no vendría “de afuera”; así, se disputan imaginarios en torno a los saberes legitimados y sus procedencias. Uno de los violinistas explica en una entrevista radiofónica que estar en la orquesta le dio la oportunidad de aprender música y de conocer otros lugares y personas. En esa misma conversación, destaca que la orquesta “no [es] solamente para estar con los chicos del barrio” (entrevista a violinista, “Agencia Farco”, junio de 2019), diferenciando la participación en la OLCP de otras actividades y espacios propios del cotidiano juvenil.

Para lxs jóvenes, integrar la orquesta significa muchas veces una “oportunidad”: de estar en un lugar que les gusta, de aprender sobre instrumentos, de ser protagonistas en escenarios y/o de viajar y conocer nuevos lugares. Ailín, una de las violinistas, dice que la orquesta es un lugar al que le gusta y elige ir, en el que se siente parte y que es a la vez organizador de su bienestar:

Espero el día para ir a la orquesta. Porque es donde siento que es mi lugar. ¿Viste cuando encontrás tu lugar, que decís “Me gusta estar acá”? Si fuera por mí iría todos los días. [...] Yo siento que a mí el violín me da todo. O sea, yo sé que ella [su mamá] no lo entiende porque no está en mi cabeza, pero yo siento que a mí el violín me da todo. A mí me gusta, yo no... si me das a elegir, yo voy a elegir eso. No quiero hacer otra cosa (Fragmento de entrevista a Ailín, diciembre de 2019).

Dentro de la organización cotidiana de su vida, es “el día” que espera, encontrando un goce, pasión y las motivaciones suficientes para elegir ser parte y permanecer. Encontrar un lugar en el mundo, al decir de Chaves (2015), implica para lxs jóvenes una búsqueda eje en sus cursos de vida. Para Ailín (y para otrxs jóvenes que participan, aunque, como ya hemos aclarado, no para todxs), la orquesta es *el* lugar, donde construyó un lugar de pertenencia con el que se reconoce, en el que le gusta estar, se referencia (como lugar desde el que habla y quiere ser vista) y en donde encuentra algo de lo que es “la realización personal”.

Detenemos en las argumentaciones que lxs jóvenes participantes de la Orquesta desarrollan sobre los sentidos de participar en la orquesta nos permite ver cómo reflexionan sobre la política pública cultural que lxs propone como destinatarixs. Asimismo, podemos ver dimensiones que son significativas para estas juventudes y que tienen varios puntos en común con los objetivos del programa (un lugar para socializar, aprender música, identificarse). También encontramos que, en todos los casos, los motivos exceden lo meramente musical; estas juventudes parecen poner el foco en la pertenencia, la apropiación, el goce, el desarrollo de una pasión; en definitiva, en construir vínculos afectivos con el instrumento y el espacio de la orquesta. Mientras tanto, para lxs adultxs (docentes y coordinadorxs del programa), el énfasis recae en la inclusión, en la valoración de lo latinoamericano y en la creación de herramientas para desenvolverse en “lo social”. Esto nos muestra, entre otras cosas, que los efectos del quehacer musical difieren según clivajes y posiciones ocupadas dentro de la estructura de funcionamiento de la OLCP.

Los sentidos mencionados convergen en el pibe que dice “es mi lugar” y en la política en sus fundamentos y en su implementación, que propone “un lugar para estar” como sinónimo de inclusión, de estar adentro de algo, incrementar capacidades, participar de interacciones sociales respetuosas, acceder a derechos y recursos (recrearse, aprender música, tener un instrumento, viajar), ser legitimado y valorado positivamente por la práctica que realiza. En este último punto nos interesa mencionar brevemente una divergencia de sentidos en el territorio estudiado en relación a la positivización del joven

que hace música en la orquesta (y en esa positivización también una mayor inversión de recursos económicos⁶⁷) y a la música latinoamericana popular, en contraposición al joven popular general o a otras músicas populares. Otro punto de contacto que podría ser divergente es la ausencia o debilidad de la politización del discurso juvenil en términos de ciudadanía. Ellxs hablan mayoritariamente en términos individuales, expresan su participación y avances dentro de la lógica de la mejora meritócrata y no palpan —porque no suceden— mejoras en las condiciones estructurales de sus vidas en la pobreza. La terminología de los derechos, la “inclusión social”, el trabajo político que ha llevado a cabo la organización social para participar del programa, la disputa de los creadores del programa a favor de la creación de una política pública y el papel del Estado en todo esto, aventuramos, son cuestiones que quedan invisibilizadas, y en ello se fortalece un efecto de fetichización del estado (Taussing, 1993).

3.1.2. “Paz en tu corazón”: grupo salmista del Pueblo de Dios

En este apartado, analizaremos los discursos sobre el para qué cantar salmos en Pueblo de Dios desde el punto de vista de referentes de la iglesia (director de salmos y *princesas*) y de jóvenes salmistas. Belén (salmista) explica que el canto de salmos es una de las cosas que puede pensar y llevar a cabo en tanto miembro del Pueblo de Dios. Así lo expresa:

Cuando voy a la Iglesia me olvido completamente de los problemas, de todo el mundo entero. Es como mi segunda familia ahí, porque voy, canto, bailo, disfruto, me divierto, me olvido de los problemas. Es todo, como que todo, no siempre es lo mismo, es siempre un sábado diferente y eso es lo que más me gusta. No solamente a escuchar la palabra de Dios, sino también a divertirse, a sentir paz básicamente, que es lo que yo siento cuando voy. Me gustaría que sientan la paz que... o la tranquilidad que yo siento y que ellos vayan y puedan sentirse, también de escaparse... Es como... es mi forma de escaparme de los problemas, o de las angustias y cosas así [pausa]. (Fragmento de entrevista, Belén, febrero de 2020).

“Paz en tu corazón” resuena entre las paredes de la Iglesia a viva voz, a modo de susurro y como un mantra cuando lxs perseverantes repiten la frase incansablemente. La paz

⁶⁷ Comprendemos al programa social Andrés Chazarreta dentro de una serie de programas y proyectos de gestión estatal (nacional, provincial y municipal), en menor medida privada y mixta, que se proponen desarrollar orquestas infantiles y juveniles de sectores vulnerables. Estos proyectos han crecido exponencialmente en nuestro país (pese a períodos de discontinuidades y desfinanciaciones en diferentes gestiones) y en Latinoamérica en las últimas décadas. Las vías de financiación son variadas, así como las estrategias para sostener los proyectos cuando, por ejemplo, el apoyo estatal ha menguado. También son diferentes los programas en cuanto a las estrategias pedagógicas, improntas estéticas y objetivos. Todas comparten trabajar con niños o juventudes populares desde una perspectiva de inclusión, integración o transformación social. Dejamos planteado acá, para retomar en la conclusión, que no hemos encontrado en el territorio de estudio ni a nivel regional otras políticas públicas culturales que financien proyectos culturales juveniles como el de las orquestas con perspectiva de inclusión social.

pareciera ser el bien máspreciado que Dios y esa Iglesia les ofrecen. Se hace presente en los salmos, en las profetizaciones, cuando terminan de hablar (ya sea en público o en privado), para saludarse y en otras interacciones en las que ponen la palabra en juego.



Imagen 17: Grupo salmista en un día de reposo, enero de 2019.
Foto: Candela Barriach.

Los salmos son una expresión eclesial más de las que tienen lugar en la Iglesia. Es uno de los componentes que contribuye al arsenal emocional que tiene el grupo a la hora de hacer música. Es marca del catolicismo carismático la expresión en llantos y risas (Viotti, 2017), con la emoción a flor de piel y dejándose afectar por la presencia del Espíritu Santo en sus cuerpos cuando suceden profetizaciones, poesías, y salmos. La conexión con el Espíritu Santo la sienten bien fuerte en el cuerpo, y sobre esas emociones se funda, entre otras cosas, el motivo de para qué hacer música allí. Como sostiene Lago (2016: 43), la “música produce efectos sobre el cuerpo y contribuye a la creación de estados emocionales intensos sobre los que se sostienen experiencias de encuentro y sociabilidad entre los jóvenes participantes”.

Las melodías, versos y profecías que componen cada salmo son *de* y *para* Dios. Lxs feligreses nos explican que son *de Dios* porque cada salmo es producto de “una encarnación del Espíritu Santo”: Dios les habla a sus perseverantes y congregados en sueños, vigiliass y en profetizaciones para inspirarlos a que compongan diferentes producciones artísticas, entre ellas, las musicales. Las expresiones artísticas serían así el resultado de la presencia de Dios en el cuerpo humano, pues como explican lxs integrantes de la Iglesia, a través de este, se manifiesta. A la vez, sostienen que son *para Dios* porque son una expresión más de la devoción hacia Él. Los ayunos, vigiliass, oraciones y toda

aquella actividad que se hace como parte de la iglesia es una forma de mostrar a Dios fidelidad, de profesar la fe, y serían múltiples maneras de acceder a “la llave de los 7 cielos” y de que Dios proteja a quien profesa la Fe y a sus seres queridos.

Cada cristianx que se entrega a Dios en forma de salmos, rezos y otras expresiones “está protegido por Dios”. En este sentido, Ana (princesa, congregada histórica de la Congregación La Plata) insistía sobre la centralidad del rezo y de que cada participante rezara. Cada sábado, camino a la Iglesia, no perdía la oportunidad de preguntarme: “¿Hiciste la oración? Porque si vos rezás vas a estar cuidada, y no sólo vos, sino tu hermano, tu novio, todos tus seres queridos”. Se sabía que yo estaba allí realizando trabajo de campo para mi tesis doctoral, pero tal como le ha sucedido a otros colegas en organizaciones y/o iglesias (Ninni, 2023), no dejaban de intentar que me sumara, integrándome en sus prácticas como creyente, y así pedir por mi protección y que el rezo diario demostrara mi respeto a Dios. Con el paso del tiempo, lxs perseverantes incorporan más tareas, actividades y responsabilidades con la Iglesia y con Dios. Las jóvenes salmistas hacen ayunos, vigiliats, obras ilustradas y, en este marco, hay un incentivo y “reconocimiento de Dios” como también de otros integrantes de la Iglesia. En ese marco, cantar es una mediación para alcanzar un *máximum* de bienestar, permite la diversión, el encuentro y una conexión directa con Dios.

La proactividad en materia eclesiástica es valorada dentro de sus integrantes en general, y tiene una particular estima cuando son las juventudes quienes llevan adelante una tarea. Pablo, desde su rol como director artístico y como referente histórico, tiene un rol activo en la promoción de la práctica salmista entre las juventudes. Como mostramos en el capítulo previo, en más de una ocasión ha incentivado a las jóvenes a que rearmen el grupo, desplegando diferentes estrategias, entre ellas, convocarme para que las ayude a cantar. Una vez que el grupo se rearmó, él se hizo presente durante los ensayos con la guitarra para “dar una mano”. En los días de reposo diferentes adultxs convocaban a las jóvenes a participar en el escenario y se pedía esta presencia con mayor vehemencia cuando venían visitantes, pues era una oportunidad para que la Congregación La Plata “se muestre” en su conjunto y, en particular, a su juventud. De este modo, tocar salmos y que la casa de oración tenga grupos salmistas también significa un camino al reconocimiento.

Cuando las jóvenes rearmaron el grupo salmista, Sol expresó que impulsar el grupo traería consecuencias en cómo las percibirían integrantes de mayor jerarquía de la iglesia, y lo argumentaba usando un término que llamó mi atención: progreso. Escribió por

WhatsApp: “Tenemos que progresar, con la ayuda de Dios y de Cande [yo] también”. Luego le pregunté para qué progresar y me dijo que “así cuando vienen a visitarnos mostramos que progresamos”. El progreso cobra sentido en ese contexto como registro comparativo del avance en el compromiso con la Iglesia. Lograr reunirse, relanzar el grupo salmista, tener presencia destacada en las ceremonias, ser visibilizadas por la jerarquía; en definitiva, cumplir con las reglas morales que permiten a las jóvenes salmistas participar del grupo y de la Iglesia es valorado positivamente por las jóvenes y otxs perseverantes. Su participación es legitimada por el acompañamiento de Pablo, por el pedido de sus salmos por parte de los demás feligreses y por la paz y bienestar que se siente en las ceremonias y reuniones colectivas del credo.

Ser salmistas las legitima otorgando un lugar de reconocimiento en este universo simbólico, y eso lo logran por su capacidad de cantar y hacer música (retomaremos la construcción de la legitimación en el capítulo 5). Progresar en lo que pueden compartir musicalmente incentiva a que las jóvenes se reúnan y organicen para cantar, tocar y actuar canciones. Este compromiso es sinónimo —como no podía ser de otra manera— de su entrega a Dios, y la visibilidad del grupo coloca a la propia iglesia en un lugar de reconocimiento con Dios y frente a otras Iglesias de Pueblo de Dios. La participación en el grupo puede ser comprendida, entonces, como un “marcador de progreso” que favorece la colocación en lugares de reconocimiento y de ascenso social- eclesiástico y estas jóvenes lo logran gracias al esfuerzo para alcanzar esas metas (Mosqueira, 2016).

En suma, encontramos en el caso de las salmistas que el quehacer musical adquiere diversos sentidos que son complementarios en cuanto forma de divertirse, de olvidarse de los problemas, de conectarse con Dios, de ser protegida y progresar, entre otros. Todos estos sentidos son una forma de encarnar a Dios al mismo tiempo que mostrar devoción hacia Él. El *progreso* cobra un fuerte protagonismo como motor del *para qué* hacer salmos, en tanto es una llave de acceso a lugares de reconocimiento y también una forma de acercarse a *los 7 cielos* donde “encontrarán la verdadera paz en sus corazones”.

3.1.3. “Hablar de la realidad”: Rap del Barrio

El articulador de sentidos que caracteriza a Rap del Barrio es hablar de su vida cotidiana, sea en términos reflexivos del amor, la situación social, y en algunos casos adoptan el registro de la denuncia o protesta social. Analizamos la lírica de sus temas, pero también las entrevistas que les realizamos. Los versos, melodías y pistas de Rap del Barrio invitan a

conocer y recorrer cómo es para estos jóvenes la vida en el barrio; son una forma de canalizar experiencias sensibles que viven en primera persona o que pertenecen a alguien allegadx. Son formas de expresión al mismo tiempo que, mediante la escucha, maneras de reconocerse en la historia, de tramitar emociones y de recordar un momento, una persona, un lugar. Las líricas refieren a historias de amores y desamores locales, y a veces se crean “a pedido”: “Amigo, haceme una canción de mi vieja”, le pide Ludmila a Joni mientras atraviesa el duelo de su madre.

Además de hacer públicas estas experiencias de índole personal, hay un explícito interés por visibilizar en sus canciones el contexto político y económico tanto del barrio en el que ellos viven como de Argentina. Joni y Brian nos lo explican en el siguiente fragmento de entrevista:

Joni: Por ahí vemos algo, lo que pasa. Prestamos mucha atención en eso, lo que está pasando ahora, como ahora en este tema que están pasando muchas cosas y, bueno, decidimos hacer un tema, con lo que pasó en el colegio [incendio de la escuela] y diferentes partes. También hay una parte que dice que levantan a los laburantes, que hay mucho video que levantan a los que laburan en la calle [manteros, trapitos], y... bueno, esa parte también la pusimos en el tema, lo del colegio, la plata que le sacaron a los jubilados, banda de cosas. Mucha cosa [...]. O sea, a nosotros nos gusta hacer rap, pero, o sea, no así de droga, como los rap que hay ahora, como trap, que hablan de droga, como denigrando a las mujeres.

Brian: Sí, de joda.

Joni: A nosotros nos gusta hacer más de la realidad, hablar de lo que pasa, o sea, sacar lo que sentimos nosotros, pero con el rap. Algo que escuche la gente, a nosotros nos gusta hacer eso. No nos gusta “Eh, que nos drogamos, que pum que pam” [...], cada uno hace lo que quiere, pero nosotros hacemos lo que queremos, hacemos lo que vemos, lo que vemos y cosas que pasamos también, ¿no? Y así vamos sacando los temas (Fragmento de entrevista a Joni y Brian, septiembre de 2018).

Ellos no quieren ser como esos “jóvenes de ahora” que dedican canciones enteras al consumo de sustancias. La música que eligen hacer y con la que se identifican se distancia de otras que reconocen en boga, como es para ellos el trap y otro tipo de rap “más nuevo” que, en palabras de Joni, habla “de drogas” o “denigra a las mujeres”, reforzando representaciones de las juventudes asociadas a andar en la noche, “en la joda”, consumir drogas. El Pilo, también posee una visión crítica sobre las letras que componen buena parte de sus pares etarios raperos y traperos. Recuperemos sus palabras:

Mucha violencia y eso, mucha droga, mucho, mucha violencia también, o mucha exposición, así, a las mujeres y todo esto. Más que ahora hay como... está todo muy, no sé cómo decirlo. Pero está complicada la cosa, entendés. Y esa música hoy en día tiene una banda de repercusión, pero porque, como te decía hoy, que hay gente que paga por eso, que paga por el morbo, por, por el atontar a la sociedad,

entendés. Y nada, eso, como que hay ciertas músicas que... que no aportan nada más que violencia y drogas y armas y como si con eso, no sé, pudieses ser feliz. Ponele, ¿no? O eso. Como que eso está y, o sea, no lo pienso tanto porque no me quiero enfocar en eso, sino en la música que quisiera que esté, entendés, dando vueltas por ahí (Fragmento de entrevista a Pilo, 2021).

El consumo de estupefacientes, armas y violencia, según el Pilo, produce efectos negativos sobre las juventudes. Su para qué hacer música se vincula en cambio con poder narrar las injusticias en materia de derechos humanos y denunciar desigualdades sociales. Buscan de alguna forma disputar una imagen de lo juvenil y, en ello, de la representación de sí mismos, como parte del sector. En unos de sus versos cantan parte de esta argumentación:

No te vengo a hablar de drogas
tampoco de porquerías
Te vengo a hablar sobre lo que pasa en Argentina
Porque esta esta es la realidad de la Argentina,
donde los pobres no tienen una vivienda digna,
donde la política nos lleva a las ruinas
Hoy digo basta y espero que eso cambie
Basta de niños en la calle muriendo de hambre
(Fragmento de la canción “La Realidad”, 2020⁶⁸).

La denuncia es uno de los ejes que reunió, primero a Joni y a Brian, y luego a Joni y al Pilo para hacer música. Se identifican como “pibes de barrio”, y desde allí crean sus canciones de protesta, buscando con ellas traspasar las fronteras locales, convocando a sus seguidores a que se apropien de estas denuncias y tomen roles activos en la resistencia frente a lo que entienden como desigualdades e injusticias sociales.

⁶⁸ Tal como anticipamos en el capítulo 2, esta canción fue grabada en el Centro Cultural Resistencia, o como también lo llaman, “El Roble”, en referencia al nombre del barrio y la plaza. El profesor Nicolás Mariani colaboró con la producción, edición y masterización del audiovisual. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=NdxQwUpvYHw&ab_channel=DionRapEzeJrap.



Imagen 18: presentación en vivo en la Marcha de la Gorra, noviembre de 2019.
Foto: Candela Barriach.

Como explica Biaggini (2020: 38) analizando rap en el conurbano bonaerense, “las letras poseen un fuerte arraigo territorial. El barrio es un elemento clave que los constituye como sujetos y está presente en los nombres del grupo o *crew* al que pertenecen”.

En síntesis, encontrarse para rapear es una forma de disfrutar entre amigos, genera identificación, y expresa el modo de vida (Marcon, 2012) de jóvenes de sectores populares y su punto de vista del mundo (por lo menos el de Pilo y Joni). Esto coincide con otras investigaciones realizadas en el país sobre rap (Mora, 2018, 2021; Muñoz, 2018; Biaggini, 2023) y dialoga con el sentido de tener un lugar en el mundo, en este caso una posición de enunciación artística y potente a través de la música.

3.1.4. Hacer “algo sólido” con Alta Banda

Los sentidos del “para qué” hacer música de Alta Banda son también diversos, pero hay un eje articulador que nos permite explicar un proceso de autonomización juvenil en el marco de sus propias trayectorias como personas, pero también como grupo musical en relación a una organización social. Hay cierto paralelismo entre la autonomía que quieren con la banda, con soportes y acompañamientos que van disminuyendo con el tiempo por parte de la organización, y la autonomía como jóvenes en relación a sus familias, y a la sociedad en general en tanto finalización de la transición niño a joven e inicios de la transición a la vida adulta. O para decirlo más sintéticamente: tener una banda para tener “algo sólido” que sea

propio: hacer música solos; pasar de ser integrantes del taller de Casa Joven para conformar la banda de rock que no es *de* sino que *participa en* la organización social. En el capítulo 2 exploramos la formación del grupo dentro del contexto del taller de música de la organización. En esa experiencia se escucharon tocando solos, “sonando bien”, y sintieron que luego de varios años de estudio y de participación colectiva en el marco del taller, habían adquirido capacidades técnicas para llevar adelante su propio grupo musical.



Imagen 19: Ensayo de Alta Banda, noviembre de 2019.
Foto: Rodrigo Míguez.

Durante una entrevista con Diego nos detuvimos en la génesis del proceso de desprendimiento de Alta Banda. En esa conversación él rememoraba los días de ensayo en los que, entre diferentes integrantes del grupo, ponían en común ideas en torno al proyecto de la banda: “Muchachos, vamos a ponernos un poco las pilas, vamos a salir en algún lado y vamos a hacer algo sólido’, decíamos” (fragmento de entrevista a Diego, 2019). Tocar entre pares, teniendo como resultado sonoro una obra con la que se sentían conformes y a gusto, fue un impulso para autoconvocarse a “ponerse las pilas” apelando al compromiso de cada integrante e iba cobrando fuerza el proyecto del grupo autónomo.

Con el transcurso de los meses y los sucesivos ensayos, lograron tocar un repertorio de principio a fin con una sonoridad que alcanzaba las expectativas musicales grupales. Ya no era suficiente “hacer algo sólido” entre las paredes de la casa de Rodri o en el garaje de Casa Joven, y surgió el interés por “salir” a mostrar la música que hacían. Lograron presentaciones en vivo, sin educadores y como banda independiente, es decir, autónoma.

Además de la interpretación que realizamos del proceso de autonomización, identificamos en la experiencia de Alta Banda otros para qué hacer música. Diego y Rodrigo expresan sentidos donde se complementan y se tensan el sentido de la importancia de la pertenencia a un grupo, y el sentido de la incompatibilidad entre una práctica musical que lleva tiempo y esfuerzo, la imposibilidad de capitalizarla económicamente y la necesidad de ocupar ese tiempo en conseguir dinero. Es asimismo un deseo y proyección para estxs jóvenes convertir el quehacer musical en un trabajo o profesionalizarse (veremos esta cuestión también en Delirio en el punto siguiente).

Volviendo a Diego, la participación en un grupo, la creación artística colectiva y la identificación con el proyecto de Alta Banda implica para él percibir un efecto de plenitud.

Diego: Tocar en una banda es el conjunto que se arma..., creo que no sé cómo explicarlo, pero no es lo mismo tocar la guitarra en un cumpleaños que tocar en una banda en tal lugar.

Candela: ¿Y por qué pensás que no es lo mismo?

Diego: Yo creo que rellena más... llena más el espacio. Yo creo que la música rellena un espacio y con la banda lo rellena casi por completo.

Candela: ¿Cómo “los espacios”? ¿Decís los espacios propios o qué espacios?

Diego: No sé. Para mí es como... No sé cómo describir ese sentimiento, pero diría que no podría pasar uno o dos días sin escuchar algo o sin tocar algo [...]. Lo siento completamente necesario. Escuchar un tema, tocar algo (Fragmento de entrevista a Diego, noviembre de 2020).

Hacer música, sentir que suenan bien, compartir el proyecto, identificarse con el grupo y proyectarse en un futuro construyen una forma de concebir la producción musical como una práctica que representa satisfacción y completitud. Le produce un sentimiento de bienestar que lo anuda a la vida, que lo conecta con el goce a partir de un quehacer compartido. Es parte de su cotidianeidad el tiempo invertido en ensayos, recursos, y sentimientos. La relación con la música es un vínculo que Diego cree completamente necesario para su vida, y ser parte de un proyecto es una participación que “lo llena” en términos emocionales, pero no así en términos económicos o de trabajo. Como continúa diciendo, lo que buscaban desde los inicios de Alta Banda era “tocar en algunos lugares. Para disfrutar la música, más que nada, porque sé que hoy... hoy no se puede vivir de la música” (*ibidem*). Entonces, si bien Diego plantea que la música “lo rellena casi por completo”, el tiempo destinado a la banda, como puede ser un ensayo, se pone en tensión cuando debe destinar tiempo a generar ingresos. Como fuimos describiendo previamente, estos jóvenes pertenecen a la economía informal, en la que ganan “el mango para el día” y esperan que los llamen para hacer diferentes changas. Esta lógica de estar a disposición del

trabajo “que salga” dificulta sostener un día y horario fijo de ensayo; más aún cuando la necesidad de comer, de comprarse algo y de tener el dinero del día son prioridad.

El hecho de que la práctica musical no genere ingresos y, por ende, no sea un trabajo rentado, contribuye a que Rodrigo manifieste sentirse “estancado” por estar haciendo música en su pieza “todo el día”. En sus propias palabras,

O sea, me entretengo, hago, produzco, hago música, todo bárbaro, pero no me da nada, entendés. En el momento lo hago como un *hobby* porque ya sé que ahora no voy a poder trabajar en la música, porque es verdad. Porque los recursos no dan, o sea, necesitás tener muy buenas cosas y muy buen conocimiento... y como no lo tengo, no se puede (Fragmento de entrevista Rodrigo, febrero de 2021).

“Hacer algo sólido”, lograr un producto musical con el que se sintieran a gusto no sólo fue uno de los principales motivos por los que se juntaban a hacer música, sino que fue potenciador de nuevas formas de organización y de proyección que les permitieron ganar autonomía. Pero en el marco de los cursos de vida que transitaban, las condiciones sociales de pobreza, así como decisiones personales, familiares o institucionales que les conllevaba acumulaciones de desventajas, se resignificaban sentidos y, como vimos en el capítulo anterior, también las condiciones de posibilidad de continuar el proyecto musical grupal.

3.1.5. Más que un *hobby*, una profesión: Delirio Rock and Roll

Llegamos al último caso de esta sección. Analizaremos la construcción de sentidos a partir de la narrativa de los integrantes de la banda y presentaremos los resultados trazando, en primer lugar, algunas continuidades halladas con los demás grupos trabajados y, en segundo lugar, abordaremos con este caso la relación de la música con el mundo laboral y el camino de la profesionalización como un aspecto distintivo en las interpretaciones del para qué hacer música en Delirio.

Como algo que aparece casi de forma transversal a los grupos analizados, nuestrxs interlocutorxs significan la música como una forma de vida central en la organización de su tiempo; una mediación para la expresión de su libido y de la sociabilidad. Los integrantes de Delirio no son una excepción; Ezequiel, al igual que Diego (Alta Banda), expresa que la música ocupa un tiempo, “llena espacios”:

Generalmente, cuando quiero relajar, que ya no tengo nada que hacer o, por ahí, hoy, que me tocó estar acá un rato largo y me puse a limpiar un poco, [escucho] música. [Pongo] música, me pegué una barrida, acomodé unas ollas que habíamos usado anoche para la comida, qué sé yo, música. Viene un amigo o nos ponemos a hablar, a tomar algo, mate, lo que fuera, [escuchamos] música. Agarro un rato la guitarra, y

[toco] música. Es un acompañante en todo tiempo libre ja, ja, ja. [...] Creo que los espacios vacíos los llena la música. (Fragmento de entrevista a Ezequiel, marzo de 2021).

Escuchar o hacer música es una forma de sentirse acompañado en el quehacer de las tareas cotidianas y durante momentos de ocio que Ezequiel conecta con el disfrute; una práctica artística que ocupa tiempo y espacio, pero que en su modalidad de escucha permite hacerlo a la par de otras actividades cotidianas. Como anticipamos en el capítulo 2, habiendo pasado ya más de una década como grupo de música, los sentidos sobre el para qué llevar adelante la práctica se fueron resignificando. Con el correr de los años cambiaron las vidas de sus integrantes. Con más “años encima”, tienen más responsabilidades familiares y laborales y menos tiempo para dedicarse a la música. En el marco de sus cursos de vida la práctica musical fue emergiendo con más fuerza como una posible fuente de ingresos. Santiago apostó a poder vivir de la música porque es lo que más le gusta hacer, la vive como una pasión e intenta que sea su trabajo principal. Tocar en la banda de rock puede convertirse en una forma de trabajo, en algo que te conecta con el goce, la pasión y el compromiso. El resto de los trabajos que tiene Santiago (además del de músico), nos cuenta, son “para sobrevivir”, porque “algo hay que comer” y “no se puede” vivir sólo de la música como fuente de trabajo. La exclusividad de la dedicación se expresa como ideal, mientras que en el plano de lo posible, como él dice, “necesitan vivir”. La conversión del *hobby* al trabajo de músico representa uno, entre otros, de los ingresos de su economía familiar.

Los sentidos en transformación sobre el para qué hacer música que ocurrieron en el caso de Delirio al incorporar la dimensión laboral fueron de la mano de cambios en las motivaciones y modalidades, lo que produjo a su vez movimientos de significados y formas de organización. Como ya describimos en el capítulo previo, se decidió una nueva dinámica de ensayo (horarios más reducidos y estrictos) e integración de sesionistas. Quienes quedaron de la vieja formación y las personas que se sumaron comparten la visión de que participar en Delirio es un trabajo. En palabras de Ezequiel:

Es que nosotros lo tomamos de la siguiente manera, más que nada con Santiago. Y nos damos cuenta que los músicos que hemos sumado a la banda, lo toman de la misma manera. Es un trabajo, loco. Por más que hoy no te esté siendo remunerado, vamos camino a eso y, para ir camino a eso, y que te paguen por lo que hacés, vos tenés que ser totalmente serio. Y si, desde la base, que la base son tus compañeros de banda, vos no respetás eso, ¿cómo puedo confiar yo en vos de que me vas a llegar a tiempo a tocar en tal lugar? O no sé, para mí, pasa por eso, es también cuestión de

esa confianza, de la responsabilidad. (Fragmento de entrevista a Ezequiel, marzo de 2021).

La construcción de un nuevo consenso que los sostuviera para la continuidad y la búsqueda de ingresos implicó “seriedad”, puntualidad, respetar acuerdos, “estudiar las partes” y “ser responsable”. En esta nueva lógica, también hubo una redistribución de roles, y una negociación en torno al cobro de cada uno según las tareas que efectuará como apuesta a la profesionalización y el dinero que ingresara.

Eso se... obviamente que se plantea y está planteado, como te digo, desde hace 2 o 3 años atrás que, que quisimos dar esa evolución con ese disco y decir “Bueno, muchachos, nos profesionalizamos hasta la medida autogestiva que nos da. Pero lo tomamos en serio. (Fragmento de entrevista a Ezequiel, marzo de 2021).

La sensación de autorrealización y de deseo al hacer música se enlazan con sentimientos de autoexplotación (Mármol y Saez, 2020) y una apuesta a la profesionalización, que trajo consigo una transformación en la organización y quehacer musical con tensiones entre sus integrantes (Boix, 2015). En estos procesos observamos tensiones entre lo *amateur* y lo profesional (Boix, 2018) pero también en el par ocio/trabajo. La “autogestión” siguió siendo la opción de política económica y laboral que reivindican como forma de organización en tanto allí “son sus propios jefes” y tienen la potestad de decidir dónde tocar, con quién, cuándo ensayar, cómo sonar. La siguen eligiendo pese a sus desventajas económicas y de colocación del grupo en el mercado musical en comparación con la industria *mainstream*, con bandas manejadas por *managers* y productoras que les marcan el tiempo, el modo de organización y muchas veces también el contenido estético-político. La forma de hacer rock antisistema y en oposición a la industria cultural ha sido trabajada por diferentes autorxs (Alabarces, Salerno, Silva y Spataro, 2008; Semán, 2007); el vínculo con la industria significa “venderse”, “transar”. En esa misma línea Santiago nos explica que el vínculo con la productora fue solamente para poner el disco en circulación, y que desde allí no se marcó ni la agenda ni la estética cultural. El rock de Delirio comparte el sello distintivo con fuerte adscripción al barrio, a la pasión por el fútbol y a la fidelidad (Semán, 2006b).

3.2. “La música te hace sentir cosas que no sentís de otra manera”

No es una novedad, ni para las ciencias sociales⁶⁹ ni desde el sentido común, que las dimensiones afectivas, de sentimiento y emoción⁷⁰ que emergen a la hora de bailar, escuchar o hacer música están implicadas en la construcción de sentidos acerca del fenómeno musical. Es por ello que el campo de la música se ha presentado recurrente e intensamente vinculado a las emociones⁷¹. Comprendemos que las emociones se producen entrelazadas con identificaciones y situaciones sociales que exceden el mero hecho sonoro, tales como las trayectorias de vida y las experiencias en torno a lo musical (Konečni, 2008). En la experiencia inmediata del sonido las juventudes construyen sentido en “un ejercicio del juicio comparativo y abstracto” (Frith, 2014: 449). Estas consideraciones nos llevan a preguntarnos: ¿cómo se imbrica la emocionalidad en la experiencia musical? ¿Qué sentidos emergen sobre las emociones que las juventudes asocian a la música? ¿Cómo se construyen los vínculos afectivos con la música?

A continuación, presentamos tres formas para analizar la relación música/afecto. En primer lugar, el apartado “‘Hoy te pasa algo, decís, bueno, escucho este tema’: la música como procesador de emociones” recupera a la música como una mediación a través de la cual las juventudes procesan emociones. En segundo lugar, en “El placer como motor de la práctica musical”, nos detenemos en el placer por la música como una forma de la emoción con capacidad performativa y potencia productiva para armar un grupo, tocar un instrumento. En tercer lugar, “Música, emociones y momentos de la vida” analiza la construcción de la emoción que las juventudes sienten por la música en momentos de la vida de la infancia y del tránsito a la juventud.

⁶⁹ En las ciencias sociales, la forma de comprender esta relación ha cambiado a lo largo de las décadas. En los años 90 emerge lo que se conoce como “el giro afectivo”, cuando investigadores de diferentes partes del mundo toman como objeto los estudios de arte y afecto.

⁷⁰ El sentimiento, la emoción y el afecto son conceptualizaciones que traen aparejadas definiciones específicas de cada categoría. Para profundizar una serie de discusiones en torno a sus definiciones ver Vila (2017). En esta tesis no diferenciaremos conceptualmente a estos tres términos.

⁷¹ Sin intentar ser exhaustivas, algunos trabajos que nos parecen interesantes respecto de la articulación entre música y emoción han observado que bailar produce goce (Silba, 2010), que ser parte de un club produce en sus fans (mayormente mujeres) sentimientos de placer y de libertad (Spataro, 2013), y han hallado vínculos entre el fanatismo y la pasión (Benzecry, 2012; Stratkveit, 2009; Aliano, 2017).

3.2.1. “Hoy te pasa algo, decís, bueno, escucho este tema”: la música como procesador de emociones

En los párrafos que siguen sostenemos que la música cobra relevancia en la vida de las juventudes de esta tesis como procesador de emociones y sentimientos. Buch (2016: 77) plantea que “la expectativa de cualquier oyente en cualquier concierto es experimentar un goce estético que modifica su estado de ánimo por su sola existencia”. Si ampliamos esta mirada al campo de esta tesis, es posible imaginar que tanto consumidorxs como productorxs de música buscan en distintos formatos (en conciertos, mediante auriculares, por altoparlantes, en soledad o con otrxs), que la música produzca o transforme estados de ánimo. En este sentido, el Pilo dice: “Hoy te pasa algo, decís, ‘bueno, escucho este tema’”. Las emociones y sentimientos emergentes en este joven median su escucha musical. Belén nos plantea el lugar de la música en relación a sus emociones de la siguiente forma:

Belén: Música, escucho todo en general, porque me encanta de todo tipo, depende de mi humor igual... Depende de mi humor, escucho... no sé, me gusta mucho la bachata, la cumbia, el reguetón, el trap. Soy de todo un poco, como que no tengo algo favorito, pero sí me gusta escuchar de todo [*ríe*], y siempre depende de mi humor.

Candela: Y, por ejemplo, ¿cuáles son los humores? ¿Y cuáles son las músicas?

Belén: Un día cuando, no sé, me levanto con muchas ganas y quiero limpiar, escucho rock o reguetón [*ríe*]. Y un día, cuando no tengo muchas ganas de limpiar, escucho algo más tranquilo; no sé, cumbia, bachata o baladas y, así, desde siempre depende.

Candela: Y la música que es tranquila, ¿qué tiene que es tranquila?

Belén: No sé, como yo para relajarme, tranquilizarme, o escucho música triste cuando me siento triste [*ríe*]. Y así... eso, me manejo mucho con la música. (Fragmento de entrevista a Belén, febrero, 2021).

Belén asocia el tipo de música que escucha con sus estados de ánimo (o humor) y con el quehacer de prácticas, como son tareas de limpieza en su hogar. La música es una compañía al mismo tiempo que un vehículo para la expresión de estados de ánimo. A la vez que acompaña su humor y actividades cotidianas, la música también porta cualidades emotivas. La música, para ella, *es triste* o *es alegre* y elige escuchar una u otra según su estado de ánimo.

Vincularse con una música específica a partir de la ejecución o de la escucha, además de procesar los estados emocionales acompañando el sentir, tiene también una potencialidad para transformarlos. En torno a esto, Diego nos cuenta lo siguiente: “La Vela Puerca tiene como... como algo que estás medio bajón y no sólo la letra, la tonada, todos

los arreglos que hacen como que te levantan el ánimo. Es como si todos en la banda se dedicaran a levantarte el ánimo” (fragmento de entrevista a Diego, 2021). La reflexión de Diego nos sirve para reconocer en la música la potestad de transformar estados de ánimo, produciendo otros.

Las canciones que transforman estados de ánimo generando sentimientos “más positivos” se caracterizan de diferentes maneras según cada sujetx. Algunxs destacan la forma de la melodía, otrxs el ritmo. Belén expresa que cuando se siente mal o “bajoneada” le gusta escuchar canciones con historias que transmiten mensajes de “esperanza”.

Me gusta como una persona contando su historia a través de una canción, es como que son... personas que cuentan un momento, por ejemplo, una persona que alguna vez quiso... suicidarse o que alguna vez quiso... le pasó algo malo y lo cuenta y el momento malo que pasó y a la vez cómo lo superó y esas cosas son las que me gustan de las canciones también. Por ejemplo, una canción creo que es de Axel que es “Celebra la vida”, esa me gusta mucho también, es algo que me levanta el ánimo, cosas así me gustan. (Fragmento de entrevista a Belén, 2021).

El tipo de canciones que conmueven a Belén son aquellas con letras que expresan la superación de adversidades. En estas escuchas encuentra cobijo y refugio tanto como un motor para sentirse mejor. Hay una identificación de la joven con el dolor del artista y su posterior mejora. Así, escuchar canciones que muestran un malestar que queda atrás es un proceso que la joven conoce y utiliza como herramienta para sentirse mejor.

Introducimos a continuación el procesamiento de las emociones en la música en relación a los recuerdos y, en particular a una forma de procesar emociones vividas. Mientras la música suena en un tiempo presente puede también resonar una vivencia del pasado (Avenburg, 2012). Entonces, el escuchar o tocar una pieza musical puede operar subjetivamente como una forma de recordar y de hacer presente experiencias, personas, lugares. Veamos dos casos en los que la música se constituye en un vector para conectar con experiencias pasadas y de ese modo sirve para procesar la ausencia de dos personas distintas.

El primer caso en el que vemos esta vinculación es el de Rodri, quien desde que se separó de su novia no pudo volver a tocar la canción “Entre el cielo vos y yo”⁷². “Era nuestro tema”, contaba Rodri, quien como una muestra de amor se la cantaba y tocaba con la guitarra. El trazo afectivo con la canción estaba dado principalmente por la identificación con su vínculo de pareja. Luego de la separación, se convirtió en un recuerdo

⁷² Es una canción de La Champions Liga, un grupo de cumbia villera argentina que tuvo su auge en 2010.

de desamor, y de una historia que no quiere, o no puede, por lo pronto, remover a través de tocar o escuchar esa música.

Analicemos otra forma posible en la que la música y la emoción se imbrican para activar un recuerdo y, en este caso, también para procesar un duelo. El siguiente fragmento de observación nos lleva al festejo del día de las niñeces del Hogar del Padre Cajade, espacio que pertenece a la Obra del Padre Cajade, igual que Casa Joven; y para su comprensión precisamos contar desde el dolor que Marcos, el joven que era parte de Alta Banda en sus inicios y de muchos talleres en Casa Joven, se quitó la vida a mediados de 2022⁷³.

Volvemos a la escena y vemos unxs jóvenes rapeando en el escenario principal.

Como todos los años, festejamos el Día del Niño en la Obra en el predio del Hogar. Nos encontramos entre 500 y 600 niñxs, adolescentes y jóvenes, familias y educadorxs que somos parte de la Obra para compartir una tarde entre comidas, juegos y muchxs niñxs corriendo por todas partes. El encuentro tiene mucho trabajo por detrás por parte del equipo educador de la Obra, y también de familias que colaboran con la organización. Ese día se despliega una multiplicidad de tareas que van desde limpiar el baño hasta cuidar a lxs niñxs. También suceden espectáculos y actuaciones en vivo en las que algunxs niñxs y jóvenes son protagonistas. Es una oportunidad para mostrar lo realizado en los talleres de cada Casita, y en ese marco ha tocado Alta Banda con Marcos incluido como muestra de una de las actividades que se realiza en Casa Joven.

La jornada transcurrió hermosa, pese a las corridas que ya son una forma de estar y hacer normalizada en esas circunstancias. Era el momento de cierre en el que se abría micrófono para que algunxs rapeen. Con Cami [amiga y compañera de *Casa Joven*], estábamos mirando el escenario, encontrando por primera vez en el día un momento de distensión. Mientras el rap hacía eco en el predio se acercó Nachito [joven de 17 años de Casa Joven], nos miró a Cami y a mí, y dijo: “Nos falta Marcos”. Habían pasado unos meses; la ausencia se nos hacía presente en el escenario que él solía ocupar. Se me hizo un nudo en la panza que llegó hasta la garganta. Recordé lo injusto de su muerte, y el profundo daño que este sistema maldito hace a tantxs jóvenes y niñxs. Me culpé por no haber reparado que Marcos ya no estaba, en que el día se nos pasó, y en que resolver lo inmediato acaparó toda nuestra atención dejando de lado una cuestión elemental. La música nos llevó a Marcos. Varixs quebramos en llanto. Su madre y hermanxs pidieron espacio en el escenario para nombrarlo, decir que lo extrañamos pero que también están luchando día a día. Las palabras terminaron con una de las canciones de Marcos que tanto nos gustan y que tanto extrañamos. (Fragmento de observación, agosto de 2022).

Mientras su voz se amplificaba en cada rincón del predio lo recordamos, al mismo tiempo que nos abrazábamos entre quienes tanto lo quisimos, acompañándonos en el duelo. En el

⁷³ Desde la organización denunciamos la muerte de Marcos como una entre las de tantxs jóvenes que se nos están yendo. En ese marco sacamos un comunicado que se puede ver en el siguiente link: <https://www.facebook.com/casajoven.cajade/posts/pfbid02nJM6bB78mZRY4cyRhmmmGdTXnLPNEmEGmBNYK6H7bo71zq6pgtrGRMQMWDMEZdAWI>.

rap de otros jóvenes y en las propias composiciones emergió el recuerdo de Marcos, un joven que ya no está físicamente aunque sí mediante su música.

Mientras estas juventudes escuchan, bailan y tocan música; procesan, crean y transforman sentimientos y estados de ánimo. La música tiene una materialidad que ocupa un tiempo y un espacio y, en su reproducción, activa y construye significados diversos que tienen lugar como una dimensión significativa de la experiencia vital. Para recordar a una persona, a un vínculo, para cambiar de estado de ánimo, para sentir compañía, para rellenar espacios, para sentir placer: esas son algunas de las formas en las que abordamos la música como procesadora de emociones.

3.2.2. El placer como motor de la práctica musical

En el apartado anterior nos detuvimos en los modos en que escuchar o hacer música intervienen como procesadores de emociones. Seguidamente, nos interesa continuar con el abordaje del vínculo música/emoción deteniéndonos principalmente en el placer o goce como un tipo de emociones motorizadoras de la práctica. Nos es fructífera la noción de *placer de la identificación*, acuñada por Frith (1987)⁷⁴ y retomada por García (2019)⁷⁵, desde la cual se echa luz a la identificación al comprenderla como un proceso asociado al placer. Y para estos casos añadimos que ese placer que sienten quienes hacen y consumen música es una variable de relevancia a la hora de llevar adelante diferentes acciones. En esta oportunidad, nos centraremos en el placer por la música como motorizador de acciones específicas, tales como aprender a tocar un instrumento, armar una banda y, en definitiva, hacer música.

Algunas juventudes de esta tesis han sostenido que acercarse a hacer música y permanecer en los espacios de ensayos es posible porque hay un deseo y pasión que los lleva a conectar con la práctica. En ese sentido, Ailín afirma que sólo ella sabe lo bien que siente cuando toca el violín, un instrumento que conoció por las películas y empezó a tocar a partir de ser parte de la OLCP, como mostramos en el capítulo 2, lo cual le significó encontrar su “lugar en el mundo”, y en este espacio se reconoció profundamente

⁷⁴ Frith (1987) planteó la noción de placer de la identificación como resultado de la búsqueda por comprender el consumo de la *pop music* en los años 80. Mediante ese concepto pudo dar cuenta de la experiencia emocional que atraviesa un fan cuando se identifica de manera simultánea con la música que ama, con quien interpreta esa música y con quienes comparten esa identificación. En esta tesis no pretendemos buscar esta triple identificación, sino que más bien tomamos de estas propuestas analíticas la posibilidad de pensar al placer que genera la música como producto de la identificación con diferentes cuestiones.

⁷⁵ García (2019) trae la escena de un recital de Roger Waters en 2018 en Brasil, durante el cual el cantante calificó a Jair Bolsonaro como neofascista y parte de público abucheó a “su ídolo”, a fin de abrir preguntas en torno a qué es lo que sucede en estos casos con el placer de la identificación de los fans.

apasionada de un modo que, según ella, sería imposible traducir al lenguaje de las palabras. La voluntad de aprender a tocar el violín y con esa experiencia aprender a hacer música es motorizada por la pasión que siente por el instrumento. A través de ese instrumento ella se proyecta en un futuro y organiza el presente, desde una identificación fuertemente conectada al placer.

Trayendo referencias de Delirio, leamos lo que Santiago nos contó cuando le preguntamos por el origen de la banda:

Dijimos: “Eh, hagamos una banda”, nos gustaba Viejas Locas, toda la emoción de Viejas Locas en ese momento. Y sí, bueno, empezamos como *hobby* y compramos un bajo, una guitarra eléctrica y conseguimos un baterista (Fragmento de entrevista a Santiago, septiembre de 2018).

En esta cita hallamos que la emoción que les provocaba a este grupo de amigos la idea de poder sonar como Viejas Locas sirvió de impulso para conformar una banda de rock. En esa identificación fundaron una proyección que se materializó en una banda que lleva ya más de 10 años de trayectoria; y que en ese camino han sabido reinventar modos de organización, de proyección y también de producción del deseo.

Cuando hablamos del deseo como motor, no nos referimos únicamente al de lxs músicxs. Empezamos a ver en el capítulo 2 que el público o audiencia es en Delirio una parte central de la construcción de la identidad, de la sonoridad (aspecto que se trabajará en el capítulo 4) y de las dinámicas de organización de la banda. El deseo del público ha llevado a que la banda toque canciones que están cansados de tocar, pero se ven en “la obligación” de hacerlas cuando el público las pide. Tocar una canción, sacar un disco, hacer un recital muchas veces son prácticas promovidas por el deseo de los fans. Cual si fuera una parte más de la banda, el deseo del público es motor como lo es en muchas otras que son bien diferentes, aunque por supuesto las acciones de músicxs no se definen simplemente por la expresión del público. A modo de ejemplo, nos recuerda Vila (2017) que Gardel decía que cantaba tango porque el público lo deseaba. De este modo, en consonancia con Semán y Vila (2011) comprendemos que el placer que siente la audiencia es constitutivo de la configuración de las acciones y la organización de los músicxs, por supuesto con diferentes grados de protagonismo según los casos y situaciones⁷⁶.

Entonces, interpretamos el placer y el goce de quienes hacen música pero también el de quienes forman parte del mundo del arte (por ej. la audiencia) como un conjunto de emociones que son motivo para armar bandas, tocar canciones, aprender a tocar un

⁷⁶ Para profundizar sobre la performatividad del deseo en relación a la música ver Vila (2017).

instrumento. Ahora bien, el entusiasmo es central no sólo para iniciar una nueva acción, sino también para sostener una práctica en el tiempo. Sobre Alta Banda, Rodrigo nos cuenta que el placer de formar parte se funda en la novedad y el crecimiento personal en una experiencia de autonomización. Con el paso del tiempo, sintiendo que ya lo habían logrado y que no había una nueva meta que les generase una fuerte emoción por participar, la continuidad de los ensayos se interrumpió, lo que generó conflictos entre diferentes integrantes:

Fue la emoción del momento. Decir “Uh, qué copado, estamos en una banda, estamos sonando bien y podemos hacer nuestras primeras cosas solos”, y era más que nada, tipo bueno, aparte yo siempre como que, o sea, yo igual me peleé muchas veces con Abraham y Diego. Con Mati no mucho, pero con Abraham y Diego siempre me peleé. Con Marco no porque Marco, o sea, era como que estaba y y no estaba, entendés. (Fragmento de entrevista a Rodrigo, 2021).

Armar un grupo musical y autonomizarse produjo un entusiasmo que compartían y en esa base afectiva se fundó el impulso de iniciar el proyecto. Pero cuando pasó “la emoción” de sentir que podían tocar solos y organizarse, el proyecto menguó, les costó sostener la práctica y se generaron rispideces internas. El placer que causaba encontrarse se resquebrajó a partir de una serie de circunstancias en las que perdieron un objetivo común, en un contexto de aumento de responsabilidades y tensiones entre diferentes integrantes del grupo. Esta disminución del placer y el deseo fue inversamente proporcional a sostener los ensayos y la participación en Alta Banda.

Vemos una situación diferente en el caso de Belén, la joven salmista. Ella canta públicamente en la Iglesia, pero el goce e identificación con la música exceden estas expresiones musicales y la participación en este grupo. A la hora de hablar de la música con la que se siente identificada y conmovida, nos habla de Cazzu⁷⁷ y de Nicki Nicole.⁷⁸ Lo que particularmente la conmueve de estas traperas es que, al igual que ella, “son pibas de barrio”. Sobre Cazzu, argumenta:

Cuando crecen siguen siendo las mismas personas humildes que fueron cuando empezaron y también sus canciones como que cuenta mucho de ella, de su vida... Por lo que sé de ella, es como que ella también empezó desde abajo con otras, no

⁷⁷ Cazzu (30 años) es una cantante, compositora y productora musical argentina de trap latino, *rhythm and blues* y reguetón. En sus comienzos incursionó en otros géneros musicales, como el folclore, el rock y la cumbia, pero no fue sino hasta el lanzamiento de su primer trabajo incursionando en el trap, *Maldade\$,* en 2017, que comenzó a obtener mayor reconocimiento.

⁷⁸ Nicki Nicole (23 años) es una cantante y compositora argentina. En 2019, saltó a la fama con el sencillo “Wapo traketero”, con el que logró obtener millones de reproducciones en YouTube en un corto período de tiempo después de ser publicado.

siempre cantó trap, sino también cumbia, o reguetón. (Fragmento de entrevista a Belén, 2021).

La reflexión sobre el placer que le produce la escucha de esas artistas la llevó a destacar la identificación con ellas debido a sus historias de vida, la pertenencia barrial, una identificación estética y actitudinal, pues según Belén a Cazzu y Nicki “no se le suben los humos a la cabeza”.

La construcción de referencias y la identificación producen una forma específica de placer, pero también, como hemos visto en otros casos, una posibilidad de proyección, en este caso, como cantante. Recuperemos las palabras de Belén: “Si yo llego a un extremo de fama, quiero seguir siendo yo, así como lo fueron ellas, la misma persona humilde, chica del barrio y así, aunque no sé, siento que no le subió la fama a la cabeza, son buenas personas. Eso me emociona” (*ibidem*). La identificación con los artistas porque “salieron de un barrio” y también con ser joven lleva a Belén a querer hacer música, así como lo hacen estas artistas con las que ella se identifica.

En un sentido parecido, Rodrigo nos explica que conocer artistas famosxs que como él “salieron de una plaza” es parte de su incentivo para hacer música. En la identificación que Rodrigo tiene con las trayectorias de vida de aquellos artistas se funda su posibilidad de proyección, en este caso, como traperero. Y también es una característica que destaca cuando argumenta por qué le gusta escuchar a esos artistas. En ambos casos, entonces, se reconocen en las vidas de lxs artistas y también en cómo llevan adelante sus proyectos artísticos. Las trayectorias de vida, posiciones políticas y personalidades de lxs artistas construyen la posibilidad de la identificación. De la plaza al escenario y del barrio a la fama, estxs jóvenes famosxs trazan trayectorias de vida con las que Belén, Rodrigo, Santiago y muchxs más se identifican y sobre las que construyen proyección.

En suma, en este apartado mostramos en casos específicos la relevancia del goce y el placer, junto con la identificación, como motores para la producción musical. Es oportuno mencionar que, si bien el placer de la identificación y el goce son elementos significativos, no son ni indispensables ni suficientes para que los procesos musicales se desarrollen. A esta altura de la tesis, podemos entonces plantear que, con diferentes grados de relevancia según los distintos casos, el placer y la identificación son elementos que forman parte de la complejidad de por qué y cómo las juventudes hacen la música, así como dimensiones relevantes para comprender por qué y cómo es que dejan de participar.

3.2.3. Música, emociones y momentos de la vida

Hasta aquí trabajamos el vínculo música y emoción, primero, planteando a la música como vehiculizadora de la emoción y, segundo, destacando al placer como un tipo de emoción que interviene como motor de diferentes acciones relacionadas a la producción musical. En este tercer apartado analizaremos de qué manera los modos de significar y construir emocionalidad están en diálogo con los trayectos vitales juveniles.

Como punto de partida planteamos que la emoción que sentimos al vincularnos con la música es una construcción situada en una trama compleja, no lineal, cambiante y profundamente imbricada en lo afectivo (García, 2005). Esto significa que una misma pieza musical puede producir en jóvenes con condiciones de vida similares sensaciones diversas y hasta opuestas, que pueden ir desde la indiferencia hasta el máximo placer o el extremo rechazo. En los párrafos que siguen abordaremos la construcción del vínculo afectivo con lo musical atendiendo a diferentes momentos de la vida que lxs jóvenes asocian a las expresiones musicales.

Nos ubicamos en el momento de la vida en que nuestrxs interlocutorxs se hacen jóvenes, con circuitos de sociabilidad que se amplían y una etapa en la que cobra relevancia el grupo de pares. Lxs jóvenes transitan a lo largo de su vida diferentes espacios sociales en los que se relacionan y socializan con diferentes grupalidades. En este dinamismo, el vínculo con una misma pieza musical puede —o más bien suele— transformarse. Veamos dos casos en los que la significación de la música se transforma a partir de la participación en diferentes grupalidades.

El primer caso se va a centrar en Diego y en cómo resignifica la emoción que le produce escuchar a Damas Gratis a partir de ir al baile con amigxs. Diego en su casa siempre escuchó lo que escuchaba su papá. Se crió entre música cristiana (salmos), algo de rock nacional y rock internacional al estilo de los Guns N' Roses. La cumbia villera no les gustaba ni al papá ni a Diego. De chico y en su casa, para Diego, al igual que para su papá, la cumbia era, como nos contaba “intolerable por los sonidos del teclado”. Además, nos contó que tampoco le gustaban las letras ni la identificación de estilo con “pibes chorros” que tanto su padre como buena parte de la sociedad menosprecian (Tonkonoff, 2018). Cuando se empezó a juntar con amigxs y “salir a bailes”, el grupo de cumbia Damas Gratis pasó a ser objeto de escucha recurrente. Que sea una música “movida” o rápida fue por donde dice que le “entró” para empezar a gustarle, y luego fue creando identificaciones

con el estilo, las letras, el entorno en el que escuchaba esa música y el grupo de pares con quienes compartía la escucha.

Damas Gratis pasó de ser una molestia a ser una banda que escuchaba en los bailes involuntariamente (Silba y Spataro, 2017) y, tras vivirla como una música compartida con amigxs, llegó por último a ubicarse como una de las bandas que le gusta y a escucharla en sus espacios de su vida privada. Sobre esto, nos interesa poner en relieve que escuchar cierta música en la casa y no sólo en los lugares de fiesta significa que hay una voluntad de elegir determinada música en un espacio íntimo. En esa transición vemos la reinterpretación de un consumo que pasa de ser una “escucha social” a una escucha que se elige en la intimidad (Silba, 2010) y que legitima como “buena música”.

El segundo caso se centra en Mariela y en cómo se transforman sus sentidos en torno a la chacarera a partir de participar en la OLCP. Mariela ejemplifica la diversidad de maneras de vincularse con una misma expresión musical diciendo: “Odio la chacarera, me gusta nada más la que vemos en la Orquesta”. Si bien la chacarera que escuchaba con su familia y en su casa sigue sin gustarle, a partir de su participación en la orquesta la incorpora dentro de las músicas que le gustan. Existe una resignificación de la escucha de un estilo musical a partir de una nueva situación social. La chacarera de la orquesta no es la misma que la de su casa. Allí emerge una nueva forma de sonoridad en la que violines, contrabajos y cellos son protagonistas en otro espacio social —en la organización social, entre pares y docentes— en el que Mariela se revincula con el estilo, clasificándolo como algo que odia, pero que también le gusta. Además, esta vez, ella no es simplemente una espectadora, sino que ahora está en un rol protagónico en la ejecución en calidad de charanguista.

Hemos observado que la participación en nuevos espacios sociales en los que circula la música de una forma protagónica son escenarios propicios para comprender la forma en que lxs jóvenes interpretan, valoran y clasifican piezas musicales, estilos y artistas. La participación en nuevos espacios —el baile para Diego y la Orquesta para Mariela— les permitió resignificar y revalorizar la escucha de una banda y de un género. En ambos ejemplos vemos que la relación que mantenían lxs jóvenes con escuchas en sus hogares se resignifica gracias a la participación en otros espacios en los que cobra relevancia la socialización secundaria y el grupo de pares. Las nuevas significaciones musicales se fortalecen con esas nuevas participaciones y pertenencias que, al mismo tiempo, sostienen o inauguran una distancia con los consumos musicales y las valoraciones que circulan en el ámbito familiar.

Pasemos ahora a analizar de qué manera otro momento de la vida, ubicado en la infancia, cobra relevancia en la significación que las juventudes atribuyen a piezas musicales. Empecemos con Sole (21 años), integrante del taller de música de Casa Joven, una joven que a los 8 años perdió a su mamá. Los siguientes años de su niñez no tuvo una vivienda fija; muchas veces durmió en la calle y en su piel tenía marcas de esas vivencias. En la calle conoció a otrxs pibxs que estaban en la misma situación; se supieron acompañar y se ayudaron a sobrevivir en un mundo que se les presentaba hostil. Al taller de música llegó con 17 años; traía algunas experiencias de tocar la guitarra y le gustaba cantar. Cada lunes durante varios años, juntas nos dedicamos a cantar y a tocar la guitarra. Siempre hablaba de su canción favorita, “La Rosa”, que por algún motivo le recordaba a su mamá. Por mucho tiempo no pudo cantarla, sólo escucharla entre lágrimas en momentos en que la extrañaba; pero siempre decía que algún día le gustaría interpretarla en el taller. Si bien a los demás integrantes no les gustaba mucho esa canción, un día finalmente la ensayamos. La insistencia es otra de las cualidades que caracterizan a Sole: no para hasta conseguir lo que se propone. En el transcurso del taller, primero escuchamos la letra, identificamos acordes para cada parte y pautamos cómo tocaríamos el ritmo, hasta que sonó en una versión de cumbia lenta. Sole la grabó con mi teléfono, la subió a su Facebook y la compartió por mensajes privados. No la tocamos muchas veces más, pero ese día fue un hito para ella y lo guarda en su memoria.

“La Rosa” se ancla en una historia de su infancia trayendo entre versos y melodías la memoria de su madre. Es la canción que más le gusta y que la emociona hasta estremecerse. El significado que le otorga se enlaza a su propia historia, una experiencia personal compartida en el espacio del taller, con la música como soporte para transitar vivencias traumáticas acompañada por el grupo. Asimismo, observamos en este registro otra forma en la cual, a través de la música, se pone en juego algo de lo personal en espacios grupales.

Así como hay músicas que siempre gustaron por el lugar que tuvieron en las vidas personales, hay otros casos en los que observamos lo opuesto. Durante una clase grupal de charango de la Orquesta, la conversación se centraba en la elección de posibles repertorios para tocar con el grupo. La charla devino en reflexión sobre cuáles canciones les gustaban y cuáles no y, en ese contexto, Yeni (integrante de la orquesta, 13 años), expresó con cierto énfasis: “Odio las canciones que tienen mi nombre”. En esas canciones se tensionaba la facultad de ser único y distinto (Zabludovsky Kuper, 2013) cuando su nombre, una parte de su identidad, resonaba en una canción que nada tenía que ver con ella. Y también la

retrotraía a situaciones familiares en las que “a propósito” (porque sabían que a ella no le gustaban) cantaban o ponían canciones que tenían la palabra “Yeni”. Las reiteradas situaciones de malestar que atravesó las recuerda con odio, y esas canciones son algo que no quiere ni soporta escuchar.

En este apartado intentaremos reconstruir parte de las condiciones en que las juventudes producen sentidos sobre la música proponiendo que la emoción que producen diferentes piezas musicales es una construcción que se anuda en diferentes momentos de la vida. El significado que las juventudes otorgan a la música se construye en diálogo con adscripciones y participaciones juveniles que algunas veces tienen base en experiencias de la infancia y otras se vinculan con adscripciones grupales entre pares. En este marco, comprendemos que las emociones hacia la música se construyen en una trama de historias personales, de vínculos, de prácticas, todas ellas atravesadas por la dimensión afectiva; recuperar esa complejidad es una forma de acercarnos al entendimiento de cómo las juventudes (y no sólo las juventudes) construyen sentidos y sentires en torno a la música.

3.3. Cierre del capítulo

En el capítulo 2 atendimos a la manera en que juventudes se organizan para aprender y hacer música, recuperando trayectorias musicales grupales e individuales e identificando actores e instituciones intervinientes. Partiendo de esos casos presentados, este capítulo estructuró el análisis en torno a la pregunta sobre las lógicas de sentido y los afectos que circulan sobre las producciones musicales por parte de diferentes interlocuciones. En línea con Shore (2010) afirmamos que los sentidos orientan la acción y apoyándonos en ello planteamos que el análisis de los sentidos abona al entendimiento de los procesos juveniles de organización musical.

Organizamos el capítulo en dos partes; en la primera, “Música para qué”, identificamos sentidos sobre hacer música en cada uno de los grupos ya presentados y destacando un sentido principal y también distintivo para conocer sistemas categoriales compartidos (Tilly, 2000), así como divergencias en los significados que circulan en torno a la producción musical. En la segunda parte, “La música te hace sentir cosas que no sentís de otra manera”, resaltamos el lugar de la emoción como una dimensión significativa que nos permite comprender los sentidos que ocupa la música en las vidas juveniles. Luego sistematizamos el vínculo música/emoción en tres formas en las que los sentires por la música construyen sentido.

Los sentidos principales que hallamos en los diferentes grupos respondían a la heterogeneidad de los marcos organizacionales en los que tienen lugar los proyectos musicales. El caso de la Orquesta Latinoamericana de la Casita de los Pibes, desarrollada en articulación con una política pública cultural, posibilitó analizar una de las formas de la producción socioestatal de juventudes. Hallamos que tanto en los objetivos del programa explicitados en páginas oficiales como en las palabras del director subyace una preocupación por que se generen condiciones para vivir en una sociedad más inclusiva y con más igualdad de oportunidades, que aquí se traducen —no solamente, pero si específicamente— en el aprendizaje, la ejecución musical y la participación en la orquesta y la organización social. Mientras tanto, niñxs y jóvenes que participan de la OLCP nos hablan de esta como un lugar de pertenencia, la expresión de una pasión, de expansión y crecimiento y hasta de proyección de vida.

En el caso de la Iglesia, identificamos que la práctica de ejecución musical (cantar salmos) se alinea a las preocupaciones fundantes de la Iglesia, entre ellas: acercarse a Dios, al sentimiento de paz y alejarse de los problemas. A su vez, sostener la práctica es leído como una forma de progreso y un acercamiento a lugares de reconocimiento en la estructura eclesíástica por parte de figuras jerárquicas de la Iglesia (seguiremos trabajando en esto en el capítulo 5). Así, los sentidos del quehacer musical son interpretados como una práctica más que sucede en la Iglesia.

Rap del Barrio y Delirio, dos grupos que se proclaman como autogestivos y “pibes de barrio”, encuentran en el hacer música una forma de contar las historias de sus barrios y las personales que no son ni las más corrientes ni conocidas; de esa forma pretenden disputar una imagen hegemónica sobre los sectores populares y las juventudes. Sin embargo, mientras que Rap del Barrio enfatiza el para qué hacer música en algo de la conexión con uno mismo y como forma de expresión, en integrantes de Delirio predominan otros horizontes sobre el devenir del grupo y sus trayectorias musicales. No nos parece menor que diez años de trayectoria grupal distancien a ambos grupos, además de que los integrantes de Delirio tienen, en promedio, más edad y diferente condición de segmento de clase. La permanencia en el grupo trae aparejada una apuesta por la profesionalización de la práctica y, con ella, que la participación en la banda no sea sólo una inversión sino también que les brinde sustentabilidad económica.

Por último, para cerrar el primer apartado, trabajamos en el caso de Alta Banda el sentido de la autonomía y de autorrealización como principales organizadores de la práctica musical. Su creación nace del desprendimiento de un taller de música en el que la

organización del cotidiano y la coordinación del espacio estaba mediado por adultxs. Crear Alta Banda como grupo que se desprende del taller les significa una oportunidad para hacer algo “sólido”, que suene bien, que esté bueno, algo de lo que enorgullecerse, aspectos que inciden en la construcción de su autoestima y valoración propia.

Habiendo relevado los sentidos principales organizados por los grupos iniciamos la segunda sección para destacar la relevancia que otorgan los actores a la emoción a la hora de significar la música. En otras palabras, abordamos el sentido de sentir, en tanto es un tópico transversal y recurrente cuando las juventudes nos hablan sobre el lugar de la música en sus vidas.

Trabajamos el lugar del sentir (o de la emoción) desde tres ejes de análisis. En primer lugar, definimos a la música como procesadora de dimensiones afectivas y emociones, que posibilita transitar tristezas, alegrías y revivir recuerdos. Las diferentes músicas acompañan las vidas juveniles en sus diversos estados de emociones, ayudando a procesar las emocionalidades y también teniendo la posibilidad de transformarlos. En segundo lugar, trabajamos el vínculo con la música desde su potencia productiva para armar un grupo y tocar un instrumento, entre otras acciones. Abordamos la articulación entre la música y el plano afectivo/emocional y hallamos que el deseo mueve, y que pone a girar una rueda en la que se generan nuevas situaciones sociales; se crea así un escenario propicio para generar encuentros y establecer lazos entre personas e instrumentos, y como dijo Ailín, para “sentir cosas que no hubiese sentido de otra manera”.

En tercer lugar, analizamos contextos específicos en los que las juventudes trazan vínculos afectivos con la música con el objetivo de caracterizar la emoción por la música como un constructo asociado a (y que revisita) diferentes momentos de la vida en los que tienen lugar hitos o situaciones significativas. Nos detuvimos en casos particulares que nos permitieron hablar de dos momentos de la vida, la infancia y el tránsito hacia la juventud. La música traza y reelabora continuidades entre experiencias sensibles presentes y pasadas (Avenburg, 2012), al mismo tiempo que conecta lo individual, lo grupal y lo social en las subjetividades e identificaciones que se producen (Frith, 1987). En ello observamos que en la etapa de hacerse joven cobran importancia, además de la familia, el grupo de pares y otros circuitos de sociabilidad emergentes.

Los sentidos y sentires sobre la música que escuchan y que hacen estas juventudes se construye, como cualquier fenómeno social, situado en un contexto. Esa afirmación, tan recurrente en las ciencias sociales, la llenamos de contenido a partir del análisis de casos específicos; y en estos encontramos que los marcos institucionales en los que tiene lugar la

práctica y las experiencias vitales y afectivas son elementos significativos para comprender el mundo de sentidos que se construye sobre la música. Adentrarnos en los significados sobre la música nos permitió conocer desde un enfoque específico las vidas de estas juventudes, lo que les parece importante, lo que les produce placer, cómo construyen el futuro y significan el presente.

Capítulo 4. Villa Elvira suena entre representaciones, identificaciones y fronteras

Somos los barrios marginados
invisibles quizás para vos.
Somos el pueblo de los olvidados y estamos curtidos por tanto dolor.
Y no es un cuento,
en Villa Elvira esto es cierto son traidores
los que vendieron a los pibes ilusiones
y chamuyaron por un voto a nuestros viejos.
No me la cuenten,
de tu promesa estamos altos indigentes.
Llegó la hora, cada palabra que utilizo es una bomba.
Somos de Villa Elvira.
la cuna de nuestro rock and roll,
de calles, de tierra inundada
con aroma a revolución...
("La República de Villa Elvira", Delirio Rock and Roll)

En este capítulo analizaremos articulaciones entre la construcción del territorio y la producción musical juvenil. A medida que avanzamos en el trabajo de campo pisando y escuchando a Villa Elvira, esta fue logrando espesor de representaciones, fronteras, identidades e historias entramadas en la producción musical de sus jóvenes habitantes. Nos servimos de la categoría "territorio" para comprender los espacios socialmente construidos, en los que las coordenadas geográficas y relaciones sociales se modifican, producen y transforman mutuamente (Santos, 2005). Seguimos también la definición de Sosa (2012: 10) quien escribe que el territorio "se explica y hace referencia a las relaciones entre los seres humanos y los demás elementos del mismo, desde el marco de la espacialidad (como poblamiento, patrones de asentamiento y producción, por ejemplo) y la movilidad (cotidiana y circunscrita, inmigración y emigración), que lo convierten en una síntesis finalmente humana: valorada, representada, construida, apropiada, transformada".

Las producciones de música y territorio suceden dialécticamente. Las juventudes de esta tesis hacen música en un espacio que se produce practicándolo (De Certeau, 2000), "marcándolo. Con color, con música, con baile, con poesía, con trazos y escrituras", según otra investigadora que ha estudiado en la zona (Chaves, 2015: 360). Los modos de apropiación e identificación con barrios, esquinas, calles, organizaciones sociales, clubes, entre otros, son constitutivos de cómo lxs jóvenes se nuclean, en particular cuando se juntan para hacer música. En este sentido remarcamos que los grupos con los que trabajamos producen y son producto de lógicas territoriales que preceden y exceden a las producciones musicales. La producción de diferencias, desigualdades y alteridades en el

espacio urbano resulta de una dinámica de intercambios, encuentros y trayectos más o menos conflictivos (Caggiano y Segura, 2014) en los que se construyen grupalidades para desarrollar producciones musicales. En este territorio singular, dichas producciones se articulan con identificaciones y fronteras que nos permiten comprender la reproducción de la desigualdad (Bayón, 2015; Chaves, Fuentes y Vecino, 2016).

Desde estas premisas conceptuales nos preguntamos: ¿cómo se relacionan los modos de apropiación del territorio con los procesos de producción musical juveniles en Villa Elvira? ¿De qué manera el territorio incide en las configuraciones musicales juveniles? ¿Por qué motivos un grupo de jóvenes permanece unido? ¿Cómo se articulan música y territorio en la construcción de procesos de identificación y de alteridad? A partir de diferentes experiencias musicales grupales y/o individuales iremos recorriendo el capítulo. En la primera sección, analizamos las representaciones sobre Villa Elvira producidas por algunos medios de comunicación locales y por las y los jóvenes que participaron de la investigación. En la segunda sección, nos detendremos en la relación entre los modos de apropiación del territorio y la producción musical juvenil, demostrando su heterogeneidad. En la tercera, nos focalizamos en la construcción de nosotros/as para explorar tensiones, disputas, desigualdades y construcción de fronteras. En el último apartado retomaremos los principales hallazgos del capítulo.

4.1. Representaciones del territorio

En la introducción de esta tesis hemos caracterizado a Villa Elvira en términos catastrales y sociodemográficos. Ahora, nos adentraremos en el análisis de las representaciones sobre este territorio.⁷⁹ En consonancia a Sosa (2012: 20) definimos a las representaciones como “mapas mentales que definen, ordenan, sacralizan, historizan, proyectan y controlan el territorio”. Estudiar las representaciones vigentes sobre el territorio abona a la reconstrucción de los significados que diferentes sujetos tienen disponibles para interactuar y construir sentido. Según Said (2004: 13), las representaciones en tanto producciones discursivas “se producen y existen en virtud de un intercambio desigual con varios tipos de poder”; así, comprendemos que conocer quién dice qué sobre quién o qué nos permitirá analizar las posiciones de los sujetos enunciadore*s y sus efectos de poder.

⁷⁹ Se puede ampliar el estudio de las representaciones sobre la ciudad de La Plata a partir de trabajos realizados por el equipo del Laboratorio de Estudios en Cultura y Sociedad de la Universidad Nacional de La Plata, que han analizado el lugar del miedo (Segura, 2009) o la perspectiva juvenil (Chaves, 2010), mientras que otras investigaciones nos muestran a La Plata como a una ciudad univesitaria (Cleve, 2017) y cultural (específicamente desde el rock) (Cingolani, 2019).

Subdividimos esta sección en dos apartados. En el primero, “Representaciones mediáticas: ausencia, deterioro y peligro”, presentamos los resultados del análisis de los medios de comunicación locales (el diario *El Día* y en menor medida otros)⁸⁰. En el segundo, “Representaciones juveniles: malandraje, respeto, tranquilidad y amistad”, reponemos a partir del análisis de registros de observación y entrevistas las representaciones disponibles en los discursos juveniles.

4.1.1. Representaciones mediáticas: ausencia, deterioro y peligro

Cada ciudad suele tener su diario, en algunas por supuesto hay varios, pero en muchas, ciertos periódicos se convierten en sinónimo de la ciudad: *La Nueva Provincia* en Bahía Blanca, *La Capital* en Mar del Plata y *El Día* en La Plata son ejemplo en Argentina. Este último es el medio hegemónico de la región en estudio. *El Día* es un periódico de tirada diaria desde 1884, con gran alcance local, que se ha constituido y mantenido como el principal medio de prensa escrita de la ciudad. En 2021 imprimía casi 18000 ejemplares diarios y desde hace unos años tiene versión digital. Como ya han señalado otros investigadores de la ciudad, “el diario *El Día* es un actor político de importancia en la construcción de los discursos y sentidos que se configuran sobre y en la ciudad [de La Plata]” (López, 2017: 246).

Dado que los medios definen agenda de discusión y ponen a disposición representaciones sobre el espacio, las personas y las prácticas, con el interés de sistematizar lo dicho sobre Villa Elvira y lxs jóvenes, nos abocamos a su análisis. El periodo abarcado se decidió en torno al inicio del trabajo de campo, que fue a fines de 2018, entonces se definió enero y febrero de 2019 como marco temporal del corpus. Las noticias se recuperaron de la página web del diario *El Día*, y en el caso en que no se pudo acceder, se realizó revisión de ejemplar impreso disponible en la hemeroteca de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de La Plata. La búsqueda y descarga debía cumplir el criterio de contener explícitamente en alguna parte del texto el término clave “Villa Elvira”, y luego, dentro de esas notas hicimos otra búsqueda con las categorías joven/jóvenes/juventud/adolescente. El resultado fueron 79 noticias con el término “Villa Elvira”, y de ellas 12 vinculadas a jóvenes.

Analizando primero la presencia de Villa Elvira en general desde la perspectiva de en qué sección del periódico aparecía, encontramos que 50 notas se publicaron en la

⁸⁰ Tomamos algunas referencias de un modo más aleatorio del diario *Contexto* y de *La Pulseada*, una revista de menor alcance local.

sección “La Ciudad” y 19 en “Policiales”. Sistematizamos las noticias según el contenido abordado de la siguiente forma:

- 1) Deficiencia en obras públicas e infraestructura (42 noticias): esta tipología engloba reclamos por el estado de calle y calzadas, la falta de agua los días de calor, inundaciones por fuertes tormentas, la no recolección de basura, el incendio “intencional” de una escuela del barrio (EP N.º 23), la clausura de canteras por falta de habilitaciones para la protección ambiental, o la presencia de ratas, entre otros.
- 2) Policiales (14): secuestran un taxi, “desvalijan” una casa, peleas con distintos grados de violencia y otras situaciones vinculadas a la comercialización ilegal de narcóticos.
- 3) Saneamiento (4): refieren al miedo de habitantes ante la observación de numerosas ratas en el barrio en un contexto en el que ha habido en otras partes del país personas en estados críticos de salud por causa del hantavirus.
- 4) Protección animal (4): bajo esta catalogación aparecen dos tipos de noticias, una vinculada a la promoción de la salud de mascotas de los habitantes de Villa Elvira, y la otra vinculada a la denuncia por tracción a sangre, ya que si bien en el centro de La Plata ya no circulan los cartoneros con caballos, esta situación aún sucede en Villa Elvira.
- 5) Propaganda de un mercado local (4): se promocionan precios económicos en un supermercado del barrio.
- 6) Cultura y deporte (4): se narran actividades realizadas por parte de la gente del barrio y también se ofrecen actividades culturales a la comunidad.
- 7) Servicio a la comunidad por parte de penitenciarios y policías (3): un policía salva a una bebé que se cayó en una pileta (aparece dos veces la noticia) e internos de la Unidad 9 arreglan bomba de camión de bomberos.
- 8) Inseguridad (2): incremento de alarmas en el barrio y organización de grupos de WhatsApp para generar una red de organización y comunicación en pos de combatir la inseguridad.
- 9) Cierre de mercado del barrio (1): un comercio platense histórico anuncia el cierre y liquida sus productos.
- 10) Recuerdo de habitantes del barrio (1): recuerdan a Corina Ocampo, secretaria de una escuela de Villa Elvira.

A partir del cruce entre sección y tema, vemos que más de un 70% de las noticias que mencionan a Villa Elvira aparecen en la sección “La Ciudad” para hablar de la deficiencia de obras públicas e infraestructura urbana. “La calle se ‘tragó’ un auto”⁸¹ (*El Día*, 2019) es uno de los titulares que describe y visibiliza el estado de las vías de circulación. La representación que prevalece en este medio local es la de un territorio con distintos tipos de deficiencias: Villa Elvira como un lugar marginado, abandonado y roto. Esta imagen no es exclusiva de este medio ni de este período de tiempo; por ejemplo, en el diario *Contexto*⁸², otro medio con alcance local, bajo el titular “Villa Elvira, un barrio relegado”, una vecina reclama que “hay falta de cloacas, en verano no tenemos agua y en invierno falta luz”. Y una noticia que escribe un grupo de jóvenes en la revista *La Pulseada* (emprendimiento de la Obra del Padre Cajade)⁸³ se titula: “Desde [la avenida] 7 no se ve”, denunciando la falta de alumbrado, la basura acumulada, las calles con pozos que hay “adentro” del barrio. En esta nota los jóvenes caracterizan la topografía barrial en la que mientras “más adentro” y “más al fondo” se hallen, contarán con “menos servicios” y será más peligroso.

El segundo grupo de noticias comprende 19 notas en la sección “Policiales”, que representan un 24% del total, y contienen descripciones de relaciones de conflictividad, violencia, acciones delictivas e intervención de la policía. Resulta apremiante indicar que cuando estas noticias fueron cruzadas con la búsqueda de la categoría jóvenes o adolescentes, 11 de ellas se refieren a este sector poblacional, produciendo la asociación Villa Elvira-delito-jóvenes. Por otra parte, la búsqueda de las categorías juventud/adolescencia arrojó un total de 12 notas, de las cuales 11 se ubican en la sección “Policiales” y una en “La Región” pero su contenido es sobre peleas, muerte y heridos. Veamos en el siguiente cuadro una sistematización de estas noticias:

⁸¹ Noticia disponible en el siguiente enlace: <https://www.eldia.com/nota/2019-1-28-2-32-35-la-calle-se-trago-un-auto-en-9-y-98-de-villa-elvira-la-ciudad>.

⁸² El diario *Contexto* es un medio de comunicación nacido en 2015 y constituido por un grupo de trabajadores y trabajadoras de la comunicación, nucleados bajo la premisa de brindar una mirada posicionada desde el campo nacional y popular, con agenda en lo político, cultural, social, y con un anclaje central en los derechos humanos. Si bien el medio sentó su base en la ciudad de La Plata y mantiene un fuerte foco en lo local, apuesta también a una agenda territorial federal, en relación tanto a la provincia de Buenos Aires como al resto del país, sumado también a debates en el plano internacional. Las páginas oficiales del diario lo describen como un “periodismo crítico y de profundidad, bajo el compromiso que alguna vez legó Rodolfo Walsh al afirmar que ‘la verdad no sólo se cuenta, la verdad se milita’”.

⁸³ La revista *La Pulseada* es un emprendimiento del Hogar del Padre Carlos Cajade. Se crea en abril de 2002 y se define en su página web “como un proyecto social solidario y una iniciativa periodística innovadora” que pretende ofrecer contenidos y tratamientos alternativos de la información desde un compromiso con la lucha por una sociedad más justa e igualitaria.

Fecha (mes/día)		Título	Sección	Palabra clave	Ubicación de la palabra clave	Breve descripción de la noticia	Tema	Se repite publicación
1	23	“Un joven cayó en Villa Elvira con más de un kilo y medio de marihuana compacta”	Policiales	joven; Villa Elvira	Título	Se llevan detenido a joven con piedra de marihuana, acusándolo de comercialización.	Droga	No
2	4	“Dos muertes y varios heridos por peleas en lo que va del año”	La Región	joven; Villa Elvira	cuerpo	Jóvenes vinculados en incidentes que finalizan con muertes.	Pelea - violencia física	No
2	5	“Buscan a Javier Martínez, un chico de 14 años que falta de su casa desde ayer”	Policiales	joven; Villa Elvira	cuerpo	Desaparece un joven que iba a hacer mandados y no regresó.	Desaparición	No
2	6	“Un chico de 14 años fue al almacén y no lo vieron más”	Policiales	Adolescente; Villa Elvira	cuerpo	Desaparece un joven que no maneja redes sociales, no tiene celular ni sube y nunca discutió en su casa.	Desaparición	Sí
2	6	“Villa Elvira: cayó un joven acusado de apuñalar a un vecino porque no le quiso dar un cigarro”	Policiales	joven; Villa Elvira	Título	Apresan a joven que era buscado por la policía por apuñalar a un vecino para sacarle un cigarrillo.	Pelea- violencia física	No
2	7	“Apuñaló a un vecino porque no le quiso dar un cigarrillo”	Policiales	joven; Villa Elvira	cuerpo	Un joven apuñala a un vecino porque no le quiso dar un cigarrillo.	Pelea- violencia física	Sí

2	8	“Sigue la búsqueda de Javier Martínez, el chico que ‘fue a hacer un mandado y no volvió más’”	Policiales	joven; Villa Elvira	cuerpo	Desapareció un chico que no tenía muchos amigos ni generaba conflictos.	Desaparición	Sí
2	9	“Tras cinco días de angustia, la familia de Javier Martínez lo encontró: estaba en Capital”	Policiales	joven; Villa Elvira	cuerpo	Encuentran a un joven que estuvo desaparecido por cinco días.	Desaparición	Sí
2	15	“Vive sola con dos hijos, le robaron todo y pide ayuda para rearmar la casa”	Policiales	joven; Villa Elvira	cuerpo	Le roban la casa a una joven de Villa Elvira por tercera vez.	Robo	No
2	16	“Sigue la búsqueda del chico de 13 años que desapareció en Villa Elvira”	Policiales	chico; Villa Elvira	título	Desaparece un joven en Villa Elvira el 07/02. Durante 2018 ya se había ido de su casa.	Desaparición	No
2	21	“Villa Elvira: un joven fue baleado y ahora lucha por su vida en el Hospital San Martín”	Policiales	joven; Villa Elvira	título	Parece que fue una pelea entre dos vecinos.	Pelea - violencia física	No
2	24	“En Villa Elvira, otra discusión terminó con un herido de bala en estado crítico”	Policiales	joven; Villa Elvira	Cuerpo (joven) y título (Villa Elvira)	Hombre de 42 años otros jóvenes baleados por ajuste de cuentas de narcos	Pelea violencia física / Droga	Sí

Cuadro 2: Relevamiento de notas del diario *El Día* con el término juventud/jóvenes.
Elaboración propia.

El análisis realizado nos permite enfatizar dos cuestiones sobre la construcción de estas representaciones. Por un lado, que el análisis del discurso debe comprenderse no sólo desde sus enunciaciones, sino también por lo que no cuenta, la invisibilización de unos temas, zonas, personas y acciones por sobre otros. En este medio no se muestran otras prácticas juveniles en Villa Elvira que no sean el delito, el conflicto o la riña. Parafraseando a Chaves (2013), nos encontramos nuevamente con representaciones que colocan en el centro de la hoja discursos morales que demonizan a los jóvenes por tener, hacer o ser un problema. Estas noticias se repiten una y otra vez, abonando a una imagen juvenil peligrosa mientras que otras prácticas (como podrían ser las que estudiamos en esta tesis) quedan soslayadas e invisibilizadas.

Por otro lado, se evidencia una representación mayoritaria de los jóvenes como “jóvenes delincuentes”, ya que “jóvenes” se asocia a robos, peleas, distintos grados de violencia, muerte, desapariciones de personas y venta de drogas. Las caracterizaciones y adjetivaciones varían en cada noticia. También difiere situacionalmente la centralidad con que se menciona a dicha población. Cuatro del total de las noticias exponen ambas palabras clave en sus titulares. Una noticia contiene una de las palabras clave en el título (Villa Elvira) y otra en el cuerpo (joven), y las siete restantes despliegan ambos conceptos en el cuerpo del texto. Se halló que hay noticias de seguimiento del caso, esto significa que existen distintas publicaciones en días diferentes que refieren a un mismo hecho. Las noticias que refieren a un mismo hecho son dos: una vinculada a la desaparición de un joven (aparece 4 veces) y, la otra, es la aparición de un joven baleado que, a su vez, lo vinculan con situaciones de narcotráfico (aparece 2 veces).

Estas notas refuerzan modos estereotipados (Pratt, 2010) de entender a lxs jóvenes de Villa Elvira produciendo una versión parcial e incompleta de la realidad, con implicancias concretas (Grimson, 2011). Esta construcción de sentido ha sido estudiada respecto de otras ciudades y resulta un modo repetido de producción de enemigx público que contribuye a la construcción de “jóvenes delincuentes” (Reguillo, 1997, 1999; Gentile, 2011; Cozzi, Font y Mistura, 2014). Si se crea consenso sobre que esta población es

peligrosa y está desviada⁸⁴, se construye un escenario propicio para legitimar la intervención de fuerzas coercitivas en pos de mantener el orden, fuertemente imbricado con la cara punitiva y represiva del Estado, como nos han demostrado los estudios ya clásicos sobre pánico moral (Cohen, 1980). El análisis de estas representaciones en 2019, bajo la presidencia de Mauricio Macri (partido Cambiemos), se realizó al calor del debate sobre la baja de la edad de imputabilidad y de la existencia y funcionamiento de sistemas de responsabilidad penal juvenil. Al momento de revisión final de esta tesis, 2025, bajo la presidencia de Javier Milei (La Libertad Avanza) retorna como en un *loop* la discusión por el anuncio del Gobierno del envío de un nuevo proyecto para bajar la edad de imputabilidad.⁸⁵

4.1.2. Representaciones juveniles: malandraje, respeto, tranquilidad y amistad

Centrándonos en el análisis del discurso de jóvenes habitantes de Villa Elvira, identificamos representaciones sobre el territorio como “un lugar en el que se conocen todos”, que se caracteriza por la tranquilidad, en el que hay respeto y una moralidad barrial que a veces es corrompida por los malandras; también es un lugar en el que los jóvenes se desenvuelven vincularmente y donde muchos presentan una alta densidad de relaciones sociales y en el que forjan relaciones de amistad, de pareja y de familia.

La representación mayoritaria sobre el territorio está asociada al tipo de relaciones sociales que los jóvenes establecen y a las prácticas que realizan. Santiago lo describe como un espacio en el que se conoce con todo el mundo, “es como un pueblo”. Allí vive su familia, también están sus amigxs y compañerxs de banda. Es donde elige jugar al fútbol, juntarse a tomar una cerveza con amigos y también donde trabaja; un espacio en el que siente que sabe por dónde andar, porque conoce lo que allí sucede y las personas que lo habitan y circulan. Caracterizaciones como esta, en la que se describe al barrio desde la densidad de la trama vincular, también están presentes en las narrativas de otros integrantes de Delirio, del grupo salmista, de Rap del Barrio, de Alta Banda y en algunxs chicxs de la

⁸⁴ Siguiendo a Becker (2008) comprendemos que lo desviado (*outsider*) se trata de una actividad colectiva que se define como tal; una construcción situada sobre qué es “la norma” y quiénes son etiquetados como desviados en una sociedad específica.

⁸⁵ Diputadxs de La Libertad Avanza presentaron un proyecto que propone modificaciones a la nueva ley penal juvenil, bajando la edad de imputabilidad a 12 años. (Diario *Ámbito*, marzo de 2024).

Orquesta.⁸⁶

Otro hallazgo es la representación del barrio como un lugar tranquilo. La tranquilidad la explican por la convergencia del conocimiento que tienen sobre otras personas, sucesos y reglas del lugar, y el conocimiento que los demás tienen sobre ellxs. En ese saber mutuo encuentran una forma de la tranquilidad. Veamos como lo describe el Pilo:

Candela: Si me tenés que contar... por ejemplo, yo no conozco nada de este lugar, vos me lo describís y ¿cómo me lo describirías?

Pilo: ¿De acá? ¿Del centro o del barrio?

Candela: El barrio, ¿cómo es?

Pilo: Ah, no, es un barrio tranquilo. O sea, creo que es uno de los barrios más tranquilos de La Plata, pero... obvio pasan cosas, como en todos lados, ¿no? (Fragmento de entrevista al Pilo, 2021).

La caracterización del territorio como “un buen barrio”, “tranquilo”, aparece con recurrencia para explicar los motivos por los que eligen estar allí. El conocimiento mutuo entre diferentes actores es una de las variables que aportan para sentirse tranquilos. Sin embargo, como dice Ezequiel, no “cualquiera” ni en cualquier momento puede sentirse tranquilx en el barrio: “Caminar el barrio, es complicado, más si no te conocen”. Esta representación de tranquilidad general es un enunciado realizado mayormente por varones, y siempre acompañado de la advertencia de que uno debe ser conocido en el lugar. Este carácter es importante tenerlo en cuenta para comprender la relevancia que posee —principalmente para varones— la forma de ser visto en el barrio, la construcción de prestigio y honor (Bourgois, 2015; Artiñano, 2016; Cozzi, 2018; Cabral, 2020). En otras oportunidades también encontramos representaciones sobre el territorio que destacan la conflictividad con otros habitantes. En esos casos una solución que se propone es salir por un tiempo del barrio en pos de preservar la integridad física y hasta la vida.

El conocimiento mutuo configura un modo específico de regulación de la comunidad local en el que se establecen reglas sobre quién puede estar o no, y de qué manera. Conocer “a todo el mundo” implica saber las cosas que hacen y dejan de hacer, conocerse desde hace tiempo y saber sobre sus vidas, actividades y vínculos, al mismo tiempo que, en ese reconocimiento mutuo, se forjan convenciones (Becker, 2008) de la

⁸⁶ La centralidad de las relaciones sociales y de la ocupación del espacio público en juventudes populares ha sido trabajada por numerosas investigaciones, entre ellas encontramos los trabajos de Chaves (2010), Silba (2010), Bourgois (2015), Cozzi (2018) y Cabral (2020).

práctica, se habilitan exclusiones y condenas morales (Silba, 2010). A quienes “se salen” de los consensos, es decir el quehacer disruptivo, se les “llama la atención” o “se los rescata” como una manera de ajustar la conducta. En esta línea, Santi comparte que “si te la vas a mandar, que no sea en el barrio, en el barrio no se afana, se lo cuida”, y el Pilo nos explica:

Pilo: Acá nos conocemos entre todos y... y nada, no hay mucho bondi. Si hay alguien que hace bondi, por ahí, como que se le dice, se lo rescata, como quien diría. Y bueno, a veces hay otros que sí hacen bondi, a veces no, pero....

Candela: ¿Y qué sería “hacer bondi”? Por ejemplo.

Pilo: No, alguno que, por ahí... algún rati que roba en el barrio, o o que entra a las casas, pero eso siempre en todos lados, viste. Y nada, pero no por eso, va a ser un mal barrio. O sea, tiene sus cosas, pero también es un buen barrio que, que siempre, siempre está ahí. Y nada, lo bueno es que nos conocemos todos. Bah, por lo menos yo conozco todo el barrio, y me conocen también, desde chiquito así que Está bueno el lugar. (*ibidem*).

Cuidar al otro, “recatarse”, “no hacer bondi” son algunas de las categorías que constituyen el respeto por los otros, y se configuran como valor positivo de una moralidad barrial (Isla y Noel, 2007). Lo que está mal visto no es robar, sino robar en un lugar cercano, porque se lee como una práctica de descuido a lo propio, en un esquema en el que el barrio es lo propio. El quebranto de estas normas se traduce como una falta de respeto que ha traído disputas con vecinxs y también dentro de los grupos de música. Un juicio moral negativo coloca a quienes rompen estos acuerdos en el banquillo de los “malandras”: sujetos sociales que no son bien recibidos por una parte del barrio, y sobre los que se toman acciones concretas. En consonancia con otras investigaciones, sabemos que la construcción del malandraje o de una moralidad negativa se activa en circuitos específicos. Cozzi (2018) analiza representaciones sobre jóvenes que venden droga en Rosario, y encuentra que algunos significan a la práctica más redituable en términos económicos y simbólicos (de prestigio y autonomización); mientras que otras tenían una carga valorativa negativa y de sanción moral.

Otra de las representaciones que encontramos se refiere a lazos de solidaridad y apoyo. Esto coincide con el trabajo de Merklen (2005) en barriadas populares porteñas que indica que la solidaridad junto al conocimiento mutuo es una característica que prevalece en estos espacios. Lxs vecinxs son actores relevantes en la trama vincular de muchxs de estxs jóvenes porque les significan aquellas personas que ponen el cuerpo para acompañar

en situaciones adversas. En palabras de Nayla (charanguista, OLCP), “ante cualquier cosa que te falte, va a estar un vecino ayudándote”. Las instituciones con las que hemos trabajado para esta tesis, y sus educadorxs, trabajadorxs, militantes o lxs “perseverantes” son parte de la trama social a la que se le atribuye un rol central en la solidaridad: la Obra del Padre Cajade, la Casita de lxs Pibes, la iglesia, el club barrial Resistencia. Cuando le pregunté a Mati, percussionista de Alta Banda, si le podía hacer una entrevista para mi trabajo de campo me respondió “Obvio, ustedes [Casa Joven] siempre están para dar una mano”, expresando así, primero, el lugar que Casa Joven ocupa en su vida en relación a la ayuda y la solidaridad, y segundo, ofreciéndome en esa conversación una forma de la reciprocidad en un vínculo que construimos desde su barrio y que él caracteriza como constitutivo de él.

Cabe mencionar que, exceptuando el caso de Nayla, las representaciones sobre la tranquilidad, el tratarse de un lugar que conocen y en el que pueden poner las reglas corresponden a varones. Sin ánimos de realizar un análisis exhaustivo sobre el uso y representación del territorio en clave de género, otras investigaciones ya han planteado que el territorio se construye generizado (Artiñano, 2016; Chaves, Segura, Speroni y Cingolani, 2017; Cabral, 2020). Las representaciones que primaron en las jóvenes mujeres de esta tesis refieren a un lugar donde viven, en el que viven sus familiares y que no conocen mucho. Belén (salmista, Iglesia) comenta que no sabe mucho acerca del lugar donde vive, que “es como una villa” y que “ha mejorado, porque ya no tiene tantas calles de tierra”. Ailín (violinista, Orquesta) dice no saber casi nada sobre el barrio, que además de ir al trabajo y a la orquesta va a una plaza que queda enfrente del jardín de su sobrino. Macarena (charanguista, Orquesta) relata que en el barrio su movilidad se traza entre lo de su mamá y su papá, y la orquesta y la escuela. Las jóvenes describen el espacio apelando a los lugares por donde andan. Entre la escuela, el trabajo, la familia, “alguna amiga” y la orquesta o la Iglesia, según los casos, se arman sus circuitos de movilidad. Y el resto de lo que sucede allí, no les interesa. Retomaremos parte de este análisis en las secciones que siguen.

4.2. Apropiaciones heterogéneas de un territorio sonoro

Como anticipamos en la introducción, en esta segunda sección abordamos la relación entre los modos de apropiación del territorio y la producción musical juvenil. Utilizaremos para

ello tres escalas: barrial, institucional/organizacional y grupal musical. Iremos identificando modos de habitar esos territorios, sus apropiaciones en términos de uso para circular, usos en la expresión artística, sentidos de pertenencia, identificaciones y disputas de clase, entre otras formas de anclarse en el mundo para ser/decir/hacer. Ese camino nos llevará a visibilizar la heterogeneidad de estas producciones juveniles territoriales.

Nos valemos de la categoría *modos de habitar* que, retomando a diversos autores, Chaves y Segura (2019)⁸⁷ definen como las formas de estar y de significar el espacio, centrando la mirada en la movilidad como perspectiva metodológica. Recuperemos a Lefebvre (2013: 45) para profundizar esta perspectiva al mismo tiempo que trazar continuidades entre habitar y apropiarse:

Habitar sería apropiarse del espacio; apropiarse del espacio consistiría, en consecuencia, en convertir el espacio (*vivido*) en lugar, adaptarlo, usarlo, transformarlo y verter sobre él la afectividad del usuario, la imaginación habitante; práctica creativa que afirma la ilimitada potencialidad humana al reconocerse en la obra creada, otorgando al espacio sus múltiples dimensiones perdidas: lo transfuncional, lo lúdico y lo simbólico. Por el habitar se accedería al ser, a la sociabilidad (el *derecho a la ciudad*).

Siguiendo al autor planteamos que las juventudes convierten el espacio en propio al significarlo, usarlo, transformarlo, habitarlo. La apropiación del territorio la observamos en “su representación, su organización y el ejercicio de poder que lo configura” (Sosa, 2012: 12).⁸⁸ En nuestro estudio —como ya anticipamos— identificamos diferentes escalas a las que se vinculan diversos modos de habitar que nos permitieron identificar lógicas de apropiación de los territorios —al modo de comunidad categorial compartida (Tilly, 2000)—.

Ofreceremos primero una caracterización de las escalas, luego un cuadro que plasma la sistematización realizada y a continuación profundizamos el análisis con el resultado de la producción de una tipología con tres posiciones. “El barrio” es el término con el que estxs jóvenes nombran el territorio donde viven.⁸⁹ Ubican allí su crianza, donde

⁸⁷ Estos autorxs siguen la definición de Duhau y Giglia (*apud* Chaves y Segura, 2019: 6) para comprender el espacio como un proceso abierto e inacabado de significación y uso del medio ambiente realizado en el tiempo a través de un “conjunto de prácticas y representaciones que permiten al sujeto colocarse dentro de un orden espacio-temporal y al mismo tiempo establecerlo”.

⁸⁸ Esta definición de apropiación va en línea con la que otrxs autorxs han llamado apropiación simbólica (Bourdieu, 1988; Reygadas, 2014), y que tempranamente Lefebvre (2013) nombró como apropiación positiva para diferenciarla de la apropiación negativa empleada como sinónimo de dominación.

⁸⁹ Cabe mencionar como salvedad a los músicos sesionistas que integran Delirio, quienes no sólo no viven en el barrio, sino que tienen otras trayectorias vitales y de clase. Estos sesionistas son profesionales de la música que participan de la banda como una forma de trabajo.

fueron o van a la escuela, donde a pocas cuadras vive al menos un familiar y, para muchxs, también sus amigxs. Al barrio lo habitan o “lo curten” en el transitar la calle, la esquina, la organización social, la plaza, la escuela, la salita, la iglesia, y en ese habitar, también lo construyen (Gupta y Ferguson, 2008; Hernández, Cingolani y Chaves, 2015; Hernández, 2016). Hay diversidad en la configuración de la sociabilidad entre pares en esta escala: para algunxs “estar en la calle” y “ranchar con los pibes” son actividades predilectas, mientras para otrxs lo es quedarse en sus casas el mayor tiempo que puedan. Y también veremos un uso diferencial del “barrio” como anclaje identitario y en el que se referencian canciones, iconografía, entre otros marcadores identitarios.

La segunda escala la hemos denominado institucional u organizacional, para hacer referencia a un nivel medio entre lo barrial general y el grupo. Es el nivel de los marcos institucionales en los que tienen lugar muchos ensayos y participaciones como lo que sucede en la iglesia y las organizaciones sociales. En algunos casos, por ejemplo en los grupos autónomos, la escala institucional se solapa casi por completo con la escala grupal musical. Las negociaciones, disputas y regulaciones en estos marcos de funcionamiento mayores son parte de la construcción de las grupalidades, regulan en muchos casos sus dinámicas y en ello orientan su producción cultural y las trayectorias posibles de las y los pibes, a veces como promotores principales, otros como generación de condiciones de posibilidad y algunas veces pueden ser obstáculo. Veremos que en algunos casos hay una fuerte identificación con esta escala media, que puede emerger en el producto cultural y/o en la adscripción identitaria del sujeto y/o grupo.

La tercera escala remite a tomar el grupo musical como el nivel mas pequeño en el que se dirime la territorialidad en las producciones musicales de estos jóvenes. Leeremos en ella la relación de autonomía/heteronomía a partir de identificar qué rol tiene la persona joven en términos de poder de decisión sobre conformación del grupo, modo de funcionamiento, repertorio, actuaciones e impronta estética, entre otros elementos.

	Escalas			Síntesis de caracterización /producción musical	TIPOLOGÍA RESULTANTE	
	Barrial		Institucional			
	Ámbito de la vida que se desarrolla en el barrio	Uso de la pertenencia barrial en el producto cultural			Grupal musical	
Alta Banda	Familia: sí; Escuela: sí; Trabajo: sí; Amistades: sí.	Parcial. Letras: escasa. Iconografía: no tiene. Presentación en público: sí. Identificación positiva con lo barrial.	Identificación positiva con la organización social. Regulación dinámica: juvenil con presencia adulta	Repertorio: adaptación de canciones creadas por otrxs. Autonomía en la toma de decisiones; Iniciativa de conformación de proyecto: juvenil con acompañamiento adulto.	Grupo de amigos barrial, que transita taller musical en organización social y se autonoaliza como banda independiente	Tipo I. Identificación positiva. Homogeneidad en apropiación de barrio, organización y grupo.
Delirio	Integrantes históricos/sesionistas; Familia: sí/no; Escuela: sí/no; Trabajo: sí/no; Amistades: sí/no.	Sí. Letras: si. Iconografía: si. Ambas con circulación por fuera del barrio. Presentación en público: si. Identificación positiva con lo barrial.	Escala institucional solapada con grupal: ensayo en casa de uno de los integrantes que vive en el barrio. Regulación dinámica: juvenil.	Repertorio: composiciones propias. Iniciativa de conformación de proyecto: juvenil	Mayor trayectoria musical. Vínculo con productora musical. Interacción con el público como constitutivo de la dinámica e identidad musical.	Tipo I. Identificación positiva. Homogeneidad en apropiación del barrio, lo institucional y el grupo.
Rap del Barrio	Familia: sí; Escuela: sí; Trabajo: sí; Amistades: sí. Espacio de ensayo (habitación del tiempo): si	Si. Letras: si. Iconografía: si. Presentación en público: sí. Identificación positiva con lo barrial.	Escala institucional solapada con grupal: producción en "la habitación del tiempo". Regulación dinámica: juvenil.	Repertorio: juvenil; Iniciativa de conformación de proyecto: juvenil	Grupo autónomo de jóvenes. Rap como forma de vida y de resistencia.	Tipo I. Identificación positiva. Homogeneidad en apropiación de barrio, institucional y grupo.

Orquesta Latinoamericana	Familia: sí; Escuela: heterogéneo; Trabajo: sí; Amistades: heterogéneo	Letras: no. Iconografía: no Presentación en público: sí. Identificación heterogénea con lo barrial	Identificaciónes heterogéneas con la organización social.	Repertorio: adaptación de expresiones tradicionales y/o creadas por otrxs. Toma de decisiones: adulta. Iniciativa de conformación de proyecto: adulta.	Proyecto musical en articulación con organización social y política pública cultural.	Tipo II. Identificación heterogénea con lo barrial. Homogeneidad en apropiación con el grupo. Heterogeneidad en la apropiación con el barrio y la organización.
Grupo salmista	Familia: sí; Escuela: sí; Trabajo: sí; Amistades: no.	No. Letras: no. Iconografía: no. Presentación en público: no. Identificación negativa con lo barrial.	Identificación positiva con la Iglesia. Regulación dinámica: juvenil con presencia adulta	Repertorio: elección juvenil de salmos creados por otros; Iniciativa de conformación de proyecto: juvenil con incentivo adulto.	Estructura eclesial como organizadora de la producción musical	Tipo III. Identificación inexistente o negativa con lo barrial. Homogeneidad en apropiación del grupo y la Iglesia.

Cuadro 3: Modos de apropiación del territorio. Elaboración propia.

4.2.1. Tipo I. Identificación barrial positiva

En esta tipología ubicamos grupalidades en las que hallamos una forma de apropiación signada por la identificación positiva con el territorio barrial. Los grupos son Rap del Barrio, Alta Banda y Delirio. La forma que Rodrigo tiene de habitar el barrio será la excusa para introducirnos en esta tipología, ya que es también representativa de la reconstrucción de trayectorias y circuitos del Pilo, Jonatan, Matías, Santiago o Ezequiel.

Rodrigo, guitarrista y cantante de Alta Banda, refiere a Villa Elvira como “mi barrio” y como un espacio que transita cotidianamente. Nos ilustra su circuito (Magnani, 2002) como un recurrente andar de “Plaza, plaza, plaza y caminar el barrio”. Los espacios públicos, sea la plaza, la esquina, la calle o el arroyo, son protagónicos cuando este joven lleva adelante distintas actividades como “ranchar”, “tomar una cerveza, una caja [de vino]”, “fumarse uno”, “escuchar música”, rapear o salir a pescar, entre tantas otras prácticas que llenan de sentido y anudan su pertenencia con el espacio. En ese caminar Rodrigo construye vínculos, amistades, enemistades, aprende cómo estar y andar ahí. En ese habitar conoce el territorio y es conocido por diferentes personas que allí residen, lo

que, como ya explicamos en páginas previas, es un capital importante para mantenerse tranquilo en Villa Elvira. De lunes a viernes concurre a la organización social Casa Joven y lleva adelante diferentes actividades, entre ellas, participar en Alta Banda. “La Casa es mi segunda casa” afirma, se siente libre de habitarla y usar lo que allí se disponga. Es un espacio regulado por adultxs que tiene intentos de correulación con lxs pibes que asisten y en el que se encuentra con amigos, todos varones (aspecto que profundizaremos en el capítulo 5).

Como mostramos en los capítulos 2 y 3, la organización social se plantea como un lugar de encuentro para la acción colectiva y organizada, en el que según sus miembrxs adultxs, lxs pibxs saben qué recursos hay, cómo usarlos, cómo son los criterios de uso del espacio y también saben disputarlos. Desde la narrativa juvenil estudiada el grupo de jóvenes que construyó Alta Banda no sólo tiene sentido de pertenencia con lo barrial, sino también en la escala institucional con esta organización y participan activamente en ella.

En Delirio hallamos un modo de apropiación homogéneo con lo barrial y lo grupal, y un solapamiento de la escala institucional con la grupal. Son jóvenes adultos que regulan su dinámica grupal, eligen su repertorio y la institucionalidad se construye en lo grupal mismo. A continuación, señalaremos los elementos que evidencian una identificación positiva con lo barrial en sus canciones, sus seguidores, los murales y pintadas en las calles y los tatuajes de algunxs fans. Al estilo de la homología explicada por la escuela de Birmingham en sus estudios culturales sobre jóvenes (Hall, Clarke, Jefferson y Roberts, 2008), Villa Elvira funciona como homología de Delirio. La significación de uno anuda al otro, de modo que al decir Villa Elvira emerge la imagen de Delirio, y a la inversa. Detengámonos en ello con mayor detalle.

Muchas de las canciones que el grupo toca narran historias locales. Entre ritmos y cadencias del *ska* una de sus canciones nos habla, entre otras cosas, de la esquina como un espacio en el que se producen sus vidas. Recuperemos fragmentos de las líricas, para no perder la riqueza de su textualidad:

Hoy los recuerdos parados en esa esquina
escabiando, fumando, va de mano en mano
y vos eras aquel el revolucionario que vendía ciertas fantasías
Me remonto en la época a la filosofía,
voy buscando palabras que describan mi vida, no las encuentro
En el barrio está la clave
en el parque está mi vida
En el barrio son amores que dejamos algún día

los recuerdos que no quiero olvidar
Soy de un barrio pobre
pero lleno de historia
llevo un libro abierto
que no quiero cerrar
Si querés te demuestro lo que esconden mis calles
hay riquezas que no se pueden comprar,
que no se pueden comprar
("Lo que esconden mis calles". Disco *Ansiedad*, 2018)⁹⁰.

Esta es una de las tantas letras que aluden a Villa Elvira como un territorio y que nos permite entender procesos de diferenciación, en este caso una afirmación identitaria de una zona suburbana.

El grueso de lxs seguidorxs de Delirio es "gente del barrio", ex integrantes de la banda, amigxs y familiares. Hace ya muchos años que a donde va Delirio va "su público", a quienes llaman "la familia delirante", con quienes se afirma tener una relación continua desde la banda y el equipo de comunicación. "Una familia" que "siempre está", que "te banca", te apoya, te conoce, y es convocada a cada *show* con menciones especiales en las invitaciones que circulan en redes sociales acompañadas por el *hashtag* #familiadelirante. Al igual que sucede con otras bandas y artistas de rock como el Indio Solari (Aliano, 2016), cuando las presentaciones en vivo son fuera de la ciudad los seguidores se organizan en colectivos para asistir al evento que llaman, en este caso, el "bondi delirante". Delirio bautizó a Villa Elvira como "República" y lo afianzó en una impronta estética que estampó en *stickers*, remeras y gorras con una tipografía que recuerda a la de la banda Viejas Locas (ver imagen 20) y que llevan puestos integrantes y seguidorxs del grupo.

⁹⁰ Enlace a la canción:
https://www.youtube.com/watch?v=zvWhznpigU0&ab_channel=DelirioRockandRoll-Topic.



Imagen 23: Captura de pantalla de la página de Instagram de Delirio. Diciembre de 2023.
Fuente: Instagram.

La “familia delirante”, además de hacerse presente en cada evento comprando entradas, asistiendo y acompañando como sostén afectivo, tiene una forma proactiva de participar en la dinámica grupal. Santiago recuerda con cierto estupor que ante la falta de dinero para poder grabar, masterizar y difundir el segundo disco los seguidores sorprendieron a la banda organizando rifas para “dar una mano” y juntar el dinero necesario para la grabación. También son actores centrales en la difusión de los eventos, por ejemplo para los shows en espacios más grandes como el Teatro Opera, el Galpón de 71 o Shapoo, se han encargado de realizar pasacalles y banderas llamadas “media sábanas” sobre el conjunto musical.

En las calles de la Delegación Villa Elvira nos topamos con pintadas que llevan su nombre (ver imágenes 20, 21 y 22). En estas expresiones encontramos formas singulares de apropiación como marcación de límites territoriales. El espacio público funciona como escenario de expresión e irrupción de una forma de vivir la ciudad al mismo tiempo que se construye en la realización de acciones que se imbrican en un lienzo de sentidos (Chaves, 2015).



Imágenes 21, 22 y 23: Esquinas de Villa Elvira. 2023.
Fotos: Candela Barriach.

En las presentaciones en vivo no falta ocasión en la que Santiago pregunte al público quién es de Villa Elvira, de los monoblocks o de alguna calle de la Delegación. El público responde con gritos, saltos, alzando sus carteles o banderas y luciendo remeras de “La República de Villa Elvira”. Quienes están bajo el escenario en intercambio con sus palabras, realzan la voz del territorio de pertenencia. Interpretamos en línea con Salerno y Silba (2006: 7) que la entusiasta respuesta del público es por una “identificación de subjetividades”, producto de la relación de simetría que propone el cantante al dirigirse al

público.

Camila, una de las productoras del grupo, comenta que, pese a que ha producido varias bandas de la ciudad, al trabajar con Delirio le llamó especialmente la atención los modos en que participa el público:

La primera vez que fui a ver Delirio, lo primero que me llamó la atención fue el público que adoraba las canciones y se sabían todas las canciones de Delirio [...]. Mirá que había filmado ya shows y demás, pero eran shows de rock, qué sé yo. Yo acá vi como una cierta pasión, ¿no? A ver, había gente, pero como chicas que estaban muy metidas, conocían las canciones, tenían tatuajes de Delirio, llevaban banderas (Fragmento de entrevista a Camila, 2021).

Su descripción permite la misma interpretación que Citro (1997, 2000, 2008) realizó hace ya tiempo en su investigación sobre recitales para explicarlos como rituales con alta eficacia simbólica en la construcción identitaria y de grupos.

Así como la mayoría de sus integrantes son de Villa Elvira, sobre todo los más antiguos y referentes, también lo es gran parte del público de Delirio. Esta afirmación positiva de lo barrial, según la productora, tiene una contraparte de dificultad cuando se pretende expandirse a otro público:

Es una banda que convoca, pero es como... tiene cierto..... no sé cómo decirlo, pero no es tan abierto, no cualquiera puede seguir a Delirio. Es como tiene que haber, tal vez, algo....algo que los una y yo creo que es el barrio. O sea, no veo fans de Delirio fuera de Villa Elvira, ¿no? O de Barrio Aeropuerto [barrio que integra Villa Elvira]. Es como que tienen algo que hace que sea....como algo religioso, viste, una cosa, así comono sé si se entiende (*ibidem*).

Resulta una tensión cuando se sale a otros lugares porque el territorio se porta no solamente en las líricas y banderas, sino también en el cuerpo. Una anécdota que nos comparte Camila ejemplifica la anterior afirmación: se consiguió una fecha en un bar de City Bell (delegación del partido de La Plata ubicada en el eje norte hacia CABA) donde no habían tocado nunca y que posee una representación —y una materialidad en gran parte— de clases altas y medio-altas de la ciudad, y “las chicas [del público cotidiano de Delirio] se comportaban de la misma forma, hablaban igual, se movían igual, y eso choca”. En su opinión, la forma de moverse, de vestirse, de hablar y de estar en el espacio de estas jóvenes de sectores populares generaba una molestia para ese otro público con *habitus* de otras clases. Ganaban el lugar los fans originales y esto resultaba expulsivo para este nuevo público. Camila interpreta esto como “un techo” para la expansión de la banda en circuitos

de mayor poder adquisitivo y para llevar la banda a nuevos lugares y con otro público con el que puedan elevar el valor de las entradas.

En síntesis, este Tipo I se caracteriza por la identificación positiva con lo barrial, lo institucional y lo grupal, resultando por ello posible de explicar homogeneidad en la apropiación de las tres escalas de análisis para los casos de Rap del Barrio, Alta Banda y Delirio.

4.2.2. Tipo II. Identificación barrial heterogénea

Esta tipología se construye en base a los procesos de apropiación e identificación de la Orquesta Latinoamericana Casita de Los Pibes. En términos de las escalas analizadas, reconocemos entre lxs participantes adscripciones heterogéneas con lo barrial y lo institucional, y a nivel grupal. Se trata de un grupo más diverso en términos de circuitos de socialización y sociabilidad, así como de clase social, siempre dentro de sectores populares.

Las experiencias de Gimena, Ailín y Eduardo nos permitirán reconstruir las formas en que habitan el barrio, la organización social y la orquesta. Gimena y Ailín conocieron la Casita de los Pibes al incorporarse en la OLCP. Gimena vive a dos cuadras del lugar donde ensaya. Fue al jardín y a la primaria a la vuelta de su casa y empezó la secundaria en el mismo edificio. Luego de varios intentos logró cambiarse a una “escuela del centro”, motivada por la búsqueda de un mejor nivel escolar. Este cambio le habilitó un círculo de amigxs con quienes empezó a juntarse por fuera del espacio escolar en plazas del centro o en casas de sus compañerxs. En el barrio sus espacios preferidos son su casa, y dentro de ella su habitación, y los ensayos con la orquesta en La Casita; allí siente que puede encontrarse con otrxs con quienes se siente cómoda; a diferencia de la escuela del barrio, en la orquesta no la molestan y “son tranquilxs”.

Ailín es otra de las jóvenes que pisó por primera vez la organización social a partir de sumarse a la orquesta. Egresó del secundario a los 20 años a través del programa FinEs²⁹¹ que funcionaba en el barrio. Vive con su mamá (que trabaja en limpieza en otras casas), tres hermanas y varios sobrinxs. Dice tener sólo una amiga, la vecina que vivió toda su vida al lado de su casa, y su novio, que vive en una localidad cercana. El violín era un

⁹¹ Como explicamos en el capítulo 1, el plan FinEs es una política pública para la terminalidad educativa destinada a personas de más de 18 años que no hayan terminado sus estudios primarios y secundarios.

objeto deseado que anhelaba tocar y formaba parte de una proyección previa. Ser parte de la OLCP significó realizar ese sueño de una forma que no había imaginado: era en su propio barrio, a unas pocas cuadras de su casa, de forma gratuita y en un espacio que le prestaba el instrumento hasta que obtuviera el propio. Esto la llevó a trasladarse por nuevos espacios en el barrio y a ampliar sus relaciones. Ailín caracteriza su andar previo a la participación en la orquesta como “de la puerta de acá [de su casa] a la escuela [pública en el barrio] y de la escuela al trabajo [cuidando una señora en el barrio]”. Vive en la calle 90, una calle que “es peligrosa”, nos advierte, “no cualquiera puede andar por ahí”. No circula por el barrio ni de noche ni de día, no sólo porque ella dice que “no puede”, sino porque tampoco encuentra motivación o interés.

Para Ailín y Gimena, participar de la orquesta significó sentirse convocadas por primera vez a una actividad que tenía sede en su barrio, a la que sintieron ganas de ir y de sostener la concurrencia en el tiempo. En ese marco forjaron amistades y ampliaron su conocimiento musical, además de sus circuitos de desplazamiento y relaciones sociales dentro del barrio, pero sobre todo por fuera⁹². Ellas habitan su barrio con estrategias de distanciamiento (Kessler, 2012) y reproducen la representación negativa descrita en páginas previas (se profundiza en próxima sección).

Si bien es mayor la cantidad de participantes de la orquesta que no se identifican con lo barrial y con la organización social, hay una minoría que sí lo hace. Ellxs transitan la cotidianeidad de la organización, han construido allí vínculos afectivos y junto a sus familias y amigos producen una identificación barrial fuerte, unida a la narración de valorización positiva de pertenencia a los sectores populares y, en particular los varones, al ejercicio de una masculinidad hegemónica juvenil (aspecto sobre el que se ahonda en el capítulo 5). Eduardo, vientista y a veces cantante, es uno de ellos. Gran parte de sus amistades vive próxima a su casa, y las “juntadas” y “rancheadas” suelen ser en la calle, esquinas y plazas del barrio o en la organización social. Sale de su casa caminando y no logra hacer una cuadra sin saludar a alguien y quedarse conversando. Se lleva bien con sus compañerxs de orquesta, con lxs que, si bien los reconocía desde antes por cruzarlxs en el barrio, empezó a relacionarse a partir de confluir en este espacio. La organización social es el “lugar donde se crió”, donde hay mucha gente que quiere, se siente querido y conoce a

⁹² En otros trabajos hemos mostrado que la participación en esta orquesta significó una mayor movilidad y una ampliación en los circuitos de sociabilidad (Barriach y Trebucq, 2023). Estos tópicos también han sido trabajados por Ribeiro Raposo (2016) en juventudes raperas de Brasil.

todo el mundo. Trabaja como educador⁹³ en el taller de fútbol y participa también de otras actividades. Para Eduardo, La Casita es como su segunda casa, su familia tiene un vínculo de años con la organización y su familia es soporte y trama de cuidado de muchxs, su mamá es la “madre del barrio”, que cuidó y apañó a todxs lxs pibxs.

El día de los ensayos generales se ensamblan modos de estar en el espacio además de sonidos. En los modos de estar encontramos pistas para comprender formas de significar, y a la inversa. Para ejemplificar esto, describimos a continuación el fin de un ensayo general en el SUM de la Casita. Al culminar, algunxs participantes saludan a lxs profesorxs y se van, otrxs saludan sólo a los compañerxs de cuerda y otros se agrupan en alguna esquina del salón para quedarse tocando algunas canciones que acuerdan espontáneamente. Gimena es una de las jóvenes que saluda a sus compañerxs de cuerda, pero con el resto no se relaciona. Sobre esto ella nos cuenta: “Después de tocar juntos durante 5 años Kevin [percusionista] me miró y me dijo: ‘¿Cómo te llamás? ¿Hace cuánto tocás acá?’. Era la primera vez que hablábamos y siempre nos sentamos al lado”. Kevin no conocía el nombre de Gimena, y ella tampoco se había interesado previamente en relacionarse con él. Esteban, por su parte, es uno de los pocos que al finalizar el ensayo suele quedarse en el SUM junto a su primo, que toca el bajo, y a su hermana, que es profesora de charango, para “zapar” algún tema, entre los que he escuchado versiones de Spinetta, Viejas Locas, Los Redondos. Antes de retirarse saluda al equipo docente y a quien haya quedado en el SUM.

En la OLCP las juventudes construyen diferentes formas de vincularse que difieren en los grados de involucramiento y conocimiento mutuo. Algunos de los tipos de relaciones identificados varían entre vínculos familiares, de amistad, de compañerismo, de no registrar a la otra persona. El fin del ensayo es un momento que nos permite ver cómo quienes se sienten convocadxs meramente por el espacio de ensayo se van, mientras que quienes tienen una identificación con la organización social se quedan. La orquesta nuclea estas formas de estar en un espacio musical y social común en el que conviven estas identificaciones heterogéneas.

Pasemos a otra escena para profundizar en los diferentes modos de habitar la

⁹³ Eduardo recibe un estipendio mensual por las tareas de educador a través del programa social Potenciar Trabajo, una política estatal destinada a trabajadxs de la economía informal que persigue mejorar el empleo y generar fortalecer propuestas productivas a través promover la terminalidad educativa y la participación en proyectos socio-productivos, socio-comunitarios y socio-laborales (Ferrari Mango y Bardauil, 2023).

organización social por parte de integrantes de la orquesta. Para ello nos trasladamos a un domingo de junio de 2019 en la Casita, en el que nos reunimos para hacer empanadas y juntar plata para el viaje más importante que tendría la orquesta en su trayectoria musical.

Llegué en bici a la Casita cerca de las doce. La jornada nos convocaba para colaborar con la ida de la Orquesta a Colombia. Haríamos empanadas para juntar plata y acercarnos a la compra de los dos pasajes de avión que restaban comprar. Como era media hora más tarde del horario pactado, fui lo más rápido que pude por un pasillo que me llevó derecho a la cocina. En la puerta de la cocina estaban paradas dos de las violinistas del grupo, Gimena y Ailín, que participan hace cuatro años en la orquesta. Suponía que estaban ahí porque no se animaban a entrar. Miraban hacia adentro de reojo y luego descansaban la vista en el pasillo. Están una muy cerquita de la otra, charlan bajito, se ríen. Tienen zapatillas, jeans y buzos de hilo. Gimena quiere viajar a Colombia, pero todavía no sabe si va a poder porque no tiene DNI. Y otra cosa que no sabe es que a pocos metros de donde está parada hay un CAJ⁹⁴ que la puede ayudar con el acceso a la documentación. “¿Vinieron a ayudar?”, les pregunto. “Sí”, me dijeron, “estamos esperando a Juli [el director de la orquesta], que dijo que iba a venir”. Luego me cuentan que él las había convocado a las 11:30 h pero que sabían que iba a llegar pasadas las 12 h. Mientras conversábamos en la puerta de la cocina miro hacia adentro. Había alrededor de 10 personas. Dentro de lxs jóvenes reconozco a Eduardo y a una educadora de la Casita. El resto no sabía quiénes eran. “Vamos”, les dije a las chicas, para animarlas a que entremos. Las chicas tampoco sabían quiénes estaban adentro aunque una hace cinco años y la otra hace tres iban semanalmente a la orquesta. En otra oportunidad, Gimena comentó que lo único que conocía de la Casita era la Orquesta. Y como si siguiese hablando de un mismo tema añadió que las cosas que se hacen en el barrio no le interesan: ni hacerse amigos, ni tener actividades, ni tener algún vínculo con la escuela a la que va de pequeña.

Aprovechamos el encuentro entre las tres para envalentonarnos (a mí también me daba vergüenza) e ingresar a la cocina: un lugar con gente que, a grandes rasgos, era desconocida para las tres. Entramos y saludamos. La cocina es de 4x4 m y tiene en el medio una isla de mesa. A los costados tiene una mesada de granito, dos hornos con hornallas grandes y unas alacenas cerradas con candado. Dispuestas a dar una mano en la tarea buscamos un cuchillo y una tabla. Nos pusimos al lado de Eduardo y empezamos a cortar cebolla. Con él nos conocimos en los ensayos de la Orquesta y compartimos largas charlas que nos permitieron sentirnos en confianza. Las chicas seguían con actitud tímida, se refugiaban una en la otra. (Fragmento de observación, junio de 2019).

Como indicamos, las chicas hace varios años que van a LCLP circunscribiendo su participación a las prácticas musicales. En esta escena, yo era una extraña, y parecía lo mismo para Ailín y para Gimena, a pesar de los años siendo miembros de la orquesta. Las tres buscábamos integrarnos al grupo que estaba concentrado preparando las empanadas para vender. Mientras ellas esperaban a alguien conocido para que las acompañase en el

⁹⁴ Los CAJ (Centros de Acceso a la Justicia) son oficinas que dependen del Ministerio de Justicia y brindan servicios de atención legal primaria gratuita.

ingreso a la cocina, Edu ya estaba ahí, jugando de local desde temprano. Lxs tres comparten la orquesta, pero mientras que para Eduardo es una continuidad de su trayectoria en la organización y su trama barrial, para ellas significó conocer un nuevo espacio, nuevas personas y ampliar su escala barrial. La orquesta logró convocar a jóvenes del barrio que nunca habían realizado actividades extraescolares en él. Es un sector con expectativas de ascenso social, trayectorias escolares continuas e identificaciones heterogéneas con lo barrial, con la organización social y con modos compartidos de significar y estar en el grupo musical orquesta.

Los sentidos sobre la participación en la orquesta fueron trabajados en parte en el capítulo 3; los retomamos identificando una mayor homogeneidad en la adscripción a lo orquestal grupal. Implicó “conocer un nuevo mundo”, sentir que “se les abre la cabeza”, tener la experiencia de materializar un deseo, de fundar una pasión y construir proyecciones junto a una grupalidad específica. Otra de las dimensiones que tomamos para el análisis de la escala grupal son las respuestas a quién toma las decisiones, quién organiza el espacio y el tiempo en los ensayos y toques. Como vimos en el capítulo 2, lxs adultxs coordinan y lxs pibes responden a sus llamados, permanecen sentadxs en una silla por mucho tiempo y se mantienen en silencio. Esta disposición corporal y de comportamiento es la misma que se necesita en la escuela, y como ya describimos, la gran mayoría de las juventudes que son parte de la Orquesta tienen trayectorias escolares continuas. Estos recorridos por el sistema educativo formal brindan una experiencia de permanencia, un *habitus* compuesto en parte por la disposición de docilidad que nos enseñara Bourdieu (1999), que abona la posibilidad de sostener la dinámica de funcionamiento de la orquesta. Con esto obviamente no queremos plantear que un joven con trayectoria escolar discontinua no sostiene la participación en este espacio, sino remarcar que hay una convergencia entre los dos formatos en el que prevalecen juventudes con trayectorias más o menos continuas.

Wald (2017) realizó en su estudio de orquestas populares hallazgos que van en esta misma línea al exponer que los miembros de esas orquestas pertenecen a familias que comparten ciertos valores que estos espacios solicitan y promueven: estudiar, formarse, acatar las normas, quietud del cuerpo, silencio y cumplimiento de todo ello como forma del respeto. La autora señala, al igual que nosotras, que estas participaciones contrastan con muchas socializaciones, formas del respeto, usos del cuerpo y de la voz de jóvenes de

sectores populares urbanos. Este contraste fue analizado de manera excepcional en la etnografía de la escuela para obreros en Inglaterra por Paul Willis (1988), quien pudo interpretar las estrategias de resistencia de estudiantes varones, y asimismo marcar la eficacia a mediano y largo plazo con la socialización para el trabajo manual como destino.

Esta situación es percibida variixs docentes, que reflexionan con preocupación sobre qué hacer para lograr incluir al sector juvenil “que va todos los días a la Casita”. Una docente nos caracteriza dos grupos: “Quienes vienen a la banda de cumbia [otro espacio musical que se desarrolla en la organización social] son los que están en la Casita todos los días, mientras que lxs participantes de la Orquesta vienen solo para esto”. Situación que confirmé al avanzar en el trabajo de campo a la vez que emergió la pregunta: ¿quiénes son estas juventudes que quedan por fuera? Muchxs de lxs pibxs que van a la banda de cumbia y que asisten todos los días a la casita poseen trayectorias escolares discontinuas, suelen cambiar de trabajo a menudo y no viven en una misma casa por mucho tiempo. Es una caracterización que puede leerse también en otras investigaciones sobre poblaciones semejantes (Asussa y Chaves, 2018; Roberti, 2018; Di Leo, 2019). En estas es posible trazar una experiencia común sostenida por una lógica de lo cambiante, la discontinuidad y la precariedad (Barriach, 2023).

El espacio de la Orquesta logra en LCP convocar y sostener la integración de sectores juveniles más diversificados que en otras propuestas de la misma organización u otras organizaciones como Casa Joven. Pertenecer y permanecer en la orquesta significa ser parte de un formato musical que conlleva una experiencia con reglas de juego de una institucionalidad más tradicional, pero ofertada en el marco de una organización que se representa y es significada para los que son expulsados o no suelen soportar ese formato como “mi segunda casa”. Como vimos, hay quienes quedan dentro y otros que no, pero cabe destacar como logro de la organización y el grupo el sostenimiento de la Orquesta como potenciadora para el encuentro entre sectores juveniles heterogéneos dentro de los sectores populares de este territorio.

4.2.3. Tipo III. Identificación inexistente o negativa con lo barrial

Llegamos a la tercera y última tipología que organizamos para el análisis de modos de apropiación y formas de habitar en torno a tres escalas. Es representativo de este tipo el caso del grupo salmista con una escala institucional que prima sobre la barrial, y dispone la

regulación del grupo musical.

Comencemos por cómo las salmistas habitan el barrio. Los circuitos de Belén están marcados por la asistencia a la escuela, el trabajo, la Iglesia y las relaciones familiares que viven en el mismo territorio. En el apartado 1 de este capítulo anticipamos que ella señalaba el desconocimiento de otros espacios barriales, por ejemplo esquinas, plazas, organizaciones, y por lo tanto tampoco los frecuentaba. Añadimos aquí que su sociabilidad y movilidad las describe estrechamente asociadas a lo familiar y a los espacios en los que también se desarrolla la Iglesia, recorriendo las sedes de Congregación La Plata entre Los Hornos, Punta Lara y Barrio Aeropuerto (Villa Elvira). El barrio lo camina para desplazarse hacia lugares específicos y si cae el sol, algún varón de su familia la acompaña, lo que entienden como una forma de cuidado.

Sol nos cuenta que sus días se pasan entre hacer compras, realizar diferentes tareas de asistencia a cuidado de familiares y cursar sus estudios terciarios, que durante la pandemia [momento de las entrevistas] fueron virtuales. Fue a una escuela situada en el casco urbano de La Plata, en la que se hizo un grupo de amigxs. Le gusta jugar al fútbol, ir a la Iglesia y salir con amigxs. En el barrio dice que no se junta con nadie, porque “son todxs viejxs”, y además no tiene mucho tiempo para juntarse porque se le ocupa todo el día entre estudiar y atender a la familia. Los días de semana sus desplazamientos se trazan entre el mercado, su casa e ir al centro para hacer trámites. Los fines de semana va a la Iglesia y, algunas veces, sale con amigxs de la escuela.

Las formas de habitar el barrio por Sol y Belén tienen varios puntos en común, así como con las otras dos integrantes del grupo salmista. En el espacio barrial realizan diferentes actividades vinculadas a la escuela, la familia y la Iglesia y no ocupan la plaza, la esquina ni la calle como parte de la cotidianidad y su sociabilidad, al contrario de lo que sucede en el Tipo 1 y parcialmente en el Tipo 2. Hallamos una ocupación del espacio público barrial y apropiación diferencial en clave de género en el que, como ha sido trabajada en profundidad en otras investigaciones (Artiñano, 2016; Cozzi, 2018; Cabral, 2020), prima la presencia masculina. Si bien el análisis de la ocupación del espacio público excede a esta tesis, entreabrimos la puerta para plantear como hipótesis que en la conjunción entre una educación con menos permisos y libertades y más miedo, y un quehacer cotidiano repleto de responsabilidades dentro del hogar (Sciortino, 2018, 2023) para las jóvenes salmistas, pero también para otras jóvenes de la orquesta, como Ailín y

Gimena, hay una apropiación del espacio público barrial que se masculiniza.

Las formas de habitar el espacio barrial y otros circuitos que lo exceden por parte de integrantes de esta Iglesia está configurado por las discriminaciones que se activan contra ellxs por su opción de credo, prácticas y vestimenta. En el capítulo 2 presentamos cómo las vestiduras son un elemento tan central como distintivo, y a la vez disonante para la estética general del barrio. Traemos un fragmento de notas de campo cuando asistimos al festejo de un nuevo aniversario de la iglesia en La Central, a 60 km de Villa Elvira.

Estamos con María, Sol y Belén en la Casa de Oración, me explican cómo saludar y dónde sentarme. Hay reglas de cómo relacionarse con otrxs que son diferentes a las otras casas de oración porque hay otras figuras de mayor jerarquía que no están en las otras Casas. Belén me invita a recorrer el predio en el que ella vivió por más de un año. El lugar me parece inmenso, lleno de pasillos y recovecos, unas casitas que tienen varios pisos. La disposición de algunas de las edificaciones me recuerda a una villa, tal vez por la proximidad entre una y otra, que sean de ladrillo sin revocar. Y como contraste a esas edificaciones están las Casas de Oración: espacios amplios, revocados y pintados; el capital económico está concentrado en este lugar que les es tan significativo espiritualmente. La caminata por el espacio es una invitación a desplazarse, también, por su pasado. Me muestra los lugares donde dormía, se juntaban a coser, a orar, cantar y danzar. Las salidas de la congregación eran para ir a la escuela o hacer compras. Si bien ella se define como una persona muy sociable, se le hizo difícil tejer lazos de amistad, por los comentarios de sus compañerxs al sentirse juzgada por profesar su fe. En este sentido, recordaba: “Cuando nos ven vestidas así, piensan que somos una secta y que me tenían encerrada. Me preguntaban todo el tiempo si me obligaban a estar en la Iglesia. Yo voy porque me gusta, en la Iglesia siempre hago cosas diferentes y encuentro paz”. (Fragmento de observación, febrero de 2020).

Mientras recorremos con Belén la Central, ella recuerda su experiencia viviendo entre congregadxs y repara en diferentes situaciones que vivió en la escuela, en la que se sintió juzgada, cuestionada y expuesta. Las vestiduras, sobre todo de las mujeres, han sido motivo de cuestionamiento y señalamiento en la escuela, el trabajo y al caminar por Villa Elvira y también en la localidad de La Central. Estos señalamientos por parte de compañerxs de escuela interpelan a Belén y se refuerzan cuando medios hegemónicos de comunicación actuales hablan de Pueblo de Dios como “secta”, “una película de terror” (*Crónica*, 2022)⁹⁵ o un “grupo de fanáticos” (*Terere Cómplice*, 2017).⁹⁶ Probablemente por lo diferente, extraño, lejano se construye una mirada despectiva sobre estas prácticas y

⁹⁵ *Crónica* es un diario matutino argentino de alcance nacional editado en la Ciudad de Buenos Aires, fundado el 29 de julio de 1963 por Héctor Ricardo García, creador de *Crónica* TV y CM, el canal de la música. Es propiedad del Grupo *Crónica*.

⁹⁶ *Terere Cómplice* es una revista paraguaya de análisis político, producida por investigadoras e investigadores de diferentes disciplinas y enfoques.

sobre quienes las realizan.

Según relatan diferentes feligreses la forma de profesar la fe es leída por muchxs vecinxs como una amenaza a la que responden con apedreadas en las Casas de Oración y con comentarios ofensivos hacia el Pueblo de Dios. La participación en esta Iglesia demarca formas de discriminación que se activan en circuitos barriales y regionales y se refuerza la significación de ser perseguidxs, en convergencia con su relato del origen y el pasado del credo en Paraguay.⁹⁷ Como se ha analizado en otras investigaciones en religiones minoritarias de nuestro país (Maiolli, 2018; Rabbia, 2020; Mosqueira, 2022), hipotetizamos que es principalmente la diferencia la que provoca rechazo y sobre la que se fundan prejuicios que promueven prácticas violentas hacia integrantes del Pueblo de Dios. En estas circunstancias devotxs de Pueblo de Dios han negado su participación eclesial, ocultando en el caso de las jóvenes su participación en el grupo salmista.

Encontramos que lo barrial se habita atravesado por actos de discriminación que van desde la agresión verbal hasta la física mediante los que diferentes actores desprecian a una otredad en nombre de la peligrosidad producto de ser una secta o hacedores de brujería. En este marco, lo barrial se construye como un espacio indeseable de habitar y cargado de valoraciones negativas producto de experiencias de discriminación por motivos religiosos. En suma, comprendemos que los modos en que las salmistas habitan la escala barrial es un constructo generizado y, principalmente, entreverado en actos de discriminación hacia el credo y sus feligreses.

Detengámonos ahora brevemente en el modo de habitar la Iglesia y el grupo musical. Como vimos en el capítulo 3 la Iglesia es donde las salmistas dicen encontrar divertimentos y sentimientos de paz, participar sirve como nexo para conectarse con Dios, les da resguardo, sentidos trascendentes y presentes, y en definitiva sentido de comunidad. La religión lxs une, y convoca. Durante un día de reposo las jóvenes salmistas, principalmente Belén, casi siempre reciben alguna tarea por parte de lxs adultxs para colaborar con el desarrollo de la jornada. Acondicionar la casa de oración, ayudar a servir

⁹⁷ La historia de la conformación de la Iglesia es un tópico protagónico en eventos que nuclea a sus perseverantes y congregadxs. Referentes y figuras jerárquicas construyen una memoria colectiva en la Iglesia, se recuerda gestada a nivel internacional como perseguida y a nivel local desde una estigmatización barrial cotidiana, con frecuentes robos y en la que ha sido apedreada y hasta una vez tiroteada por vecinxs. En términos de Miguel (maestro de ceremonias), Pueblo de Dios es “el pueblo más sufrido [dentro de los católicos]”, cuya Iglesia ha sido “vapuleada y apedreada” tanto en Paraguay como en La Plata. En lo que respecta al origen de la Iglesia en Paraguay, Miguel repone un origen “cuesta arriba”, perseguido por gobiernos de facto y por parte de la misma iglesia católica.

la comida o traer algún elemento preciso para una actividad son algunas de las tareas que realizan cada sábado. En ello, circulan por diferentes partes de la Casa: por los patios, en la cocina. Entran de las habitaciones, salen, buscan las llaves, saben donde están la mayoría de los objetos; se mueven por las Casas como si fuera su propia casa. Y también construyen espacios para escabullirse de presiones y controles (De Certeau, 2000), en los que lxs adultxs quedan fuera de los que identificamos signado por dos prácticas. Una, escaparse para “chusmear”, que tiene lugar cuando se alejan para conversar sobre chicxs, salidas, borracheras o para descansar un rato; y la otra, al juntarse a ensayar. Si comparamos un día de reposo con un día de ensayo hallamos que corren otras reglas sobre cómo se puede usar el espacio. Los días de ensayo, las juventudes son las que marcan el repertorio musical y de acción, ocupan físicamente espacios como el cielo, el cual es el lugar más importante de la Casa de Oración y al que las jóvenes no acceden un día de reposo. Interpretamos que allí se constituye un espacio de agenciamiento juvenil y de construcción de una dinámica propia.

Al focalizar en las formas en que las salmistas habitan la Iglesia nos encontramos con un grupo de jóvenes en un espacio que es comandado por adultxs que ocupan lugares jerárquicos, toman las decisiones y establecen las reglas de funcionamiento cotidiano. La conformación del grupo, como ya hemos marcado, es producto de la iniciativa de Belén con acuerdo de las otras salmistas y con un fuerte apoyo e incentivo de Pablo, director de salmos y también padre de Belén. Los salmos que ellas eligen para su repertorio son composiciones de otrxs feligreses de Pueblo de Dios, generalmente adultxs.

En síntesis, los modos de apropiación del territorio por parte de las salmistas se construyen en una escala de lo barrial desde un distanciamiento/lejanía e identificación negativa; en la Iglesia por un modo de estar con una fuerte presencia y apropiación y en el espacio de ensayo como un lugar alternativo en el que construyen dentro de la Iglesia lógicas y dinámicas en las que estas jóvenes marcan el pulso y construyen repertorio basado en salmos que les gusta cantar.

La apuesta a una tipología como mediadora del análisis conlleva una sistematización que esperamos haya sido productiva para quien lee, en tanto formas de analizar y comprender las lógicas y formas de habitar de espacios barriales, institucionales y grupales por parte de jóvenes que producen música. A continuación nos centraremos en la construcción de fronteras simbólicas, en cómo estas fronteras generan otredad y cómo

operan en la reproducción de desigualdades y posibilidades para los sujetos.

4.3. Fronteras: entre ellxs y nosotrxs

En el apartado 2 trabajamos la apropiación del territorio en tres escalas y encontramos algunas pistas sobre cómo se configura el nosotrxs/otrxs a través de la identificación positiva y negativa en lo barrial, lo institucional y lo grupal. Continuaremos en esta sección el estudio de la relación nosotrxs/otrxs analizando modos de organización de la diferencia, los contextos en los que tienen lugar, sus efectos de poder, legitimación, mecanismos de inclusión/exclusión y profundización de desigualdades. Para ello trabajaremos con la noción de fronteras simbólicas (Lamont, 2000; Lamont y Virág, 2002; Bayón, 2015). Las fronteras simbólicas son sistemas clasificatorios que se ponen en juego y activan en contextos específicos; “líneas de fractura” (Lefebvre, 2013) en lo social, en el que se construyen identificaciones⁹⁸ con los de un lado y no con los del otro, se delimita un nosotxs y se define a un otrx. Recuperando a Stuber (2006) y Lamont (1992), a través de Chaves, Fuente y Vecino (2016: 15) definimos la frontera simbólica como:

(...) distinciones conceptuales hechas por los actores para categorizar objetos, personas y prácticas (Stuber, 2006). Estas categorizaciones generan agrupaciones que forman parte de la producción de la desigualdad (Lamont, 1992), ya sea legitimándola, consolidándose como fronteras sociales institucionalizadas, o por ser el marco interpretativo de la vida cotidiana.

Las fronteras simbólicas organizan el desarrollo de la vida cotidiana, proponen formas de hacer, decir y vincularse, regulan las posiciones que las personas ocupan, así como las relaciones entre los objetos, los sujetos, el tiempo y el espacio. No son fijas ni lineales, sino que pueden tener delimitaciones porosas (Hirsh, 1996), ser móviles y al detenernos en ellas es posible observar tensiones específicas. Las fronteras simbólicas son elementos constitutivos de la movilidad; en nuestro estudio podremos ver cómo se espacializan en como estrategias de evitación, circulación de estereotipos y estigmas (Carman, Vieira da

⁹⁸ En línea con Brubaker y Cooper (2002) comprendemos que las identificaciones son inherentes a todos los sujetos, y las hallamos expresadas en las acciones que realizan. Asimismo, comprendemos que las identificaciones comunes y distintivas se generan en la interacción entre diferentes actores sociales (Barth, 1976). La manera en que una persona se identifica y es identificada por otrxs varía en los diferentes contextos a la vez que se construye en diálogo con lo que Hall (2003) ha llamado el exterior constitutivo. Cabe mencionar que la construcción de todas o las múltiples identificaciones de los sujetos excede esta tesis, pero sí nos interesan aquellos procesos de constitución identitaria que configuran/intervienen en la producción musical de lxs jóvenes de Villa Elvira que participaron de esta investigación.

Cunha y Segura, 2013) que organizan desplazamientos (Caggiano y Segura, 2014) y forman parte de la construcción de circuitos (Magnani, 2022).

Estos resultados nos permitirán comprender dinámicas territoriales que son parte de la configuración musical juvenil analizada en la construcción de pertenencias o distanciamientos, y los procesos de consolidación (o no) de agrupamientos. En otras palabras, detenernos en las fronteras nos atañe porque, como veremos, configuran dinámicas sociales que inciden en quién se puede juntar con quién para hacer música, aspecto que trabajaremos en el apartado 3.1 con la frontera que construyen las marcas de ser de allí; y en el apartado 3.2 desde la noción de fronteras sonoras analizaremos qué música sienten que pueden o no hacer.

4.3.1. Las marcas de ser de allí

El territorio —como ya hemos señalado— está cargado de sentidos y muchas veces de valorizaciones que arman órdenes morales, estigmas, positivizaciones y negativizaciones, entre otros fenómenos. Habitar un espacio, ya sea por ser originario de allí o por usarlo, puede traer aparejado cargar con los sentidos hegemónicos que esos lugares portan. En un juego cruel, al modo del determinismo geográfico, las marcas de los lugares se encarnan en las personas, a través de las miradas y palabras de lxs otros, y a veces de sí mismos. Estas “marcas de ser de allí” se activan en diferentes situaciones sociales, explicitando las relaciones de poder que se proponen y el tipo de actores que pretende construir. En este apartado nos detendremos en algunas fronteras simbólicas que entran en juego cuando lxs jóvenes se juntan a hacer música utilizando los diacríticos “la 6” o “la 90” en referencia a calles, o nominaciones de nacionalidad, principalmente paraguaya. En la investigación encontramos que estos diacríticos funcionan como constructores de alteridad configurando un nosotrxs, “lxs amigxs”, y en ese mismo movimiento relacional un otro del que diferenciarse, y en algunos casos enemistarse.

“Nosotros somos todos de la [calle] 6”, dijo Bauti y se miró con el Hongo, también “de la 6”. Bauti nos habla de un grupo de jóvenes que comparte varias horas de su vida en esa calle, que se encuentra para “ranchar”, pero también para moverse “en barra” (todos juntos) a la organización social, al centro, a alguna juntada, al boliche. En el nombre de la calle 6 hallamos una identificación colectiva, o de acuerdo a la terminología de Merklen para barrios populares (2005: 158), de “apego territorial a la pertenencia local”. “La 6” es

una referencia para varixs jóvenes participantes de Casa Joven sobre la que se funda una identificación y en relación a la cual se diferencian de otras zonas o calles, por ejemplo “la 90”, y circunscriben en parte esa calle a la zona entre 96 y 604 aproximadamente. Para ello atendamos a lo que Jaquelyn, también “de la 6” e integrante de Casa Joven, me comentaba mientras caminábamos por esa calle: “Si nos encontramos [en el boliche bailable] con los de la [calle] 6, re cheto, pero con lo de la [calle] 90 está todo mal, seguro los cagan a trompadas... Aunque no nos conozcamos, es como si ya nos conociéramos... No sé si me explico”. Para estxs jóvenes la calle 6 arma un límite que cohesiona hacia adentro de la pertenencia, y marca ruptura y diferenciación con otras. Las valorizaciones que los sujetos adjudican a la 6 y la 90 operan en los modos en que las juventudes arman colectivos, se enemistan, sociabilizan en general y, en particular, en las formas de agruparse para hacer música. Se construyen identificaciones que se amplían no sólo a quienes interaccionan directamente sino como comunidad imaginada, si consideramos el concepto de Anderson , que les permite afirmar que aunque no se conozcan a todas las personas, “en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 2000:23).

Esta frontera simbólica se configura también como delimitación moral (Bayón, 2013) produciendo una alteridad estigmatizada. “La 90” es una referencia espacial dentro de Villa Elvira, y un límite geográfico por la forma de la calle, en una parte angosta y de tierra, y en otra avenida amplia con rambla, que corta las calles desde la Villa Elvira más consolidada hacia barrios más irregulares. Para atravesar la 90 hay que cruzar la rambla a pie, o dar una vuelta en moto y auto por su rotonda ampliada. Muchxs entrevistadxs la nombran como un espacio “medio peligroso” cuando aluden a su parte angosta (de 6 a 122, o de 13 a 137) y sobre el que, por ejemplo, Ana (princesa, Iglesia), dice que “por ahí mejor ni pasar”, mostrándonos cómo las representaciones negativas del espacio se traducen en estrategias de movilidad (Saraví, 2015). En la calle 90 del lado de Barrio Aeropuerto (desde calle 6 a 1 —cabe aclarar que 90 es perpendicular a 6—) priman las casillas de madera, construidas una muy cerca de la otra; es una zona baja propensa a inundaciones por la cercanía del arroyo y es nombrada muchas veces como “una zona liberada[del control policial]”. En el discurso mediático que analizamos al inicio de este capítulo leíamos las representaciones de peligro sobre Villa Elvira, y cómo la 90 era construida como un límite urbano sumamente estigmatizado, pero no únicamente desde los medios, sino también en el discurso de algunxs vecinxs y jóvenes. Son espacios jerárquicamente

relacionados (Gupta y Ferguson, 2008), y esta asimetría complejiza las relaciones de desigualdad.

He escuchado decir que Claudia⁹⁹ es una “típica piba de la 90”, “medio reviente”, con un rostro con cicatrices de la vida en la calle y una personalidad belicosa. Claudia “da miedo”, me dijo una vez una de las pibas de Casa Joven. Ella tiene a su familia allí, conoce a lxs vecinxs y la historia de vida de cada unx, sabe de los movimientos que hay para “salir de joda”, quiénes “chorean” y dónde conseguir drogas. Hace varios años ella está haciendo tratamientos para “salir de la droga”. Ella nos cuenta que le cuesta conseguir trabajo y cuando va al hospital no la atienden.¹⁰⁰ Al igual que han indicado Caggiano y Segura (2014) para migrantes de Buenos Aires, el estigma se lleva en el cuerpo mucho más allá del lugar de residencia. En Casa Joven, algunxs compañerxs del taller han expresado que, si ella continuaba yendo, ellxs dejarían de ir. El rechazo y la exclusión son moneda corriente en la vida de Claudia. Por su lugar de origen y en el que vive, carga un estigma que se encarna y funciona como frontera simbólica en la mayoría de las interacciones sociales en las que participa, produciendo una profundización de las desigualdades de las que ella ya es parte (Bayón y Saraví, 2019; Chaves, 2022). Ser “de allí” y llevar “esa vida” fue produciendo su subjetividad, con una personalidad aguerrida que genera conflictividades en diferentes grupos. En consonancia con Wacquant (2007), quien analiza estigmas territoriales, hallamos que las marcas se sostienen en el tiempo por más que la persona luego viva en otros espacios, como es el caso de Claudia, que ya no vive en “la 90”, pero el estigma la acompaña.

Una experiencia diferente a la de Claudia, de habitantes de “la 90” nos la ofrece Ailín, integrante de la Orquesta a la que ya presentamos, quien construye una estrategia para desmarcarse del lugar estigmatizado. Al igual que han mostrado otras investigaciones en Argentina en sectores populares, como Guber (2001), Merklen (2005) y Kessler (2012), se trata de estrategias que toman la forma de distanciamiento y desmarcación del territorio. Ailín dice no saber nada de lo que sucede en su barrio, ni tampoco le interesa. En la Orquesta no recibe comentarios sobre el lugar donde habita, el cual lo menciona, por lo

⁹⁹ En este caso ficcionalizamos su nombre con el objeto de no exponerla.

¹⁰⁰ Claudia nos ha contado que muchas veces ha ido al hospital y “se peleó con medio mundo” hasta que la atendieron. Como una estrategia para que no la vean sola y que sepan que hay una organización social mirando cómo trabajan hemos ido juntas, y allí vi en primera persona el ninguneo y la mirada despectiva que recibía así como diferentes estrategias que ella desplegaba para el acceso a la salud. La estrategia de acompañar a hacer trámites como un modo de hacer investigación fue trabajado por Chaves (2013) con jóvenes del mismo barrio en el que se desarrolla esta tesis.

que muchxs de sus compañerxs ni siquiera conocen ese dato. Su relación con la gente de “la 90” se reduce a su familia y a una vecina amiga de la familia, y se traduce en una movilidad restringida, porque “hay mucha gente que hace cualquiera”. No tiene prácticas de uso del espacio ni de consumo en el barrio. En este marco interpretamos que la joven contrarresta la desventaja que se produciría con una identificación con esa parte del barrio produciendo estrategias de desafiliación (Merklen, 2005).

Hasta aquí presentamos las calles 6 y 90 como fronteras simbólicas mas allá de lo espacial, ya que operan en la diferenciación y jerarquización moralizada, produciendo identificaciones y otredades que convergen con mecanismos de inclusión y exclusión y son parte de los modos en que estas juventudes se agrupan o separan.

Un segundo diacrítico que se constituye como frontera simbólica es la nacionalidad: argentinxs, por un lado, y paraguayxs por otro.¹⁰¹ Para este análisis nos nutrimos de investigaciones sobre la nación (Yuval-Davis, 1996; Anderson, 2000; Bahaba, 2010) y sobre el lugar de las migraciones en estos constructos (Wacquant, 2007; Caggiano, 2007, 2008; Gavazzo, 2019). La nación se imagina como comunidad porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, “se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal. En última instancia, es esta fraternidad la que ha permitido que millones de personas maten, y sobre todo, estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas” (Anderson, 2000: 25). Hay un enfoque en este campo de estudios que lee la nacionalidad como producto de una historia sedimentada (Grimson, 2000), que tiene implicancias concretas y diversas en la construcción de alteridades (Briones, 2003 Segatto, 2007). En nuestro país se halló que lo migrante como clivaje, más aún cuando nos referimos a países limítrofes, opera racializando (Margulis, 1999; Caggiano, 2008), restringiendo la ciudadanía y favoreciendo procesos de exclusión en diferentes ámbitos, como la escuela (Sinisi, 2001), centros de salud (Aizenberg y Maure, 2017), la calle (Caggiano y Segura, 2014) e incluso espacios de militancia (Gavazzo, 2019).

El siguiente fragmento de registro de observación de un día en el taller de música en Casa Joven nos permitirá introducir la situación.

Es lunes a las 14:30 h, cuando la casa abre sus puertas para que inicie el taller de música. Entra al espacio un grupo de jóvenes, de lxs que van todos los días: van de

¹⁰¹ El lugar de la paraguayidad en el territorio en estudio ya fue trabajado en la tesis doctoral de Hernández (2016) sobre experiencias urbanas de niñas.

un lado a otro de la Casa, hablan fuerte. Hace unos pocos meses se incorporó al taller Ricardo (13 años). Es primo de Ale (un pibe que va a la casa hace ya varios años), llegó a Villa Elvira con su familia desde Paraguay. En este barrio vive parte de su familia desde hace unas décadas, ellxs “ya son del barrio”: van a una escuela de por ahí, tienen a sus amigxs también a unas pocas cuadras de sus casas y concurren a distintas actividades de Casa Joven. Es por ellos que Ricardo llega al taller de música, es nuevo y no conoce al resto de lxs jóvenes. Su forma de habitar el espacio es bien distinta, circula menos por los distintos ambientes y se focaliza más en el instrumento, tiene una posición corporal más encorvada y su tono de voz es más pausado, suave y con tonada guaraní.

Llega la hora del almuerzo, y ya sentadxs en la mesa del patio veo de reojo que uno de los jóvenes le pegó a Ricardo una especie de cachetada en la cabeza. Le llamé la atención, a lo que respondió que era un juego. El hostigamiento a Ricardo era cotidiano, la semana anterior una de las chicas del taller me contó que alguien le bajó el asiento de la bici y las expresiones despectivas tales como “eh, paragua”, “paragua de mierda” eran recurrentes. A pesar de que, según nos dijo, le gusta hacer música no se sintió enganchado con el grupo y en esa secuencia de situaciones, dejó de participar en el taller (Fragmento de observación en Casa Joven, junio de 2019).

El grupo le hace “pagar derecho de piso” mediante diversos mecanismos, y frente a una intervención adulta insuficiente para modificar la dinámica, Ricardo termina yéndose y no volviendo al espacio. “Lo paraguayo” utilizado como denominación estigmatizante opera como otredad para la exclusión del recién llegado. Si lo pensamos en clave del tradicional estudio de Elias (1998) sobre establecidos y marginados, interpretamos que lxs establecidxs, pibxs argentinxs de Casa Joven, monopolizan las oportunidades de poder habitar la organización, frente a chicxs nuevxs a los que se estigmatiza como paraguayos (lo sean o no).

Esta situación no es excepcional, muchxs jóvenes que concurren cotidianamente a la Casa usan el término “paraguayo” como adjetivo calificativo negativo que incluye a aquellxs de esa nacionalidad y a sus descendientes. Hemos encontrado también este uso en otros grupos. La mamá de Mariela, integrante de la Orquesta, vive hace 20 años en Villa Elvira. Trabaja en limpieza y se ha podido construir una casa de material en la que vive con sus tres hijxs. En septiembre de 2018, mientras realizaba una entrevista a Mariela en su casa, el sol ya estaba cayendo y ella detuvo la conversación para sugerirme que ya era hora de que emprendiera la vuelta, ya que andaba en bici y “el barrio a la noche se pone peligroso”. Indagué en cuáles eran esos peligros y además de los posibles robos señaló que su casa estaba marcada, ya les habían robado varias veces, según ella porque “no nos quieren por paraguayxs”. El ocaso del día, la peligrosidad y la xenofobia se hicieron presentes terminando la entrevista. Pese a esas alertas, continuamos una conversación en la

que repuso el vínculo con sus vecinxs como conflictivo y de mucha discriminación, con discusiones que culminan con frases poco felices como “Eh, paragua, volvé a tu país”. La nacionalidad como marcador de diferencia atraviesa los modos de relación con sus vecinos construyendo una posición de superioridad de unxs sobre otrxs, y legitimando para el dominante el abuso y hostigamiento. La frontera se constituye desde los argentinxs contra los paraguayxs para atribuirse valoración positiva a sí mismos y negativa a lxs otrxs, articulándose en procesos de segregación y exclusión social, en un marco xenófobo y racista. En consonancia a lo planteado por Elías (1998) para Winston Parva, encontramos que en nuestro territorio la arrogancia y el desprecio son un recurso de poder que el grupo establecido utiliza para consolidar su superioridad sobre los “recién llegados” (aunque temporalmente no sea así).

Veamos ahora qué sucede con esta frontera en espacios con una fuerte presencia paraguaya como es el caso de la Iglesia. Las salmistas que rearmaron el grupo son cinco de nacionalidad argentina, tres con generaciones previas también nativas y dos son nietas de paraguayos, ninguna habla guaraní. Estas jóvenes salmistas no son las únicas jóvenes que participan de la Iglesia, hay tres más de nacionalidad paraguaya hablantes de castellano y guaraní. Cuando le pregunté a una de las chicas argentinas por qué no invitaban a las chicas paraguayas, me dijo: “Las paraguayas me caen mal”. Otra mencionó que no había ningún problema con ellas, pero que no las habían invitado y tampoco tenían intención de hacerlo. Como afirman Barth (1976) refiriéndose a pueblos indígenas y Grimson (2014) a migrantes, los sentidos xenófobos y racistas se intensifican cuando la interacción es posible. Es así que durante la primera presentación que hizo el grupo salmista una mujer se sumó a cantar en guaraní y una de las jóvenes se apartó enojada. “No entiendo nada y odio cuando cantan en guaraní”, me dijo luego. Se generó un clima de tensión en la Casa de Oración que posteriormente se resolvió con una conversación entre el director de salmos y las personas paraguayas en la que se les solicitó que no subieran a cantar cuando estaba el grupo salmista, aunque sí sucede a la inversa.

Como mencionamos en la introducción, la migración paraguaya ha sido muy fuerte en Argentina, y el asentamiento en Villa Elvira es grande y continuo, con un muy alto porcentaje de población paraguaya en algunos barrios, como algunos en los que viven las personas que participaron de esta investigación. Muchxs son hijxs o nietxs de paraguayxs y existe presencia de lo que Gavazzo (2019: 31) nombró para la migración boliviana como

una “herencia cultural entre generaciones filiales”. Participar de esta herencia, ser parte de una familia de paraguayxs, no excluye que muchxs de lxs jóvenes de esta tesis construyan una oposición discursiva de diferenciación de lo paraguayo y de un conjunto de sentidos negativos que se le han asociado. Si bien no nos detendremos en ello, cabe mencionar que existen investigaciones dedicadas a la construcción de estas identidades en el contexto xenófobo de Buenos Aires y su imaginario blanco como negadas (Briones, 2003), reapropiadas y negociadas (Silba y Vila, 2017; Gavazzo, 2019).

Nos interesa retomar que las fronteras simbólicas presentadas hasta aquí son una forma posible pero no las únicas sobre “la 90”/“la 6” o argentino/paraguayo. Las fronteras se imprimen con “efectos potentes y dispares”, nos explica Gavazzo (2019: 20), y lo vemos en nuestro campo emergiendo en distintos agrupamientos musicales. Las texturas, el peso y los alcances de las fronteras no son absolutos, sus efectos de poder y marcación se resuelven en cada escena, pero hay regularidades. Hemos visto cómo habitar en un territorio estigmatizado no implica necesariamente llevar las marcas del “ser de allí”, pero sucede a menudo. También cómo para las salmistas la frontera opera excluyendo y discriminando, y si traemos lo trabajado en el capítulo 2, sabemos que esto tiene lugar en una Iglesia en la que, paradójicamente, las principales figuras jerárquicas que ocupan lugares de reconocimiento y devoción para estas jóvenes son paraguayas (retomaremos el análisis en el capítulo 5). En esa línea Caggiano y Segura (2014:32) arguyen que las fronteras “no son una sola y única que se extiende rígida y fija separando territorios”, sino que se activa y cobra fuerza en situaciones sociales específicas.

Es relevante plantear como resultado de este análisis que las fronteras simbólicas son un instrumento que marca el límite y la dinámica de escenarios que legitiman la exclusión y en ello construyen la posibilidad de participar y permanecer en un grupo haciendo música. La carga referenciada espacialmente potencia procesos de discriminación y exclusión que construyen las condiciones de posibilidad de ser parte de esos grupos musicales juveniles conformados mayormente por argentixs. La construcción de alteridad se organiza en términos de desigualdades a partir de regular las interacciones, operando también como un orden moral directo en el caso de las calles 6 y 90. Y en el análisis sobre lo argentino/paraguayo como un orden que nos permitimos llamar de colonialismo interno. Para esta denominación retomamos las conceptualizaciones de Aníbal Quijano (2015) sobre la “racialización” de las relaciones de poder entre identidades sociales y

geo-culturales, sobre las que se sustentan en una referencia legitimatoria fundamental del carácter eurocentrado del patrón de poder, es decir, de su colonialidad. La noción de denigración lateral planteada por Wacquant (2007: 277) nos sirve para comprender que en los lugares que frecuentan “los desviados y desechos de la sociedad”, estos intentan atenuar “el agudo sentido de indignidad social” que lxs envuelve “transfiriendo su estigma sobre otro demonizado y sin rostro: los vecinos de abajo, la familia inmigrante [...] los jóvenes que viven al otro lado de la calle”. En diálogo con esa noción hallamos que el lugar que les queda a parte de las juventudes de Villa Elvira es, como dicen Silba y Vila (2017), el lugar de “los más negros de los negros”.

4.3.2. Fronteras sonoras

Pasemos ahora al análisis de la próxima frontera, que se constituye a partir de la percepción de las capacidades para hacer determinada música, en relación a las representaciones sociales sobre géneros musicales, las posiciones hegemónicas de algunos de ellos, y su vínculo histórico con determinados sectores sociales y territorios. Para ello partimos de preguntarnos: ¿Cómo es que lxs jóvenes que participaron de la investigación significan que pueden, o no pueden, tocar ciertas músicas? Analizaremos cómo se construyen marcas sonoras y estéticas, que en cruce con clivajes territoriales y de clase operan como fronteras simbólicas, y nuevamente (re)producen desigualdades. Decidimos nombrarla como frontera sonora y anticipamos que el principal eje de constitución de esta frontera es el par complejo/simple.

Leamos una conversación con Santiago sobre su producción musical, una tarde de diciembre de 2020 sin mate y con barbijos en su casa, para iniciar el análisis:

Santi: Yo te quiero decir como que si yo hago un tema en donde está recontra con una re armonía y todo, no pertenezco a Villa Elvira, a la banda de barrio. ¿Me entendés? Que, es más, yo mismo hasta tengo esa... esa como esa... ¿cómo se dice? Como que la gente va a pensar eso.

Candela: Claro. Muy bueno. Como que este grupo, que usa estos acordes no va a ser de Villa Elvira, por ejemplo, va a ser de...

Santi: Ponele. Por decirte algo. No va a ser de la banda barrial, de la banda que, me enten... ¡Mirá vos!

Candela: Sí, sí, sí.

Santi: Mirá vos hasta el... la... la movida, digamos, ¡es re loco! Porque así también es como que uno mismo se... como que... como que se... autolimita, ¿me entendés? Como que auto... sí, eso. Y a mí me, a mí me ha pasado eso [...], yo no puedo tocarlo porque no... no pertenezco [en tono jocoso]. Por más que uno no piense que sea así, uno lo tiene en su... capaz que, en el subconsciente, no sé. ¿Me entendés?

Candela: Sí, las cosas que nos gustan, que no nos gustan, que sentimos que podemos hacer, que no, tiene que ver con eso... como con las pertenencias que se ponen en juego y esos sonidos tienen que ver cómo con esas...

Santi: Como que están en otra... Bueno, eso que vos me...

Candela: Claro. Como que vamos asociando los sonidos con cosas, digamos...

Santi: Bueno, eso que vos dijiste, no sé cómo, bueno, me abriste la mente ahí, y bueno, y me quedé...por eso me quedé como...

Candela: Sí, jaja. Santi, ¿estás bien? [en tono jocoso].

Santi: Es que me cagó, jajaja.

Candela: ¡Le agarró un ACV al chabón! [risas].

Santi: ¡Claro! Claro, el chabón no tocaba esos acordes, no le salían porque se sentía re pobre, ¡aah! [risas] (Fragmento de entrevista a Santiago, diciembre de 2020).

Este fragmento de entrevista permite advertir cómo el cruce entre pertenencias de clase (“sentirse pobre”) y territoriales (ser de Villa Elvira) se entrelazan con sentidos de complejidad musical (“una re armonía”) construyendo una frontera sonora en la que se delimitan las músicas que Santi siente que puede o no hacer. La complejidad asociada a otros sectores de clase y territoriales explica en este caso la imposibilidad de tocar un tema, diferenciación que se constituye como frontera y que hallamos a largo del trabajo de campo en diferentes escenarios. En esta trama argumental las bandas de barrios populares no podrían tocar aquellas músicas “más complejas” porque romperían con una identificación estética y territorial en la que se reconocen, y que también saben que es el lugar en que la sociedad los ubicará.

Los estilos musicales que a Santiago le resultan familiares y fáciles de tocar son la cumbia, el folclore y el rock, mientras que le parecen más difíciles el jazz, la música brasilera y otras músicas como rock o folclore con armonías “más complejas y con notas agregadas” en comparación con las que son parte de sus repertorios.¹⁰² Nos hemos encontrado en numerosas oportunidades a lo complejo como un adjetivo que alude a músicas rápidas (velocidad), el empleo de notas agregadas y de acordes que no son mayores o menores (armonía), así como a determinados géneros musicales. Lo complejo es definido en estas referencias como cualidades objetivas a las que se le adjudican valores absolutos portando un especial peso como organizador de sentidos. A lo complejo se lo positiviza, jerarquizando aquellas músicas que portan las cualidades arriba descriptas. En esa jerarquización se fundamenta también la significación de inaccesibilidad, el no sentirse capacitadx para tocarlo, sea un género, una pieza, una secuencia armónica o un punteo.

¹⁰² Se conoce como extensiones de los acordes o superestructura a las notas que se encuentran más arriba del intervalo de séptima; hablamos puntualmente de los intervalos de novena, oncena y trecena.

Esta exclusión del tipo de música que una persona como Santi siente que puede hacer lo lleva a excluir la posibilidad de sumar una nota a la tríada o tocar un acorde diferente en la secuencia armónica. Por su parte las músicas que le gusta tocar, y efectivamente toca, son aquellas que le parecen fáciles, y con las que se identifica. Lo difícil y lo sofisticado jerarquizan a aquellas músicas a las cuales se les coloca esa etiqueta porque se imbrican en representaciones sociales hegemónicas en la sociedad sobre la superioridad de lo complejo, asociado a lo difícil, y la inferioridad de lo simple/fácil. Dicotomía con gran profundidad histórica de raíces evolucionistas y coloniales para América Latina, que lograron asociar y legitimar en el capitalismo a las clases sociales como marcas de distinción: complejo-difícil-clases altas vs. simple-fácil-clases bajas. Estos tópicos han sido trabajados ya hace tiempo por Bourdieu (2012), quien planteó que la posibilidad de producir y apreciar bienes artísticos es una construcción social y cultural vinculada a las pertenencias de clase. En ese marco de sentido las músicas que ellxs tocan son caracterizadas como las más simples, las que se consideran al alcance de quienes habitan barrios como Villa Elvira. En el caso recién descrito la identificación, y efectivamente realización, de ciertas músicas se enraíza en una pertenencia de clase baja, o “re pobre”, con adscripción positiva en lo barrial.

Retomamos brevemente algunas discusiones sobre lo popular para analizar esta frontera. Sin posibilidad en esta sección de profundizar en el campo de lo popular, cabe mencionar que ha sido trabajado desde hace tiempo en muchas investigaciones a nivel internacional y local relacionándolo con el lugar de la subalternidad (Hall, 1984; García Canclini, 1986, 1987b; Grignon y Passeron, 1991; Frith, 2001; Semán, 2006b; Alabarces *et al.*, 2008; Escobar, 2008). En una “distribución compleja y estratificada de los bienes culturales, lo popular ocupa posiciones subalternas” (Alabarces *et al.*, 2008: 31), expresada en este caso en las dicotomías simple/complejo, sencillo/sofisticado, fácil/difícil. Necesariamente imbricado en clivajes de clase, género y raza, lo popular se desvaloriza en oposición a lo culto y como adjetivo se desliza desde lo sonoro hacia la vida misma, organizando un sistema de valores hartamente reproducido en el coloniaje y el capitalismo, y experimentado por los negrxs/pobres/indixs y su simpleza, sencillez y facilismo. Santiago se coloca en el lugar de no poder tocar esa música sofisticada al mismo tiempo que reivindica fuertemente su barrio, sus historias, sus calles; y como hemos visto en capítulos anteriores, existe una fuerte identificación barrial que puede también pensarse

desde las resistencias al proclamarse orgullosamente subalterno (Alabarces *et al.*, 2008).

Detengámonos ahora en el análisis de lo simple/complejo como frontera a partir de la figura de lo orquestado; un formato musical representado en diferentes circuitos como sofisticado, y muchas veces asociado a segmentos de clase más pudientes. Para mostrar el lugar de lo orquestado apelamos al registro de un ensayo de Delirio en el que organizaban el repertorio para un *show* próximo y buscaban invitar a un músico vientista para tocar una canción. Quienes estaban allí consensuaron que la canción tenía complicaciones técnicas y que no cualquiera podría ser el invitado, uno de los integrantes sugirió un nombre y añadió que era el indicado porque “el chabón toca de orquesta”. La apelación a lo orquestado como sinónimo de capacidad técnica, sofisticación y complejidad funciona y regula positivizando esos formatos musicales y ámbitos, en contraposición con la supuesta menor capacidad técnica, sencillez y simpleza que se precisa para el rock. Una sofisticación que ellos como músicos no perciben tener, en oposición a ese otro músico.

Es interesante vincular cómo estos sentidos que colocan a lo orquestado como sofisticado se tensionan con el avance de políticas públicas culturales que promueven el desarrollo de orquestas en barrios populares. Retomando a García Canclini (1986), recordemos que los sentidos y valores que se otorgan a los objetos no están garantizados eternamente, sino que se van conquistando en las relaciones sociales. Orquestas infantiles y juveniles proliferaron y se han arraigado en barrios populares principalmente con el avance de diferentes políticas públicas que democratizan el acceso a la música orquestal. Sin apoyo e inversión económica estatal las juventudes de esta tesis (OLCP) y de muchas barriadas populares no tocarían en una orquesta. Esta forma de hacer música es novedosa para estxs jóvenes como consumo cultural, por los tipos de instrumentos y como trama organizacional en la que se produce música. Como vimos en los capítulos 2 y 3, algunas juventudes populares y los adultos que acompañan se apropian de lo orquestado a partir de tocar estilos latinoamericanos, desde allí construyen un repertorio de acción e identificación novedoso y asociado a representaciones de sofisticación, históricamente ligado a sectores sociales más pudientes.

En línea con Avenburg (2018), planteamos que el desarrollo de orquestas en barrios populares, entre las que cabe la OLCP, de algún modo disputa las fronteras arriba descritas, pues tensiona un orden simbólico que establece que las poblaciones populares no realizan estas prácticas artísticas. Pero al mismo tiempo, los sentidos de lo orquestado como

sofisticación y asociados a un ascenso de clase conviven reforzando el sentido de sofisticación y complejidad de lo orquestado. El caso de las orquestas populares entonces nos permite comprender la frontera sonora desde su porosidad, desestabilizando sentidos en torno a quién puede tocar qué (continuaremos el análisis en el próximo capítulo).

Esta visión sobre la complejidad asociada a la clase es una de las posibles, pero no es la única manera de interpretación que hallamos en el campo. A modo de contraste, en una conversación con el Pilo que sucedió en el centro cultural Resistencia en marzo del 2021, el joven interpretó que las músicas que le parecen fáciles o difíciles de hacer están asociadas a su socialización musical y a sus aprendizajes de la técnica específica.

Candela: ¿Y hay músicas que te parecen difíciles de tocar?

Pilo: Claro. Sí, sí, sí.

Candela: ¿Cuáles?

Pilo: Creo que la salsa, me gustaría aprender a tocar salsa. Tipo con el teclado, o sea, está muy bueno porque tiene un ritmo zarpado, que busqué un par de veces y lo practiqué, pero era como que lo aprendía ahí y bueno, lo dejaba.

Candela: ¿Y por qué te parece que es difícil? ¿Qué es lo que es difícil?

Pilo: No. No sé, o sea, debería encontrar a alguien que me explique o el momento indicado, se daría, ¿no? Pero nada, o sea, por ahí se me complica en un momento, pero yo sé que después, después sale. Pero creo que sí, la salsa. Después no sé qué otro qué otro se me complicaría. Pero eso se complica, no es que es imposible, pero sí, se complica un poco y que estaría bueno, también, aprender.

Candela: ¿Lo que es más complicado es como la parte rítmica, decís?

Pilo: Claro, sí, sí. Como eso.

Candela: ¿Y que sean fáciles?

Pilo: Y a mí se me hace fácil la cumbia. La cumbia al toque. Como que siempre viví con eso y siempre siempre toqué esto también, la mayoría de los instrumentos que aprendí a tocar fueron con cumbia, o sea, como todo eso. Como la guitarra también, la guitarra, había querido empezar a aprender y estaba re así y me volé la cabeza y dije “no”. La dejé un mes, no es que dije “dejo un mes y sigo”, no, la dejé ahí tirada. Y después, volví de nuevo, así, y me metí más y ahí le agarré la mano y, hoy en día, más o menos sé manejarme en la guitarra. Pero pero eso (Fragmento de entrevista, marzo de 2021).

El Pilo ejemplifica lo difícil nombrando un estilo específico: la salsa. Lo que le resulta complejo es lo rítmico, pero sobre todo, que es novedoso en su universo sonoro. Conocer un estilo y haberlo practicado es lo que lo hace fácil, mientras que, cuando las sonoridades y formas de tocar son novedosas y desconocidas, tornan a la pieza musical más compleja y difícil. La construcción de la complejidad, entonces, se anuda para Pilo a la experiencia en su trayectoria musical.

Las nociones de complejidad vistas no agotan el total de acepciones halladas en el campo. Otras veces la encontramos conceptualizada por sus dificultades técnico-motrices, por ejemplo, en términos de Belén, “hacer cejillas en la guitarra”, o de Rodrigo, “que no

me den los dedos”, aludiendo a hacer punteos a velocidades mayores de las que él puede responder. En esta explicación, al igual que en el caso de Pilo, mediante la práctica y ejercicio musical es posible revertir el sentido de complejo o apropiarse de la complejidad.

Sobre estos casos indicamos que la frontera que coloca a las juventudes populares del otro lado de la complejidad y la sofisticación no es total, sino porosa, móvil, situada y opera como delimitación de la música que sienten que pueden o no pueden hacer en determinados contextos o momentos de su vida. En suma, los pares categoriales analizados nos permitieron identificar una frontera sonora que se construye imbricada en clivajes territoriales y de clase. Sobre esta se activa una hetero y una autopercepción de las capacidades e incluso de la imagen de sí mismxs, y colabora en la diferenciación entre un nosotrxs y lxs otrxs.

4.4. Cierre del capítulo

En este capítulo abordamos articulaciones entre la producción musical juvenil y el territorio para comprender sus configuraciones mutuas. Para ello analizamos las representaciones mediáticas y juveniles, los modos de habitar y apropiarse de lo barrial, lo institucional y el grupo musical, y finalmente la construcción de fronteras simbólicas como reguladoras de alteridad y reproductora de desigualdades.

En el primer apartado sistematizamos representaciones mediáticas sobre Villa Elvira que la caracterizan desde la ausencia, la falta, el peligro y la violencia, y cómo muchísimas veces se asocian estos sentidos a sus sectores juveniles. El barrio es producido como un territorio suburbano, relegado y marginal desde una mirada de espacios interrelacionados jerárquicamente donde el punto de contraste es el casco urbano fundacional. Estas representaciones no agotan ni retratan a las múltiples juventudes de este territorio, por el contrario, desde sus voces identificamos otros sentidos que conviven representando a Villa Elvira como un lugar tranquilo, en el que conocen a todo el mundo, donde forjan amistades y encuentran lugares para el ocio y esparcimiento (sobre todo los varones).

En el segundo apartado analizamos modos de apropiación de lo territorial. Para ello construimos una tipología resultado del cruce de los modos en los que las juventudes habitan diferentes escalas de lo espacial. En el Tipo 1, donde quedan incluidos los casos de Delirio, Alta Banda y Rap del Barrio, mostramos una apropiación homogénea (todas las

escalas) de identificación positiva con lo barrial, y que se hace uso de la pertenencia barrial en los productos culturales. El Tipo 2, que incluye a la Orquesta Latinoamericana Casita de Los Pibes, caracteriza un modo de apropiación que es homogéneo a escala grupal, pero presenta heterogeneidad en las escalas de la organización y el barrio. Es distintivo de este grupo la participación de jóvenes que amplían su sociabilidad en el barrio a partir de la participación en la orquesta. Por último, el Tipo 3 se constituye en el análisis del grupo salmista de Pueblo de Dios, que nos permite explicar una homogeneidad de identificación positiva a escala grupal y organizacional (la Iglesia) y una identificación negativa con lo barrial.

En el tercer apartado pusimos el foco en procesos simbólicos de separación de unxs y otrxs, que nos permitieron leer desigualdades, inclusiones/exclusiones. Para ello nos fue fructífera la noción de frontera simbólica. Los resultados fueron organizados en torno a dos formas en las que reconocimos fronteras en nuestra investigación: 1) En “Las marcas de ser de allí” identificamos pares categoriales de clave espacial y de nacionalidad que se moralizan, positivizan o negativizan produciendo identificaciones y procesos de segregación y discriminación. La racialización de las relaciones de poder tienen incidencias directas en la construcción nosotrxs/otrxs, y en ello, en quién se puede juntar con quién para, por ejemplo, hacer música. 2) En “Fronteras sonoras” identificamos los modos en que las categorías de complejidad y sofisticación, fácil y simple operan en la trama argumental construyendo fronteras simbólicas. Interpretamos que estos pares dicotómicos sobre los que se jerarquiza la música, la pertenencia territorial y la clase social son clivajes centrales para comprender la construcción de sentidos sobre las posibilidades de hacer cierta música y pertenecer a cierto sector musical. La noción de complejidad musical interviene como adjetivo de jerarquización y por lo tanto de valorización del fenómeno musical asociado a sectores sociales de clase media y alta. En esta ecuación, en nombre de lo fácil y lo difícil, y de lo simple y de lo complejo, se construyen y refuerzan imaginarios que devalúan las músicas de “barrio” y de “pobres” respecto a otros lenguajes musicales más “sofisticados”.

En suma, en el correr de este capítulo apuntamos a demostrar algunas formas en las que el territorio resulta una dimensión de análisis significativa para comprender los procesos musicales juveniles. Analizar espacios musicales heterogéneos nos permitió identificar cómo cada uno convoca a una población específica, y que hay regularidades y

diferencias. Según pudimos observar, la cercanía física no basta para que un joven concurra y sostenga una actividad —en este caso musical—, dado que operan desigualdades estructurales, interaccionales e individuales que regulan accesos y pertenencias. La trama territorial es parte de las producciones musicales, de sus sentidos e identificaciones, y así como las desigualdades y sus impugnaciones se espacializan, también podemos decir que se musicalizan.

Capítulo 5. Disputando quién y dónde en la música: procesos de legitimación y reconocimiento

En los capítulos previos hemos abordado la producción musical de jóvenes de sectores populares a través de sus procesos de organización, de construcción de sentidos en torno a la práctica artística y como una práctica que construye y es construida desde un territorio. A continuación, recorreremos el último capítulo de esta tesis con el objetivo de explorar los procesos de legitimación en las producciones musicales. Analizaremos los elementos que intervienen para comprender cómo, cuándo y dónde sujetos, bienes culturales y lugares se consensúan como legítimos y/o adquieren reconocimiento positivo o negativo. Recordando que las relaciones de poder varían en los diferentes contextos, apostamos también a comprender de qué manera se construyen pertenencias y exclusiones de grupos y/o prácticas.

La disputa por los sentidos y la posibilidad de que determinadas personas, bienes culturales y lugares se posicionen como legítimos en el mundo del arte (Becker, 2008) se inscriben en el campo de la economía simbólica de una sociedad. Sobre esto nos preguntamos: ¿de qué modo se legitima un sujeto como músico? ¿Qué acciones se consideran legítimas para cada producción musical? ¿Quiénes participan de esa construcción de legitimidad? ¿Qué elementos, valorizaciones y exclusiones entran en juego en esos procesos? ¿Cómo es una trayectoria de legitimación? ¿Cómo se legitiman algunos espacios y no otros? Para dar algunas respuestas a estas preguntas, el texto que sigue se estructura en torno a dos secciones y unas reflexiones finales. En la primera sección, “La construcción del músico legítimo”, nos centramos en los elementos que intervienen para definir quién “puede” hacer música y/o conducir un grupo de música, o dicho de otro modo qué características son valoradas positivamente para ser reconocido como “músicx”, y quiénes participan y consensúan esa valorización. En la segunda sección, “Espacios jerarquizados”, trabajamos sobre cómo algunos lugares de actuación se constituyen en legitimadores de la actividad de los grupos con los que trabajamos, incrementando su reconocimiento, la circulación y el consumo de sus producciones musicales.

5.1. La construcción del músico legítimo

Ni “cualquier persona” hace música, ni tampoco es indistinto quién ocupa cada lugar en las dinámicas de producción musical. Las posiciones de los sujetos, ya sabemos por Bourdieu (1983), no son aleatorias, sino que dependen de capitales en disputa, relaciones e historia, y se construyen —y pueden ser leídos— en situaciones sociales donde operan mecanismos de regulación específicos.

Podríamos haber trabajado los procesos de legitimación de los sujetos atendiendo a múltiples dimensiones, pero para comprender cómo se llega a ocupar lugares de reconocimiento positivo como músicos nos resultó indispensable, en una primera sección denominada “Legitimación de la autoridad”, identificar y analizar elementos que intervienen en la construcción de autoridades. En la segunda sección, titulada “A las pibas hay que rajarlas, cantan mal”, nos centraremos en el clivaje de género como principal elemento que interviene en la legitimación de un sujeto en el ámbito musical. Para mostrar mecanismos de exclusión y agenciamiento de mujeres en producciones musicales de Villa Elvira nos focalizaremos en el caso de Alta Banda, aunque como hemos descrito a lo largo de la tesis, la producción musical tanto en nuestro territorio de estudio como en muchos otros está ampliamente masculinizada.

5.1.1. Legitimación de la autoridad

En todos los grupos musicales que son parte de esta investigación encontramos posiciones de autoridad que se constituyen como legítimas.¹⁰³ Para nuestro análisis partimos de entender el ejercicio de la autoridad en línea con Cohen (1971: 39) como “la capacidad para influenciar a la conducta de otros o influenciar el control sobre las acciones valoradas sin uso de la violencia física”. En este apartado nos detendremos en analizar cómo se construyen esas figuras, cómo se dan las relaciones de poder y a qué desigualdades contribuyen o no. El interés por pararnos a mirar y analizar la construcción de autoridad reside en que nos permite conocer un factor sumamente relevante en la organización de las

¹⁰³ Weber (1984) fue uno de los pioneros en analizar y teorizar sobre cómo se construye la autoridad. La definió como una forma legítima de dominación a la vez que identificó tipos y múltiples formas de ejercerla. Investigaciones más recientes se han dedicado a comprender cómo se construyen y disputan posiciones sociales jerárquicas —y en ello legitimadas— en espacios barriales (Foote Whyte, 1971), en el ámbito religioso (Algranti y Mosqueira, 2019), en espacios musicales (Calderón *et al*, 2015; Cingolani, 2019), y en ámbito artístico autogestivo (Mármol, 2018).

grupales musicales, así como también advertir cómo se producen y se reproducen asimetrías.

Identificamos cuatro tipos de autoridad que se cimentan a partir de diferentes elementos: 1) autoridad estatuida: la posición jerárquica y de autoridad que una persona ocupa en la organización/institución responde a roles jerárquicos instituidos; 2) autoridad por la “personalidad”: se construye por capacidades de redistribución, comunicación y organización; 3) autoridad por trayectoria: se basa en el recorrido de una persona en un espacio en el que tiene un cierto peso el tiempo o la antigüedad en este; y 4) autoridad musical: se erige por las habilidades musicales y el modo en que fueron adquiridas.

5.1.1.1. Autoridades estatuidas

En los grupos musicales enmarcados en iglesias y organizaciones sociales (como la OLCP y el grupo salmista) se ejercen formas de la autoridad que responden a lugares jerárquicos instituidos. Las personas en estos marcos construyen la autoridad mediante una legalidad dentro de un círculo de competencia logrando una obediencia impersonal (Weber, 1984). Seguimos a Cruz Soto (2008: 70), quien arguye que este tipo de autoridad “es legítima porque se supone que la conformación de las normas obedece a un reconocimiento implícito que la justifica por parte de quienes participan en la colectividad”. En nuestra investigación vemos que esas posiciones, según el caso, llevan los nombres de mensajero, director de salmos, coordinador, director de orquesta, docente, educador/a. Tomaremos para analizar en esta sección los casos de dos directores: de salmos y de orquesta.

Empecemos por el director de salmos de la iglesia Pueblo de Dios. En la casa de oración se espacializan las posiciones. El cielo es la parte de la casa donde se sitúan los mensajeros, las princesas, el director de salmos y otras figuras de altas posiciones en la estructura eclesiástica (explicadas en el capítulo 2). A este lugar cargado de simbolismo y de valoraciones positivas se accede por la “entrega a Dios”, por reconocimiento de otros miembros de la Iglesia, y como dicen ellxs, por el “reconocimiento por parte de Dios”. Sahlins (1988) ha usado la noción de “capital divino” para explicar que la cercanía a los dioses es crucial para comprender la construcción de jerarquías en la población hawaiana y

creemos que puede ser utilizable también para este caso, ya que buena parte de las posiciones de poder se construyen a partir de la acumulación de este capital.¹⁰⁴

Estas posiciones están institucionalizadas, y quienes las ocupan están habilitados para la toma de decisiones, como puede ser la distribución de recursos y de reconocimiento. Por ejemplo, si hablamos de recursos económicos, hemos encontrado que estas figuras disponen en qué se invertirá la caja chica obtenida por donaciones; en términos de reconocimiento distribuyen capital simbólico teniendo la potestad de elegir qué juventud es más devota.

El director de salmos es una figura que participa desde su lugar de autoridad en la dinámica cotidiana del grupo salmista juvenil y es el responsable de promover la participación artística en general y juvenil en particular. Desde ese rol incentivó el rearmado del grupo salmista y participó en ensayos realizados en la Iglesia, haciendo intervenciones ocasionales.

Pasemos a leer un día de ensayo del grupo salmista para analizar el ejercicio de autoridad de Pablo como director de salmos.

Dentro de la Casa de Oración armamos y practicamos el repertorio. Pablo está afuera. Por la ventana lo veo pasar y detenerse a mirar. Se queda en la puerta y nos escucha y al finalizar una canción, en un impulso ingresa hacia donde estábamos nosotras y me habla: “Deciles cómo es”. Me descoloca el modo de su intervención. Me siento rara por mi autorización y la desautorización de las chicas. Temo que se genere una competencia, entonces intento proponer otra lógica y no reforzar el lugar de saber musical en el que me puso. “Sí, estamos probando, tal vez subirlo, ¿no?” y miro a las chicas. “Sí”, dice Belén. Pablo toma la guitarra y sube la canción. La nueva tonalidad queda mejor, pero tiene una parte aguda y Belén, quien canta más fuerte y hace notar su voz sobre el resto, se da cuenta de que no termina de llegar a la nota; “¿Me ayudás?”, me dice. A Pablo no lo mira. “Claro”, y hago con la voz un ejercicio que se llama *glissando* en el que parto de la nota que ella estaba cantando y arrastro la voz haciéndola más aguda hasta llegar a la nota que la melodía tiene prevista. Ella repite, lo hacemos juntas y le sale. Lo vuelve a cantar, pero canta la misma nota. “Vos corregilas”, me dice Pablo. Belén revolea los ojos como señal de hartazgo y le esquiva la mirada. Yo no sé muy bien qué hacer, trato de sumarme a la dinámica y pedidos. Sol está con su teléfono mientras canta. María canta bajito y toca más bajito aún la guitarra. Pablo le vuelve a dar la guitarra a Belén y se va afuera con Ramón. Con su salida también se descomprime la tensión. (Fragmento de observación, febrero de 2020).

¹⁰⁴ Las jerarquías establecidas y bien diferenciadas conviven en la Iglesia, como hemos visto en los capítulos 2 y 3, con la intención de igualar a sus integrantes, tanto al usar las mismas vestiduras con colores pasteles como por la posibilidad de que cualquier miembro pueda encarnar al Espíritu Santo.

Las jóvenes permiten que Pablo entre y salga del espacio y realice sugerencias sobre cómo hacen música. Comprendemos que el reconocimiento de Pablo como director se sostiene principalmente en el sistema estatuido de esta Iglesia tanto por las jóvenes como por otrxs feligreses, pero también entran en juego el saber musical, la edad y el género. La forma de ejercer la autoridad es marcando el error, y pidiendome “corregirlas”. Pablo me utiliza como mediación en la escena; reconociendo mi saber musical me interpela para que lo constituya en un modo de ejercer autoridad más directivo e impuesto. Alojo su solicitud desde mi saber al mismo tiempo que ejerzo cierta resistencia al cambiar el modo de transmisión de ese conocimiento hacia un modo más colaborativo en la enseñanza.

Las jóvenes responden atendiendo a algunos de sus pedidos y participando y legitimando en ello la posición de autoridad. Al mismo tiempo las jóvenes muestran gestos de disgusto, en una agencia resistente que no contradice por completo a la autoridad estatuida, pero la cuestiona en algunos aspectos con formas cómplices entre pares etarias y de género. Las salmistas responden con cierta obediencia reforzando la autoridad de Pablo y la mía, pero podríamos interpretar también en un juego estratégico para, por un lado, lograr reconocimiento positivo por parte del director de salmos de la Congregación y, por otro lado, el objetivo que tienen como grupo salmista de “sonar bien” en una futura presentación en vivo en el que sus mayores serán espectadores. La aprobación de los mayores les significa a las salmistas, en cierta forma, una forma de reconocimiento de su Dios hacia ellas; ya que son los mayores quienes más cerca están de Dios y los sujetos terrenales capaces de transferir el “capital divino”. Ellas buscan el reconocimiento de esas figuras por su lugar en la Iglesia, mostrándonos nuevamente la eficacia de la legalidad estatuida en estas jóvenes que se construye principalmente por la entrega, devoción y cercanía con las prácticas eclesíásticas y por ende a Dios.

Pasemos ahora a la OLCP y su director. La figura de Julián es reconocida y referenciada en diferentes acciones que atraviesan el cotidiano de la orquesta: a él le preguntan sobre el repertorio a tocar ese día, es quien realiza los arreglos musicales y quien gestiona las presentaciones en vivo y grabaciones. Es una posición que ocupa y sostiene desde la creación de la orquesta hace diez años. La trayectoria en el espacio, su compromiso y proactividad con el proyecto y su saber musical son parte de los elementos que hacen que, por ejemplo, cuando Julián pide “silencio”, y en la sala se haga silencio. Él es la máxima referencia para las juventudes que concurren sólo a la OLCP. Para quienes

participan de otras actividades en LCP y poseen una fuerte adscripción identitaria con la organización (como vimos en capítulo 4) si bien responden al director y docentes como figuras legítimas, marcan que sus referentes principales son “lxs históricos” militantes y trabajadores de la organización social. Retomaremos en la próxima sección la trayectoria en la organización social y en el grupo musical como elementos que intervienen en la construcción de autoridad, pero lo que nos interesa señalar aquí es que la autoridad del director en tanto figura estatuida se hace efectiva en la conducción grupal cotidiana.

Las posiciones jerárquicamente establecidas por ambas instituciones, no sin tensiones, dinamizan en los dos casos presentados las producciones musicales con participación juvenil, sus modos de organización y proyección grupal. En el grupo salmista y la OLCP, tanto en esta sección como en el capítulo previo, mostramos cómo principalmente la figura de directores está y es legitimada como autoridad incidiendo en cómo se desarrolla la práctica artística.

5.1.1.2 Autoridad por la personalidad

Llamaremos *autoridad por la personalidad* a la que sostiene su legitimidad a partir de capitales que diferentes interlocutorxs han definido como cualidades de “la personalidad”, tales como ser desenvuelto grupalmente, y tener capacidad de organización y gestión para el trabajo en grupo. Mostraremos tres situaciones de autoridad personal, una en Delirio y otras dos en Alta Banda.

Empecemos por analizar un ensayo de Delirio en el que preparan el repertorio que conformaría el segundo disco, prestando especial atención al lugar de Santiago como figura legitimada para la conducción grupal.

El pulso se va desacelerando y, de esta manera se anuncia que la canción va llegando a su fin. Algunos apagan las cuerdas con la mano, otros las dejan vibrar atenuando hasta desaparecer, hasta que nada queda de la canción. Se hace silencio, “¿Ese [tema] puede ir [en el disco nuevo], no?”, pregunta Santi. Varios de los presentes asienten con distintas expresiones “De una”, “Ahí va”, “Sí”, entre otras. “Estamos en preproducción [del nuevo disco]”, me dice Santi. El armoniquista propone otra canción: “¿Te acordás este tema?” [se dirige a Santi]. Algunos asienten, otros no dicen nada. Santi empieza a cantar, el resto lo sigue y lo tocan. El bajista agarra el bajo y se pone a tocar arriba mientras el tema está en curso y dice: “Pará, ¿en qué [tonalidad] está?”. “En do”, responde Ezequiel y continúa: “Hacemos todo en do, subámoslo un tono”. Suben el tema y queda así. Ezequiel, Santi y el armoniquista son las personas que vienen proponiendo qué temas hacer. Y cuando uno no sabe cuál es la secuencia armónica mira a otro compañero, y este lo ayuda: a veces inclina el mástil para que vea qué acorde está haciendo o se lo dice. En el andar de la

canción sacan en conjunto armonías y melodías. (Fragmento de observación, septiembre de 2019).

La palabra circula entre diferentes integrantes, pero las miradas de aprobación se buscan principalmente en Santiago. En este ensayo y en muchos otros más la atención está puesta sobre él, quién se ocupa de escuchar, y comunicar una síntesis hacia el resto de sus compañeros de banda y hacia mí. En estos espacios grupales, hemos visto recurrentemente que Santiago recoge pedidos e ideas que pone en juego en la interacción grupal del ensayo y cuando toma la palabra tiene un mayor peso. En estas acciones se evidencia una forma del ejercicio de la autoridad en la cual quien dirige abre el diálogo, distribuye escucha, habilita la palabra y realiza síntesis.

De esta escena nos interesa asimismo resaltar el lugar de la mirada. Diferentes integrantes la direccionan hacia Santiago a la hora de proponer alguna cuestión (interpretamos que como una búsqueda de aprobación). El sociólogo Pinedo (2017), en una investigación realizada para comprender procesos de discriminación y exclusión en la ciudad de La Plata, sostiene que la mirada tiene una poderosa práctica de regulación de las formas de estar, usar y permanecer en determinados lugares; nos interesa la potencia de esta idea para explorar cómo participa la mirada en la construcción de autoridad. Entendemos que en el caso de Delirio, es una herramienta de redistribución de la atención y del reconocimiento que utiliza Santiago y sobre el que legitima su autoridad cuando diferentes integrantes muestran su aprobación hacia una dirección fija y atenta. Y también la hemos encontrado como signo de deslegitimación en otros casos, por ejemplo, cuando Pablo interviene en la dinámica de ensayo de las salmistas y ellas responden con miradas esquivas. Ahora bien, sus significados los comprendemos en contexto; es decir que una mirada atenta sobre una persona no define solamente ni agota la comprensión de los procesos de legitimación de la autoridad.

Creemos que la autoridad de Santiago se funda y se sostiene en la capacidad de comunicación, y los modos de interacción que propone se construyen como una referencia que traspasa el grupo de música y se extiende a ámbitos sociales, como el reconocimiento barrial: “A Santi [en el barrio] lo quiere todo el mundo”, me dijo una vez uno de los colaboradores de la banda mientras él daba un taller de música gratuito a pibxs de una organización social. Y también es la cara visible de la banda, da notas a medios de comunicación y mantiene la interlocución directa con el público sobre los escenarios, así

como para esta investigación. Pero no es la única persona que es reconocida tanto dentro del grupo como para afuera como una referencia y figura de autoridad de Delirio. Tal como hemos trabajado en los capítulos 2 y 3, en esta banda de rock existe un “núcleo duro”, conformado por Santiago, Juani y Ezequiel, desde el que se planifica la proyección de la banda: donde tocarán, si grabarán un disco, si registrarán los temas nuevos en SADAIC, si articularán con una productora y cómo lo harán, y si es necesario un cambio en la dinámica y organización de los ensayos.

Identificamos hasta aquí la legitimación del ejercicio de la autoridad sin grandes resistencias y tensiones. Sin embargo, sostenemos con Quijano (2015) que el poder está siempre en estado de conflicto y en procesos de distribución y redistribución. Esto ocurre en particular en la legitimación de la autoridad personal basada en capacidades personales, que “al no estar asegurada por una delegación oficialmente declarada e institucionalmente garantizada, no puede perpetuarse duraderamente si no es a través de acciones que la reafirmen por su conformidad a los valores que reconoce el grupo” (Bourdieu, 1991: 217). Reparemos en el caso de Alta Banda para mostrar algunas tensiones.

La autoridad de Rodrigo está construida en el cruce entre saberes musicales, su trayectoria en el grupo y cualidades de personalidad que le permiten desenvolverse tomando la palabra, realizando propuestas y organizando. Rodrigo siempre anda con un gorrito estilo piluso, con una actitud canchera y le gusta mucho hablar. Es el único de los chicos que tiene una casilla propia, ubicada al fondo del mismo terreno donde vive su familia de origen. Los ensayos tienen lugar en su casa, por lo que es una figura importante en la toma de decisiones respecto de cuándo juntarse. Rodrigo además fue quien más tiempo le dedicó al estudio y a sostener las clases particulares en lo de Marcelo, lo que le brindó un manejo del lenguaje que se destaca frente a sus compañeros de banda y que lo posicionan como “el que se sabe [de música]”. El bagaje técnico de Rodrigo, sumado a una personalidad que se muestra segura y “plantada” en cuanto a su conocimiento musical, se combinan para darle legitimidad para guiar al resto: ayudar a Marcos con las bases, pasarle acordes a Diego y “cantarle los cortes” a Mati. Sin embargo, sus compañeros de banda expresan disenso cuándo él ocupa el rol de coordinación y de elaborar síntesis. Él nos cuenta esto de la siguiente forma:

Bueno, siempre me peleaba mucho con los chicos porque los chicos siempre me decían “vos te querés hacer el líder”. Pero yo no es que me quiera hacer el líder o quiera mandarlos. O sea, yo siempre estudié con Marcelo y siempre me ¿cómo es

que se dice? Me desarrollé bastante en eso de la música y siempre es como que aprendía un poquito más, un poquito más, un poquito más, como soy yo, o sea, nunca me canso de aprender, quiero saber cada vez más y más y más. En el momento de hacer un solo, tipo, ya me doy cuenta dónde está cada nota y qué tengo que hacer con esas notas para hacer las escalas. Y capaz que les decía: “Bueno, a ver, Diego, hacemos esto, y Abraham aquello... (Fragmento de entrevista a Rodrigo, 2020).

En lo musical “sonamos bien”, dice Rodrigo, y continúa sosteniendo que “el problema de la banda” (lo que llevó a su disolución) fue “personal”. El diagnóstico de Rodrigo fue compartido con el resto de los integrantes de Alta Banda cuando reflexionamos en diferentes conversaciones sobre por qué dejaron de juntarse para hacer música. Los integrantes habían compartido la experiencia musical de ser parte del taller de la banda por varios años, las tensiones musicales las resolvían principalmente mediante consultas a Marcelo, ya sea por llamado o visitándolo en su casa. En ese tiempo compartido la forma de hacer música era bajo la coordinación adulta y con una fuerte referencia musical de Marcelo. Rodrigo se desarrolló musicalmente observando que la persona que coordina es también quien sabe sobre música, y ante la ausencia de esa figura, a Rodrigo le parecía sensato coordinar el espacio, ya que consideraba que poseía los saberes técnicos necesarios para desenvolverse en ese rol. Sin embargo, coordinar significó llevar adelante otras acciones como motorizar ensayos, proponer lugares para realizar presentaciones en vivo y poner a disposición su casa como espacio físico para ensayar.

En un grupo en el que la idea inicial era que “todos hagamos todo”, la propuesta de Rodrigo resultó disruptiva y, si bien los diferentes integrantes respondían a las líneas de acción, también expresaban desagrado con el modo en el que el joven conducía. Mati expresa que él quería que fueran “un grupo de amigos, unidos y pasarla bien”, pero nadie cumplía con lo que se comprometía; incluso aclara que él mismo incumplió acuerdos pues llegaba a los ensayos cuando ya estaban terminando, faltaba sin avisar o no estudiaba sus partes. Los desajustes entre lo pautado y lo sucedido, sumados a diferentes roces producto del funcionamiento interno, fueron potenciadores de sensaciones de malestar y frustración entre diferentes integrantes y en particular para Rodrigo, quien destinaba tiempo y dedicación para que los ensayos se sostuvieran y para que se consolidara un repertorio. Además, como ya comentamos en el capítulo 3, el tiempo dedicado a la banda pierde la pulseada cuando a Rodrigo le surge una oportunidad laboral en un contexto de trabajo irregular y en el que el dinero siempre falta. Con el paso de los meses, las ganas y el

tiempo libre escaseaban en su vida, por lo que dejó de participar en ensayos, de poner su casa como punto de encuentro y de guiar el proceso de producción musical; en consecuencia, se debilitó su autoridad en el grupo.

Con el cese del rol de Rodrigo, Diego toma algunas tareas de gestión y conducción. Detengámonos en esta nueva dinámica acercándonos a una presentación en vivo de Alta Banda en la que Diego es quien conduce la dinámica grupal sobre el escenario. No es una presentación en vivo cualquiera, sino la primera en la que debutan como banda independiente del taller de Casa Joven, y lo hacen compartiendo escenario con Delirio, una banda que conocen, siguen y admiran. Unos meses antes de esta presentación, asistiendo a un recital de Delirio, uno de los pibes de Alta Banda expresó como una aspiración estar en ese lugar, sosteniendo que quizás no faltaba tanto para eso.¹⁰⁵

“Hola”, saluda Diego, somos “Alta Banda”. Silencio. Cuenta en el micrófono, “un, dos tres, cuatro” y empieza a sonar el primer tema “Va a acampar”. Generalmente quien hace la cuenta antes de empezar a tocar no lo dice tan fuerte en el micrófono porque es un registro interno para tener un mismo pulso. Esto también me da un poco de ternura y risa. Lo cierto es que fue efectivo, porque “entraron todos juntos” al tema. Rodrigo y Diego están al frente de la banda, Abraham un poco atrás y a un costado, y Matías sentado en el cajón un poco más atrás. Rodrigo también tiene un micrófono para cantar, pero canta muy bajito y su voz pasa desapercibida, se mueve balanceándose levemente de un lado al otro y el resto está más quieto. Entre ellos no se miran en casi todo el tema, gran parte del show cada uno focaliza la mirada en un punto fijo. La canción tiene un arreglo con “un corte”, Diego mirando para el frente marca el pulso con un chasquido, el resto lo mira y lo sigue. Cuando Rodrigo hace una melodía en la guitarra también se miran de reojo. Algunxs que ya conocíamos el tema también cantamos. Termina el tema. “¡Vamos Alta Banda!” decimos desde la mesa varias personas, que éramos los únicos que habíamos ido a verlos. El público aplaude, mientras ellos revisan una lista que tienen sobre el piso con el orden de los temas. Terminan los aplausos y Diego cuenta en el micrófono de una forma muy similar a cómo hizo en la primera. Empieza la segunda canción. Diego toma un lugar protagónico en la presentación en vivo. Puede ponerse firme para marcar el pulso, mirar de frente al público y liderar la banda. Termina el tema, aplaudimos. Diego cuenta y arrancan otra vez. Las canciones vienen saliendo casi sin equivocaciones, tocan en un mismo tiempo, los cortes salen prolijos y casi no se confunden los acordes. Siguen con las miradas fijas en un punto y cuando viene algún corte se miran de reojo. También vuelven a usar el recurso de contar el tiempo durante los cortes. Cuando finaliza la canción Marcelo me dice que no lo puede creer, que “este es el trabajo de tantos años”. Brindamos y tomamos un trago de cerveza. Yo vivo como una especie de logro que los pibes puedan tocar en un lugar que desean. También vivo esta experiencia como la posibilidad de trascender la frontera de

¹⁰⁵ Gran parte de esta articulación y encuentros los fui gestionando yo: por un lado, al conversar con los pibes de Alta Banda en varias ocasiones e identificar sus gustos musicales y proyecciones. Y, por otro lado, estos encuentros fueron posibles luego de conocer en 2018 a los integrantes de Delirio —en el marco de esta investigación doctoral— y tejer un buen vínculo con Santiago. Este grupo de rock se escuchaba entre lxs jóvenes que transitan Casa Joven como un grupo que “está piola” y que suena en los teléfonos de lxs pibxs cuando “paran [en la esquina]”. Es una referencia musical significativa para ellxs.

nuestro circuito y acompañar el deseo de los pibes de tocar en vivo y con una banda que admiran (Fragmento de observación, septiembre de 2019).

De los cuatro integrantes del grupo es Diego quien se planta en el escenario, marca el pulso, sabe el repertorio y los arreglos que van en cada parte. Las miradas de sus compañerxs están en él como punto de referencia para el comando grupal; nuevamente aparece la mirada como un potente indicador para identificar la conducción grupal. Diego tiene la capacidad de dirigir musicalmente el grupo permitiendo que cada canción llegue a su fin y sean merecedores de aplausos. El lugar que ocupó en el escenario en aquel evento puso en escena una posición que se venía gestando en la dinámica cotidiana después de que la posición de Rodrigo como autoridad legítima descendiera. Un rol de organización sobre el escenario que él describe como “me tocó ser el líder”. Al reflexionar junto a Diego sobre cómo es que llegó a ocupar ese lugar dentro del grupo, coloca la construcción de posición en un azar, “le tocó”, no fue algo premeditado, lo que invisibiliza o disminuye el reconocimiento propio de su capacidad de acción. Recuperemos una parte de aquella conversación en la que, mientras relata cómo fue dejando de funcionar el grupo, se vislumbran las dinámicas que dieron forma a su rol.

Diego: Rodri se fue a laburar a no sé dónde, por un tiempo. Eh, ahora no tenía celular. Yo iba a la casa, digo “vení a mi casa, vamos a tomar unos mates y al otro día ensayamos, charlamos y nos arreglamos”. Mati lo veía cada tanto, que iba de acá para allá. Pero no, al final no salió. Y yo como que me sentía... no sé si era realmente así, pero me sentía que estaba tirando solo del carro. Y así dije “che, no da”. Yo dije “hasta acá llegué”.

Candela: ¿Y eso por qué lo sentías? ¿Cómo que hacías propuestas y no enganchaba? ¿o que decían que se iban a juntar y no se juntaban? ¿O con qué cosas, por ejemplo?

Diego: Claro. Los esperaba, mandaba mensajes, los iba a buscar.

Candela: Claro.

Diego: Y... o medio como que, también cuando estábamos como banda, me ponían las decisiones finales a mí.

Candela: ¿Cómo... te ponían las decisiones finales...?

Diego: Claro. O sea... siempre dijimos “vamos a charlar entre todos y vamos a ver qué hacemos y qué no”, “vamos a decidir todos” y... Y al fin y al cabo siempre termino dictando yo la última palabra. O, a veces, con Rodri movíamos las ramas para ir a tocar allá o acá y... medio que Mati no tenía idea, Abraham tampoco, entonces medio como que eso hizo como que hubiera algunos rayos [tensiones] en el grupo (Fragmento de entrevista a Diego, 2021).

Con el corrimiento de Rodrigo del lugar de conducción, se fue construyendo una dinámica grupal en la que “le fueron poniendo las decisiones”, refiriéndose a que grupalmente se esperaba su aceptación para la puesta en marcha de, por ejemplo, sacar un nuevo tema,

ordenar el repertorio, efectivizar una juntada y ensayo, organizar una presentación en vivo, entre otras actividades que llevaba adelante la banda. Ante la vacancia de una redistribución y de una coordinación grupal preestablecida, Diego busca a sus compañerxs, insiste, lleva propuestas, y el resto “va y ensaya”, muchas veces desconociendo las proyecciones y articulaciones de la banda y descansando en la resolución de quien fue impulsor de aquellas iniciativas. Se rehúsa a realizar propuestas en modo “imperativo”, es un lugar que “le toca”, pero en el que no quiere estar, y al mismo tiempo no desea replicar los modos de Rodrigo que habían causado cierto malestar.

En noviembre de 2020 nos juntamos con Diego en Plaza San Martín. Momentáneamente él estaba viviendo en Tolosa, en lo de un tío, porque estaba con problemas en su casa, sin deseo de regresar. Esto lo aleja del barrio, de sus amigos, del trabajo, de la parte de la familia a la que quiere tener cerca. Y también lo tiene distanciado de hacer música. Nos encontramos en la plaza para charlar, “porque anda bajón” y está buscando un techo donde dormir, “en lo del tío está todo bien”, pero dice necesitar “un lugar propio”. Había un brote de COVID, por eso nos juntamos en un espacio abierto y cada uno con su mate. En ese contexto empezamos a conversar sobre Alta Banda, y a reflexionar sobre el lugar que él ocupaba gestionando el encuentro y promoviendo dinámicas para que se efectivizaran los ensayos. En una vida cotidiana que estaba “cuesta arriba”, sus ánimos no alcanzaban para organizar una grupalidad que venía en declive y que finalmente se disolvió en esos meses pandémicos, cuando Diego se corrió de aquel rol.

La proactividad, la capacidad de organizar, de hacer síntesis, de tomar decisiones, de conciliar, sumadas a otras características como el carisma, son capitales sociales valorados para la construcción de la legitimidad y la autoridad en acciones de dirección y coordinación grupal. Hemos encontrado que este tipo de autoridad algunas veces emerge como librado al azar o que “toca” y otras veces se representa como algo inesperado e incómodo, y que el resto de los compañeros negativiza porque “te querés hacer el líder”. El ejercicio de poder se regula en lo grupal. La posición autoridad legitimada para la conducción o de líder puede resquebrajarse iniciando procesos de recambio o disolución; esto puede ocurrir cuando las relaciones se desequilibran en términos de reconocimiento mutuo de las posiciones —que podríamos denominar respeto—, si los consensos tardan en lograrse o no se logran.

5.1.1.3. Autoridad por trayectoria

Analizaremos a continuación la trayectoria en el grupo como un elemento que interviene para legitimar posiciones de autoridad. Al hablar de trayectorias en este apartado nos estaremos enfocando principalmente en el recorrido en el grupo musical y/o marco organizacional en el que se desarrolla la práctica musical como un capital sobre el que se construye autoridad. En diferentes grupos encontramos este elemento articulado con otros como el compromiso, y también conjugándose con las dos formas de autoridad ya vistas (estatuida y personal), o la que veremos luego (musical), potenciándose mutuamente.

En el apartado anterior reparamos en que Juani, Ezequiel y Santi, los tres integrantes de Delirio con mayor trayectoria dentro del grupo musical, constituyen lo que ellos llaman el “núcleo duro” de la banda. Desde allí llevan adelante tareas de gestión de eventos, articulaciones con productoras y organismos como SADAIC, así como la regulación de la participación de diferentes integrantes mediante diversas estrategias cuando identifican que el modo de estar en el espacio es disruptivo. Integrar el núcleo duro implica para Juani, Ezequiel o Santiago tener una mayor responsabilidad sobre las actividades de la banda, y es un lugar que se construye respaldado por la legitimación y referencia del resto de los integrantes sobre ellos.

Como anticipamos en el capítulo 2, esta tríada se formalizó en 2019 cuando, luego de conflictos internos, de diferencias de criterio y de tolerancia frente a faltas, llegadas tarde y dificultades para “estudiar las partes [de la canción]”, se produjo un momento de crisis y reorganización del grupo en el que se construyeron nuevas dinámicas bajo la conducción de ese núcleo duro. En la experiencia acumulada dentro de la banda, los más antiguos fueron construyendo (no sin conflictividad, como ya mencionamos) criterios sobre la forma de estar en la banda y la sonoridad deseable. Para Ezequiel, el peso del paso del tiempo dentro en el grupo y, a su vez, el haber modificado su forma de estar, que se tornó más “madura y comprometida”, fueron centrales para posicionarse como autoridad. La decisión de conformar el núcleo duro, según Ezequiel, además se sustenta en la experiencia de haber atravesado un período de tiempo en el que intentaban tomar decisiones entre cerca de diez personas, sin lograr ponerse de acuerdo. Este lugar de poder que ocupan dentro de la banda trae aparejada también la responsabilidad del control del curso de la organización grupal y la atención a las situaciones de cada uno de los

integrantes en términos de reconocimiento y reciprocidad. Repongamos un fragmento de entrevista para ver cómo lo vive Santiago.

Santiago: El tema del grupo es re difícil porque... también me pasó que tuve que como que... como que me faltaba ser el líder del grupo.

Candela: ¿Y por qué decís...?

Santiago: Porque por ahí uno... yo como que siempre tuve el, viste, el... no sé cómo explicarte, pero hay veces como vos, líder, tenés que tomar decisiones que cuestan una banda, ¿me entendés?

Candela: Sí.

Santiago: Como decirle a una persona: “Che, mirá, la verdad que los instrumentos que vos tenés no suman para el... porque no sé”. [...] Y bueno, y el líder tiene que tomar decisiones. En ese momento [al inicio de Delirio] yo no tenía esa madurez. Porque claro, qué se yo, cada uno, viste, tiene una edad y va recorriendo el camino que por ahí... a su tiempo... y siendo el líder tuve que tomar esas decisiones ahora de grande y había gente, hay gente que no la, todavía no está, no le llegó. Pasaron diez años y todavía está igual y vos decís “Uy, pasaron diez años y el chabón sigue igual” y, lamentablemente, vos le tenés que decir que, o que se ponga a la altura de las circunstancias, o que dé un paso al costado. Que no tiene nada que ver a la amistad. (Fragmento de entrevista a Santiago, diciembre de 2020).

Santiago considera el paso del tiempo como un elemento sobre el que se legitima ocupar lugares de liderazgo y ser parte del núcleo duro, pero marca que no es el único. También debe mostrarse compromiso, responsabilidad, y la capacidad de identificar cuando un integrante no cumple con los acuerdos y de decirle a esa persona que modifique y los respete o “se corra” (se vaya del grupo de música). Englobamos esta serie de acciones dentro de lo que él llama “adquirir madurez”, que en su caso fue posible con el paso del tiempo. La autoridad de Santiago se refuerza, como recién vimos, en un tejido que hilvana elementos personales y cualidades para la organización y manejo de grupo que supo adquirir en la experiencia musical grupal. En ese andar construyó una forma de estar en la que él se posiciona y es posicionado por sus compañeros de banda como líder.

En un trabajo que realizamos con dos colegas sobre procesos en los que juventudes que participan de Casa Joven comienzan a ocupar roles de educadorxs (Barriach, Molaro y Trebucq 2023), hallamos que la “antigüedad en la Casa” es una variable a la que tanto educadorxs como jóvenes apelan a la hora de definir las figuras legítimas para ejercer autoridad, por ejemplo, proponer actividades y marcar límites. Sostener la participación a lo largo del tiempo es leído por integrantes de la organización social como una forma de compromiso que es digna de respeto. De este modo, planteamos que la participación sostenida y activa en un grupo es un elemento que interviene positivamente en la legitimación de una persona para el ejercicio de la autoridad.

5.1.1.4. Autoridad musical

La pregunta sobre quiénes se consolidan como músicxs legitimadxs requiere identificar y analizar la valorización positiva de ciertos saberes musicales. Por un lado, los atributos que englobamos dentro de la categoría habilidades y, por el otro, el peso del capital escolar musical, cómo se aprendió música, y cuáles fueron las trayectorias educativas.

5.1.1.4.1. Habilidades

Comencemos por el análisis de las habilidades. En el campo de las ciencias sociales existe cierto consenso respecto de que las cualidades adquiridas son construidas (Blacking, 2001; Feld, 2001), es decir, no se explican por el mero talento (Bugnone, Capasso y Fernández, 2020), lo innato, o el aura (Benjamin, 2010).¹⁰⁶ La noción de habilidades musicales la entendemos en el sentido de Shifres y Holguín Tovar (2015) como las capacidades musicales diversas y construidas que contribuyen a su jerarquización y posicionamiento como autoridad musical. Veremos a continuación tres formas en las que las habilidades construyen posición: saber leer música, “tener buen oído” y escribir buenas letras.

Alberto era uno de los jóvenes violinistas de la OLCP. A la par que se formaba en este grupo participaba en otra orquesta de una ciudad vecina. El tiempo dedicado al violín, la velocidad con la que podía interpretar partituras y tocarlas y la precisión de las notas en la afinación eran aspectos sumamente valorados entre sus pares. Cuando les pregunté a Gimena y Ailín (dos violinistas que ya presentamos en capítulos previos) a quién le consultaban cuando tenían dudas sobre cómo tocar, sin titubear me contestaron que le preguntan a Alberto, porque “la tiene re clara”, aludiendo a que posee entendimiento y habilidad para el manejo del violín. Gimena dice que tiene talento, que “no cualquier persona toca como él el violín”. Estas jóvenes no son ni las primeras ni las únicas dentro de la OLCP que lo referencian como una persona que se destaca por sus habilidades musicales. He podido observar que es un muy buen lector de partituras que resuelve el solfeo a primera vista, logrando tocar con exactitud las alturas musicales y duraciones marcadas. En el año 2023, Alberto (con menos de 20 años de edad) fue convocado para formar parte del equipo docente de la OLCP, y también está tomando tareas de dirección

¹⁰⁶ Para profundizar sobre perspectivas musicológicas que han trabajado las habilidades o capacidades musicales se pueden ver los trabajos de Sebastiani y Mabrán (2003) y Shifres y Tovar (2015).

con el acompañamiento de Julián. Su autoridad musical auto y heteropercibida se inscribe en el cruce de su trayectoria, el compromiso con el grupo y las capacidades musicales que generan admiración entre sus pares, construyéndose como una figura reconocida positivamente dentro del grupo.

Otra habilidad valorada positivamente en el campo es la de “tener buen oído”: cuando una persona identifica rápidamente la relación entre las notas que conforman una melodía, un acorde o una secuencia rítmica para luego ejecutarlas en un instrumento. Esta cualidad con frecuencia es señalada por músicxs y no músicxs como atributo *sine qua non* de la excelencia musical (Williams, 1940; Sebastiani y Malbrán, 2003; Larrubia *et al.*, 2004). Dentro de Delirio es Ezequiel quien generalmente propone la tonalidad de los temas y a quien se consulta qué notas tocar para determinados punteos o si hay que revisar una secuencia armónica. Sus compañeros de banda dicen que tiene “facilidad para la música”, y él lo afirma también, aunque agrega que no la potenció por ser “medio vago”. La persona que “tiene oído” es consultada y su opinión suele ser determinante para la toma de decisiones musicales grupales.

Sin embargo, hay excepciones. Veamos dos ejemplos en los que, si bien lxs jóvenes pueden identificar rápidamente secuencias musicales y ejecutarlas, no obtienen reconocimientos entre sus pares. Edu, miembro de la OLCP, también es uno de los jóvenes que “orejea”¹⁰⁷ canciones mientras las escucha. Pero esta habilidad no se conoce en ese ámbito; sólo la pone en acto con su primo y hermana, cuando se quedan después del ensayo de la orquesta zapando en el SUM de la organización social. Como hemos visto principalmente en el capítulo 2, en las dinámicas de ensayos las canciones a trabajar están preestablecidas por el equipo docente y asentadas en partituras. No es necesario que lxs jóvenes tengan que saber sacar temas de oído; en estos marcos se favorece que lxs jóvenes hagan música con una guía previa. El formato y las dinámicas de ensayo, sumado a que no se junta a hacer música con muchxs de ellxs por fuera, han sido elementos que abonaron a que el buen oído de Edu quede registrado y valorado solamente en un círculo íntimo de amistades y familiares.

El reconocimiento puede ser diferencial, no sólo por ámbitos sino también cuando se intersecta con algunas condiciones sociales, por ejemplo, el género. Como comentaremos en la segunda parte de esta sección, Rocío de Alta Banda asegura tener

¹⁰⁷ Término que significa poder “sacar de oído” una pieza musical.

buen oído, una habilidad también reconocida desde el equipo de educadorxs. Cuando participaba de los ensayos, podía sacar rápidamente melodías y armonías, y comprendía la estructura rítmica de la mayoría de las canciones que nos proponíamos hacer. Ella asistía a clases particulares con Marcelo, pero con menor frecuencia que otros. Sin embargo, ella no era motivo de consulta por parte de los jóvenes —todos varones— del grupo, como sí lo era Rodrigo, casi de la misma edad, pero con dos diferencias: es varón y dedicó más horas de estudio en clases particulares con Marcelo. La habilidad del buen oído y la asistencia a clases no construyen autoridad musical para esta chica en un grupo altamente masculinizado, y esto también sucede en otros espacios. Interpretamos en línea con la investigación de Lucy Green (2001) que la puesta en valor de las habilidades musicales muchas veces se ve disminuida en mujeres con relación a los varones, lo cual incide en la construcción de la autovaloración y representación de unx mismx.

La tercera habilidad sobre la que repararemos es la capacidad de componer letras. Hemos visto que las líricas han sido motivo de reconocimiento y legitimación de quien compone cuando causa conmoción e identificación tanto entre compañerxs de banda como en el público en general. Marcos (Alta Banda), según comentamos en el capítulo 2, llegaba tarde a los ensayos o no iba y no sabía tocar instrumentos armónicos. Sin embargo, era una persona reconocida por sus líricas, estilo y presencia escénica. Recuperemos un registro de una presentación en vivo en Casa Joven celebrando el cierre de año:

Alta Banda había tocado ya tres canciones y estaba lista para empezar la cuarta. El público compuesto por familias, educadores/as, jóvenes y niñxs se encontraba expectante. Marcos toma el micrófono y ya sabemos que se vienen sus raps. El público arenga para que Marcos comience mientras él agradece a todos por haber venido al festejo. Comenzó la canción: la percusión ensambla al ritmo de congas, cassetas y jam block mientras la base armónica la hacen dos guitarras, un teclado y un bajo. Lxs jóvenes se miran de reojo, sonríen, se encuentran en la complicidad. Marcos empieza a rapear con su voz y con todo su cuerpo: su torso se inclina apuntando hacia el cielo, sus brazos se extienden con las palmas bien abiertas, sus pies parecen echan raíces en el suelo por la firmeza con la que presenta su postura. Mientras rapea, lo deja todo, contagia su euforia al público, sobre todo a los más pequeñxs que acompañan cantando el estribillo “A mí no me hables de problemas, mejor hablame de la esquina, con los pibes tomando birra, oh, oh, oh, oh”. (Registro de observación, noviembre de 2018).

Sus composiciones movilizaban emociones, hacía saltar, aplaudir y silbar. Se hacía llamar “Marquitos *flow*” y lo conocían también en barrios vecinos por su forma de rapear y *freestalear*.

Otra forma en la que las letras construyen posiciones de autoridad musical la constituye el caso de Rap del Barrio. Joni y el Pilo explican que la potencia de ser parte de ese grupo reside en la posibilidad de expresar un contenido político específico de denuncia y resistencia. En la introducción de la tesis y en el capítulo 2, mencionamos que en una escala más grande el rap y el trap son estilos en expansión como producción, circulación y consumo juvenil. Del total de expresiones de rap y trap, los integrantes de Rap del Barrio se identifican con aquellas con “más compromiso social” y se distancian de las narrativas centradas en el consumo de sustancias, la noche y “la joda”. El Pilo prefiere las líricas que tratan lo barrial y lo local, con foco en el desempleo, el abuso policial y el hambre en Argentina. La forma en la que nos habla de compromiso recuerda a Williams (2000: 235), quien lo define como una toma de posición abierta, activa y una “alineación consciente”. Tal como trabajamos en el capítulo 3, el Pilo argumenta que no le gustan las canciones que hablan acerca del consumo de estupefacientes, armas y violencia porque produce efectos negativos sobre la imagen que la sociedad tiene sobre las juventudes. Sus letras, en cambio, son el elemento que distingue y legitima al grupo frente a otras organizaciones sociales colocándolo en un lugar de reconocimiento. A modo de ejemplo, el tema “La Realidad” fue una de sus composiciones que resonó en circuitos de organizaciones sociales locales y suscitó que el grupo fuera invitado al cierre de la marcha “El Hambre es un Crimen” (lo trabajaremos en la próxima sección). La cadencia de los versos, la prosa y el contenido político también los han colocado en lugares de reconocimiento dentro de su organización; por ejemplo, Nico (docente de música de La Resistencia/El Roble) me ha dicho que “estos pibes son buenos, tienen sensibilidad para la escritura”. Sin pretender agotar el total de los casos, mostramos de esta forma que las composiciones líricas son otro elemento que interviene en la legitimación musical de una persona frente a organizaciones sociales, el público, pares etarios y otrxs agentes intervinientes.

Hasta aquí vimos que el reconocimiento de una persona como autoridad musical se construye por la legitimación de habilidades sociales contextualmente valoradas por parte de diferentes actores y en intersección con al menos dos clivajes: de género y etarios. Ningún proceso de legitimación es total ni es de una vez y para siempre, los elementos intervinientes tienen diferente peso situacionalmente y los lugares que ocupan están en disputa. Sigamos profundizando en cómo se construye la autoridad musical en el siguiente apartado tomando como eje de análisis las trayectorias educativas.

5.1.1.4.2. Trayectorias educativas

Tomar clases particulares y participar de otros grupos es un elemento sobre el que lxs jóvenes construyen confianza, aumentan sus capacidades, y así se incrementa la posibilidad de ser legitimados por otros y por sí mismos. Detengámonos brevemente en las trayectorias musicales de Santiago y Rodrigo. Santiago nos cuenta que el rol de liderazgo grupal que ocupa Delirio está estrechamente relacionado con su formación musical: tempranamente tomó clases de guitarra y participó previamente en otros grupos musicales. Las clases particulares a las que asistió Santiago fueron pagas con un amigo de su tío, un cantautor de folclore con el que compartía peñas y guitarreadas a quien, previo a comenzar las clases, él apenas conocía. Los encuentros duraron unos pocos meses, durante los cuales Santiago aprendió nociones básicas sobre acordes y rasguidos. El aprendizaje musical de técnicas en la guitarra y armonía construye parte de su seguridad para posicionarse y conducir dentro de Delirio.

Como hemos descrito en otras secciones de la tesis, Rodrigo es otro de lxs jóvenes que han ocupado lugares de liderazgo, en ese caso en Alta Banda, y cuya posición se ha construido principalmente ligada a un saber musical diferencial. Este saber se forjó en las clases particulares con Marcelo pero también por haber participado del taller de música, por sus ganas de aprender y por su capacidad de organización en relación al estudio. Rodrigo adquirió un saber en acepciones armónicas y técnicas en la guitarra que pone en juego en el grupo al mismo tiempo que lo comparte, por ejemplo, como hemos visto, enseñándole a Diego. Que *saber da poder* es una repetida frase que sostiene argumentación desde la filosofía de Bacon hasta Foucault. Y en nuestro caso particular, el saber técnico diferencial producto de las clases particulares sustentan la legitimidad de Rodrigo colocándolo en un lugar de consulta para resolver diferentes cuestiones musicales cotidianas. Resaltamos que son clases particulares de instrumento que él no paga para asistir, pero que logra sostener por la constancia de ir hasta la casa de Marcelo, ubicada en el casco urbano de la ciudad y para la que se debe tomar al menos dos colectivos de línea.

A diferencia de Santiago, Rodrigo no pagó para tomar clases. Pero ambos tuvieron la posibilidad de que una persona les enseñe cuerpo a cuerpo y de adquirir un saber hacer que favoreció su posicionamiento como figuras legítimas para la conducción grupal, o en otras palabras, para ocupar el rol de líderes. Las clases particulares de instrumento son parte de trayectorias musicales poco recorridas por lxs jóvenes de esta tesis, pero que han

tenido un efecto en el posicionamiento entre pares en el campo musical. Como hemos visto, las clases particulares y grupales de instrumento a las que han accedido lxs jóvenes las hallamos en gran medida, promovidas y gestionadas por organizaciones sociales, políticas y religiosas.

Haber tomado clases particulares tanto entre pares como en instituciones formales, ha favorecido a la construcción de músicxs legítimxs. Esto se debe al aprendizaje de códigos de producción musical occidental hegemónicos tales como estar alfabetizadx en la lecto-escritura de partituras, la ejecución de obras consagradas, la técnica y el virtuosismo en la ejecución de instrumentos. Sin embargo, hemos encontrado que el paso por la educación formal aumenta el reconocimiento positivo de estxs jóvenes de sectores populares. Detengámonos a continuación brevemente en este aspecto. Escuchamos en reiteradas ocasiones la expresión “yo no soy músico, solo toco” por parte de lxs jóvenes que conforman los grupos analizados. La diferencia entre *hacer* música o *ser musicx* es más que una diferencia de verbos. El paso por la educación formal ha sido indicado en más de una ocasión como un capital socialmente valorado que ofrece al sujeto la posibilidad de pasar de sólo tocar/hacer/a ser. Abajo reponemos un fragmento de entrevista en el que Santiago, quien tiene cierto renombre a nivel local, reflexiona conmigo sobre estas cuestiones:

Candela: Santi, ¿y clases das?

Santi: No. No doy clases. Nunca... me han preguntado, muchas veces, pero no. Creo que... yo creo que tenés que tener una formación que yo, para mí, todavía no... no la tengo, digamos. ¿Viste? No sé si una formación académica. No sé. Yo, para mí, no estoy para dar clases. ¿Viste? Qué se yo. Yo no fui a la facultad, digamos, de música. Por ahí podría dar alguna charla, sí. He dado charlas o he dado algunas... algunos pequeños talleres, pero no creo que esté, digamos... no creo estar preparado para dar una cla... eh... clases diarias de guitarra, ponele. Pero sí, por ahí, puedo llegar a dar una clase inicial o ayudar, como hacía en los talleres, que estaba buenísimo, terminábamos tocando.

Candela: Claro.

Santi: ¿Viste? Pero no me siento capacitado, capaz que más adelante sí me pinta esa, viste. Digo “¡uuh!”. Pero creo que... no sé qué te parece a vos lo que estoy diciendo. Es más para el psicólogo, ¿no? La charla que... Como que... lo que pasa es que depende... ¡Bah!, no sé. No sé. Es otra charla que la podemos tener otro día, viste [reímos]. Pero... depende que, no, la clase que quieras tomar ¿o no?, también.

Candela: Sí, claro.

Santi: Porque si viene un chabón que la que, no sé, que te pide, que la rompe, le vas a decir “No, no puedo [darte clases de música]”. Pero para una persona que recién arranca, sí.

Candela: Bueno, pero una persona que conoce cómo tocás y quiere venir con vos es porque siente que algo de vos puede aprender, ¿no?

Santi: Sí, sí, por eso. No..., es para charlarlo [risas]. Psicólogo urgente.

(Entrevista a Santiago, septiembre de 2020).

Haber finalizado o haber pasado por la educación formal es uno de los principales habilitadores para la enseñanza musical. Hemos traído el caso de Santiago como ejemplo, pero se trata de una característica que se reitera en muchxs de lxs otrxs jóvenes que participaron de la investigación, operando como una estrategia de distinción a la hora de construir el saber musical legitimado, definir quiénes lo tienen, y disponer quiénes pueden distribuirlo. Las personas jóvenes y adultas que han transitado por la educación musical formal, y más aún si accedieron al nivel universitario, son reconocidas como portadoras de un saber que les permite acceder a posiciones concretas, por ejemplo, desde la enseñanza. Las partituras y los atriles como elementos y la universidad como institución están cargadas de reconocimiento y de una significación hegemónica que las define como “el lugar donde la gente sabe”. Como advierte Finnegan (2002), la valorización de la lecto-escritura de partituras ha sido una herramienta que no sólo permitió la socialización de la música en formato escrito, sino que además generó la subalternización de aquellas músicas que no aparecen en este formato producido desde Europa. Desde una ontología eurocéntrica que sigue teniendo efectos en nuestro campo de estudio, la música que no tiene partituras ha sido considerada más trivial, más simple, *menos música*, es decir, que no sería lo suficientemente sofisticada.

Las trayectorias y capitales educativos musicales formales regulan un campo en el que lxs jóvenes juegan. El paso por la educación formal incrementa capital y en ello legitima la posición diferencial, y distingue a quien lo porta (Bourdieu, 1983, 1999). El saber y la legitimación de músicxs como tales no necesariamente transcurre en instituciones formales, pero para estxs jóvenes de Villa Elvira observamos que opera fuertemente en cómo construyen su posición y la de otrxs. Sobre el tránsito por instituciones formales que enseñan música se jerarquiza el ser sobre el hacer, produciendo una exclusión —en algunos ámbitos— del reconocimiento como músicx legítimx. Con el paso por la educación formal no solamente se acreditan saberes; se titulan como músicxs, directorxs o profesorxs, lo que contribuye a la reproducción de los imaginarios hegemónicos de prestigio a la vez que se autorizan prácticas como enseñar o dar clases.

Reparemos ahora en la facultad (universidad) como institución educativa legitimadora de sujetos y prácticas. En la ciudad en la que realizamos la investigación

funciona la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), una sede de la Universidad Tecnológica Nacional (UTN), la Universidad Católica de La Plata (UCALP) y la Universidad del Este. Únicamente la primera tiene carreras vinculadas al arte y en particular a la música. Posee larga tradición, es por lejos la que posee la mayor cantidad de estudiantes y trabajadorxs, y construye sentido en torno a representar a La Plata como “ciudad universitaria” (Cleve, 2017; Cingolani, 2019).

Este peso de la educación formal y en singular de la universidad en nuestra ciudad construye un escenario específico. No puede ser casual que quienes damos clases de música en Villa Elvira seamos o hayamos sido todos parte de la UNLP, aunque no necesariamente en la Facultad de Artes. Pese a que no todxs seamos parte de las carreras de música hay una habilitación y legitimación de haber estado allí, ligado al saber que se construye en el paso por esta institución de renombre. Como nos ha dicho Rodrigo, “cuando no sabemos cómo sacar un tema lo llamamos a Marce”, mientras que el Pilo señala a Nico como quien fue de gran ayuda para grabar su último videoclip. Estxs adultxs son referencias que se hacen presentes a pedido de los jóvenes. Personalmente tuve la experiencia de demanda sobre “mi” capital legitimado cuando Pablo (director de salmos) insistió en que les enseñara a las chicas o cuando Santiago (cantante de Delirio) me pidió durante un ensayo de su banda que explicara cómo tocar chacarera. La autoridad musical que me otorgaron en aquellas oportunidades se construye no únicamente pero sí en diálogo con quienes creen que somos: estudiantes universitarixs, de clase media, docentes/educadorxs. Con la jerarquización del paso por la educación formal, estos jóvenes se evalúan a sí mismxs colocándose en posiciones inferiores, nombrando(se) como músicxs “que no estudiaron” y con ello, internalizando la idea de que no están capacitadxs para enseñar.

Como fuimos viendo en el correr de esta tesis y se ha demostrado en otras investigaciones (Chaves y González, 2022), para juventudes populares como las analizadas, la facultad (universidad) es tan valorada como de difícil permanencia. En ese mismo movimiento se distancian del reconocimiento positivo de sus conocimientos, de cómo hacen música y de cómo han aprendido. Recordemos que nuestrxs interlocutorxs aprendieron a hacer música en contextos de educación informal¹⁰⁸ y en procesos en los que

¹⁰⁸ Durante el trabajo de campo, sólo una de las jóvenes, Nayla, transitó la educación formal musical en la Facultad de Artes (Universidad Nacional de La Plata), unos años más tarde de haberse incorporado a la OLCF.

el aprendizaje era mirando y copiando, de a poco. Es en la iglesia, en la organización social, a partir de participar en la orquesta, con amigxs, o gracias a un familiar que desarrollaron la práctica musical, que realizaron los primeros acercamientos al lenguaje y a la ejecución. Belén (salmista, Pueblo de Dios) nos cuenta cómo fue en su caso, cuando comenzó a tocar salmos y aprender guitarra en la Iglesia.

Yo me acercaba y teníamos solamente una guitarra [...], iba aprendiendo y después de ahí yo me fui, como que veía sus notas y yo ya me lo acordaba de memoria y me costaba cada vez menos y.... en la Iglesia había un coro de guitarras y ahí también aprendí. Me mudé a la Congregación y ahí tocaba todos los días la guitarra, todos los días y ahí aprendí mucho más todavía y me gustaba, porque como iba aprendiendo no solamente con la guitarra, sino que con la voz y así y también aprendí muchas cosas también sobre la música (Fragmento de entrevista a Belén, 2021).

En general esta es la forma más extendida en la que los sectores populares aprenden a hacer música, lo que resulta elocuente respecto de la desigualdad de la infraestructura y propuestas de acceso a la enseñanza musical formal e informal en estos territorios. Muchxs de ellxs acumulan incontables horas tocando el instrumento en grupo y otras tantas en soledad, participando en ensayos, en presentaciones en vivo, o en grabaciones. Hacer música trae aparejada una inversión de tiempo, y es una práctica que significa proyección de un cotidiano y de un futuro, como una forma de vida, ya sea el quehacer de una actividad recreativa, ya sea la profesionalización, o ambos. En la trama de sentidos que implica el quehacer musical, estxs jóvenes aprenden a comunicarse en el lenguaje de la música. Estos procesos de educación no formal, con esa denominación que ya contiene la oposición, y una definición por lo que no es, se interpreta de menor valía o muchas veces es invisibilizada; y la educación formal, tan lejana como valorada, sostiene su peso frente a otras formas de reconocimiento.

En suma, en esta sección identificamos elementos que intervienen en la legitimación de la autoridad, basada en características “externas”, estatuidas desde la institución/organización/grupo, o “internas”, dadas por elementos que se valoran positivamente en personas como su capacidad organizativa y de comunicación, el carisma, la trayectoria grupal, el compromiso y las capacidades musicales, sea en forma de habilidad y/o de estudios formales. Estos elementos se potencian en algunas personas y algunxs resaltan por sobre otrxs en las diferentes situaciones. Hemos identificado los lugares de liderazgo y el ejercicio legitimado de la autoridad en todos los grupos. Aparecen

expresándose de modos diversos, durante ensayos y presentaciones en vivo; las miradas, la disposición de los tiempos y la escucha nos dieron pistas sobre cómo algunos sujetos ocupan lugares de conducción y cómo el resto del grupo legitima (o no) que esos roles tengan curso. Los roles que una persona ocupa se modifican en el transcurso de diferentes situaciones que llevan al sujeto a modificar también su forma de estar en el grupo (como el caso de Rodrigo y Diego) e inciden en la transformación del espacio. La distribución de poder entre los diferentes sujetos que son parte de la producción musical configura sus dinámicas, marca pulsos, define repertorios y es parte de la producción de subjetividad e identificaciones.

Hasta aquí nos detuvimos en cómo se construyen autoridades y sobre qué elementos se legitima una figura que conduce e influencia acciones de otros. Estos análisis, además, nos permitieron advertir diferentes pistas que hablan de quiénes están validados como músicos, más allá de sus posiciones de autoridad. Por ejemplo, vimos cómo las “habilidades” y la educación formal, entre otras variables, posicionan a las personas como músicos. En este recorrido fueron apareciendo algunos ejes que tienen una fuerte injerencia, entre los que se destaca el género. A continuación, entonces, examinaremos los procesos de legitimación de los sujetos músicos atendiendo al género como una categoría que incide en construcción de la legítima participación en un grupo musical.

5.1.2. “A las pibas hay que rajarlas, cantan mal”

La lectura en clave de género de los fenómenos sociales ha cobrado mayor relevancia en Argentina en la última década, acompañando procesos más generales de nuestra sociedad en los que el debate sobre género, sexualidades, diversidades y las relaciones de poder que las atraviesan ha llegado a las calles, las escuelas, las mesas de cada familia, haciéndose parte de conversaciones entre amigos, hijos y vecinos, y también ha llegado a los poderes ejecutivo, legislativo y judicial. Cuando nos detenemos a mirar la participación según el género en la producción musical, sea en nuestra localidad, la provincia, el país u otras regiones, se observa que está masculinizada (Robertson, 2001; Liska, 2018; Cingolani, 2019; Saponara Spinetta, 2023). Esta situación mantiene coherencia con el sistema patriarcal que le da cuna y sostén a la participación diferencial y desigual en muchos ámbitos de la vida social, en este caso, el musical.

La participación desigual en clave de género la fuimos anticipando a lo largo de esta tesis cuando mostramos que los agrupamientos musicales juveniles en Villa Elvira estaban ampliamente conformados por varones. En el mapeo que presentamos en el capítulo 1 mostramos que: los grupos autogestivos están conformados completamente por varones; los grupos en los que median organizaciones sociales y religiosas se componen por diversidad de género; y sólo un grupo, el de Pueblo de Dios, está constituido íntegramente por mujeres. Es otro dato a tener presente para esta lectura que, de las grupalidades analizadas en esta tesis, las que están compuestas completamente por varones son las autoorganizadas, como Delirio, Alta Banda y Rap del Barrio; se trata de grupalidades en las que no median organizaciones sociales, políticas ni religiosas. En el caso del grupo salmista las personas participantes se reconocen todas como mujeres cis. En los casos de la Orquesta y Alta Banda (taller), encontramos personas que se reconocen varones o mujeres. En estos espacios se dan estrategias para una participación más plural, diversa y equitativa de identidades feminizadas.

En las prácticas musicales grupales observadas, identificamos el clivaje de género como un diacrítico sobre el que se sostiene —y se reproduce— la construcción de la legitimidad y superioridad de lo masculino sobre lo femenino en tanto intersección que valoriza positivamente —argumenta y justifica— una música de hombres. Para retomar y profundizar estos procesos sociales nos detendremos en Alta Banda, el taller de música de Casa Joven que devino en grupo independiente, con el objetivo de identificar mecanismos de inclusión/exclusión de identidades feminizadas que culminan en la conformación de un grupo integrado por 5 varones. Como ya anticipamos en el capítulo 2, este grupo se desprende de la propuesta de una organización social en la que la participación de mujeres cesó cuando el grupo independiente creció en autonomización; es decir, cuando Casa Joven disminuye la presencia en la organización grupal, las pibas terminan quedando fuera del grupo de música.

Antes de iniciar el análisis es importante hacer dos comentarios. Primero, recordamos a quien lee que la tesista forma parte de la organización social Casa Joven desde el año 2013 y del taller de música en particular. Segundo, además de utilizar el registro del trabajo de campo realizado en el período 2018-2022, para la elaboración de este apartado utilizamos notas de campo realizadas como extensionista universitaria y mails enviados por educadorxs sobre el taller correspondientes al período 2013-2014. Nos

centramos en los inicios de uno de los cinco grupos con los que trabajamos en profundidad en esta tesis, porque haber seguido al grupo por aproximadamente seis años nos permitirá observar dinámicas en las que las mujeres dejan de participar de la producción musical, así como mecanismos de integración/exclusión social que se ponen en juego. Seguiremos a Robertson (2001), quien plantea la masculinización de las *performances* musicales como una forma de mantener el estatus de los varones, y sostiene que analizar las producciones musicales “nos proporciona una vía de acceso para entender cómo la gente alcanza lo que desea dentro de su propio entorno, cómo pone en escena sus presuposiciones en relación con otros y cómo desafía la autoridad” (2001: 348).

Ahora sí, empecemos con el desarrollo de este caso paradigmático reponiendo algunos eventos que nos parecen significativos en la construcción de la disputa por la participación en la ejecución musical en clave de género. El taller de música Alta Banda se conformó en abril de 2013, por aproximadamente siete jóvenes varones para aprender, un tallerista (Marcelo), un educador (Tomás) y tres extensionistas universitarixs (Juan, Guido y yo). Inicialmente eran todos varones, exceptuando a quien escribe, hasta que un día se sumó un grupo de chicas que participaba de otras actividades de la Casa. En el siguiente fragmento leeremos mi registro de ese momento inicial

En el *garage* donde se desarrolla el taller ya estábamos con todo listo para empezar a sonar. Azul, Agustina y Eliana entraron y se quedaron al lado de la puerta, lo más contra la pared que puede estar una persona. Me presenté, era la primera vez que las veía. Acerqué unas sillas y les pregunté si les interesaba algún instrumento. Dani (uno de los pibxs que estaba tocando el teclado) las miró y les dijo “¿Qué están haciendo?”, con un tono bastante prepotente que el resto de los pibes parecía avalar con comentarios y miradas. Había más movimiento de personas y dispersión grupal que lo usual. La entrada de las chicas en el espacio generó cierto revuelo (Fragmento de observación, junio del 2013).

Mientras los pibes marcaban el pulso del lugar físico y sonoro, las pibas entraban al espacio. Su ingreso ponía en escena una tensión clásica entre establecidos y recién llegados (Elias, 1998), a la que se sumaba la condición de género femenino como intersección: los pibes sentían que el espacio de música era de ellos, y las pibas entraban como potenciales pares para hacer música.

La situación me sensibilizó desde lo personal en tanto también en 2013 era una joven (aunque más grande que ellos, de 22 años) queriendo hacer música no sólo en Casa Joven sino en circuitos musicales de la ciudad donde venía tocando con mis bandas, en un

campo masculinizado¹⁰⁹. Como educadora y referente femenino yo buscaba convocar a las pibas en un contexto en el que la ocupación de la Casa se configuraba, entre otras cosas, en una disputa de género. Por experiencias previas de la organización se nos había transmitido que juntarse pibxs y educadorxs por fuera del espacio del taller solía fortalecer el vínculo y la pertenencia con la Casa. También veíamos que la experiencia de Marcelo en los espacios de enseñanza individual en su casa (ya descriptos en Capítulo 2) había contribuido a la apropiación del lenguaje y había favorecido la participación en el ensamble. En ese contexto, desde el equipo de educadores, talleristas y extensionistas tomamos la decisión de proponer a las pibas encontrarnos por fuera del taller, en este caso en mi casa. Así fue como Agustina, Eliana, Azul y yo nos empezamos a juntar una vez cada quince días principalmente para cantar canciones, hacer ejercicios vocales y en menor medida para lograr ensambles en los que una tocaba la conga, la otra el teclado y otra cantaba. Los instrumentos que ellas eligieron tocar en el ensamble eran los que yo tenía en mi casa, que a su vez aportaba al taller y que me tocaba enseñar allí.



Imágenes 17 y 18: ensayo del taller Alta Banda, junio de 2013.
Fuentes: Extraídas de archivo digital interno de Casa Joven.

Las jóvenes dieron continuidad a su participación en el taller, primero cantando en algunas canciones y luego, en menor medida, tocando el teclado y la percusión. Pero recibían cotidiana y recurrentemente críticas por parte de varios de los jóvenes varones. Críticas que

¹⁰⁹ Dentro de los grupos musicales me gustaría destacar uno: “La Gran Puta Murga” (conformada por mujeres y lesbianas) que integro desde el 2011. Esta murga alza las banderas de los feminismos para denunciar diferentes desigualdades sociales. A ellas y con ellas debo una formación que se fue haciendo en las asambleas de cada semana, cantando en la calle y participando en eventos organizados para hacer visibles violaciones de derechos humanos. Instagram: <https://www.instagram.com/lagranputamurga/>

no hacían cuando los que cantaban o tocaban eran de su mismo género. No se trataba de tocar bien o mal, sino de la diferencia de género, y de los lugares legítimos ocupados por uno u otro.

Estamos alrededor de la mesa, con la merienda servida. Muchos hablan a la vez, a veces vuela un pedazo de pan con dulce y también sobresale algún grito de Ana (coordinadora) para llamar la atención. Rubén (wirista del taller) plantea que las chicas cantan mal, que desafinan. Eli le dice que, si ellos cantan tan bien, que cantan ellos y que ellas tocan. Rubén miró a Dani (conguista) riéndose y le dijo: “Hay que sacarlas del forro del orto” [y que canten ellos]. Al escuchar esa expresión, un educador le llamó la atención. Hacía unos minutos habíamos tenido una conversación sobre las expresiones que usamos. Luego Marcelo, el profesor de música, habló sobre la importancia del buen trato para tener un grupo consolidado. Un ambiente de tensión habitó la mesa. Cuando Marcelo terminó de hablar se levantaron Rubén y Aron y se retiraron de la mesa (Fragmento de observación, septiembre de 2013).

Las respuestas de las jóvenes eran variadas: a veces los ninguneaban, otras veces se enojaban sin hablar, otras respondían “bardeando”¹¹⁰ ellas también. Desde el equipo adulto intentamos regular estas situaciones y aminorar los tratos despectivos. Realizando una lectura en clave de género interpretamos que para las jóvenes participar de los ensayos implicaba dar una disputa continua por el derecho a una presencia legitimada para la práctica artística. El intento de expulsión por hostigamiento era continuo en los primeros tiempos, mientras que ellas y lxs adultxs desplegábamos estrategias diversas para la resistencia, permanencia y la propuesta de un ambiente de trabajo que, como dice la organización, “abrace las diferencias” y no las expulse.

Sumaremos otra cuestión de jerarquización al interior del taller, el instrumento que se toca, que para el caso de Alta Banda encontramos que se intersecciona con el género y conlleva —con tensiones— la reproducción de desigualdades.¹¹¹ Identificamos que tocar el bajo, la guitarra y el teclado, es decir los instrumentos armónicos, tiene una mayor visibilidad, valoración y prestigio para los pibes, quienes no casualmente los ejecutan. Esos instrumentos comparten la característica de ser considerados los más difíciles de tocar. La presunta mayor dificultad se resolvía con docentes más dedicados en la enseñanza tanto

¹¹⁰ “Bardear” es un término que refiere a una forma de dirigirse a otra persona generando molestia o incomodidad.

¹¹¹ En los otros grupos musicales que protagonizan esta tesis la relación entre instrumento/jerarquía/género cobra otros matices. Para el caso de la OLCP, un grupo también conformado por mujeres y varones, hipotetizamos que la tensión se diluye por una mayor intervención de adultxs que regulan las interacciones sociales entre jóvenes.

durante los ensayos como en las clases individuales. Por su parte, las chicas cantaban y tocaban percusión junto con algunos varones. En sus trayectos musicales en el taller las jóvenes no tocaron instrumentos armónicos, ni ocuparon al interior del grupo lugares de reconocimiento por su destreza musical. Junto al acceso diferencial a la práctica también lo hay respecto del renombre de quiénes son “buenos músicos” y en ese reparto de reconocimiento las pibas logran ser parte del grupo de música y ocupar el escenario, pero no acceden a tocar un instrumento al que se le asigna mayor valor al interior del grupo.

Las discusiones sobre la construcción de “buenos músicos” como indicadores de prestigio son vastas (Hallam, 1998; Machlis, 1999; Aguilar, 2002). Bustos y Del Campo (2019) realizan una revisión bibliográfica sobre cómo operan concepciones de talento, don y oído absoluto para jerarquizar a quienes tocan música. En nuestro caso, las felicitaciones por haber aprendido rápido o por tocar precisamente la nota en el tiempo que una pieza musical estipula se las llevaron ampliamente quienes tocaban instrumentos armónicos, es decir, los varones. Por su parte, las mujeres que han tenido lo que se denomina “buen oído”¹¹² y se han destacado musicalmente sortearon, además, otras dificultades.

En primer lugar, la negativización de lo femenino cuando emerge asociado a lo musical. En una suerte de halago hacia mujeres que tocan un instrumento he escuchado decirles que “tocan como varones”, como sinónimo de que se distinguen en la destreza instrumental. En esa misma línea, cuando un varón no puede cumplir con la exigencia técnica es “re nena”, “marica” o “putito”. Las adjetivaciones negativas generizadas reproducen y dan vida al sostenimiento de la primacía de lo masculino sobre lo femenino, en una forma unilineal y tendenciosa que asocia masculinamente a los buenos músicos y femeninamente a lo mediocre o incapaz. La violencia simbólica ejercida por los jóvenes actúa, como dice Bourdieu (2004) de una manera larvada que, aunque no se expresa necesariamente de forma abierta, se convierte en el principal dispositivo sobre el que se reafirman y se perpetúan las relaciones de dominación de un modo eficiente. En el contexto analizado, el par buen músico/varón se sostiene en (y consolida) la masculinización de la producción musical que nombramos al inicio de esta sección.

En segundo lugar, en tanto mujeres las atraviesa la desigualdad de género en las tareas de cuidado ya estudiado por diferentes autoras (Hochschild, 2008; Arango Gaviria,

¹¹² En línea con Shifres y Holguín Tovar (2015: 11) comprendemos que tener buen oído es una “capacidad del músico para hacer ajustes en su ejecución. Así, el músico tiene buen oído cuando puede producir un sonido que previamente ha imaginado de manera ajustada al contexto de la ejecución”.

2011; Zibecchi, 2014; Faur, 2018; Sciortino, 2018), tareas que ocupan gran parte de lo que antes eran sus tardes de recreación, esparcimiento y de música. Como han señalado Silba y Spataro (2018), de la mano de esas tareas de cuidado emergen más responsabilidades y una menor posibilidad de decidir en qué usar su tiempo libre, con quién salir y a dónde, en comparación a varones con similares posiciones de edad y clase. Las chicas narraban su participación en el taller desde el disfrute, tener “facilidad” (comprender el pulso, melodía y métrica) o “buen oído” para reconocer equivocaciones y aciertos. El reconocimiento de sus capacidades, realizado por ellas mismas y por educadorxs, no fue suficiente para sostenerse en el espacio frente al embate de la deslegitimación encarnada en los varones jóvenes, por un lado, y por otro, por la presión del tiempo que necesitaban para las tareas de cuidado, y engarzado a ello una tensión sobre en qué es adecuado disponer el poco tiempo libre que tienen (Silba y Spataro, 2018).

La regulación del accionar de las pibas en este barrio, y en otros de sectores populares en La Plata, ha sido estudiado por diversos autores (Chaves, 2010; Artiñano, 2016; Cabral, 2020). Los resultados de esta tesis coinciden con esas interpretaciones, según las cuales la mirada en torno a por dónde andan las jóvenes, qué hacen, cómo lo hacen y en qué usan su tiempo libre reproduce posiciones subalternizadas en clave de género, y da forma a la opresión patriarcal clásica del uso del espacio público y su dicotomía casa/calle en sinonimia con femenino/masculino. En general, las pibas andan en la calle mucho menos que los chicos, así como van dejando de participar de actividades de esparcimiento y artísticas en las organizaciones. Las posibilidades de acción en el sistema categorial sexo-género está en una permanente tensión entre estabilidad/cambio. Rocío (19 años), madre de dos niñxs, soltera, fue una de las que sostuvo la participación desde el año 2014 y se formó musicalmente a la par de los pibes. Ella relata que “siempre tuvo buen oído”, iba a todos los ensayos, tomó clases de armonía en la casa de Marcelo y en menor medida de canto en mi casa. Su experiencia nos permite mostrar otra forma de agencia femenina¹¹³ logrando posiciones de paridad en el aprendizaje y legitimidad para ser la cantante, tanto en las presentaciones en público del taller como de la banda durante un tiempo. A

¹¹³ Se pueden ver otras formas de agencia femenina en Silba y Spataro (2018); con el foco en seguidoras de Arjona y en cumbieras que sostienen espacios para escuchar música, las autoras encuentran en esas prácticas una forma de agenciamiento que interpretan como una autonomía relativa que tensiona las responsabilidades del cuidado, el hogar y la familia.

diferencia de las otras chicas que fueron dejando de participar, Rocío sostuvo este espacio creativo y artístico durante aproximadamente 5 años.



Imagen 19: Presentación en vivo, aniversario de la muerte de Cajade, septiembre de 2015.
Foto: Gabriela Hernández.

Cuando la banda se autonomiza en el año 2019, ella conformaba el proyecto “banda”. Sin embargo, la decisión de lxs jóvenes —en parte por las condiciones de posibilidad del lugar— de que el horario de ensayo fuera más tarde, de 18 a 20 hs. luego del taller de música, devino en sucesivas ausencias por incompatibilidad de los tiempos de cuidado, trabajo y ensayos. No tenía movilidad (vivía a quince cuadras de donde se ensayaba) ni quién cuidara a sus hijxs mientras se juntaban. El horario de ensayo no era el de funcionamiento de las instituciones sociales de cuidado (el jardín de infantes al que iba su hijo más grande o la Casa de Bebés de la Obra del Padre Cajade, a la que iba la hija más chica).¹¹⁴ La banda no acomodó los horarios para que ella pudiera asistir y Rocío quedó fuera de los ensayos y de las presentaciones en vivo, que como vimos eran muy significativas a nivel subjetivo y de reconocimiento social. La posición que ella había logrado le permitía disfrutar de los aplausos, de ser protagonista en publicaciones en redes sociales, y de halagos de familiares y amigxs. Pero Rocío quedó fuera. Sus participaciones musicales posteriores se circunscribieron a algunas grabaciones en lo de Marcelo y al

¹¹⁴ Zibecchi (2013, 2014) y Sciortino (2018, 2023) trabajan el lugar de las organizaciones sociales y comunitarias llevando adelante en barrios populares, y como estos soportes constituyen la vida cotidiana de mujeres.

armado y grabación de una cortina musical de una radio local que fue coordinada por Casa Joven¹¹⁵.

En esta sección, hemos podido identificar diferentes mecanismos que se ponen en juego tanto para la exclusión como para la inclusión y permanencia, en los que intervienen el género, la maternidad y el trabajo como clivajes que se intersectan produciendo ventajas o desventajas para conseguir y sostener posiciones de mayor capital simbólico, social y cultural. Sin embargo, si se realizan acciones para crear condiciones de posibilidad equitativas, y se permanece como apoyo para frenar la reproducción de la desventaja, hay probabilidades de no repetir la desigualdad ni profundizarla. La tarea que pudieron hacer lxs educadorxs con sus estrategias para la incorporación de las pibas en el taller fue un paso, pero no pudieron lograr que accedieran a los instrumentos que colocan en lugares de reconocimiento, en la apropiación del lenguaje musical y también de permanencia. En este sentido, Rocío, con un posicionamiento de carácter y proyección fuerte, fue la única que en una serie de circunstancias particulares construyó referencia musical y sostuvo la participación en el taller por varios años, aunque cuando el grupo ganó en autonomía como banda (es decir, al no regularse el espacio por los educadorxs), perdió en la regulación interna más equitativa por género, y quedó fuera.

El caso de Alta Banda nos permitió mostrar cómo se construyen jerarquías y se produce la exclusión de las mujeres, así como reconocer estrategias de agenciamiento femenino y mecanismos de inclusión llevados adelante por organizaciones sociales. El papel de la intervención adulta —generalmente educadorxs— como disputa de estos procesos de exclusión lo ejemplificamos a partir del caso de Alta Banda, pero como hemos anticipado, es transversal a otros grupos. Los grupos musicales que hemos mapeado en Villa Elvira se configuran principalmente por varones y más aún cuando no hay organizaciones sociales interviniendo, las mujeres quedan por fuera de los escenarios y de la producción musical. En suma, a través del taller y la banda hemos mostrado cómo se construyen procesos de legitimación de lo masculino frente a lo femenino en esta producción musical juvenil de sectores populares, y cómo así se favorece la exclusión de las mujeres de la música.

¹¹⁵ Como resultado del proceso de grabación realizamos un video que contiene algunas fotos del proceso y los audios de la cortina. Disponible en: <https://www.facebook.com/casajoven.cajade/posts/pfbid0v8KZ28L6j8rFf7MRn2bHyHseSdtonoZTY7SFCtHmda5Ln1Y7ECQQCdyKZA3YQLnl>

A continuación, ahondaremos en el análisis de los espacios de circulación de la producción musical.

5.2. Espacios jerarquizados: la protesta, el exterior, la sede central de la Iglesia y los bares reconocidos

En el capítulo 4 iniciamos el análisis de lo espacial cuando trabajamos representaciones y modos de apropiación del territorio, junto con la construcción de fronteras simbólicas. En esta sección seguiremos indagando en el vínculo entre espacio y música, esta vez para preguntarnos sobre la valoración de los espacios de circulación de su música, en particular los lugares donde actúan los grupos. Las presentaciones en vivo son acontecimientos en los que se muestra lo que muchas veces lxs jóvenes trabajan por meses en un ámbito privado para ponerlo frente a un público, una mirada externa que lxs ve, aplaude y reconoce. “Tener una fecha” (la planificación de tocar en un lugar) como proyecto ha tendido a operar al interior del grupo como un objetivo para la organización de ensayos y como incentivo para sostener la participación. Como indicamos en la introducción del capítulo, el objetivo es identificar espacios legitimados para realizar las presentaciones en vivo cuyo acceso, por un lado, genera un incremento del reconocimiento y, por el otro lado, funciona como motor para la producción musical de estxs jóvenes. Los mismos, en efecto, se organizan en buena parte en base al proyecto de tener presentaciones en vivo que al mismo tiempo ordenan jerárquicamente y que tienen efectos específicos en cómo se configuran los modos de organización y las dinámicas grupales.

De los lugares en los que los grupos tocan, han tocado o se proyectan tocando seleccionamos cuatro casos. El criterio de selección consistió en destacar aquellos espacios valorizados positivamente por integrantes del grupo y cuyo acceso los ha colocado en lugares de reconocimiento en sus circuitos, y a la vez mostrar la heterogeneidad que arroja la producción musical juvenil en la región. Los espacios son: 1) una plaza en el centro de la ciudad como cierre de una marcha a favor de derechos de juventudes y niñeces, 2) un teatro en el marco de un festival internacional en Colombia, 3) la casa de oración “La Central” en Paraguay, 4) un teatro comercial del centro de La Plata vinculado al circuito del rock.

5.2.1. Protagonizar la marcha

Comencemos reponiendo la participación de Rap del Barrio (en el 2018) y la OLCP (en el 2019) en la marcha “El Hambre es un Crimen” para resaltar cómo la participación en un evento incide en la construcción de legitimidad de los diferentes grupos. La marcha se presenta bajo uno de los lemas del movimiento Organizaciones Chichxs del Pueblo, como una expresión pública llevada adelante por las organizaciones sociales, políticas y sindicales que manifiesta una forma de reclamo y de visibilidad pública frente a la vulneración de todo tipo de derechos de niñeces y juventudes, principalmente, de sectores populares. En 2017 y 2018, ocupar el espacio público fue para para muchas organizaciones, entre ellas Casita de Los Pibes, el club barrial Resistencia y Casa Joven, una forma de denunciar la profundización de la pobreza, el hambre cotidiana y la falta de “un Estado presente acompañando proyectos de vida y no de muerte” (Declaración Chicxs del Pueblo, 2019). Estábamos en el contexto del gobierno liberal de Mauricio Macri a nivel nacional, el de María Eugenia Vidal en la provincia de Buenos Aires y el de Julio Garro en La Plata, todxs miembros de la Alianza Cambiemos, en el que se llevaron a cabo políticas que incrementaron la desigualdad y pobreza de la población, acordes al proyecto ideológico que lxs llevó al gobierno en 2015. La ocupación de la calle es una herramienta de acción política con una larga raigambre histórica en nuestro país (Auyero, 2002; Quirós, 2011) que busca la visibilización de diversas temáticas sociales en pos de la atención pública y del reclamo de un estado que diseñe políticas públicas que mejoren las condiciones de vida atendiendo las situaciones de vulneración y desigualdad denunciadas.

“La marcha la encabezarán lxs pibxs, y lxs adultxs vamos a ir atrás acompañando”, escuché decir más de una vez a lxs miembrxs adultos. Para estas organizaciones, lxs niñxs y jóvenes son lxs protagonistas y deben ser la cara visible de la protesta. Preparan banderas y banderines que dicen “con ternura venceremos”, mostrando que en esta acción colectiva enarbolan la ternura como categoría política sobre la que se conciben modos de relacionarse desde una pedagogía de la presencia (Bernazza y Lambusta, 2021). En el año 2018 la marcha recorrió calles del casco urbano platense y llenó el espacio público de carteles con reclamos, colores, arte, juegos y muchas juventudes y niñeces. El espacio de la desconcentración (como se nombra al lugar donde finaliza la marcha) era la plaza San

Martín. Allí nos esperaba un escenario en el que leyeron documentos y también participaron alrededor de ocho grupos musicales; Rap del Barrio fue uno de ellos.



Imagen 20: Marcha “El Hambre es un crimen”, año 2018.
Fuente: Portal Entredichos, FTS, UNLP.

Joni nos cuenta que tocar en la marcha fue para ellos la presentación en vivo más importante que habían tenido; como dijo, “la más zarpada”, por varios elementos. Uno de ellos fue ser parte de una acción que denuncia las mismas desigualdades que a ellos los interpelan y sobre las que cantan. Como trabajamos en el capítulo 3, uno de los sentidos de hacer música es, para este grupo, denunciar desigualdades, que estos jóvenes nombran como hablar de “la realidad” a la vez que disputar la mirada sobre lo juvenil. Joni cantó un tema que compusieron junto al Pilo especialmente para la ocasión para contar desde su propio arte, en términos de Joni, las “cosas que están pasando”.

Ya habían tocado en eventos como el Día del Niño y el Día de la Primavera, pero a diferencia de esos toques anteriores, estar en Plaza San Martín implicó por primera vez formar parte de un escenario de esa envergadura, con más de 200 personas mirándolos y con un sonido que permitía que sus canciones se escuchasen a varias cuadras. Trabajadorxs de la organización social La Resistencia, amistades, familiares y público en general estuvieron presentes ovacionando y cantando. Los pibes de Rap de Barrio bajaron del escenario entre cumplidos y agasajos, con ganas de seguir tocando en otros espacios. La actuación también fue significativa porque abrió oportunidades para que otras personas los conocieran y fue un motor para seguir componiendo. Para Joni fue la primera vez que se subió a un escenario semejante y si bien el Pilo no se animó a subir porque le dio

vergüenza, acompañó desde abajo y nos cuenta que ha sido muy emocionante que sus composiciones sonaran allí, en un evento al que fueron invitados por referentes políticos. El Pilo explica que la relevancia de tocar allí reside en habitar el espacio público céntrico desde la “comodidad”. Al centro y a la plaza prefiere no ir a pasear, porque “los ratis [policía]” lo hostigan. Y tampoco le gusta ir a *freestalear*, porque “en las batallas está todo arreglado”. Ocupar la plaza en un escenario lleno de gente da otro respaldo para el resguardo del hostigamiento policial cotidiano en estos espacios, permitiendo una resignificación coyuntural de plaza al hacer música. Y también se abre un espacio que ellos reconocen y valoran positivamente a la vez que desde allí se los invita y se los reconoce.

La participación de Rap del Barrio en el escenario de la marcha fue una participación de suma relevancia política tanto para el grupo como para la organización social. Alimentados por la ovación del público, acceder a ese escenario en el marco de la marcha significó para estxs jóvenes una forma de reconocimiento de su propia práctica. Las consignas de la marcha estaban en línea con los propósitos de Rap que, como trabajamos en el capítulo 3, incluyen denunciar desigualdades y disputar la mirada sobre lo juvenil.

Joni y el Pilo compusieron “La Realidad”, una canción que crearon especialmente para tocar en este evento y que luego de la presentación en vivo continuaron trabajando para grabarla y lanzarla con la ayuda de Nico en formato videoclip. Con este video amplificaron su llegada en otros formatos para contar desde su propio arte, en términos de Joni, las “cosas que están pasando” y lograron expandir su música a otro público, siendo el video que tiene más vistas en YouTube. Tocar en esta presentación en vivo tuvo efectos en el reconocimiento de estos jóvenes por parte de otras organizaciones sociales a la vez que sirvió de impulso para decidir dedicar tiempo y recursos a producir audiovisuales que tengan un mayor alcance y llegada a otros públicos. Podemos ver entonces que, entre otras cosas, hacer música en espacios legitimados contribuye también a la legitimidad de lxs músicxs.

Veamos a continuación otro caso ligado a un evento político, también organizado desde los movimientos sociales de niñez, pero donde la decisión de quién cierra un acto la toman adultxs; nos interesa resaltar aquí el hecho de que consideran mostrar el trabajo comunitario con juventudes de sectores populares a partir de una orquesta y no desde otros formatos musicales.

Era 2019, y al igual que los dos años previos, las organizaciones de niñez de la región se reunieron en una asamblea para coordinar y consensuar líneas de acción.

Éramos alrededor de cuarenta agrupamientos (entre organizaciones sociales, mesas barriales, organizaciones políticas y gremiales, etc.) de La Plata, Berisso y Ensenada para relevar rápidamente problemáticas comunes del trabajo con juventudes y niñeces y decidir, finalmente, si ese año llevaríamos adelante la marcha “El Hambre es un Crimen”. En el cierre del encuentro se consensúa en asamblea no hacer la marcha, pero sí concebir una jornada donde se presente un documental de *La voz de la Pibada*.¹¹⁶ Uno de los referentes de una organización propone que el documental esté acompañado por la actuación de una orquesta popular del barrio Los Hornos. Inmediatamente, otro de los coordinadores de la asamblea tomó la palabra y añadió que hay otra orquesta que sería interesante convocar: la OLCP; y luego añade la reciente participación internacional: “No sé si saben que viajó a Colombia”. El resto de los participantes, asienten con la cabeza, sonríen, algunxs chiflan como señal de apoyo. Invitar a un grupo “con sus pibes, de sus barrios y sus organizaciones” [como nos referimos las organizaciones sociales a los espacios y gente con quienes trabajamos] y que hayan participado en un evento internacional conmovía a quienes estábamos en esa reunión. Y, además, parecía ser argumento suficiente para convocarlos a que sean protagonistas de este evento de gran relevancia política para el sector y la región. (Fragmento de observación, agosto de 2019).

Lo musical y lo orquestado se resaltan y se usan como fundamentación de por qué la orquesta debe ser elegida para tocar en vivo. Al finalizar la reunión, me acerqué para conversar con uno de los trabajadores sociocomunitarios y le pregunté por qué creía que se había elegido a la orquesta frente a otras producciones musicales juveniles. A esto respondió que “ver a un pibe con violín te emociona, porque el violín no se hizo para estar ahí [en juventudes y niñeces de sectores populares]” (educador de Casa Joven, 2019). Pareciera posible entender que consideran esta ejecución (su aprendizaje y el acceso) como una manifestación de ampliación de derechos —o por lo menos de fronteras simbólicas sonoras como indicamos en el capítulo 4—, en tanto de acceso a bienes y prácticas culturales que históricamente fueron de los sectores medios-altos, y de los que se sigue excluyendo a los sectores populares. El consenso por la elección de la OLCP se funda en parte en mostrar la capacidad de lxs jóvenes como sujetos que pueden hacer música con un formato e instrumentos asociados a las elites y desde una práctica musical que dé prestigio. Recordemos que este es un grupo musical conducido por adultos, con un formato musical y estilo introducido por ellxs; en este movimiento es

¹¹⁶ *La voz de la pibada* es un cortometraje realizado por un grupo autogestivo en el que entrevistó a niñeces y juventudes populares de diferentes territorios para visibilizar los derechos de las pibas y pibes, a partir de su voz en primera persona. Fue apoyado por la Universidad Nacional de La Plata y la Comisión Provincial por la Memoria.

interesante marcar cómo se pretende usar formatos —como el orquestado— que tienen primacía en los circuitos culturales de sectores medios y altos, para demostrar capacidad o “el lugar donde se puede llegar”: ¿la música e instrumentos de origen popular no legitimarían al trabajo comunitario y la necesidad de existencia de sus organizaciones?¹¹⁷ Resulta por lo menos una tensión, esta decisión. En contraste con la importancia que Pilo y Joni le daban a tocar en la marcha, la mayoría de las juventudes de la orquesta no recuerdan esa actuación, y en cambio sí fueron significativas para ellxs las realizadas en espacios tradicionales para el circuito de orquestas como teatros en Tandil, Mar del Plata y La Plata (Teatro Argentino), o espacios académicos como la UNLP, y sin dudas el que colocan como más importante fue, como veremos a continuación, el de Colombia. Lxs jóvenes apuestan la legitimidad en el campo de las orquestas, y allí ponen su capacidad en juego.

5.2.2. Viajar a Colombia

Recientemente indicamos que un integrante de la asamblea apeló a la participación de la OLCP en el festival “Canta y Encanta”¹¹⁸ desarrollado en Medellín (Colombia), como una forma de argumentar a favor de la elección de la orquesta para el acto de 2018 de “El Hambre es un Crimen”.

Hay algo vinculado al hecho de viajar, de “ir afuera” para mostrar la música que hacen, que se constituye, no sólo para estas organizaciones sociales sino también para gran parte de las juventudes de esta tesis como una experiencia deseable de vivir. Por diversos motivos, el acceso a lo internacional no es moneda corriente entre las juventudes populares de este barrio ni de muchos otros. Sin embargo, hubo condiciones específicas que permitieron que diez jóvenes de la orquesta por primera vez se subieran a un avión y viajaran para realizar una presentación en vivo con la OLCP.

¹¹⁷ Si bien el orgánico y repertorio de la OLCP es popular latinoamericano, llama la atención que el acento de la justificación esté puesto en el formato orquestal y en el violín como instrumento (de procedencia europea y ampliamente usado en la música académica).

¹¹⁸ Canta y Encanta pertenece al programa multilateral de cooperación internacional Ibermúsicas en funcionamiento desde el 2011 dedicado fomentar y fortalecer las artes musicales. El programa se propone a partir de propiciar encuentros de músicos de diferentes partes de Iberoamérica la circulación y difusión de la diversidad musical iberoamericana, estimular la formación de nuevos públicos en la región y ampliar el mercado de trabajo de las y los profesionales del sector. Para más información visitar su página web: <https://www.ibermusicas.org/index.php/que-es-ibermusicas/>

En el campo de los consumos y las producciones culturales se ha señalado en numerosas ocasiones cómo “lo internacional” adjetivó bienes, personas y producciones, logrando una positivización que se enfrenta en posición asimétrica a “lo nacional” (Karush, 2013; Milanese, 2014; Manzano, 2018). Este caso no es la excepción: lxs adultxs y jóvenes de la OLCP se postularon por primera vez al mencionado programa, lo ganaron, viajaron y tocaron con su Orquesta representando a la Argentina. Lo internacional operó también como efecto de reconocimiento antes de haber viajado. Los meses previos a partir, la OLCP comenzó a ser nombrada en varios circuitos de difusión cultural: en particular circuló con más frecuencia y repercusión en redes sociales y medios de comunicación locales para pedir colaboración económica para solventar el viaje. Se gestionaron fechas, eventos y campañas solidarias para conseguir los pasajes que les faltaban, en términos de Julián, “para que viaje la orquesta y suene [bien]”. El nombre de la OLCP circuló por nuevos espacios físicos y de redes. Por ejemplo, grupos musicales del circuito universitario tocaron en bares del centro de la ciudad con el objetivo de terminar de juntar el dinero correspondiente para los tres pasajes faltantes. Las sucesivas publicaciones en redes y las menciones por las campañas de solidaridad multiplicaron su alcance y en ese camino fue acrecentando su legitimación fundada en “el gran logro”, el esfuerzo y la trayectoria recorrida para llegar allí. Como se puede advertir, muchas veces, en las narrativas de enaltecimiento del esfuerzo —de tono meritócrata—, se invisibilizaba el lugar de la organización social y política que sostiene a la orquesta, con la labor de educadorxs, docentes, pibxs y familias que articulan para sostener la participación y el desarrollo grupal.

En la historia de la OLCP podemos comprender dicho viaje como un acontecimiento (Sahlins, 1988) por cuanto permite explicar la estructura de las relaciones simbólicas al mismo tiempo que activa y potencia múltiples representaciones sedimentadas. Movilizó personas, emociones, sonidos y expectativas. El acceso a lo internacional trajo aparejado, en este caso e hipotetizamos que también en otras experiencias musicales, una forma que favorece el acceso a reconocimiento simbólico y material y un elemento que interviene positivamente en el proceso de legitimación.

El reconocimiento y prestigio creciente, empujado por significaciones en torno a lo orquestado y lo internacional, entre otras cosas, abrió puertas a nuevas oportunidades de recursos. Así, la OLCP consiguió nuevos salarios, instrumentos e invitaciones, una de

ellas, tocar en otros espacios de visibilidad política como fue la Cámara de Diputados de la Nación en diciembre del mismo año.¹¹⁹ Nuevamente encontramos que espacios legitimados (el ámbito internacional, la Cámara de Diputados) contribuyen a legitimar los grupos musicales que transitan por ellos.

5.2.3. Tocar en la Santa Trinidad

El circuito del grupo salmista de Pueblo de Dios y los lugares en los que realizan presentaciones en vivo son diferentes a los que trabajamos hasta aquí, así como son distintos los elementos intervinientes en los procesos de legitimación. Los otros grupos de la tesis en algún momento han compartido espacios en circuitos del rock (Delirio y Alta Banda) o en acciones de las organizaciones sociales (OLCP, Alta Banda, Rap del Barrio). En cambio, el grupo salmista se mueve dentro de un circuito eclesial que se circunscribe a aquellas Iglesias que son parte de su congregación, presentándose en las casas de oración de Congregación La Plata (Quinta Primorosa, Paraíso Encantador y Pan de Vida) o como veremos a continuación en la sede principal del Pueblo de Dios.

Como analizamos en el capítulo 3, el progreso es uno de los sentidos de proyección que organiza las actividades cotidianas del grupo. Uno de los motores de cada ensayo para el grupo salmista es mostrar su progreso a sus mayores; el objetivo es que estas figuras jerárquicas referencien y reconozcan a las jóvenes para que, como nos dijo Sol (joven salmista), “ojalá algún día nos llamen para tocar en Santa Trinidad”. Santa Trinidad o Santidad, localizada en Asunción, Paraguay, es la sede principal de Pueblo de Dios. Allí nació la Iglesia y en ese espacio residen las figuras más importantes.¹²⁰ Por su posición de reconocimiento en el circuito eclesial, tocar en Santa Trinidad denotaría un notable éxito y progreso del grupo.

Miguel (maestro de ceremonias) nos dice que Santa Trinidad (fotos 20 y 21) es tan grande como Villa Elvira, que hay muchxs congregadxs (quienes viven en la Iglesia) y también perseverantes (quienes concurren los días de Reposo y a otras actividades puntuales) y que tiene una gran inversión en tierras, infraestructuras y recursos. Cuenta con una radio propia, un estudio de grabación con equipos de primeras marcas, talleres de

¹¹⁹ Se puede mirar el concierto realizado en Cámara de Diputadxs en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=kvxGJRurr4Q&ab_channel=LxsChicxsdelPueblo

¹²⁰ Si bien Paraguay es otro país, en este caso no resaltamos lo internacional como una categoría que organiza la legitimación porque no es la principal cualidad que destacan las salmistas.

costura, carpintería, herrería y panadería, según cuentan. “En la santidad están los mejores músicos”, ha dicho Pablo más de una vez mientras ponía en el auto las grabaciones de “hermanos de Paraguay”, que nos han acompañado cada sábado de enero y febrero del 2020, camino a la casa de oración. Se encuentran allí líderes religiosos principales, así como una gran población de “juventudes”, como llaman a quienes permanecen castxs. Asimismo, es la sede de encuentro a la que viajan feligreses de todo el mundo para eventos importantes, como es la Fiesta de Abril para la celebración de Pascuas.



Imágenes 21 y 22: Fiesta de Abril, Santa Trinidad, 2019.
Fotos: Pablo Valdéz.

Observamos que a mayor jerarquía del templo, mayor inversión de recursos. Pudimos ver esto en enero del año 2020 cuando conocimos “La Central”, como llaman a la sede provincial de la Iglesia ubicada en Rafael Calzada (provincia de Buenos Aires). Al igual que en Congregación La Plata, en la Santidad se realizan obras ilustradas, “profetizaciones” y tocan en vivo salmistas. Belén me ha dicho que aspira a algún día poder grabar o tocar allí. En esta trama de sentidos planteamos a Santa Trinidad como un espacio legitimado desde la estructura formal de la Iglesia, así como desde la congregación La Plata. Es el lugar en el que proyectan poder actuar, y para ello permanecen semana a

semana cumpliendo sus papeles en los templos de La Plata, ensayan y se comprometen para ser valoradas como salmistas, y de esa manera conseguir ser invitadas a Santa Trinidad. Para Belén tocar allí significaría un *máximum* de reconocimiento por parte de sus mayores, al mismo tiempo que la posibilidad de tocar en un gran escenario, con óptimas condiciones técnicas de sonido y en el que serían vistas por mucha gente. Denotaría también una forma de progreso y con ello de cercanía a Dios, que como hemos mostrado en el capítulo 3 es tan importante para estas jóvenes como para otrxs feligreses. En suma, el deseo de tocar en Santa Trinidad en parte contribuye a organizar la producción musical de las jóvenes salmistas, quienes, a su vez, aspiran a una mayor legitimación como músicas y devotas mediante su actuación en ese espacio central de la iglesia.

5.2.4. El teatro Ópera, la fecha más importante

Damos cierre a la sección con un último espacio legitimado y jerarquizado. Esta vez nos detendremos en cómo la presentación en vivo en un teatro localizado en el casco urbano es significado por diferentes integrantes de Delirio como “la fecha más importante”.

En septiembre de 2018 Delirio se preparaba para un *show* que tendrían en el Teatro Ópera. En la trayectoria de la banda ya constaban múltiples fechas en bares de la ciudad, solos o con otrxs. El de mayor asiduidad era Pura Vida, que por la familiaridad y comodidad con el espacio han nombrado como su “casa rock”. Pura Vida es un lugar central para el desarrollo de muchas bandas de rock en la ciudad. Se fundó en 2009, cinco años después de la tragedia de Cromañón, que tuvo como consecuencia la regulación de los espacios y consecuentes clausuras a bares en los que se realizaban recitales donde frecuentaban las bandas más nuevas (Marchi, 2005; Cingolani, 2011). Históricamente en el circuito de toques las bandas tenían que pagar para tocar; frente a esto, Pura Vida hizo una apuesta a otro modo de gestión y no solicitaba el pago por hacer un recital.¹²¹ Esto y otros elementos convirtieron a este bar en un espacio de congregación rockera local.

Hacer una presentación en vivo en el Ópera era una apuesta a un espacio de mayor capacidad, formato teatro (sin sillas) y sin un público que asistiera al espacio más allá de quien tocara. Esto significaba que la convocatoria estaría dada exclusivamente por los seguidorxs de Delirio, y les resultaba un desafío. El Ópera es gestionado por una empresa

¹²¹ Para profundizar estos tópicos se puede leer el trabajo de Saponara Spinetta (2023) quien analiza en grupos de rock de la ciudad de Avellaneda tensiones que se generan entre el deseo de tocar en lugares con valor simbólico o socialmente legitimados, y la demanda de pagar por tocar.

de espectáculos que alquila desde 2018 el espacio. Tiene una capacidad de aproximadamente 800 personas, se encuentra ubicado en el casco fundacional y en su larga historia (fue fundado en 1952) ha sido administrado por distintos actores y propuestas (teatro, cine, recitales). Delirio ya había tocado en este teatro, pero como banda invitada. Esta vez, les tocaba a ellos ser los protagonistas del evento. Su aspiración era llenarlo. Recuperemos fragmentos de la conversación en la que Santiago detalla parte de los preparativos.

Santiago: Mirá. Te muestro [refiriéndose a carteles que estaban en el piso de su casa]. Sí. Es lo que estamos haciendo un montón con el Ópera. ¿Ves? Después vamos a hacer más carteles. Ya hicimos en realidad. ¿Viste los media sábana esos que van pegados...?

Candela: Sí.

Santiago: Eso y después volantes, mano en mano, y ya de paso te voy a dar. Ya te voy a meter... publicidad ... Y... nada. ¡Esta es la fecha de presentación del disco! Ya presentamos en Dickens y nos fue bastante bien. Ya fue un montón de gente. Y como que esta es la fecha [acentuando], si se quiere, más importante, en el Ópera [...]. Es como la fecha nuestra más importante. (Entrevista a Santiago, 2018).

Integrantes de la banda y del público se preparaban elaborando materiales para la difusión del evento, así como pancartas para llevar el día del *show*. Los preparativos implicaban horas de trabajo, impulsados por el deseo de que la fecha más importante saliera lo mejor posible. A su vez, era parte de la proyección como grupo ocupar el escenario siendo la banda principal, o como dijo Santiago, “ahora se nos da tocar en el Ópera que es como la fecha... que siempre quisimos tocar solos”.

El evento sucedió con éxito, se agotaron las entradas. “Fue un antes y un después”, dijo Ezequiel recordando con emoción aquel día en el estuvieron en el lugar donde ellos iban a ver bandas. Se encontraron con un público que “cantó todas las canciones” y acompañó con su presencia tal como hemos descrito en capítulos anteriores. Parte de los integrantes de la banda identifican que luego de tocar en el Ópera hubo una transformación o quiebre en cuanto a la forma de organización y proyección para “seguir creciendo” o “madurando” y continuar con el paso hacia la profesionalización. Encontramos nuevamente que el acceso a un espacio reconocido y prestigioso tiene un efecto de legitimación para quienes actúan allí. Impulsando en este caso —exitoso— movimientos a circuitos más amplios y confianza para un posible proceso de profesionalización.

Lxs jóvenes construyen relacional y jerárquicamente (Gupta y Ferguson, 2008) a los espacios en los que realizan (o en los que se proyectan realizando) presentaciones en

vivo. Identificamos que los lugares que valoran positivamente y que son en los que desean tocar en vivo son diferentes para cada grupo: una marcha, un teatro, el circuito internacional, la casa central de una iglesia. Hemos visto que la proyección de tocar en esos lugares es un deseo que organiza fuertemente las dinámicas grupales del presente, y por ello planteamos que detenernos en ellos es un elemento sustancial para comprender los procesos de producción musical juveniles. Asimismo, encontramos que el acceso a lugares socialmente valorados, es decir realizar presentaciones en vivo en estos lugares jerarquizados, incide en la construcción de la legitimación de los grupos musicales, en particular, favoreciendo la colocación del grupo en lugares de reconocimiento.

5.3. Cierre del capítulo

En este capítulo, el último, nos detuvimos en la descripción y análisis de procesos de construcción de legitimidad personal y grupal reconociendo los elementos que intervenían y algunas de las disputas en juego en cada campo. El análisis de las interpretaciones de las y los jóvenes sobre la construcción de autoridad y su legitimación en cruce con otros capitales socialmente valorados en cada circuito nos permitieron producir una tipología de cuatro tipos de autoridad según los elementos intervinientes: lo legal y estatuido, las cualidades personales, la trayectoria en el grupo y las habilidades musicales. Esta tipificación tiene la potencia de organizar y diferenciar tipos de autoridad, pero también permite reconocer que pueden yuxtaponerse, mezclarse relacionándose de forma dinámica. Las autoridades estatuidas construyen su legitimidad en base a las normas y códigos institucionales. Directores de orquesta, de salmos, educadorxs, profesorxs son algunas de las posiciones estatuidas en las que se constituyen jerarquías y posiciones de poder. Las autoridades personales las hallamos construidas en el cruce de elementos tales como las capacidades para la comunicación, para alojar y atender a los pedidos de diferentes integrantes, para tomar decisiones, organizar y proyectar. La trayectoria en el grupo ha sido así otro de los elementos sobre el que hemos visto que se construye la autoridad. De los roles que ejercen autoridad en los grupos observados se espera que tengan una vasta trayectoria, “madurez”, proactividad, capacidad de lograr consensos y de respetar los acuerdos. Por último, al hablar de autoridad musical encontramos que las capacidades técnicas y de crear composiciones con las que diferentes agentes se identifican contribuyen

a la legitimación de esa figura. También encontramos que el paso por la educación formal es un capital que jerarquiza posiciones sociales e interpretamos que su cruce con clivajes de clase posiciona las formas de aprender y hacer música de los sectores populares como desvalorizadas y deslegitimadas frente a la educación formal. La legitimación de la autoridad no se explica desde una sola variable, sino que en su conjunto nos permite comprender cómo diferentes sujetos son legitimados o, por el contrario, deslegitimados. Según planteamos, son procesos en los que los diferentes elementos cobran valor en campos específicos.

La legitimación de determinados sujetos y sus prácticas son procesos que se construyen imbricados en redes de desigualdad más amplias de la estructura social. Pudimos reconocer en esta línea la disputa de género, y cómo la participación en los grupos musicales se configuraba desde la primacía masculina en la trama de un sistema patriarcal que jerarquiza lo masculino por sobre lo femenino, ocasionando la exclusión de las jóvenes. El papel de las organizaciones sociales y algunas acciones adultas pusieron en evidencia cómo una mediación puede contribuir a la integración de las jóvenes al taller en el caso de Alta Banda, o a la orquesta. La exclusión de las mujeres del ámbito musical es producto de diferentes mecanismos, entre los que tiene una fuerte relevancia la economía del tiempo. Como pudimos ver en el desarrollo del segundo apartado, sostener la práctica musical y la participación en dicho espacio fue perdiendo la pulseada al aumentar las tareas de cuidado y por lo tanto tener menos tiempo. Planteamos así que, para que las jóvenes puedan concurrir y consolidar actividades de producción musical (y otras), es preciso que el Estado y/o las organizaciones sociales prevean condiciones de disponibilidad de ese tiempo funcionando como soportes (Di Leo, 2019; Chaves y González, 2022).

En el último apartado trazamos una continuidad con los planteos del capítulo 4 sobre la importancia de lo espacial en la música. En esta oportunidad, analizando cómo los espacios de actuación se construyen jerárquicamente en los diferentes circuitos musicales y cómo estos significados tienen efectos de legitimación de manera situada, es decir, en relación al campo en el que participa cada grupo: el reconocimiento positivo puede estar en lo internacional, en una marcha, en el teatro o en determinado templo, según el caso. El acceso a espacios legitimados operó en todos los casos favoreciendo la acumulación de capital simbólico y social, y en algunos casos también el económico. Sostenemos que esto incide en la producción musical porque, en línea con Saraví (2020), comprendemos que el

reconocimiento significa más recursos, siendo parte de un proceso de acumulación de ventajas que redundan en más prestigio y retroalimenta círculos virtuosos. Se trata de un proceso que nos parece fundamental para seguir investigando en la profundización de cómo se produce y reproduce la desigualdad. Finalmente, podemos decir que el acceso a espacios socialmente valorados (o el deseo de actuar en ellos) funciona como un dinamizador de la producción musical y, a la vez, construye, refuerza o modifica la legitimidad de músicos y grupos musicales.

Conclusiones

Llegamos al final de esta tesis. Plasmar en el lenguaje escrito la complejidad de la sociedad y la musicalidad de estas juventudes no ha sido tarea fácil. En el vacío de la hoja en blanco nos encontramos una vez más con el desafío de convertir en texto la canción, la pasión, el afecto, la desigualdad, las vidas juveniles y las calles de Villa Elvira y así narrarlas de una forma posible.

La cercanía geográfica, etaria y el desarrollo de la práctica musical en condiciones de pobreza fueron puntos de partida para preguntarnos sobre la diversidad, la desigualdad y también sobre regularidades. Encontramos jóvenes que hacen música en las juntadas en esquinas para rapear, cada sábado desde las 5 de la mañana en la iglesia, “con la barra de amigos” en Casa Joven o en la casa de algún amigo con quién también juegan al fútbol; lo hacen en diferentes espacios, solxs o acompañadxs, componiendo o tocando *covers*. El análisis de estos procesos grupales nos permitió conocer comunidades categoriales compartidas (Tilly, 2000), modos de organización y la producción y gestión de conflictos (Chaves y Segura, 2015). Trabajamos con Alta Banda, Delirio, el grupo salmista de la Iglesia Pueblo de Dios, la Orquesta Latinoamericana Casita de Los Pibes y Rap del Barrio, grupos que presentan diferentes marcos organizacionales y diversidad de estilos musicales. Interrogamos sobre los diferentes modos de hacer música y su vinculación con la clase, el género, el estilo, la edad y el territorio de pertenencia, lo que nos permitió comprender cómo se generan inclusiones, exclusiones y relaciones de desigualdad. El objetivo de ahondar en estas dinámicas artísticas y creativas, lógicas de acción, construcciones de sentido y espacialidad nos permitió interpretar procesos de legitimación y configuraciones particulares de estas producciones musicales juveniles.

Estas conclusiones se presentan organizadas en cuatro secciones. En la primera, titulada “La calibración del instrumento y mi lugar en el escenario”, proponemos reflexiones sobre la etnografía colaborativa, la posición de la investigadora en campo y algunas tensiones entre la intervención y la investigación. La segunda sección, más extensa, llamada “Regiones tonales”, identificamos y desarrollamos los principales ejes analíticos que fueron transversales a los capítulos previos: territorio, identificaciones, organización y desigualdades. En la tercera, más breve, “Pistas para nuevas músicas”, planteamos interrogantes que emergieron en este proceso y nos señalan campos a explorar

a futuro. Y por último, miramos con la lente de la coyuntura de fines de 2024 los resultados e interpretaciones que construimos en estos últimos años.

1. La calibración del instrumento y mi lugar en el escenario

Apenas inicia el texto de esta tesis encontramos en el capítulo 1 nuestro posicionamiento en una antropología colaborativa, desarrollando una mirada crítica frente a investigaciones extractivistas y colonialistas del saber (Quijano, 1999; Mignolo, 2000; Segato, 2013). A la par de los objetivos cognoscitivos, propusimos realizar acciones que tuvieran como horizonte la transformación social y en ello la disminución de desigualdades a la par del trabajo etnográfico. En línea con Quirós (2023) sostenemos que es una forma de intervenir en el territorio a la vez que investigar. La potencialidad de esta etnografía nos permite, por un lado, plantear problemas de investigación “anudados a asuntos que afectan vitalmente a las personas y cuerpo social” y, por otro lado, “producir conocimiento relevante e idóneo para intervenir” en asuntos específicos.

La mirada que he desplegado en esta tesis también se constituyó en conjunción con experiencias y pertenencias previas y paralelas como científica, música y militante, y pude ir construyendo una forma colaborativa de hacer antropología en la misma ciudad en la que vivo, en un barrio en el que trabajo y milito, y con algunxs jóvenes con lxs que ya había compartido música. Se trata de una perspectiva académica y política que tiene incidencia en la construcción de los objetivos de investigación, del problema, de la forma de hacer trabajo de campo y también de las textualidades que producimos.

Desde esos roles llevamos adelante acciones junto a parte de las juventudes de esta tesis, y con otras personas que participaban del desarrollo musical juvenil local. Puse mi “caja de herramientas” en función de la demanda de la población (Segato, 2013: 14), para co-construir espacios que permitieran, entre otras cosas, fomentar la participación juvenil en la producción musical, de eventos, proyectos y aprendizajes que ellxs marcaban como relevantes en sus vidas. Algunas de las actividades directamente vinculadas a esta tesis y que realizamos fueron organizar eventos, sostener talleres y espacios para hacer música y dar clases de canto. Fuimos relatando en páginas previas algunos ejemplos; entre estos,

cuando acompañamos la gestión de la primera presentación en vivo del Pilo en el centro cultural En Eso Estamos, hicimos un varieté por los 10 años de Casa Joven, y colaboramos con la organización de la presentación en vivo conjunta entre Alta Banda y Delirio.

El análisis y la sistematización del trabajo de campo para este doctorado lo coloqué a disposición de organizaciones sociales a la hora de armar proyectos para programas estatales o de la UNLP, así como también me ocupé de prepararlos para presentaciones en organismos privados. En estos años he coordinado la creación y el funcionamiento de dos nuevos espacios que surgen como demanda de jóvenes y de trabajadorxs de la Obra del Padre Cajade: Buena Vibra¹²², un proyecto socioproductivo de luthería conformado inicialmente por integrantes de Alta Banda que querían seguir relacionados a la música y obtener una remuneración económica, y la Orquesta de Cajade, un proyecto musical en el que participan dos centros de día de la organización social.¹²³

Desde esta forma de hacer antropología compartimos tiempo prolongado en el territorio, lo que favorece un escenario para profundizar la comprensión de quienes estudiamos (Infantino, 2017) y así conocer en un dinamismo más amplio y cotidiano la vida más allá de lo musical que es foco de esta tesis. El continuo y duradero “estar ahí” fue parte del marco en el que construimos modos de vincularnos y una posición en el campo y en la música, que fue cambiando en el transcurso del proceso investigativo. Hacer esta etnografía nos transformó y dejó una huella en mí como también en nuestrxs interlocutorxs. Conocer los deseos de lxs jóvenes que participaron de esta tesis, las lógicas de acción de sus grupalidades, de las organizaciones y las políticas públicas nos permitió generar espacios y llevar adelante acciones que fueron también constitutivas de sus producciones musicales. Registro de esta imbricación nos la dio Rodrigo cuando le pregunté cómo empezó a hacer música y me contestó: “Decime vos como aprendí a hacer música, ¿cuánto[s años] tenía?”. Construimos una forma de hacer investigación que potencia su acción transformadora en la articulación con otrxs: jóvenes, académicxs,

¹²² Buena Vibra inició a fines de 2021 y se consolidó con el apoyo de la SENAF. Este financiamiento permitió la paga a un docente que acompañase el proceso formativo/productivo y la compra de algunas herramientas e insumos. Actualmente está en funcionamiento. Se puede visitar la página de Instagram: buena_vibra_c.j.

¹²³ La Orquesta de Cajade reúne a diferentes casas de la organización con el objeto de realizar un proyecto musical que, por un lado, democratice el acceso a la ejecución en formatos orquestado y, por otro lado, que genere un espacio de afianzamiento de lazos entre trabajadorxs de los diferentes espacios de la obra para fortalecer una identidad común. En el año 2023 presentamos bajo mi coordinación un proyecto al programa “Activar Adolescencias” de la SENNAF que obtuvo financiamiento a fines de ese año por 8 meses. En el 2024 iniciamos la Orquesta.

agentes estatales y organizaciones. La frase “nadie se salva solx”, recuperada por diferentes agrupamientos sociales y políticos, sintetiza en este proceso de investigación una perspectiva que también adoptamos, poniendo en relevancia el valor del accionar colectivo como herramienta indispensable para la transformación.

Trabajar en este territorio desde esta mirada significó también encontrar mucho por hacer cuando me choqué con panzas sonando de hambre, o pibxs que se han sentido mil veces abandonadx, ninguneadx o estigmatizadx. En este escenario, el tiempo destinado al registro, la reflexión y la escritura han quedado algunas veces últimos en la lista de tareas pendientes, y más de una vez he tenido que postergar la investigación, asemejándose a lo que en otros trabajos nombran como la tensión entre los tiempos de la gestión y la investigación (Frederic, 2021; Infantino, 2017; Quirós, 2023). Seguir inmersa en el campo, aunque en menor medida al finalizar esta tesis, fue otra de las dificultades. Por un lado, porque seguíamos complejizando lo analizado hasta el momento de la escritura y, por otro, porque el análisis del campo parecía quedar obsoleto frente a un nuevo cambio en el contexto político-económico. Pero la escritura, como dice Frederic (2021), una antropóloga argentina que se ha desempeñado como funcionaria pública, necesita entrar en otra temporalidad que no es la de la urgencia y la acción rápida. Más bien, es una escritura sin apuro y con pocas interrupciones.

La reflexividad fue indispensable como una herramienta para calibrar “el instrumento”, regular la demanda y llevar adelante la investigación. Fue esencial un ejercicio de relativización de lo que lxs interlocutorxs presentaban como urgente y lo que me provocaba esa demanda. Fassin (2003) en uno de sus trabajos explica que dentro de los sectores populares presentar los problemas como urgentes y posicionarse como víctimas son estrategias recurrentes para obtener recursos y acceder a derechos. Fuimos destinatarixs de algunas de esas prácticas, y pudimos —a veces— negociar la demanda. Entendimos asimismo que estos modos de comunicarse y accionar son estrategias que se construyen también en el paso por diferentes organismos estatales que muchas veces vulneran a las juventudes populares en una micropolítica del destrato y maltrato (Chaves, 2014). Necesité revisar cotidianamente una forma para mí conocida de “estar ahí” en la que tendía a “darlo todo” y priorizaba responder a los pedidos de diferentes interlocutorxs y no tanto mis tiempos u obligaciones. Las reflexiones de Elena de la Aldea (2014) y el concepto de “subjetividad heroica” fueron cruciales para este proceso, ya que nos ayuda a

ver críticamente aquellas posturas y tipos de intervención que no sólo traen aparejada una conceptualización del otro desde la incapacidad, sino que impactan en un descuido a quien cuida. Recuperemos sus palabras:

El héroe está avalado por los valores más elevados, porque trabaja por “el Bien... de la comunidad”, porque viene a salvar lo que es bueno, y eso le da una autoridad moral indiscutible. El héroe es solidario, “da todo”; su entrega, su espíritu de sacrificio, su compromiso con los valores lo sitúan en un lugar de “plena verdad”, y por lo tanto no se lo puede criticar: es indudablemente bueno –y susceptible de ofenderse ante la menor sospecha de impureza–. En su discurso sostiene que lo que hace es “por el bien del otro”. “Yo no importo porque lo importante es el otro. Lo que hago no es para mí, es para los demás”. Ese discurso de sacrificio otorga un valor y una posición al héroe por sobre los demás. Y con esa autoridad enfrenta la situación desde un lugar omnipotente. (de la Aldea, 2014: 3).

La tensión entre tomar parte activa en procesos comunitarios y organizacionales, y que la forma de estar en el campo no quede atada a la demanda me acompañó hasta la escritura de estos últimos párrafos de la tesis. Fui oscilando entre dedicaciones que daban prioridad a la intervención o a la investigación.

Continuemos la reflexión sobre la calibración del instrumento a partir del análisis de la posición de la investigadora. La interseccionalidad de los clivajes de género, clase, edad y raza no son una perspectiva para la lectura únicamente de las posiciones de nuestrxs interlocutorxs, sino también de las relaciones, y en ello de nuestra posición. Mostremos esto en algunas situaciones. Entré a este barrio como una persona que vivía en otro, en el centro de la ciudad, con una pertenencia de clase más acomodada y con educación universitaria. Como conté en el capítulo 1, ingresé a Casa Joven en el año 2013 como extensionista universitaria; en esa ocasión tocamos la canción “Persiana americana” en versión cumbia y cuando llegamos al final de la pieza musical comenté: “¡Sonó piola!”. Agustín, uno de los jóvenes que ejercía cierto liderazgo en el grupo, me miró desafiante y marcó: “Yo no soy ningún wachituro”. En ese intercambio Agustín se sintió marcado y se desmarcó, ubicándome en posiciones vinculadas a mi pertenencia de clase. Se puso en evidencia frente a todxs lxs presentes que ingresaba al espacio una persona de otro sector social que no era el de Agustín, y fue puesta en “su lugar”, a la vez que Agustín también marcó el suyo. Fue posible luego desde ahí, sin querer invisibilizar la diferencia sino pararse en ella, construir algo en común. Los modos de leernos mutuamente se complejizaron y me animo a decir que se enriquecieron con el tiempo compartido. Ellxs fueron construyendo una forma de comprenderme y de ubicarme socialmente al mismo

tiempo que yo lo hacía con ellxs. Unos cinco años más tarde, empezando el proyecto de doctorado, me reuní con Brisa para que me ayudara a hacer un rastreo de los grupos musicales que conocía del barrio. En esa ocasión tomé el registro que transcribo a continuación para reflexionar sobre otra forma de mostrar las posiciones en el campo:

Al calor del debate por la despenalización del aborto había visto en su Facebook [de Brisa] que ella era una gran activista del pañuelo celeste mientras que mis publicaciones estaban a favor del pañuelo verde. Pensé: “¿Qué hago? ¿Saco mi foto de WhatsApp con el pañuelo verde?”. Recordé lecturas que nos advertían el cuidado que hay que tener en la entrada al campo para que no se cierren o anulen vías de acceso, como los clásicos manuales de Hammerley y Atkinson o el de Tylor y Bodgan. Y me dio temor exponer un rasgo de mi personalidad que podía culminar en una confrontación y con ello “el cierre del campo”. Pero luego pensé que sería injusto pedir que me abran sus casas y sus vidas mientras yo escondía la mía (y lo hacía, además, de una forma que creía muy evidente). Finalmente la dejé visible, así como ella dejó la suya celeste. (Registro de observación, septiembre del 2018).

Un día que fui a la casa de Brisa, mientras hilvanábamos historias sobre música y proyectos personales, la agenda pública del momento no pudo seguir al margen. Fue ahí que Brisa me preguntó: “¿Vos estas a favor del aborto, no?”. Ella y su hermana repudiaban con cierto odio a las militantes de la campaña cuando las identificaban llevando el pañuelo verde, “esas asesinas”, decían. En esa disputa estábamos enfrentadas. Nuestro vínculo se había fundado en tiempo, acciones, afectos y otras ideas compartidas en el espacio de la organización Casa Joven. Ella no era solamente una “antiderechos” como yo no era simplemente una “asesina”. En el transcurso del intercambio, mientras con sus manos trenzaba mi pelo, cada una pudo escuchar los argumentos de la otra.

Las formas de estar en el campo desde la militancia, la música y la antropología las ensamblamos en una posición de investigación colaborativa o militante que trajo aparejadas tensiones entre formas de hacer, de ver y de dedicación, y en un intento reflexividad constante sobre qué lugar ocupamos en el escenario. La creencia en que es posible transformar el mundo para vivir mejor, que tiene que ser con otrxs, en colectivo, y que desde el sistema científico debemos, y podemos, tomar una parte activa me sigue acompañando luego de estos años de trabajo, así como seguimos estimando que la etnografía nos brinda herramientas muy potentes para escuchar e intervenir (Quirós, 2023).

2. Regiones tonales

Tomamos prestada la noción de “región tonal” (Dineen, 2005) que se usa en el sistema tonal armónico para nombrar núcleos analíticos transversales que hemos identificado en los resultados de la tesis. Explicamos brevemente la noción para que se comprenda el paralelismo que deseamos trazar.¹²⁴ Las regiones tonales se componen por una serie de acordes y notas que integran y definen el centro tonal, algunas veces tensionándolo, dándole intensidades, tonos y timbres. En otras palabras, con sus elementos y relaciones, las regiones tonales son aquellas que dan sentido al centro tonal, y por ello en ellas reside la posibilidad de transformarlo. Las regiones tonales dan estructura, tensionan y dan forma a la música, así como los ejes que surgen de los capítulos dan forma, tensionan y atraviesan a la producción musical juvenil que hemos analizado.

Los ejes o “regiones” que recorreremos son:

1. Territorio
2. Identificaciones
3. Organización
4. Desigualdades

Como ya indicamos, son transversales a los capítulos de la tesis, dialogan respondiendo a los objetivos específicos del plan de doctorado y dan cuenta de una producción de conocimiento situada que nos permiten dar un paso más, y un cierre provisorio y momentáneo, al conocimiento en torno a las producciones musicales juveniles en Villa Elvira.

2.1. Territorio

El territorio es nuestra primera región tonal. En el capítulo 4 hemos abordado la articulación entre las producciones musicales y el territorio observando cómo las juventudes ocupan y representan el barrio, las organizaciones sociales y los grupos musicales. No es lo mismo hacer música desde cualquier espacio: los modos de hacer música se construyen en relación a las formas de significar y ocupar los espacios. Detenernos en esto nos permitió conocer en qué circunstancias lxs pibxs se sienten parte o

¹²⁴ Agradezco a mi amigo y músico Leandro Cáceres por las explicaciones que me hizo sobre las regiones tonales con la palabra y la guitarra para profundizar la comprensión y habilitar esta analogía.

no de algunos espacios; y esto a su vez resultó un elemento significativo para comprender cómo se producen procesos de inclusión y exclusión, y se consolidan grupalidades. Las identificaciones positivas o negativas con lo barrial cobraron relevancia en la producción musical cuando lxs jóvenes decidían hablar sobre “lo barrial” en sus productos culturales o cuando, por el contrario, preferían que esa pertenencia no fuera organizadora de creación ni de su identificación principal (retomaremos esto en la próxima sección).

Otro hallazgo del capítulo 4 en clave territorial que resultó sugerente fue la identificación de fronteras simbólicas, en las que se reproducen posiciones y desigualdades. Construimos la primera frontera que trabajamos, en la sección “Las marcas de ser allí”, a partir de diacríticos barriales y de nacionalidad (argentina-paraguay). Analizamos estas categorías en intersección con clivajes raciales, de género y etarios; elaboramos una explicación sobre cómo estas fronteras moralizadas cimentan procesos de segregación y discriminación que inciden, entre otras cosas, en quien se puede juntar con quién para hacer música.

La segunda frontera analizada, “Fronteras sonoras”, nos permitió comprender de qué forma las marcas estéticas en cruce con clivajes territoriales y de clase operan como fronteras simbólicas. La valorización positiva de la complejidad musical, operativizada en el par fácil/difícil, funciona asociando conocimiento académico y clase social media-alta y alta. La música que se adjetiva como “compleja” se jerarquiza junto a quienes las ejecutan y en ese mismo movimiento se desprestigian las músicas más “simples” y a quienes la practican. En esta ecuación, en nombre de lo fácil y lo difícil, y de lo simple y de lo complejo, se construyen y refuerzan imaginarios que devalúan las músicas de “barrio” y de “pobres” respecto a otros lenguajes musicales más “sofisticados”.

Las fronteras identificadas fueron insumo para comprender cómo lxs jóvenes se relacionan entre sí y construyen otredades con las que generan alianzas o enemistades. El dinamismo entre actores, territorios y prácticas musicales forma parte de los procesos inclusivos o excluyentes de jóvenes y grupos musicales.

2.2. Identificaciones

Consideraremos ahora las identificaciones como la segunda región tonal. En la música que lxs jóvenes hacen construyen líricas y armonías o eligen hacer canciones desde las que

narran mundos; por ello es posible leer e interpretar en la música sus identificaciones engarzadas en su constitución subjetiva y produciendo sentidos de pertenencia.

Si nos detenemos en los significados que ellxs otorgan al barrio, encontramos, por un lado, jóvenes que lo describen como el lugar donde viven, transitan y hacen música, pero no se reconocen como parte, o lo adjetivan negativamente con representaciones asociadas a la inseguridad, la ilegalidad, el peligro, es decir, sin adscripción identitaria positiva anclada a Villa Elvira. Este desmarcarse o desligarse del barrio en el que viven y hacen música, va de la mano con aferrarse y proyectar en otras prácticas musicales, como la orquestada, y en otros espacios, como las escuelas del centro, que se asocian a sectores sociales más pudientes y prácticas culturales “con prestigio”. Por otro lado, hallamos a quienes construyen lo barrial como un espacio de adscripción identitaria positiva, digno de hacerse canción y/o de portar su simbolismo en la estética del grupo. Bandas como Rap del Barrio, Delirio y Alta Banda denuncian a través de su música lo que identifican como desigualdades, al mismo tiempo que realzan la pertenencia de ser de allí, proclamándose orgullosamente populares, sumando adscripción de clase al territorio.

Al poner el foco en grupalidades, en el capítulo 3 distinguimos sentidos compartidos sobre el para qué hacer música con los que se identifican lxs jóvenes participantes de los grupos. Para lxs jóvenes de Alta Banda constituirse como una banda independiente y “salir” del taller de Casa Joven significó una forma de autonomización y de sentir que podían hacer algo sólido y por ellxs mismxs. Jóvenes de Rap del Barrio y Delirio hacen música y se reconocen en la pertenencia a un grupo que se aboca a disputar una imagen barrial y juvenil que lxs estigmatiza y estereotipa. Hacer música en la iglesia está fuertemente imbricado con los objetivos de la institución y con sus valores. Las salmistas orientan su accionar musical eclesial para progresar, mostrar a los mayores y conectarse con Dios, porque es una forma no sólo de ser parte sino de poder ascender en la iglesia. En la orquesta encontramos diferencias sobre todo cuando interpretamos las identificaciones desde el clivaje etario. Adultxs buscan con el proyecto de orquesta hacer algo social y favorecer la inclusión, es eso lo que lxs convoca a pertenecer. Por su parte, hemos encontrado que lxs jóvenes significan su participación como un modo de vehiculizar una pasión y de ser parte de un mundo antes desconocido.

Pero, además, lxs jóvenes elaboran en sus trayectos vitales y en diálogo con experiencias sensibles interpretaciones sobre la música que exceden a las participaciones

grupales. Esto lo hemos trabajado en diferentes casos, como cuando Belén expuso que, más allá de la Iglesia, algún día quiere ser como Cazzu, una trapera que define como “humilde”, que dice que “salió de un barrio”, que es como ella. Una piba de aproximadamente su edad, que según ella viene desde abajo y que logró la fama y el reconocimiento. La proyección de verse haciendo música cobra fuerza a raíz de la identificación de estilo musical, clase, edad y género con esa joven, a partir de la que ella piensa un futuro posible para sí.

En el capítulo 4 identificamos representaciones disponibles sobre lo juvenil y su territorio impartidas por medios de comunicación locales, en diálogo con las que algunxs anudan su presentación frente a otros -como individuos y/o como grupos musicales- desde, con y/o contra esas tramas. Encontramos a Villa Elvira tematizada con ahínco por su carencia, falta de obra pública y peligrosidad. Sentidos negativizados que se magnifican cuando se detienen en sus jóvenes describiéndolos como necesariamente implicados en asuntos ilegales, abonando al imaginario de una juventud problemática. Estos sentidos no son exclusivos de estas barriadas; lxs jóvenes de sectores populares son definidos muchísimas veces por meterse en, hacer y ser un problema, abonando a la construcción de una juventud enemiga y a la que debemos temer. La generación de consenso sobre las “juventudes problema” habilita la ejecución de políticas represivas sobre “el grupo del mal” (Chaves, 2013: 19). Como respuesta a este presunto problema social, el gobierno de turno, en posición de gestión del Estado, que es uno de los agentes más importantes en cuanto al poder de nombrar, identificar y categorizar qué es qué y quién es quién (Brubaker y Cooper, 2002), propone una y otra vez la baja de edad de imputabilidad. Si bien estos sentidos están instalados con cierta vehemencia en las agendas mediáticas hegemónicas y políticas, identificamos otros actores como las organizaciones sociales que discuten con las representaciones que definen a las juventudes solamente desde su peligrosidad, y por el contrario afirman que presxs, muertxs, denunciadxs, en la calle, “lxs pibxs no son peligrosos, están en peligro” (Declaración Organizaciones Chicxs del Pueblo, 2021).

Estas formas de interpretar a las juventudes populares pujan por instalarse en las agendas públicas. Hemos visto que organizaciones como Casita de Los Pibes, la Obra del Padre Cajade y El Roble se nuclean en eventos particulares tales como la marcha “El Hambre es un Crimen” para, entre otros objetivos, disputar estos sentidos. Sin embargo, lejos están de ser hegemónicas. En esta urdimbre de sentidos con anclaje territorial y

simbólico de los cuales lxs jóvenes se apropian, a los que tensionan y resignifican, ellxs se paran a cantar y contar el mundo en y desde marcos organizacionales que pasaremos a ver a continuación.

2.3. Marcos organizacionales

Las producciones musicales son producto y productoras de un “mundo del arte” (Becker, 2008) que excede a quienes ejecutan los instrumentos. Nos resulta indispensable reparar en una cuestión que puede parecer obvia, pero frente a las desigualdades sociales de nuestras sociedades es indispensable subrayar: lxs jóvenes se juntan para hacer música si hay condiciones que hacen posible que esto suceda. En mayor o menor medida, a veces ellxs participan de esa construcción de posibilidades, otras son adultxs organizados en religiones, causas culturales, sociales y/o políticas, y otras veces —o en complementariedad— es en vínculo con el Estado a través de programas y políticas. Diferentes estrategias se articulan procurando disponer de instrumentos (y su mantenimiento y reparación), un lugar para guardarlos, para ensayar, organizar encuentros, y un saber hacer, entre otras capacidades y recursos necesarios. Como mostramos particularmente en el capítulo 2 en el marco de estas prácticas, sea en iglesias, organizaciones o procesos autogestivos, se generan modalidades específicas de aprender, de juntarse para hacer música y de construir repertorios. Todo ello constituye lo que hemos llamado el marco organizacional desde el que lxs jóvenes hacen música.

A continuación, nos detendremos en dos cuestiones constitutivas de los marcos organizacionales de los grupos musicales de esta tesis que nos interesa resaltar. Primero, en las relaciones intergeneracionales y, luego, en las organizaciones territoriales que muchas veces en articulación con el Estado sostienen y fomentan el desarrollo de las prácticas musicales. La diversidad de los casos analizados fue terreno fértil para detenernos en cómo la participación adulta se entrelaza con la juvenil configurando modos específicos de relaciones de poder, autoridad y legitimidad a la hora de aprender a hacer música, establecer repertorios y consolidar dinámicas de ensayo. Con diferente centralidad, lxs adultxs han intervenido en procesos individuales o grupales de producción musical, como vehículo para que el/la joven logre hacer música (por ejemplo, ayudando a comprar un instrumento), y sobre todo desde el lugar de impartir el saber musical o comandar el proceso de enseñanza. Encontramos que algunas veces el lugar adulto en los procesos de

enseñanza musical son centrales, como en la OLCP, y que otras veces intervienen a demanda como en Alta Banda y en Rap del Barrio. También hallamos dentro del grupo salmista a un director de salmos que promueve la práctica y se muestra a disposición, y con quien las jóvenes muchas veces confrontan. Los modos de participación adulta en los procesos de enseñanza y su centralidad para el desenvolvimiento de la práctica varían sustancialmente, cobrando más protagonismo en los grupos que se desarrollan en la iglesia o la organización social y menos en los que se proclaman autogestivos. En estas últimas grupalidades la enseñanza entre pares etarios ha sido central a la hora de reconstruir tanto los primeros pasos en la ejecución como para el perfeccionamiento musical.

Atender a los modos en que se construyen los repertorios musicales también nos permite analizar las producciones musicales en clave intergeneracional. El repertorio, tal como hemos trabajado en el capítulo 3, es parte de la configuración del estilo e identidad grupal y junto con otros elementos funciona en las actuaciones en vivo como carta de presentación ante un público. El caso de la OLCP es un ejemplo en el que los jóvenes también participan, pero en menor medida, no sólo de la creación de los arreglos musicales y de la planificación y ejecución de la enseñanza, sino también de las piezas musicales a tocar. Como vimos a lo largo de la tesis, otros grupos como Delirio y Rap del Barrio componen sus propias letras y marcan los pulsos, cadencias y estilos. Alta Banda y el grupo salmista, si bien mayormente no escriben sus propios temas, sí seleccionan qué canciones hacer.

Las dinámicas y modalidades de encuentro para ensayar son también heterogéneas y responden en gran medida a los marcos organizacionales en los que se desarrollan los grupos analizados. Los ensayos algunas veces son producto de acuerdos prefijados o establecidos con antelación, otras veces tienen lugar de modo espontáneo, y también se combinan ambas formas. La OLCP tiene días y horarios preestablecidos para el encuentro grupal, Rap del Barrio se organiza espontáneamente y Alta Banda, el grupo salmista y Delirio presentan una mixtura entre ambas modalidades. Las dinámicas de ensayo tienden a lo prefijado cuando están en vínculo con una institución (con mayor presencia adulta) y a lo espontáneo cuando la organización es autónoma. Interpretamos que el marco organizacional determina la estructura y delimita el modo de acción. Además, en la modalidad de encuentro tiene incidencia la cantidad de integrantes que conforma a cada grupo ya que, por ejemplo, los encuentros espontáneos son más sencillos de coordinar

cuando son dos integrantes, como es el caso de Rap del Barrio, que cuando son 20, como ocurre en la Orquesta. Hasta aquí el primer punto que queremos destacar.

En segundo lugar, a partir de los resultados de investigación, nos interesa resaltar el papel de las organizaciones sociales que son parte de esta tesis, y otras que conocemos por relevamientos que tienen experiencias similares. En el capítulo 2 introdujimos que organizaciones religiosas y sociales, políticas y con fuertes articulaciones con el Estado ocupan un lugar relevante fomentando la producción musical juvenil. Funcionan como soporte simbólico, afectivo y material (Di Leo, Camarotti y Martuccelli, 2013: 223) porque “les permiten [a lxs jóvenes] sostenerse en el mundo y proyectar sus vidas” , logrando que lleven adelante la práctica musical y construyan espacios de los cuales se sienten parte.

Nos encontramos con organizaciones con una capilaridad territorial que otras investigaciones han nombrado como una forma local de construir estatalidad (D’Amico, 2010, 2013; Chaves y González, 2022). Dichas organizaciones tienden puentes ofreciendo dispositivos tecnológicos, tiempo y saberes para hacer trámites, para “traer un programa”, para difundir información sobre servicios y recursos disponibles en diferentes instituciones estatales. Es un eslabón de la implementación de las políticas públicas de suma importancia para que estas lleguen a destinatarios y se efectivicen, principalmente en poblaciones en condiciones de pobreza. Por ello sostenemos que, sin la organización, el trabajo comunitario y la fuerza militante con capacidad de administrar y conseguir recursos, la construcción de estatalidad sería otra. El apoyo estatal en forma de programas y convenios muchas veces garantiza ciertas condiciones materiales para que las organizaciones lleven adelante sus actividades, a la vez que marca el pulso de las dinámicas y organización interna configurándose fuertemente asociadas al acceso a programas, convenios y planes, entre otras articulaciones que dan sustento a las diferentes actividades que desarrollan.

A lo largo de esta tesis hemos relevado y conocido espacios que fomentan prácticas musicales para que lxs jóvenes desarrollen sus expresiones artísticas; sin embargo, la inversión de recursos públicos para que realicen estas actividades es escasa en relación a la demanda que hay en la población. Asimismo, cabe destacar que son programas a los que se accede mediante la gestión de organizaciones territoriales y que quedan sujetos al gobierno de turno y su voluntad de seguir invirtiendo en estos. En Villa Elvira no hay escuelas de música ni de arte; como hemos mencionado en la introducción, no hay siquiera escuelas

secundarias con edificio propio. Dentro de los programas destinados a juventudes populares destacamos aquellos orientados al funcionamiento de orquestas, que según hemos observado han recibido más recursos que otros proyectos musicales juveniles (aunque como vimos en el capítulo 2, durante un periodo del gobierno macrista fueron desfinanciados).

Como resultado de la fuerte presencia de las organizaciones territoriales en articulación con el Estado, nos hemos encontrado con un escenario en el que lxs jóvenes se introducen en el ámbito musical sin tener que pagar un estipendio a cambio de un servicio de enseñanza. Entre amigxs, en una organización social, en la iglesia o en el marco de una política pública aprenden a hacer música. Prevalece en los casos analizados un modo de aprendizaje en el ámbito de la educación no formal, de modo gratuito y colectivo, mientras que fueron lxs menos quienes han accedido a clases de instrumento particulares. De este modo, jóvenes de sectores populares acceden a un incremento de las capacidades individuales (Reygadas, 2014) y a saberes valorados localmente y algunos de ellos también legitimados por otros sectores sociales.

La región tonal del marco organizacional nos permite poner en escena que quienes ejecutan la música son una parte indispensable, pero no la única que se necesita para que los procesos de producción musical tengan lugar. La música que hacen lxs jóvenes se desarrolla en un mundo del arte plagado de sentidos, recursos y posiciones en disputa.

2.4. Desigualdades

Las desigualdades son nuestra cuarta región tonal. Recuperaremos lo analizado en los capítulos 4 y 5 para abordar brevemente las desigualdades desde los clivajes de clase y género, en particular, deteniéndonos en cómo desde estas posiciones emergen tensiones entre la necesidad de ganar dinero para subsistir, de tener tiempo disponible para ensayar y/o de ser un sujeto legítimo para hacer música.

Empecemos por cómo la experiencia de clase se relaciona con la musical y la laboral. Las prácticas artísticas y las producciones musicales en particular son usos sociales de medios materiales de producción (Williams, 1980), y conforman un campo en el cual es necesaria la fuerza de trabajo. Ser músicx, cantante, enseñar música, fabricar o restaurar instrumentos, producir bases, ganar dinero por vender discos físicos o por la reproducción de sus obras musicales en formatos digitales son posiciones posibles dentro del campo

musical (Woodside y Jiménez, 2012) pero de difícil acceso y poco cotidianas en el mercado laboral de estxs jóvenes. Como resultado de la tesis identificamos trayectorias musicales grupales en las que se realizaban intentos de obtener una retribución económica, de “ganar plata” en relación a la actividad musical, siendo esta la proyección de muchxs y la realidad de pocxs. Son jóvenes que nacieron, crecieron y viven en un contexto en el que el dinero siempre falta, el techo se llueve y pasan frío en el invierno; ellxs y sus familias viven del trabajo precarizado y teniendo que estar a disposición si “sale una changa”. El tiempo disponible para hacer música disminuye en esas condiciones de vida y de trabajo informal que lxs convoca a cualquier día y horario, desfavoreciendo la permanencia en espacios con horarios más estructurados y la posibilidad de sostener la participación en los grupos musicales. Ahora bien, los modos de sortear estas tensiones fueron diversos. En algunos casos incidió directamente en la continuidad de la práctica, generando la disolución de grupos enteros, como fueron Rap del Barrio y Alta Banda. Coordinar encuentros para un tiempo-espacio y sostener los acuerdos, es una lógica de organización que en algunos casos difiere de (y entra en contradicción con) una cotidianeidad en la que prima lo espontáneo frente a lo previsible o pautado. La intermitencia como modo de estar en los espacios (en la escuela, en los trabajos) en conjunción con la idea de que “no se puede vivir de la música” es una base estructurante de experiencias musicales grupales interrumpidas.

Si atendemos a cómo el género interviene en la construcción de las posiciones en el campo musical, encontramos en esta tesis que la participación tocando o cantando en grupos musicales se hace “cuesta arriba” cuando se trata de mujeres. Iniciamos un mapeo de los focos de producción musical (capítulo 1) en el que mostramos que hacer música es una práctica altamente masculinizada, para luego en el capítulo 5 identificar mecanismos de exclusión, inclusión y agenciamiento de las mujeres en el ámbito musical.

Encontramos la reproducción de las desigualdades en el plano interaccional (Reygadas, 2014), por ejemplo, cuando los pibes les han dicho a las pibas que no saben hacer música, que no les sale y que se vayan de ese espacio. Son mecanismos de expulsión que cobran aún más fuerza cuando son ellas las que se ocupan principalmente de tareas de cuidado y de organización del hogar, actividades ampliamente feminizadas. Pese a una estructura que tiende a la exclusión de las mujeres del ámbito musical, algunas jóvenes han tenido la experiencia de hacer música, encontrando en esos casos organizaciones

territoriales que favorecen la inserción de las mujeres junto a modos de agenciamiento frente a un ámbito que expulsa y descalifica lo femenino. Discutimos esta situación en el caso paradigmático de Rocío, para mostrar cómo y cuándo quedan las pibas fuera. Interpretamos allí que ser mujer, madre soltera, tener que trabajar y no tener una casa fija en la que cual poder quedarse, son algunos de los aspectos de su vida que cobran relevancia para explicar cómo se consolidan en el territorio barreras de acceso a la producción musical que causan la exclusión de “pibas pobres”, dando cuenta de lo acertado de las observaciones que, desde la interseccionalidad, ponen en evidencia la relevancia del cruce de ejes como género y clase, entre otros.

Las múltiples barreras de acceso sobre las que se reproduce la masculinización de la producción musical son franqueadas por jóvenes como Ailín, que ha logrado no solamente sostener la práctica de ejecución musical en grupo sino que también ha conseguido desempeñarse como docente de la flamante Orquesta de Cajade, desde abril de 2024. Seguir esta trayectoria nos permite identificar que los soportes familiares, el hecho de no ser madre, y la proyección e identificación de la joven en torno a un ascenso de clase y de profesionalización en la música, han sido centrales para que Ailín sostenga la permanencia en el ámbito de la producción musical, pese a que, al igual que Rocío, en diferentes oportunidades de su vida se le hizo presente la tensión entre trabajar o seguir ensayando. Entonces, si bien planteamos al género como un clivaje que muchas veces favorece la exclusión de las pibas a la hora de hacer música, tanto en esta investigación como en otras no es el único determinante, ya que debe ser cruzado con otras posiciones y condiciones de existencia, como la de ser o no madre, tener o no una vivienda fija, ser sostenida económicamente o no por otras personas, tener o no apoyo familiar, apostar o no a hacer música como una práctica central de la vida.

Las relaciones de poder y de desigualdad las vemos en la posibilidad de acceder a la práctica musical y sostener la participación en el tiempo, pero también en cómo se reproduce el acceso diferencial y desigual a los lugares de poder. Los lugares sociales que lxs jóvenes ocupan, además de construirse en diálogo con clivajes estructurales, están mediados por otros elementos que favorecen el incremento de las capacidades individuales, como el lugar que se ocupa dentro de una institución/organización, la personalidad, las trayectorias educativas y musicales, y tener “habilidades” musicales, entre otros. Sobre

estos elementos se construye el acceso diferencial a distintos roles, entre estos, el de la autoridad dentro de los grupos musicales.

Lxs jóvenes de esta tesis hacen música atravesadxs por lo que Reygadas (2004: 24) nombró como una desigualdad multidimensional, ya que “no son resultado de una única causa, tienen tras de sí largas historias en las que han intervenido muchos procesos”; desigualdad que se produce y reproduce a nivel macro o estructural, intermedio o interaccional y micro o individual. Desde esa multidimensionalidad construyen posiciones sociales que reproducen y/o tensionan en el trabajo, en tareas de cuidado, en la escuela, en el encuentro con amistades, al andar por el barrio, en salidas, juntadas y problemas personales y, por supuesto, también cuando hacen música.

Revisemos a continuación algunas de las preguntas que nos deja esta investigación.

3. Pistas para nuevas músicas



Imagen 24: Freddy Merkén. Año 2020.

Tal como expresa la historieta, cerrando esta tesis emergen dudas que transformamos en nuevas preguntas. Las presentamos en cuatro ejes que podrían construir futuras líneas de investigación: 1) relación entre música y trabajo; 2) tecnologías; 3) circulación y consumo de las producciones musicales; y 4) discusiones en torno a lo culto y lo popular.

¿Cómo podemos contribuir a generar opciones laborales en el campo musical para juventudes que se desenvuelven con las posibilidades y limitaciones que fuimos

describiendo a lo largo de esta tesis? Siguiendo esta inquietud, el primer eje se plantea como un terreno interesante para explorar la relación entre música y trabajo. Empezamos en la tesis a conocer cómo actuaban el mercado, algunas instituciones y organizaciones, y ciertas políticas públicas (de nivel nacional y provincial) y se nos abrieron interrogantes sobre la integración de las juventudes de sectores populares al mercado laboral musical, y relacionado con ello sobre cómo se construyen condiciones de posibilidad para que las juventudes puedan encontrar en la actividad musical un trabajo remunerado.

¿Cómo se mueven las juventudes populares en los territorios virtuales? ¿Qué maneras de hacer se pueden explorar en estos nuevos formatos en que sigue tensionando la democratización con la concentración de poder y recursos, lo colectivo con el monopolio? El segundo eje propone explorar el avance de las tecnologías de la comunicación (NTIC) como elemento que dinamiza cada vez más las actividades musicales. En esta tesis nos concentramos en el territorio en su interacción presencial y nos quedó pendiente explorar el lugar de lo virtual en estos procesos. La distribución de recursos es altamente desigual (Saponara Spinetta, 2023), tanto de computadoras y software como del conocimiento necesario para usarlos, y de los servicios asociados que deben estar disponibles (electricidad, internet). El aparente abaratamiento de los costos de producción, ampliación y diversificación de los canales de distribución y generación de nuevas modalidades de consumo y producción puede tender a la democratización, pero también a sostener la desigualdad existente y/o profundizar o crear nuevas brechas. Como marcamos en la introducción, en los últimos años hemos visto a jóvenes que se hicieron famosos por su música en la sociedad argentina a partir de crear con una computadora del programa “Conectar igualdad”. Son casos singulares, que motivan la búsqueda de vivir de la música, según referencian los jóvenes. En línea con Castro Pozo (2012), quien hace más de una década trabajó en la ciudad de México, aseveramos que las juventudes que han logrado posicionarse como tendencias culturales estaban aprovechando las posibilidades laborales, tecnológicas, culturales y económicas que estas transformaciones les habilitaron. Se debe prestar atención a quienes acaparan las ventajas, que son empresas como YouTube, Spotify, o compañías discográficas multinacionales como Sony, Warner o Universal, aunque también debemos indagar sobre las experiencias colaborativas, producciones independientes, etc., que en nuestro país son más visibilizadas en el rap. Es indispensable reconocer los poderes económicos que acaparan, tensionan y se aprovechan de la idea de

igualdad de oportunidades, así como los agenciamientos y colectivizaciones juveniles que generan riqueza y su capacidad —o no— de apropiación.

¿Cómo hacen estos jóvenes y otrxs para que su música sea escuchada y consumida por un público? ¿Qué circuitos disponibles hay para la difusión y/o comercialización de la música que hacen lxs jóvenes? ¿Cómo se construyen y jerarquizan esos circuitos y a cuáles pueden acceder los diferentes grupos? El tercer eje propone continuar explorando la circulación para comprender más ampliamente la producción musical. Para que la música que estxs jóvenes hacen sea consumida por un público es necesario que se fije en un medio digital o físico o que se dé a conocer mediante la realización de presentaciones en vivo. Son dos formas de poner sus producciones en circulación, y para lograrlo se requiere tener saberes y recursos específicos para grabar, mezclar y editar, por ejemplo, un audio o un video. Una vez que la pieza musical está fijada o que el repertorio está consolidado para realizar una presentación en vivo se coloca en circuitos que se construyen mediados por relaciones de desigualdad y que tienen alcances diversos en cuanto a los tipos del público y la masividad a la que llegan (Cingolani, 2019). Identificar y conocer el lugar y las disputas entre los grupos, el Estado y el mercado en la industria en la que multinacionales adoptan estrategias para el acaparamiento de la comercialización de bienes musicales (Negus, 1998) se torna necesario para conocer cómo se construyen las condiciones de posibilidad de insertarse en un circuito, así como de las condiciones desiguales para el acceso y permanencia. En esas tensiones se construyen circuitos que muchas veces favorecen el sostenimiento del *status quo*. Otro conjunto de preguntas interesantes de indagar en torno a los circuitos refiere cuándo, cómo, por qué consumen y qué significados les otorgan los públicos a esas escuchas, tópicos que ya vienen siendo trabajados en las ciencias sociales (Aguilar, 2002; Silba, 2011, Benzecry, 2012; Aliano, 2017)

Por último, el cuarto eje nos trae, aunque remozado, el debate sobre lo popular. Nos resulta interesante continuar la indagación sobre los usos que lxs jóvenes otorgan a los diferentes productos culturales que hemos trabajado en esta tesis. Y, en relación con ello, cómo se conforma el carácter de lo popular es un clave de lectura provechosa para explorar e indagar la vinculación con los procesos de subalternización y de identificación subalterna (Alabarces *et al.*, 2008). Las discusiones en torno a lo culto/popular nos abren una ventana para complejizar la mirada sobre las relaciones de poder en la economía simbólica y el lugar que ciertas prácticas ocupan en la producción, consumo y circulación de objetos o

discursos que ocurren al margen o en contra de la dirección dominante (García Canclini, 1987b; Hall, 1984; Escobar, 2008). Cabe aclarar que adoptar esta mirada no implicaría la precisión en un referente empírico, sujetos o situaciones sociales nítidamente identificables en la realidad. Como tempranamente aseguró García Canclini (1987b), se trata más una construcción ideológica y un campo de trabajo que un objeto de estudio científicamente delimitado desde el cual podemos analizar escenarios de lucha, concordancia y apropiación con actores con diferente y desigual poder.

El trabajo, las tecnologías, la circulación y el consumo, y lo popular son algunas de las pistas para explorar nuevas músicas, actores y espacios para continuar en la indagación de estos procesos creativos tan significativos en las vidas juveniles.

4. *Bonus track*: la coyuntura Milei y la persistencia de la desigualdad



Imagen 25. Carta al Congreso Nacional (2023).

Como hemos podido ver en repetidas oportunidades en esta tesis, la música es un elemento central para muchxs jóvenes, un vector que organiza y articula sus experiencias, relaciones y formas de significar el mundo. La existencia de espacios para el desarrollo artístico co-construye lugares de identificación, de experiencia colectiva, de proyección, de organización, de expresión y de disputas políticas, entre otras lógicas de sentido posibles. Para muchxs las experiencias musicales son un lazo con sus trayectos de vida, un modo de hacer presente el pasado y una proyección con el futuro. Una forma de procesar, generar, resignificar emociones y gozar. Sin la organización comunitaria y principalmente el apoyo de políticas públicas muchxs no habrían tenido estas experiencias de la producción

musical. Al cierre de esta escritura, buena parte de estas políticas culturales —al igual que otras— están desmantelándose en Argentina.

El gobierno nacional actual (2023-2027), presidido por Javier Milei, de la coalición La Libertad Avanza, está llevando adelante un plan de ajuste generalizado en el Estado, en particular sobre políticas públicas que tendían a la equidad y, entre ellas, el área cultural, socavando lo que Bayardo (2010) ha nombrado como el derecho a la cultura. El cierre del Ministerio de Cultura y paso a Secretaría, el vaciamiento de la Secretaría Nacional de Niñez y Adolescencia, los despidos de trabajadorxs, la no actualización de montos para recursos destinados a las actividades culturales son algunas de las medidas concretas y directas a partir de las que identificamos la desfinanciación. En este contexto, los esfuerzos de las organizaciones comunitarias se redoblan, algunas provincias y municipios invierten, pero esas jurisdicciones también están siendo ahogadas financieramente, y mientras tanto se sigue profundizando la pobreza (INDEC, 2024)¹²⁵ y el tejido social se debilita. A la par que el Estado se sigue “corriendo” y dando más lugar al mercado y a “la libertad individual”, en el barrio que trabajamos se incrementa el narcomenudeo y la violencia, y las condiciones de vida se precarizan.

Seguimos pensando cómo hacer para fortalecer la continuidad de lxs pibxs en espacios comunitarios. Hemos visto que para muchxs jóvenes la música es indispensable, aunque no alcanza para que sus vidas no se quiebren y hasta se nos escapen entre las manos. Es necesaria la transformación de las condiciones de existencia. Un mundo donde tengan “el mango” para la “pilcha”, para el “morfi”, para comprar útiles e ir a la escuela. Una sociedad que asegure un techo que los cobije, una cama para dormir, un espacio público que puedan habitar y en el que se sientan segurxs y libres de transitar. Es indispensable también un mundo en el que se sientan sujetos legítimos, reconocidos, queridos. Una mirada de la sociedad que no lxs estigmatice ni criminalice por pibxs, por pobres, por negros, por lo que escuchan y consumen, por cómo hablan, por dónde andan, por cómo se mueven, por lo que hacen y dejan de hacer, por lo que son y dejan de ser. Es

¹²⁵ Según el último informe del INDEC, realizado en septiembre de 2024, se halló que el porcentaje de hogares por debajo de la línea de pobreza (LP) alcanzó el 42,5%; en ellos reside el 52,9% de las personas. Dentro de este conjunto se distingue un 13,6% de hogares por debajo de la línea de indigencia (LI), que incluyen al 18,1% de las personas. Esto implica que, para el universo de los 31 aglomerados urbanos de la EPH, por debajo de la LP se encuentran 4.319.760 hogares, que incluyen a 15.685.603 personas; y, dentro de ese conjunto, 1.378.142 hogares se encuentran por debajo de la LI, lo que representa 5.379.588 personas indigentes. Con respecto al segundo semestre de 2023, la incidencia de la pobreza registró un aumento tanto en los hogares como en las personas, de 10,7 y 11,2 puntos porcentuales (p.p.) respectivamente. En el caso de la indigencia, mostró un aumento de 4,9 p.p. en los hogares y de 6,2 p.p. en las personas.

urgente que cambiemos el foco para pasar de mirar una juventud peligrosa a una juventud en peligro. Mi deseo y apuesta como investigadora y activista es que sigamos construyendo espacios que lxs resguarden y no que lxs guarden o encarcelen; lugares en los que puedan aprender lo que les gusta hacer y valerse de estrategias para desenvolverse en lo social, en el mercado de trabajo, entre otros lugares que les puedan resultar significativos.

Cerramos el texto como se finaliza una pieza musical: invitamos a que avancen y retrocedan por ella, pongan “stop” o nuevamente “play”, vuelvan a escucharla, leerla y pensarla, y puedan encontrar nuevas interpretaciones, énfasis, matices, profundidades, contratiempos y silencios.

Bibliografía

- AGUILAR, María del Carmen (2002). *Aprender a escuchar música*. Madrid: Visor/Machado.
- AIZEMBERG, Lila y MAURE, Gabriela (2017). Migración, salud y género: Abordajes de proveedores de salud en la atención de mujeres migrantes bolivianas en la provincia de Mendoza, Argentina. *Revista Interdisciplinaria da Mobilidade Humana*, 51(25), 149-164.
- ALABARCES, Pablo (1996). “Fútbol, droga y rock & roll”. En Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (Comps.). *Cuestión de pelotas. Fútbol, deporte, sociedad, cultura*. Buenos Aires: Atuel.
- , SALERNO, Daniel, SILBA, Malvina y SPATARO, Carolina (2008). “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”. En Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (comps.). *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular* (pp. 31-58). Buenos Aires: Paidós.
- ALDEA, Elena de la (2014). La subjetividad heroica. *Revista Los Talleres*, (1), 9-29.
- ALESSIO, Agustín, RODRÍGUEZ TARDUCCI, Rocío y FREDIANI, Julieta (2023). Procesos de relocalización asociados a tomas de tierras. Efectos en las lógicas de expansión urbana. *Geograficando*, 19(1). <https://doi.org/10.24215/2346898Xe128>
- ALIANO, Nicolás (2016). *Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari: Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares* [Tesis de posgrado]. Universidad Nacional de La Plata. Memoria Académica. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1521/te.1521.pdf>
- (2017). “Habitar la ciudad escuchando música: Las relaciones entre el rock y la cumbia en el campo de experiencias de las clases populares argentinas”. *Planeo*, (29), 1-11.
- (2018). “La dimensión terapéutica de la experiencia musical: aflicción y trabajo reflexivo en jóvenes fans de un cantante argentino” (255-268). *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 16 (1).
- BERGÉ, Elena; CALVO, Manuela; CINGOLANI, Josefina; DE MARTINELLI, Leandro; FLEMING, Nicolás; GUILLAMÓN, Guillermina. (2017) Los estudios sociales sobre música en Argentina. Notas para un balance a partir de las I Jornadas de Estudios Sociales de la Música. *El Oído Pensante*; Lugar: Ciudad de Buenos Aires; (5), 1 – 12.
- y WELSCHINGER LASCANO, Nicolás S. (2010). *Más allá del legitimismo*. VI Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- ALGRANTI, Joaquín M. y MOSQUEIRA, Gabriela (2019). “Pastor, ¿usted en qué cree?”. Sociología de los procesos de liderazgo e institucionalización en iglesias evangélicas

- de pequeña y mediana escala. *Revista Cultura y Religión*, 13(1), 85-103.
- ANDERSON, Benedict (2000). *Comunidades imaginadas*, Fondo de cultura económica.
- ANTA, Fernando J., ANTA, Luis Felipe y OLIVEIRA RAMOS, Danilo Ramos (2019). Música y afecto: una revisión bibliográfica y el análisis de tres casos problemáticos. *Revista Argentina de Musicología*, (20), 103-131.
- ARANCIBIA, Milena Maia (2018). *Desigualdad espacial, género y acceso a la vivienda: un estudio sobre trayectorias juveniles en el AMBA, 1999-2'17*. [Tesis de posgrado]. Universidad de Buenos Aires. URI: <http://hdl.handle.net/11336/83322>.
- ARANGO GAVIRIA, Luz Gabriela (2011). “El trabajo de cuidado: ¿servidumbre, profesión o ingeniería emocional?”. En Arango, G. y Molinier, P. (comps.). *El trabajo y la ética del cuidado*. Bogotá: La Carreta Social.
- ARGENTINA FUTURA y FLACSO (2023). *Las juventudes argentinas hoy: representaciones, prácticas e implicancias políticas a 40 años del retorno democrático*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2023/03/las_juventudes_argentinas_hoy.pdf
- ARTIÑANO, Néstor A. (2016). *Masculinidades trágicas* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de La Plata.
- ASAMBLEA DE ORGANIZACIONES DE NIÑEZ (2020). *La voz de la pibada - cortometraje*. <http://lavoodelapibada.com.ar/corto.php>
- ASSUSA, Gonzalo (2019). Ni jóvenes, ni desempleados, ni peligrosos, ni novedosos. Una crítica sociológica del concepto de “jóvenes nini” en torno los casos de España, México y Argentina”. *Cuaderno de Relaciones Laborales*, 37(1), 91-111.
- y CHAVES, Mariana (2018). “Working lives of youth in poverty in urban Argentina”. En Rausky, M. E. y Chaves, M. (comps.). *Living and working in poverty: trajectories of children, youth and adults in Latin America* (pp. 71-97). Nueva York: Palgrave-MacMillan.
- AUSTIN, John (1980). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- AUYERO, Javier. (2002). *La protesta*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- AVENBURG, Karen (2005). *Entre la copla y la cumbia, entre cornetas y guitarras: músicas e identidades en la fiesta del Rosario (Iruya, Salta)* [Tesis de grado]. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (2012). *Recreando el pasado, posicionándose en el presente. Performance y experiencia en dos fiestas rituales de Iruya (Salta, Argentina)* [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires.
- (2016). Indígenas y “aggiornados”. Coplas y cumbia en el carnaval de Iruya (Salta, Argentina). *Revista transcultural de música. TRANS* (20), 1-21.
- (2018). Disputas en el orden simbólico: orquestas infantiles y juveniles en Argentina. *Runa*, 39(1), 95-116.
- , CIBEA, Alina y TALELLIS, Verónica (2017). *Las orquestas infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires. Estudio descriptivo del panorama de proyectos y programas*

hallados entre 2014 y 2015. *Foro de Educación Musical, Artes y Pedagogía*, 2(2), 13-57.

- , CIBEA, Alina y TALELLIS, Verónica (Comps.) (2019). *Las artes frente a la exclusión. Manifestaciones artísticas como prácticas de inclusión, integración y/o transformación social*. Avellaneda: Undav Ediciones.
- , TANGARIFE, Lina, MARTINEZ QUINTANA, Elsa, BARRIACH, Candela, TALELLIS, Verónica, SAPONARA SPINETTA, Valeria, CIBEA, Alina y DI GIORGI, Mariel (2021). *Orquestas infantiles y juveniles en el GBA: relevamiento y condiciones generales de los proyectos y programas hallados en 2019*. XII Congreso Argentino de Antropología Social (CAAS), La Plata.
- BARRIACH, Candela (2019). Cartografía de producciones musicales: rastreo y caracterización de focos de producción musical en un barrio de La Plata (Buenos Aires). *Cartografías Del Sur. Revista de Ciencias, Artes y Tecnología*, (9), 53-81. <http://cartografiasdelsur.undav.edu.ar/index.php/CdS/article/view/137>
- (2023). “Nos fuimos a Colombia”: organización, articulaciones y trayectoria grupal musical de la Orquesta Latinoamericana Casita de los Pibes (La Plata, Buenos Aires). *Ucronías*, (7), 113-121.
- , CHAVES, Mariana, GONZÁLEZ, Federico, MOLARO, Macarena, OSACAR Juan Francisco, PORATTO Milagros, TREBUCQ, Camila, ZARAUZA, Graciana. (2020) Experiencias de lo común en el trabajo sociocomunitario con jóvenes: dispositivo Casa Joven B.A. En: *Sistematizaciones de Experiencias de Extensión Universitaria*. Colección ANDAMIOS, Serie Experiencias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Disponible en: <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalogo/series/andamios>
- , CHAVES, Mariana y GAREIS, Luisina (2022). “¿Me ayudás con...?”. Investigación antropológica y militancia con jóvenes en organizaciones populares”. En Katzer, L. y Manzanelli, M. (eds.). *Etnografías colaborativas y comprometidas en Argentina* (pp. 262-284). Bahía Blanca: Asociación Argentina de Geofísicos y Geodestas. <https://www.uncuyo.edu.ar/ices/upload/etnografias-colaborativas.pdf>
- , CHAVES, Mariana y TREBUCQ, Camila (2022). “Vidas juveniles populares en pandemia: entre ‘acá la cuarentena no existe’ y ‘el día a día está imposible’”. En Vommaro, P. (coord.). *Experiencias juveniles en tiempos de pandemia* (pp. 95-111). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- , MOLARO, Macarena, TREBUCQ, Camila. (2023) “De pibe a educador: reflexiones sobre la participación adolescente en organizaciones sociales”. *Las adolescencias en la Argentina. Un desafío necesario. Volumen III*. Perez y Vommaro coords. Grupo Editor Universitario. Pp. 49- 63. Disponible en: <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/250283/1/Adolescencias-Argentina.pdf>
- , TREBUCQ, Camila (2023). Hacer música y disputar territorios: un análisis de producciones musicales juveniles en un barrio popular de La Plata. *XIV Reunião de Antropologia do Mercosul*, na Universidade Federal Fluminense em Niterói, Rio de Janeiro.

- BARTH, Fredrik (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARTOLOMÉ, Miguel Angel (2003). En defensa de la etnografía. El papel contemporáneo de la investigación intercultural. *Revista de Antropología Social*, (12), 199-222.
- BAYARDO, Rubén (2010). Políticas culturales y derechos culturales: entre la retórica y la realidad. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 9(2), 55-64. <http://www.usc.es/revistas/index.php/rips/article/viewFile/1056/986>
- BAYÓN, María Cristina (2015). “Las representaciones de la pobreza y la construcción de la otredad. Discursos, estigmas y fronteras morales”. *La integración excluyente. Experiencias, discursos y representaciones de la pobreza urbana en México*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, Bonilla Artigas Editores.
- y SARAVÍ, Gonzalo A. (2019). La experiencia escolar como experiencia de clase: fronteras morales, estigmas y resistencias. *Desacatos*, (59), enero-abril, 68-85. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- BECKER, Howard S. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- (2018) *Outsiders: hacia una sociología de la desviación* Buenos Aires; México: Siglo XXI, 241 p.
- BENJAMIN, Walter (2010). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- BENZA, Gabriela (2015). “La estructura de clases argentina durante la década 2003-2013”. En Kessler, G. (comp.). *La sociedad argentina hoy. Radiografía de una nueva estructura*. Buenos Aires: Siglo XXI/Fundación OSDE.
- BENZECRY, Claudio. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BERGÉ, E. (2008). Punks en La Plata: Estar, ser y parecer. V *Jornadas de Sociología de la UNLP*, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5885/ev.5885.pdf
- BERNAZZA, Claudia A. y LAMBUSTA, Jorge D. (2021). *Con ternura venceremos: historia, presente y convicciones de las organizaciones que abrazan*. La Plata: Edición de las Organizaciones de lxs Chicxs del Pueblo.
- BHABHA, Homi K. (comp.) (2010). *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BIAGGINI, Martín A. (2020). Orígenes de la práctica del rap y el Hip Hop en el conurbano bonaerense (1982-1992). *Antigua Matanza*, 4(2), 47-67.
- (2023). Conformación de la escena rap en la ciudad de Córdoba, Argentina (1984-2001). *Antigua Matanza*, 7(2), 139-162.
- BIANCIOTTI, María Celeste R. (2014). “No es buscar hombres, hombres, hombres, con plata, con plata, con plata”. *Un estudio sobre performances de seducción realizadas*

por mujeres jóvenes heterosexuales de la ciudad de Córdoba y sus efectos performativos [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires.

BLACKING, John (1990). *Performance as a Way of Knowing: Practical Theory and the Theory of Practice in Venda Traditional Music-Making, 1956-1966*. Actas del XIV Congreso della Societa Internazionale di Musicología (pp. 214-220), Turín.

BLÁZQUEZ, Gustavo (2004). *Coreografías do Gênero. Uma etnografia dos bailes de quarteto* (Tesis de doctorado). Río de Janeiro: PPGAS/MN/UFRJ.

——— (2012). “I Love the Nightlife”: músicas, imágenes y mundos culturales juveniles en Argentina”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 1-26.

BOIX, Ornella (2013). *Sellos emergentes en La Plata: nuevas configuraciones de los mundos de la música* [Tesis de magíster]. Universidad Nacional de La Plata.

——— (2015). Amigos sí, jipis no: cómo ser un “profesional” de la música en un “sello” de la ciudad de La Plata. *Revista Ensamble*, 1(2), 11-26.

——— (2016). *Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015)* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional de La Plata.

——— (2019). Ni género musical ni sólo un estilo: el fenómeno “indie” en La Plata como un nuevo uso de la música. *Astrolabio*, (22), 69-94. Memoria Académica. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.14192/pr.14192.pdf

——— (2018) GALLO, Guadalupe, IRISARRI, Victoria y SEMÁN, Pablo. “Romanticismo, crítica y uso: los emprendimientos musicales independientes y las discusiones del campo de estudios de la música”. *El oído pensante* 6 (2): 77-99. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>

BONVILLANI, Andrea, PALERMO, Alicia I., VÁZQUEZ, Melina y VOMMARO, Pablo (2010). “Del Cordobazo al kirchnerismo. Una lectura crítica acerca de los períodos, temáticas y perspectivas en los estudios sobre juventudes y participación política en la Argentina”. En Alvarado, S. y Vommaro, P. (comps.). *Jóvenes, cultura y política en América Latina: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas (1960-2000)*. Serie de Estudios Latinoamericanos (pp. 21-54). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: FLACSO.

BOURDIEU, Pierre (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.

——— (1990). “La juventud no es más que una palabra”. *Sociología y cultura* (pp. 163-173). Grijalbo: Conaculta.

——— (1999). *La distinción*. Madrid: Taurus.

——— (2004 [1962]). *El baile de los solteros*. Barcelona: Anagrama.

BOURGOIS, Phillipe. (2015). *En busca del respeto. Vendiendo crack en Harlem*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BRIONES, Claudia (2003) Mestizaje y blanqueamiento como coordenadas de aboriginalidad y nación en Argentina. *RUNA, Archivo para las Ciencias del Hombre*, 23(1), 61-88.

BRUBAKER, Rogers y COOPER, Frederick (2002). Más allá de la identidad. *Apuntes de*

investigación del CECYP, año V, (7).

- BRUZZONE, Daiana (2015). *Todos duros: los hijos del neoliberalismo. Afectos y corporalidad en el consumo de pasta base de cocaína en jóvenes de sectores populares*. [Tesis Doctoral] Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. URI: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/50246>
- BUCH, Esteban (2016). *Música, dictadura, resistencia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BUGNONE, Ana Liza, CAPASSO, Verónica Cecilia y FERNÁNDEZ, Clarisa Inés (2020). “Estudios sociales del arte: un campo en construcción”. En Cappaso, V., Bugnone, A. y Fernández, C. (Comps). *Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria* (pp. 9-32). La Plata: EDULP.
- BUSSO, Mariano y PÉREZ, Pablo (2015). Combinar trabajo y estudios superiores. ¿Un privilegio de jóvenes de sectores de altos ingresos? *Población y Sociedad*, 22(1), 5-29.
- BUSTOS, Paolina y DEL CAMPO, Natalia (2019). “Educación musical e inclusión. Notas sobre la cuestión del talento”. En Avenburg, K., Cibeá, A. y Talellis, V. (Comps.). *Las artes frente a la exclusión*. Buenos Aires: UNDAV Ediciones.
- CAGGIANO, Sergio (2007). Racismos y nación ante la inmigración. La percepción del “otro”, la cultura y los derechos en la producción de fronteras. *Oficios Terrestres*, año XIII, (19), 10-23.
- (2008). “Racismo, fundamentalismo cultural y restricción de la ciudadanía: Formas de regulación social frente a inmigrantes en Argentina. En S. Novick (Ed.), *Las migraciones en América Latina: Políticas, culturas y estrategias* (pp. 31–51). Buenos Aires: Catálogos.
- y SEGURA, Ramiro (2014). Migración, fronteras y desplazamientos en la ciudad. Dinámicas de la alteridad urbana en Buenos Aires. *Revista de Estudios Sociales*, (48), 29-42.
- CALDERÓN GARRIDO, Diego, ORIOLA REQUENA, Salvador y GUSTEMS CARNICER, Josep (2015). Liderazgo y música: la figura del director. *ARTSEDUCA*, (10), 16-27.
- CALVO, Manuela Belén (2016). Acerca de la heterogeneidad del rock: el “aguante” en el heavy metal en Argentina. *El oído pensante*, 4 (2), 23-41.
- CAMAROTTI, Ana (2022). *Juventudes, drogas y sociedad: ¿dónde está el problema?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- CAPASSO, Verónica (2020). Aproximaciones desde las ciencias sociales al vínculo entre arte y afecto: Chantal Mouffe y Pablo Vila. *RBSE. Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 19(55), 161-172.
- CAPRIATI, Alejandro J. (2012). *Jóvenes y escenario musical nocturno en una barriada popular del Gran Buenos Aires, Argentina (2007-2009)* [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires.

- y CAMAROTTI, Ana C. (2021). ¿Para quiénes funcionan las políticas de drogas?: Aportes para avanzar hacia políticas integrales de prevención y cuidado. *Tramas. Revista de Política, Sociedad y Economía*, (15), 19-29.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (1996): El trabajo del antropólogo. Mirar, escuchar, escribir. *Revista de Antropología*, (39), 13-17. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- CARMAN, María, VIEIRA DA CUNHA, Neiva y SEGURA, Ramiro (2013). “Antropología, diferencia y segregación urbana”. En *Segregación y diferencia en la ciudad*. Quito: FLACSO/CLACSO.
- CAROZZI, MARÍA JULIA (2015) *Aquí se baila el tango: una etnografía de las milongas porteñas*. Siglo XXI Lugar: Buenos Aires.
- CECCONI, Sofía B. (2013). *El tango y las nuevas generaciones en la Argentina de la poscrisis: entre la resistencia, el rescate y la ruptura* [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires.
- CHARTIER, Roger (1994). “Cultura popular”: Retorno a un concepto historiográfico. *Manuscripts*, (12), 43-62.
- CHAVES, Mariana (2005). Juventud negada y negativizada: Representaciones y formaciones discursivas vigentes en la Argentina contemporánea. *Última Década*, 13(23), 9-32.
- (2009). “Investigaciones sobre juventudes en Argentina: estado del arte en ciencias sociales”. *Papeles de Trabajo*, año 2, (5), 1-104. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/179/159>
- (2010). *Jóvenes, territorios y complicidades. Una antropología de la juventud urbana*. Buenos Aires: Espacio Editorial.
- (2013). “Producción y consumo musical en jóvenes de barrio popular en Argentina”. *XXXI International Congress of the Latin American Studies Association (LASA)*. Washington D.C.
- (2014). "Haciendo trámites con los pibes y las familias: barreras de acceso y micropolíticas públicas" en *Escenarios*. Facultad de Trabajo Social, UNLP. La Plata 14, 15-23.
- (2015). “La ciudad como lienzo de las culturas”. QUEVEDO, A. (comp.). *La cultura argentina hoy. Tendencias* (pp. 325-350). Buenos Aires: OSDE y Siglo XXI.
- (2021). “Por-venires en tiempos distópicos (o acerca de juventudes, desigualdades, pandemia, utopías, Estados, la vida, la muerte, y... ¿algo más?)”. En Marcon, F. y Partentieff de Noronha, D. (orgs). *Juventudes e desigualdades sociais em tempos de crise e radicalização política* (pp. 45-60). Aracaju: Criação Editora.
- (2022). “It all happens (to us) at once: Youth, precariousness and policy in Argentina”. *Persistence and emergencies of inequalities in Latin America. Contributions from the social sciences for their multidimensional approach* (pp. 149-165). Londres: Springer.
- , CORTÉS, Fernanda, FLASTER, Gabriela, GALIMBERTI, Carlos y SPERONI, M. (2013). En busca de nuevas cartografías para un campo de estudios en

- consolidación: balance y perspectivas a seis años del informe “Investigaciones sobre juventudes en Argentina: estado del arte en ciencias sociales 1983-2006”. *Sudamérica. Revista de Ciencias Sociales*, (2), 37-61.
- , FUENTES, Sebastián y VECINO, Luisa (2016). *Experiencias juveniles de la desigualdad. Fronteras y merecimientos en sectores populares, medios altos y altos*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- y GONZÁLEZ, Federico M. (2022). Ampliar lo posible entre jóvenes, familias, organizaciones y Estado: soportes y trayectorias en FinEs y universidad. *Revista del Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación (IICE)*, Universidad de Buenos Aires, 53, 93-111. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/iice/article/view/11744/11876>
- y SEGURA, Ramiro (2019). “Modos de habitar: localización, tipo residencial y movilidad cotidiana en el Gran La Plata”. En Di Virgilio, M. y Perelman, M. (coords.). *Disputas por el espacio urbano. Desigualdades persistentes y territorialidades emergentes* (pp. 193-222). Buenos Aires: Biblos.
- , SEGURA, Ramiro, SPERONI, Mariana y CINGOLANI, Josefina (2017). Interdependencias múltiples y asimetrías entre géneros en experiencias de movilidad cotidiana en el corredor sur de la Región Metropolitana de Buenos Aires (Argentina). *Revista Transporte y Territorio*, (16), 41-67. DOI: <https://doi.org/10.34096/rtt.i16.3602>
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/rtt/article/view/3602>
- CHÁVEZ MOLINA, Eduardo y RODRÍGUEZ DE LA FUENTE, José Javier (2021). Clases sociales y desigualdad en la Argentina contemporánea (2011-2019). *Realidad Económica*, 51(339), 9-36. Instituto Argentino para el Desarrollo Económico.
- CINGOLANI, Josefina (2011). *Representaciones y prácticas del rock post-Cromagnon. Preguntas sobre la festividad, la metamorfosis de la contraescena y los sobrevivientes indirectos*. VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires.
- (2019). *Pensó que el rocanrol solo era el show. Consensos, tensiones y disputas en la configuración del circuito de rock platense* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/78111>
- (2020). Itinerarios urbanos rockeros en la ciudad de La Plata, Buenos Aires, Argentina. *Iluminuras*, 21, 189-226.
- (2022). “Rock del centro, para afuera y en los márgenes. Análisis del proceso de territorialización sonora en la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina)”. *Punto Sur. Revista de Geografía de la UBA*, (6), 48-68.
- CITRO, Silvia (1997). *Cuerpos festivo-rituales: un abordaje desde el rock* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Buenos Aires.
- (2000). “El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del pogo”. *Cuadernos de Antropología Social*, (11), 225-242.
- (2008). El Rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (12). Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España.

- CLARKE, John (1983). "Style". En HALL, S. y JEFFERSON, T. (eds.) (1983). *Resistance Through Rituals Youth Subcultures in Post-War Britain* (pp. 175-191). Londres: Hutchinson University Library.
- CLEVE, Agustín (2017). *De Roque Pérez a la Universidad Nacional de La Plata: experiencias de movilidad y curso de vida en jóvenes migrantes estudiantiles en La Plata, Provincia de Buenos Aires*. [Tesis de Maestría]. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- COHEN, Stanley (1980). *Folk Devils and Moral Panics: the Creation of the Mods and Roc-kers*, Oxford: Martin Robertson.
- COHEN, Abner (1971). Antropología política: el análisis del simbolismo en las relaciones de poder. *Antropología política*, p. 55-82.
- CORTÉS, María F. (2015). *Trayectorias juveniles en la incertidumbre: un estudio sobre la articulación educación y trabajo, en jóvenes de sectores populares* [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires.
- COZZI, Eugenia, (2018). "Se les dobló el caño, perdieron el honor" Prácticas, representaciones y valoraciones en relación con la participación de jóvenes en robos y en el mercado de drogas ilegalizadas en un barrio popular de la ciudad de Rosario *Cuestiones Criminales*; Lugar: Quilmes. (1), 4-11
- FONT, Enrique y MISTURA, María Eugenia (2014). Desprotegidos y sobrecriminalizados: interacciones entre jóvenes de sectores populares, policía provincial y una fuerza de seguridad nacional en un barrio de la ciudad de Rosario. *Revista de Derechos Humanos*, año 3, (8).
- CRAGNOLINI, Alejandra (1998). "Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la 'bailanta' y de su influencia en la creación y recreación de estilos". En Ruiz, I., Roig, E. y Cragnolini, A. (eds.). *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM. Procedimientos analíticos en musicología* (pp. 293-301). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- (2006). Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia "villera" en Buenos Aires". *Trans. Revista Transcultural de Música*, 10.
- CREGO, María L. (2018). *Desigualdad y educación: la construcción de experiencias escolares en contextos de pobreza* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de La Plata.
- CRIADO, Enrique M. (2005). La construcción de los problemas juveniles. *Nómadas*, (23). 86-93.
https://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_23/23_9M_Laconstruccionde_losproblemasjuveniles.pdf
- CRUZ SOTO, Luis Antonio (200). El concepto de legitimidad en la autoridad: elementos de análisis para comprender la relación autoridad-subordinación en el comportamiento administrativo Academia. *Revista Latinoamericana de Administración* Consejo Latinoamericano de Escuelas de Administración Bogotá, Organismo Internacional. (40), pp. 68-82.

- D'AMICO, María Victoria. (2010). *La experiencia y sus múltiples temporalidades. Dinámicas de organización local en torno a planes sociales: una mirada desde la cotidianidad* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- (2013). La política social en debate: Desigualdades, intervención estatal e inclusión social en la Argentina democrática. *Cuestiones de Sociología*, (9), 231-234. Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5884/pr.5884.pdf
- DE CERTEAU, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano I*. México: ITESO.
- DENORA, Tia (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DINEEN, Murray. (2005). The Tonal Problem as a Method of Analysis. *Theory and Practice*, 30, 69-96. <https://www.jstor.org/stable/41054366>
- DI LEO, Pablo Francisco (2019). Experiencias institucionales y agencias de jóvenes de sectores populares en Buenos Aires. *Reflexiones*, 98(2), 141-158.
- , CAMAROTTI, Ana Clara y MARTUCCELLI, D. (2013). “*Quiero escribir mi historia*”. *Vidas de jóvenes en barrios populares*. Buenos Aires: Biblos.
- y TAPIA, Silvia Alejandra (2013). “En los márgenes de los márgenes: Procesos de individuación y experiencias migratorias de jóvenes en barrios populares del Área Metropolitana de Buenos Aires”. *Argumentos. Revista de Crítica Social*, n° 15, pp. 203-228.
- DI VIRGILIO, María M. y PERELMAN, Mariano (2019). *Disputas por el espacio urbano: Desigualdades persistentes y territorialidades emergentes*. Buenos Aires: Biblos.
- ELBAUM, Jorge (1997). *Que siga el baile. Discriminación y racismo en la diversión nocturna*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires.
- ELDER, Glen (1998). The Life Course as Developmental Theory. *Child Development*, 69(1), 1-12.
- ELIAS, Norbert (1998). “Ensayo teórico sobre las relaciones entre establecidos y marginados”. *La civilización de los padres y otros ensayos* (pp. 81-138). Bogotá: Norma.
- y SCOTSON, John L. (2016 [1965]). *Establecidos y marginados. Una investigación sociológica sobre problemas comunitarios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ESCOBAR, Ticio (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.
- ELIZALDE, Silvia (2015). *Tiempo de chicas: Identidad, cultura y poder*. Buenos Aires: Grupo Editorial Universitario.
- FASSIN, Dider (2003). Gobernar por los cuerpos, políticas de reconocimiento hacia los pobres y los inmigrantes en Francia. *Cuadernos de Antropología Social*, (17), 49-78.
- FAUR, Eleonor (2004). *Masculinidades y desarrollo social. Las relaciones de género desde la perspectiva de los hombres*. Bogotá: UNICEF/Arango Editores.

- (2018). “Género, diversidad sexual y conciliación familia-trabajo. Contrapuntos entre el derecho de familia y el derecho laboral”. *Derecho y Ciencias Sociales*, (19), 45-62. <https://revistas.unlp.edu.ar/dcs/article/view/6082>
- FEIXA, Carles (1994). De las bandas a las culturas juveniles. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, v(15), 139-170. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31601507>
- (2012 [1998]). *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel.
- FELD, Steven (2001). “El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli”. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 331-356). Madrid: Trotta.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, María Inés y CARENZO, Sebastián (2012). “Ellos son los compañeros del CONICET”: el vínculo con organizaciones sociales como desafío etnográfico. *Publicar*, XII, 9-33.
- FERNÁNDEZ ALVAREZ, María Inés, PACÍFICO, Florencia y WOLANSKI, Sandra (2022). ¿A qué llamamos colabor? La producción de conocimiento con organizaciones de trabajadores y trabajadoras. *Etnografías Colaborativas y Comprometidas en Argentina*. p. 45 – 75
- FERRARI MANGO, Cynthia y BARDAUIL, Adriana (2023). El “Potenciar Trabajo”. Miradas relacionales entre concepciones y números para comprender su constitución. Informe N° 42 del Observatorio sobre Políticas Públicas y Reforma Estructural. FLACSO. Sede Académica Argentina. <https://bit.ly/3TcHVk9>
- FERREIRA, Luis (2003). «Mundo Afro»: *Uma História da Consciência Afro-Uruguaia no seu processo de emergência*. [Tese de Doutorado em Antropologia Social], Universidade de Brasília. Brasília.
- FINNEGAN, Ruth (2002). ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *Revista Transcultural de Música*, 6.
- FOOTE WHYTE, W. (1971). *La sociedad de las esquinas*. México: Diana.
- FRITH, Simon (1987). “Towards an aesthetic of popular music”. En Leepert, R. y McClary, S. (eds.). *The politics of composition, performance and reception* (pp. 133-172). Cambridge: Cambridge University Press.
- (2001). “Hacia una estética de la música popular”. En Cruces, F. (ed). *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología* (pp. 413-435). Madrid:Trotta.
- (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- FREDERIC, Sabina A. (2021). *Ejercicio profesional en políticas públicas e instituciones no universitarias* [Panel]. 12° Congreso Argentino en Antropología Social, La Plata, Argentina. <https://www.youtube.com/watch?v=dAm2CdNNmks&t=6336s>
- GALLO, Guadalupe M. (2012). *In Coco we trust : club, casa y proyecto : experiencias y producción musical electrónica en un local de Buenos Aires..* Director: Semán, Pablo [Tesis de Maestría]. FLACSO.
- GARCÍA, Miguel (2002). *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad Wichí*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

- (2013) Un escenario desafiante. *El oído pensante*, vol. 1, n°1, 1-4.
- (2019). La seducción del sonido y el desencanto de la palabra. *El Oído Pensante*, 7(1), 1-6.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1986). *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de los populares?* Montevideo: CLAEH.
- (ed.). (1987a). “Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”. *Políticas culturales en América Latina* (pp. 13-53). México: Grijalbo.
- (1987b). “Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?” *Diálogos de la Comunicación*, (17), 1-8.
- GAVAZZO, Natalia (2019). *Boliviantinos y arguguayos: una nueva generación de jóvenes migrantes e hijos de inmigrantes en Buenos Aires*. Grupo Editor Universitario.
- GEERTZ, Clifford (1987). *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.
- GENTILE, M. F. (2011). Los procedimientos discursivos para la construcción mediática de la figura del joven pobre y delincuente: El “caso Jonathan”. *Última Década*, 19(34), 93-119.
- GIBERTI, Eva (1996). *Hijos del rock: Una mirada psicoanalítica sobre los adolescentes y el rock*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Losada.
- GLUCKMAN, Max (1940). Analysis of a social situation in modern Zululand. *Rhodes-Livingstone Institute Paper*, (28), 1-27. [“Análisis de una situación social en la Zululandia moderna”. *Clásicos y Contemporáneos en Antropología*, CIESAS-UAM-UIA.
https://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/Articulos_CCA/031_GLUCKMAN_Analisis_de_una_situacion.pdf
- GOFFMAN, Erving (2006). “Introducción”. *Frame Analysis* (pp. 1-21). Madrid: CIS.
- GOLDMAN, Rolando (2021). Rolando Goldman, coordinador de las Orquestas Infantiles y Juveniles: “En la música en general, y en las orquestas en particular, se comparte, no se compite”. *Secretaría de Cultura de la Nación*.
<https://www.cultura.gob.ar/rolando-goldman-coordinador-de-las-orquestas-infantiles-y-juveniles-en-10787/>
- GONZÁLEZ, Federico M. (2019). “Volver a la escuela”: *La política, el barrio y el trabajo en experiencias de terminalidad educativa de estudiantes del Plan FinEs2 en el Gran La Plata* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de La Plata.
- GORELIK, Adrián (2008). La aldea en la ciudad. Ecos urbanos de un debate antropológico. *Revista del Museo de Antropología*, (1), 73-96.
- GREEN, Lucy (2001). *Música, género y educación*. Ediciones Morata, Madrid.
- GRIGNON, Claude y PASSERON, Jean-Claude (1991 [1989]). “Cultura alta y culturas populares”. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura* (pp. 13-124). Buenos Aires: Nueva Visión.

- GRIMSON, Alejandro (2000) *Fronteras, naciones e identidades*, Buenos Aires, Ciccus-La Crujía.
- (2011). *Los límites de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2014). El sentido común de la discriminación. *Ensamble*, (1). 37-56.
- (2018). “Argentina y sus crisis”. *Nueva Sociedad*, (273), 1-19.
- GUBER, Rosana (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Norma.
- GUERRERO, Juliana (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (16); 1-22.
- GUILLAMÓN, Guillermina (2018). *Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. Rosario: Prohistoria.
- (2019). “De la ópera al circo: emergencia y constitución de un nuevo circuito artístico en Buenos Aires hacia mediados del siglo XIX”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.
- GUPTA, Akhil y FERGUSON, James (eds.) (1997). “Discipline and Practice: ‘The Field’ as Site, Method and Location in Anthropology”. *Anthropological Locations: Boundaries and Ground of a Field Science* (pp. 1-46). Berkeley: University of California Press.
- (2008). Más allá de la “cultura”: espacio, identidad y las políticas de la diferencia. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (7), 233-256.
- HAMMERSLEY, Martyn; ATKINSON, Paul (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*.
- HERNÁNDEZ, María Celeste (2016). *Crece en la ciudad: usos y representaciones del espacio urbano entre niños y niñas de La Plata* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de General San Martín. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/127>.
- , CINGOLANI, Josefina y CHAVES, Mariana (2015). “Espacios con edades: el barrio y la pobreza desde los niños y los jóvenes”. En Chaves, M. y Segura, R. (eds). *Hacerse un lugar. Prácticas, circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos* (pp. 123-146). Buenos Aires: Biblos.
- , CHAVES, Mariana, CHIMELARO, Corina, CLEVE, Agustín, DUARTE, Gastón y QUINTEROS, Adrián (2010). *Pequeña ciudadanía: Tensiones entre el derecho abstracto, las políticas públicas y la vida cotidiana de adolescentes en el B. A* [conferencia]. VI Jornadas de Sociología, La Plata.
- HALL, Stuart (1984). “Notas sobre la deconstrucción de lo popular. Historia popular y teoría socialista”. En Samuel, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista* (pp. 93-110). Barcelona: Crítica.
- (2003). “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’?”. En Halls, S. y Du Gay, P. (comps.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-38). Buenos Aires: Amorrortu.
- y JEFFERSON, Tony (eds.) (1983). *Resistance Through Rituals Youth Subcultures in Post-War Britain*. Londres: Hutchinson University Library.

- , CLARKE, John, JEFFERSON, Tony y ROBERTS, Brian (2008 [1975]). “Subcultura, culturas y clase”. En Pérez Islas, J. A., Valdez González, M. y Suárez Zozaya, M. H. (coords.). *Teorías sobre la juventud. Las miradas de los clásicos*. México: UNAM-CIIJ-Porrúa.
- HALLAM, S. (1998). *Instrumental Teaching. A Practical guide to better teaching and learning*. Oxford: Heinemann.
- HARAWAY, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra. <https://epistemologiascriticas.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/04/haraway-conocimientos-situados.pdf>
- HEBDIGE, Dick (1983). *Sottocultura: il fascino di uno stile innaturale*. Génova: Costa & Nolan.
- HENNION, Antoine (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- (2010). “Loving music: From a sociology of mediation to a pragmatics of taste”. *Revista Comunicar*, 17(34), 25-33.
- HIRSH, S. M. (1996). “Fronteras, organizaciones indígenas y construcción de las identidades locales: el caso de los guaraníes de la Argentina y Bolivia”. *América Latina en tiempos de Globalización. Procesos Culturales y transformaciones sociopolíticas* (pp. 157-172). Caracas: UNESCO/ALAS.
- HOBBSAWM, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- HOCHSCHILD, A. (2008). “Introducción. Las dos caras de una idea”. *La mercantilización de la vida íntima. Apuntes de la casa y el trabajo* (pp. 11-21). Madrid: Katz.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS (INDEC). (2010). *Encuesta permanente de hogares: Resultados del cuarto trimestre 2019*. <https://www.indec.gob.ar/documento.pdf>
- (2024). *Incidencia de la pobreza y la indigencia en 31 aglomerados urbanos: Resultados del primer semestre de 2024*. https://www.indec.gob.ar/uploads/informesdeprensa/eph_pobreza_09_241C2355AD3A.pdf
- INFANTINO, Julieta (2011). “Artes entre políticas culturales e intervenciones sociopolíticas en Buenos Aires”. *Nómadas*, (34), 12-30. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118960002>
- (2012). *Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires* [Tesis de doctorado]. Universidad de Buenos Aires.
- (2016). “Experiencias de intervención social desde el arte (circense) como esfera de desarrollo de políticas culturales en Argentina”. En Rotman, M. (ed.). *Dinámicas de poder, estado y sociedad civil en los procesos patrimoniales y las políticas y gestión de la cultura* (pp. 277-311). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (2017). *De pasiones, compromisos e investigaciones de larga duración. Potencialidades y límites en una investigación colaborativa con artistas circenses*. *Publicar*, (23), 31-52.

- (ed.) (2018). *Disputar la cultura: arte y transformación social en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: RCG libros.
- ISLA, Alejandro y NOEL, Gabriel D. (2007). Escuela, barrio y control Social. De la condena a la demanda. *Propuesta Educativa*, (27), 29-36.
- JUÁREZ ALDAZÁBAL, Carlos. (2013). *De Chalchaleros y Nocheros : música folclórica argentina y cultura popular: transformaciones y tendencias [1950-2005]*. [Tesis Doctoral]. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
- JUÁREZ, Camila (2016). “Una nueva sensibilidad sonora para el tango. El caso de la Orquesta Típica Fernández Fierro”. *Revista Argentina de Musicología*. Asociación Argentina de Musicología. Buenos Aires, Argentina, (15), 55-65
- KANTOR, Débora (2008). “El mandato de la prevención en discusión”. *Variaciones para educar adolescentes y jóvenes* (pp. 83-106). Buenos Aires: Del Estante.
- KARUSH, Matthew B. (2013). “Introducción”, “La formación de la clase en los barrios” y “Competir en el mercado transnacional”. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires.
- KARSZ, Saúl (2004). La exclusión: concepto falso, problema verdadero. *La exclusión: bordeando sus fronteras: definiciones y matices* (pp. 133-214). Buenos Aires: Gedisa.
- KATZER, Leticia (2020). Políticas públicas y juventudes rurales e indígenas. Una experiencia de etnografía colaborativa con el Municipio de Lavalle, provincia de Mendoza, Argentina. *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, (14), 1-27.
- KESSLER, Gabriel (2012). Las consecuencias de la estigmatización territorial. Reflexiones a partir de un caso particular. *Espacios en Blanco*, (22), 165-197.
- (2018). Exclusión social y desigualdad: ¿nociones útiles para pensar la estructura social argentina? *Laboratorio*, (28), 4-18. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10650/pr.10650.pdf
- KONEČNI, Vladimir J. (2008). Does music induce emotion? A theoretical and methodological analysis. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 2(2), 115-129.
- KONTERLLNIK, Irene y JACINTO, Claudia (comps.) (1996). *Adolescencia, pobreza, educación y trabajo: el desafío es hoy*. Buenos Aires: Losada/UNICEF Argentina.
- KROPFF, Laura (2011). Los jóvenes mapuche en Argentina: entre el circuito punk y las recuperaciones de tierras. *Alteridades*, 21(42), 77-89.
- LAGO, Luciana (2016). El cuerpo como territorio de creencias. Un análisis sobre la relación entre corporalidad juvenil y música cristiana evangélica. *Question*, 1(52), 42-56. <https://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/3552>
- LAMONT, Michele (1992). Meaning-Making in Cultural Sociology: Broadening Our Agenda. *Contemporary Sociology*, 29(4), 602-607.
- y VIRÁG, Molnar (2002). The study of boundaries across the social sciences. *Annual Review of Sociology*, (28), 167-195.

- LARRUBIA, M., PIACENTINI, A., SCHROH, V., SOLER, M. y WAGNER, V. (2004). *Músicos de jazz: sus consideraciones acerca de las habilidades musicales*. En *Actas de las I Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*. La Plata: UNLP.
- LEFEBVRE, Henri (2013 [1974]). La producción del espacio. *Papers. Revista de Sociología*, 219-229.
- LENARDUZZI, Víctor (2010). *Placeres en movimiento: una exploración en torno al cuerpo, la música y el baile en la "escena dance"*. [Tesis doctoral]. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- LINNE Joaquín (2014). *Autopresentación, amistad y vínculos sexo-afectivos en sitios de redes sociales en adolescentes de sectores populares de la Ciudad de Buenos Aires*. [Tesis Doctoral]. Universidad de Buenos Aires. <http://www.fsoc.uba.ar/catalogo/>.
- LISKA, Mercedes (2018). *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- LONGO, María Eugenia (2003). *¿Qué les queda a los jóvenes? Representaciones en torno al trabajo e identidad en varones jóvenes pobres* [Tesis de grado]. Universidad del Salvador. <http://www.salvador.edu.ar/csoc/idicso>
- LÓPEZ, Matías D. (2017). *Cambio de piel: Intervenciones culturales, acción colectiva y politicidad emergente en el espacio público de La Plata* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de La Plata.
- MACHLIS, Joseph (1999). *The Enjoyment of Music* (8th edition). New York: W. W. Norton & Co Inc.
- MACRI, Mariela y GUEMUREMAN, Silvia (2013). La configuración del campo de estudios sobre juventud, adolescencia e infancia en Argentina a partir de la recuperación de la democracia. *Sudamérica: Revista de Ciencias Sociales*, (2), 131-162. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/sudamerica/article/view/860>
- y VAN KEMENADE, Solange (1993). *Estrategias laborales de jóvenes de barrios carenciados*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- MAGNANI, José (2002). De perto e de dentro: notas para uma etnografía urbana. *Revista brasileira de ciencias sociais*, 17(49), 11-29.
- MAIOLI, Esteban (2018). *Identificación religiosa y discriminación social: los modos de reafirmación identitaria de los miembros de la Asociación de los Testigos de Jehová*. X Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, 5-7 de diciembre, Ensenada, Argentina. Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11606/ev.11606.pdf
- MANZANO, Valeria (2018). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MARCHI, Sergio (2005). *El rock perdido: de los hippies a la cultura chabona*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- MARCON, F. (2012). Identidade e Estilo em Lisboa: Kuduro, juventude e imigração africana Identity and style in Lisbon: Kuduro, youth and African immigration. *Cadernos de Estudos Africanos*, 24(24), 95-116.

- y NORONHA, Danielle Partentieff de (Orgs.) (2021). *Juventudes e desigualdades sociais em tempos de crise e radicalização política*. Aracajú: Criação Editora. <https://editoracriacao.com.br/wp-content/uploads/2021/09/colecao-n-2-f.pdf>
- MARGULIS, Mario (comp.) (1994). *La cultura de la noche. Vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- y URRESTI, Marcelo (1998). “La construcción social de la condición de juventud. Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades”. En Cubides, H., Laverde, M.C. y Valderrama, C. (eds.). *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades* (pp 3-21). Bogotá: Siglo del Hombre.
- MÁRMOL, Mariana del (2015). Discursos y representaciones sobre el cuerpo en el teatro platense del siglo XX Breve historia de un giro copernicano. *Telón de Fondo. Revista de Teoría y crítica teatral*. <https://doi.org/10.34096/tdf.n21.1469>
- (2018). Hacer de la necesidad virtud Ser teatrasta independiente como modo de legitimación. *Tempos e Espaços em Educação*, 11(24), 99-110. Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12585/pr.12585.pdf
- y SAEZ, Mariana L. (2020). ¿Con qué, por qué y contra qué hacemos? Tensiones, encrucijadas y potencias del hacer artístico ¿independiente?, ¿autogestivo?, ¿enredado? *Telonde fondo*, (31), 162-185.
- MATTA, Pablo (2020). Antropología social y mediación de conflictos [Archivo de video]. Ciclo de charlas breves organizado por CIEDEPAS. https://www.youtube.com/watch?v=qTXbUz8NjmY&ab_channel=CIEDEPAS
- MEDAN, Marina (2014). Distintos mensajes estatales en la regulación de la “juventud en riesgo”. *Astrolabio*, (13), pp. 313-343.
- MEKLER, Víctor M. (1992). *Juventud, educación y trabajo*. Buenos Aires: CEAL.
- MENACHO Luis (2015). *Bajo un azul dilatado. Ensayo para una estética musical sudamericana*. [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. URI: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45408>
- MERKLEN, Denis (2005). *Pobres ciudadanos: las clases populares en la era democrática*. Buenos Aires: Gorla.
- MILANESIO, Natalia (2014). *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- MINISTERIO DE CULTURA (2017). Programa social de orquestas infantiles y juveniles. <https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/265000-269999/268120/res1034-1.pdf>
- MINISTERIO DE SALUD (2020). Covid-19. Recomendaciones para equipos de salud en relación a situaciones de suicidio y autolesiones en adolescentes y jóvenes durante el aislamiento social preventivo y obligatorio. https://amada.org.ar/Documentos_ENIA/COVID19_Recomendaciones_situaciones_suicidio_y_autolesiones_jovenes_en_aislamiento_social_preventivo_y_obligatorio.pdf

- MIRANDA, Ana (2010). Educación secundaria, desigualdad y género en Argentina. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 15(45), 571-598.
- MORA, Ana S. (2015). El cuerpo como medio de expresión y como instrumento de trabajo: dualismos persistentes en el mundo de la danza. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10, 115-128.
- (2016). *El rapero como escritor: la casa, la calle y la web en las prácticas de composición de letras de rap*. IX Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/76728>
- (2018). Cuando estar afuera es donde hay que estar: espacio público, subalternidad y legitimación en el break dance y en la danza contemporánea. *Revista Tempos e Espaços em Educação*, 11(24), 15-28.
- (2019). ¿Qué transforma el arte transformador? Reflexiones en torno a prácticas de intervención con el recurso de artes escénicas. *Intervención*, 9(1), 114-125. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.17327/pr.17327.pdf
- y STERKEL, Juan Matías (2022). El freestyle de la calle a la pantalla (y de vuelta a la calle): propuesta de abordaje y análisis situado del rap en pandemia. *Poiésis - Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação*, 16, 239-257.
- MORENO, Federico y QUIÑA, Guillermo (2018). La industria musical argentina en tiempos del negocio digital: un análisis del lugar de las NTICs en las prácticas y discursos de sus actores. *Hipertextos*, 6(9), 99-136.
- MOSQUEIRA, Mariela (2016). La manifestación de los hijos de Dios”: reconfiguración del campo evangélico y emergencia del sujeto juvenil cristiano en la Argentina (1960-2000). *Revista de Ciencias Sociales*, (30), 53-83.
- (2022). “Discriminación por motivos religiosos, una agenda de investigación necesaria”. *Cultura y Religión*, XVI(2).
- MUÑOZ TAPIA, Sebastián. M. (2015). “Jugársela y Buscar un sonido: ¿Cómo se produce una trayectoria rapera en Buenos Aires?”. XI Reunión de Antropología del Mercosur/RAM. Universidad de la República, Uruguay.
- (2018). ¿Cuándo va a “explotar”? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001. *Question/Cuestión*, 1(60).
- MUTUVERRÍA, Marcos (2017). “Juventudes militantes peronistas en acción: la reunión en el barrio” en Socio Debate. *Revista de Ciencias Sociales*. FEEJ, Fundación Editorial Educativa Jurídica. Villa Mercedes, San Luis, Argentina. Año 3 N°6.
- NEGUS, Keith. (1998). La cultura, la industria y la matriz de la salsa: el negocio de la música en los Estados Unidos y la producción de la música latina. *Revista De Ciencias Sociales*, 4, 27-52.
- NINNI, Karen J. (2023). *Organizaciones juveniles católicas salesianas y sus prácticas de trabajo con la pobreza en la ciudad de La Plata* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de La Plata.
- ORGANIZACIÓN DE LXS CHICXS DEL PUEBLO (2019). *Otro presente, otro destino para lxs chicxs del pueblo*. <https://chicxsdelpueblo.com.ar/quienes-somos/>

- ORTALE, María S. (2003). *Prácticas y representaciones sobre desnutrición infantil de causa primaria en familias pobres urbanas del Gran La Plata* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional de La Plata.
- PARUSSEL, Rentata. (1999). *Querido maestro, querido alumno. La educación funcional del cantante. El método Rabine*. Buenos Aires: Ediciones GCC.
- PEDROTTI, Clarisa. (2013) *La música religiosa en Córdoba (1699 - 1840)*. [Tesis Doctoral] Córdoba. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Artes. Dirección URI: <http://hdl.handle.net/11086/2599>
- PELINSKI, Ramón. 2000. "Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música", en *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. R. Pelinski (comp.) Madrid: Akal. Cap. 10, 163-175.
- PÉREZ ISLAS, José A. (2000). "Visiones y versiones. Jóvenes, instituciones y políticas de juventud". En Martín-Barbero, J. y otros (comps). *Umbrales. Cambios culturales, desafíos nacionales y juventud* (pp. 195-233). Medellín: Corporación Región.
- PINEDO, Jerónimo (Dir.) (2017). *Discriminación y racismo en La Plata*. Buenos Aires: INADI.
- PRATT, Mary Louise (2010). *Ojos imperiales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PREVITALI, María E. (2014). *Entre bailes, fútbol y evangelios: una etnografía sobre sociabilidades y violencias en jóvenes de la ciudad de Córdoba* [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires en Ciencias Sociales.
- PUJOL, Sergio (1999). *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.
- (2002). *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- QUIJANO, Aníbal (2015). "Colonialidad del poder y clasificación social", en Boaventura de Sousa Santos y Maria Paula Meneses (eds.): *Epistemologías desde el sur*, Madrid, 67-108.
- QUINTANA, Isabel (2009). "Producción cultural". En Szurmuk, M. y Mckee, R. (coords.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 239-244). México: Siglo XXI.
- QUIÑA, GUILLERMO (2016) *Entre la libre creación y la industria cultural. La producción musical independiente en la Ciudad de Buenos Aires desde 1999 a la actualidad. Cartografías del Sur*; Lugar: Avellaneda; 281 - 283
- (2014). *Las múltiples dimensiones de la música independiente Versión. Estudios de Comunicación y Política*; Lugar: México; Año: 2014 vol. 33 p. 154 – 166.
- QUIRÓS, Julieta (2011). *El porqué de los que van. Peronistas y piqueteros en el Gran Buenos Aires. Una antropología de la política vivida*. Buenos Aires: Antropofagia.
- (2023) *La intervención antropológica: una proposición*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
https://museoantropologia.unc.edu.ar/wp-content/uploads/sites/16/2023/05/QUIROS_La_intervencion_antropologica.pdf

- RAGGIO, Liliana y SABAROTS, Horacio (2012). Políticas públicas dirigidas a juventudes vulnerables. Continuidades y transformaciones en la última década. *Revista Runa*, XXXIII(1), 9-31.
- RABBIA, Hugo (2020). Otredad, diversidad religiosa y prejuicios en las interacciones cotidianas de evangélicos/as de Córdoba, Argentina. *Sociologías*, 22, 36-63.
- RABINE, Eugene. (2002). *Educación funcional de la voz. Método Rabine*. Buenos Aires: CTV.
- REGUILLO, Rossana (1997). Crónica roja: espectáculo y negocio. Jóvenes: la construcción del enemigo. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (60). <http://www.comunica.org/chasqui/reguillo.htm>. Acceso 16/05/01
- (1999). Violencias expandidas. Jóvenes y discurso social. *Jóvenes. Revista de Estudios sobre Juventud*, año 3, (8), 10-23.
- (2003). Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión. *Revista Brasileira de Educação*, (23), 103-118.
- REYGADAS, Luis (2004). Las redes de la desigualdad: un enfoque multidimensional. *Política y Cultura*, (22), 7-25.
- (2014). Procesos simbólicos en la construcción de la igualdad y la desigualdad. *Coloquio de desigualdades.net*, Berlín.
- REYNOSO, C. (2006). *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización. Vol. II. Teorías de la complejidad*. Buenos Aires: SB.
- RIBEIRO RAPOSO, Otávio (2016). Cartografia da dança. Segregação e estilos de vida nas margens da cidade. *MANA*, 22(3), 765-797.
- ROBERTI, María Eugenia (2018). *Políticas de inclusión socio-laboral para jóvenes: un análisis de las trayectorias de participantes de programas de empleo (Prog.R.Es.Ar y PJMMT) en el Conurbano Bonaerense*. [Tesis Doctoral] Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
URI: <http://hdl.handle.net/11336/83265>
- ROBERTSON, Carol E. (2001). “Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres”. En Cruces, F. y otros (eds.). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 383-413). Madrid: Trotta.
- RODRÍGUEZ, Rocío María (2020). Hacerse DJ: el pasaje de público a artista en el caso de unas mujeres en el mundo de la música electrónica de Córdoba; Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades; *Síntesis*; (9), 1-13.
- RODRÍGUEZ TARDUCCI, Rocío (2018). Asentamientos informales en el partido de La Plata: Una aproximación a las modalidades de ocupación del territorio. *Estudios Socioterritoriales*, 23.
- ROITTER, Mario (2009). *Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas*. Buenos Aires: CEDES. <https://repositorio.cedes.org/handle/123456789/3758>
- ROMANIUK, Ana. M. (2018). *La música popular de referencias rurales en la provincia de La Pampa: Huellas, zambas y milongas en la construcción de identidades*

no-centrales en Argentina. [Tesis Doctoral]. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.

ROMERO, Guillermo (2019). *Quiero verte bailar: Género y sexualidad en escuelas secundarias de la ciudad de La Plata* [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires.

RUIZ, Irma. F. (2007). *La "conquista espiritual" no consumada. Estudio antropológico-musical de los rituales cotidianos mbyá-guaraní de la provincia de Misiones (Argentina)*. [Tesis Doctorado]. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.

SAHLINS, Marshal (1988 [1976]). *Islas de historia. La muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia*. Barcelona: Gedisa.

SAEZ, Mariana L. (2020). Estética del riesgo. Artes circenses en la ciudad de La Plata. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 92-100. <https://bicyt.conicet.gov.ar/fichas/produccion/10157072>

SAID, Edward (2004). *Orientalismo*. Buenos Aires: Manantial.

SALERNO, Daniel O. R. y SILBA, Malvina (2005). *Guitarras, pogo y banderas: el aguante en el rock* [ponencia]. VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-LA Música popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina, Buenos Aires.

——— (2006). “Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas”. *Question/Cuestión*, 1(10).

——— (2013). “Quién nos creemos que somos: Legitimidad, cultura y poder en la música popular”. En Valdés, L. y Morales, S. (comps). *Industrias culturales, medios y públicos: de la recepción a la apropiación*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. <https://www.publicacioncompanam2013.eci.unc.edu.ar/files/companam/ponencias/Comunicaci%C3%B3n.%20cultura%20y%20poder/-Unlicensed-Comunicaci%C3%B2n-cultura-y-poder-SALERNO.pdf>

SAPONARA SPINETTA, Valeria (2019). “El vínculo político de los músicos independientes de rock en el Partido de Avellaneda (2016-2018)” en *Cartografías del Sur*. Editorial: Secretaría de Investigación y Vinculación Tecnológica e Institucional (SIVTI). Avellaneda.

——— (2023). *Rock conurbano. Etnografía en un mundo autogestionado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.

SARAVÍ, Gonzalo (2015). Juventudes fragmentadas. Socialización, clase, cultura, en la construcción de la sociedad. *Estudios Sociológicos*, 35(103), 195-199.

——— (2020). Acumulación de desventajas en América Latina: aportes y desafíos para el estudio de la desigualdad. *Revista Latinoamericana de Población (RELAP)*, 14(27), 228-256.

SCHUTZ, Alfred (1977). “Making Music Together. A Study in Social Relationship”. En *Symbolic Anthropology. A Reader in the Study of Symbols and Meanings*, eds. J. L. Dolgin y D. S. Kamnitzer, 106-119. Nueva York: Columbia University Press.

SEBASTIANI, A. y MALBRÁN, Silvia (2003). “Las habilidades musicales ‘clave’: un estudio con músicos de orquesta”. En Martínez, I. C. y Mauleón, C. (Eds). *Música y*

ciencia. *El rol de la cultura y la educación en el desarrollo de la cognición musical*. La Plata: SACCoM. s/p.

- SEDRONAR (2017). *Departamentos con alta vulnerabilidad social y baja cobertura de oferta asistencial y preventiva de adicciones en la República Argentina*. Dirección de Análisis Territorial y Estadística, Observatorio Argentino de Drogas. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2018/05/oad_2017_departamentos_con_alta_vulnerabilidad_social_y_baja_cobertura_de_oferta_asistencial_y_preventiva_de_adicciones_en_la_republica_argentina.pdf
- SEGURA, Ramiro (2015). *Vivir afuera: antropología de la experiencia urbana*. Buenos Aires: UNSAM.
- SEMÁN, Pablo (2006a). “El pentecostalismo y el ‘rock chabón’ en la transformación de la cultura popular”. En Semán, P. y Míguez, D. (eds.). *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente* (pp. 197-218). Buenos Aires: Biblos.
- (2006b). *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires: Gorla.
- (2007). Vida, apogeo y tormentos del “rock chabón”. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (16), 241-255.
- (2015). Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia. *Apuntes de Investigación del CECYP*, (25), 119-146. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-98142015000100006&lng=es&tlng=es
- y VILA, Pablo (2011). *Troubling Gender. Youth and Cumbia in Argentina’s Music Scene*. Philadelphia: Temple University Press.
- y VILA, Pablo (comps.) (2008). *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla.
- y VILA, Pablo (2013). “Rock Chabón: The Contemporary National Rock of Argentina”. En Clark, Walter A. (ed.). *From Tejano to Tango. Essays on Latin American Popular Music* (pp. 70-94). Nueva York y Londres: Routledge.
- SCIORTINO, Silvana (2018). Una etnografía sobre arreglos familiares, leonas y mujeres superpoderosas: prácticas compartidas de cuidado entre las titulares del “Ellas Hacen”. *Cuadernos de Antropología Social*, (48), 55-71. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13550/pr.13550.pdf
- (2023). Niñas, niños, adolescentes y jóvenes cuidadores: la sostenibilidad de la vida en un barrio qom de la ciudad de La Plata, Buenos Aires, Argentina. *DESIDADES*, (35), 110-128.
- SHIFRES, Favio; TOVAR, Pilar Holguín (2015). Reconsiderando el desarrollo de las habilidades de audición musical. *En El Desarrollo de las Habilidades Auditivas de los Músicos. Teoría e Investigación. La Plata (Argentina): GITeV-Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal*.
- SHORE, Cris (2010). La antropología y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la “formulación” de las políticas. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*,

(10), enero-junio, 21-49.

- SCHINKEL, Willem (2018). Against “immigrant integration”: For an end to neocolonial knowledge production. *Comparative Migration Studies*, 6(1).
- SEGATO, Rita (2013). *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- SILBA, Malvina (2010). *Vidas Plebeyas: cumbia, baile y aguante en jóvenes del Conurbano Bonaerense* [Tesis de doctorado en Ciencias Sociales]. Universidad de Buenos Aires.
- (2011). Identidades subalternas: Edad, clase, género y consumos culturales. *Última Década*, 19(35), 145-168.
- (2012). “Vidas Plebeyas: masculinidades, resistencias y aguante entre varones jóvenes pobres del Conurbano”. *Papeles de Trabajo*, 6(9), 160-176.
- y SPATARO, Carolina (2008). “Cumbia Nena. Jóvenes bailanteras: entre las líricas, los relatos y el baile”. En Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (comps.). *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular* (pp. 91-121). Buenos Aires: Paidós.
- y SPATARO, Carolina (2018). Encontrar mi propia música: tensiones entre la gestión del cuidado y los espacios de autonomía en mujeres de sectores medios y populares. *Descentrada*, 2(1), 1-16. <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe035>
- y VILA, Pablo (2017). Músicas migrantes y la construcción de “lo negro” en la Argentina contemporánea. *Etnografías Contemporáneas*, año 3, (5), 120-151.
- SKARTVEIT, Hanna (2009). *Angeles populares. La formación social y espiritual de Gilda y de Rodrigo*. Buenos Aires: Antropofagia.
- SINISI, Liliana. (2001). “La relación nosotros-otros en espacios escolares ‘multiculturales’. Estigma, estereotipo y racialización”. En Neufeld, M. R. y Thisted, J. A. (comps.). *“De eso no se habla. .” : Los usos de la diversidad sociocultural en la escuela* (pp. 189-234). Buenos Aires: Eudeba.
- SOLER CAMPO, Sandra (2020). Mujeres, música y liderazgo. *La Ventana. Revista de Estudios de Género*, 6(51), 111-137.
- SOSA, Mario (2012). *¿Cómo entender el territorio?* Guatemala: Cara Parens.
- SPATARO, Carolina (2012). “Señora de las cuatro décadas: un estudio sobre el vínculo entre música, mujeres y edad” (1-16). *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 15 (2).
- STOLCKE, Verena (2000). ¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad. y la naturaleza para la sociedad? *Política y Cultura*, (14), 25-60. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26701403>
- STUBER, Jenny. (2006). “Talk of class. The discursive repertoires of White working- and Upper-Middle-Class College Students”. *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol. 35, nº 3, 285-318.
- SVAMPA, Maristella (2019). Posprogresismos, polarización y democracia en Argentina y

- Brasil. *Nueva Sociedad*, 121-134.
- TAUSSING, Michael (1993). “El fetichismo del estado”. *Un gigante en convulsiones*. Barcelona: Gedisa.
- TILLY, Charles (2000). “De esencias y de vínculos”. *La desigualdad persistente* (pp. 15-54). Buenos Aires: Manantial.
- TONKONOFF, Sergio (2018). Tres movimientos para explicar por qué los pibes chorros visten ropa deportiva. *Cuestiones Criminales*, (1), 136-144.
- UNICEF (2020). *Efectos del COVID-19 sobre la desigualdad y la pobreza infantil en Argentina*. Buenos Aires.
- (2021). *Salud mental en tiempos de coronavirus*. Buenos Aires.
- VALLE OJEDA, María Ana del (2022). “El rap nos trajo hasta acá”: Una etnografía sobre jóvenes y rap en circuitos del Área Metropolitana de Buenos Aires [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de General San Martín.
- (1999). La racialización de las relaciones de clase. En M. Margulis y M. Urresti, M., *La segregación negada. Cultura y discriminación social*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 37-62.
- VÁZQUEZ, Melina (2019). “Juventudes, políticas públicas y participación: un estudio de las producciones socioestatales de juventud en la Argentina reciente”. *Juventudes, políticas públicas y participación* (pp. 1-87). Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- VAZQUEZ LABA, Vanessa (2012). Las contribuciones del feminismo poscolonial a los estudios de género: interseccionalidad, racismo y mujeres subalternas. *Perfiles de la Cultura Cubana*, 1-20.
- VECINO, Diego. (2010). Sellos discográficos independientes y nuevas tecnologías en la crisis de la industria de la música. Los casos de los netlabels Ventolín Records y Mamushka Dogs Records. In *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.
- (2011). “Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente en la ciudad de Buenos Aires, 1998-2010”. En Rubinich Lucas y Paula Miguel (comps.). *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, pp. 101-129.
- VENTURA, Violeta (2020). Juntarse para alejarse y reproducir la clase: Estrategias residenciales de las clases medias en los márgenes asignados por el mercado. El caso de la población beneficiaria del plan PROCREAR en la ciudad de La Plata (2013-2015), Argentina. *Investigaciones Geográficas*, (60), 83-100.
- VILA, Pablo (1985). “Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil”. *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: CEAL.
- (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (2). <http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>

- (2003). “Ciudadanías juveniles en América Latina”. *Última Década*, (19), 11-20.
- (ed.) (2017). “Music, dance, affect, and emotions”. *Music, dance, affect, and emotions in Latin America* (pp. 1- 39). Maryland: Lexington Books.
- VIOTTI, Nicolás (2017). Emoción y nuevas espiritualidades. Por una perspectiva relacional y situada de los afectos. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (28), 175-191.
- VITOLA, Verónica A. (2016). El uso del concepto de los sectores populares en las ciencias sociales. *Conflicto Social*, año 9, (15), 158-187.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2013). *La mirada del jaguar*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- VOMMARO, Pablo (2020). “Juventudes, barrios populares y desigualdades en tiempos de pandemia”. En Dammert-Guardia, M., Vommaro, P. y Bonilla Ortiz-Arrieta, L. (eds). *Múltiples miradas para renovar una agenda urbana en crisis* (pp. 155-164). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- (ed.) (2022). “Juventudes y desigualdades en tiempos de pandemia: entre las persistencias y las emergencias”. *Experiencias juveniles en tiempos de pandemia. ¿Cómo habitan la pandemia las juventudes y qué cambió en su vida cotidiana?* Buenos Aires: Grupo Editor universitario.
- WACQUANT, Loic (2007). *Los condenados de la ciudad. Guetos, periferias y Estado*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- WALD, Gabriela (2009). “Promoción de la salud a través del arte: estudio de caso de un taller de fotografía en "Ciudad Oculta", la villa No 15 de la Ciudad de Buenos Aires”. En *Revista Salud Colectiva*. (5), 345 – 362.
- (2012). *La cultura como recurso. Usos y apropiaciones de dos programas de orquestas juveniles de la Ciudad de Buenos Aires* [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires.
- (2017). Orquestas juveniles con fines de inclusión social. De identidades, subjetividades y transformación social. *Foro de Educación Musical, Artes y Pedagogía*, 2, 59-81.
- WEBER, M. (1984). *Los tipos de dominación*. NoBooks Editorial.
- WELSCHINGER LASCANO, Nicolás S. (2014). “Rolling no, stone”. La música como “tecnología del yo” en jóvenes mujeres de sectores populares en la Argentina. *Estudios de Comunicación y Política. Nueva Época*, (33), 59-69.
- (2016). *La llegada de las netbooks* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de La Plata.
- WILLEMS, E. (2001). *El oído musical. La preparación auditiva del niño*. Barcelona: Paidós.
- WILLIAMS, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- WILLIS, Paul (1988). *Aprendiendo a trabajar: cómo los niños de la clase obrera consiguen trabajos de clase obrera*. Madrid: Akal.

- WOODSIDE, Julián y JIMÉNEZ, Claudia. (2012). Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical. *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música* (pp. 91-108). Ariel España.
- WORTMAN, Ana (1991). *Jóvenes de la periferia*. Buenos Aires: CEAL.
- YÚDICE, G. (2007). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- YUVAL-DAVIS, Nira (1996). Género y Nación. Articulaciones del origen, la cultura y la ciudadanía. *Arenal: Revista de Historia de Mujeres*, 3(2).
- ZABLUDOVSKY KUPER, G. (2013). El concepto de individualización en la sociología clásica y contemporánea. *Política y Cultura*, (39), 229-248.
- ZIBECCHI, Carla (2013). “Organizaciones comunitarias y cuidado en la primera infancia: un análisis en torno a las trayectorias, prácticas y saberes de las cuidadoras”. *Trabajo y Sociedad*, (20), 427-447.
- (2014). Cuidadoras del ámbito comunitario: entre las expectativas de profesionalización y el “altruismo”. *Revista de Ciencias Sociales Íconos*, (50), 129-145.

Índice de imágenes

Imagen 1- Villa Elvira, La Plata, Buenos Aires

Imágenes 2 y 3- Barrios populares en la ciudad de La Plata y en Villa Elvira

Imagen 4- trenza que hizo Brisa a Candela

Imagen 5- Focos de producción musical en Villa Elvira

Imagen 6- Identificación de ejes conceptuales

Imagen 7 y 8- Ensayo general en el SUM de La Casita de Los Pibes

Imagen 9- Centro Cultural Barrial La Resistencia, El Roble

Imagen 10- Ensayo en la casa de Santiago

Imagen 11 y 12. Cumpleaños en Quinta Primorosa

Imagen 13. Almuerzo en Quinta Primorosa

Imagen 14. Ensayo con el grupo salmista

Imagen 15 y 16. Cumpleaños “Colectivo La Casa”.

Imagen 17: Grupo salmista en un día de reposo

Imagen 18: presentación en vivo en la Marcha de la Gorra,

Imagen 19: Ensayo de Alta Banda

Imagen 20 Captura de pantalla de Instagram de Delirio

Imagen 21, 22 y 23: Esquinas de Villa Elvira

Imagen 24. Autor: Freddy Merkén

Imagen 25. La cultura está en peligro. (2023). Carta al Congreso Nacional

Índice de cuadros

Cuadro 1: Grupos musicales de Villa Elvira.

Cuadro 2: Relevamiento notas diario El Dia con término juventudes.

Cuadro 3: Modos de apropiación del territorio