

SALIR DEL POZO: ROCK, BARRIO Y MASCULINIDAD

Por: Virginia Peterson¹

En la década de los noventa surgieron en los suburbios bandas de rock por parte de nuevos actores sociales y un público que se sintió identificado. Algunos espacios e instituciones abrieron sus puertas a este fenómeno y posteriormente se crearon otros. Dichas bandas, a lo largo de estas casi cuatro décadas siguen sonando.

Los interlocutores que conforman este grupo de varones fueron entrevistados y observados a través de estrategias metodológicas de observación participante que implicó la realización de trabajo de campo entre abril de 2016 y junio de 2022, quienes localizaron sus comienzos en la adolescencia cuando formaron su primera agrupación, *banda de rock*.

Este circuito musical está compuesto en general por varones que viven y llevan a cabo gran parte de sus proyectos musicales en los barrios de Aldo Bonzi, Tapiales y Villa Madero. Barrios que forman parte del primer cordón del conurbano bonaerense de La Matanza, correspondiente a la denominación Matanza 1, a muy pocas cuadras de la Avenida General Paz. Límite que surge en la segunda mitad de la década de 1930 con la construcción de la mencionada avenida.

Palabras Claves: Rock-Identidad-Barrio-Masculinidad

Los barrios de Villa Madero, Tapiales y Aldo Bonzi, fueron barrios fabriles, prontamente asfaltados y desde inicios contaron con tendido de cables, gas natural, cloacas y agua potable. Existe un grado de continuidad entre los barrios vecinos del otro lado de la línea divisoria (Mataderos, Villa Lugano, Villa Soldati). Sobre todo, con respecto a Villa Madero² y Tapiales. Sin embargo, Aldo Bonzi, se encuentra cercado por las vías del ferrocarril y es muy difícil de acceder hasta para los barrios contiguos.

¹ Maestranda en Antropología Social. UNSAM-IDAES

² Martín Biaggini junto a Oscar Tavorno, establecen la historia fundante de la localidad de allí se desprende lo siguiente; “durante el gobierno de Peronista, el estado se convirtió en empresario. Entre 1946 y 1950 se nacionalizaron los ferrocarriles, los teléfonos y algunas compañías eléctricas. Además, se crearon las empresas de Gas del Estado y Yacimientos Carboníferos Fiscales, se incrementó la flota Mercante y el desarrollo de Aerolíneas Argentinas. “En el caso de Villa Madero en particular, zona que nació gracias a la instalación de industrias. Si el vecino pueblo de Tapiales nació gracias al paso del Ferrocarril y su posterior loteo (entre 1908 y 1910), Villa Madero nace gracias al transado del matadero y la radicación en la zona de las distintas fábricas de sebo, huesos y derivados, y la atracción de fuentes de trabajo que supuso”. (Biaggini y T. 2008;113) Tanto las instalaciones de fábricas y la ubicación estratégica por los caminos mencionados, dieron origen a la población denominada “Villa Las Fábricas” y paralelamente a su población y a sus actividades comerciales.

A fin de arribar a grados de continuidad musical entre bandas se recurrió a hacer un seguimiento sobre sus trayectorias de vida, hábitos de escucha familiar, grados de socialización, etc. Sin embargo, han destacado que fue ver a otro varón tocar un instrumento y cantar cuando todo cobro sentido. La mayoría entró al mundo de la música a través de otro varón, ya sea porque lo conocieron en la escuela, lo escucharon tocar en la calle, en una plaza o en lo de algún vecino.

Las prácticas musicales entre los interlocutores que participaron de este trabajo, comenzaron a surgir en sus primeros años de adolescencia, los primeros espacios en abrir sus puertas fueron algunas casas de familia, algún cuarto en desuso que oficiaron de salas de ensayo, contaban con la aprobación de algún adulto a fin de poner en prácticas sus destrezas. También la calle, la esquina, pero a la que se iba con el instrumento.

Más allá de las influencias parentales y de las instituciones educativas. Los músicos que para aquellas épocas eran apenas adolescentes podían manejarse dentro un amplio margen de posibilidades para mostrar sus destrezas creativas. En ese entonces más allá de bares, boliches o locales destinados a la música de rock, otros espacios les abrieron las puertas; Sociedades de Fomentos, Clubes Sociales, Escuelas, Bibliotecas y hasta recintos que pertenecían a la Iglesia Católica. Posteriormente abrirían sus puertas las salas de ensayo y recién en el nuevo milenio algunas con mayor margen de complejidad tecnológica. Dicha movilidad en principio puede adjudicarse a diversos espacios de recreación, lugares como Tatín disco, El Borde. Decenas de clubes sociales como Sociedad de Fomento de Villa Madero³, Club La Verdad⁴, Club Social y deportivo el resplandor⁵, El lucero⁶, Club Los Muchachos⁷, El Ciclón, El Fortín⁸, Club Madero Central⁹, etc.

Poder llegar a formar una banda de rock fue en ese entonces una práctica inédita para las generaciones de adolescentes de aquel entonces. Como así también se iban reconfigurando las prácticas masculinas, el ingreso a la educación secundaria, tiempo

³ Fundación: 1 de junio de 1915. Sede: Primera Junta y Caaguazú.

⁴ Fundación: 25 de mayo de 1942. Sede Pedernera y Dominguez. Esta institución que fue conocida por la organización de grandes picnics, corzos, bailes de carnaval y su participación activa en diferentes campeonatos deportivos. Posteriormente el club fue declinando hasta ser ocupado y transformado en un antro delictivo en el cual la prostitución y la venta de drogas formaron parte del funcionamiento de la institución, hasta que, una intervención judicial puso al club nuevamente en manos de los vecinos...

⁵ Fundación: 4 de noviembre de 1936. Av Gral Pintos y Av. Crovara. Fútbol.

⁶ Fundación: 25 de mayo de 1948. Sede Av. Velez Sarsfield y Rivera. La primera en La Matanza en tener iluminación para jugar de noche.

⁷ Fundación: 1 de junio de 1927 Sede: Thorne 895. Entre los deportes que formaron parte de las actividades del club debemos recordar el Box, muy importante en Villa Madero, en la primera mitad del siglo.

⁹ Fundación: 12 de octubre de 1927. Sede: Álvarez y Gral. Pintos (conocido como el club de los cogotudos) A diferencia del resto de los clubes que como actividad central era el fútbol, construyen una cancha de tenis, considerada en aquellos tiempos un deporte de ricos.

libre para juntarse a jugar a la pelota en algún espacio descampado, o quedarse un rato en la esquina.

Durante al menos tres décadas han establecido redes de relaciones entre ellos que implican todo tipo de apoyo; técnico, estético y emocional. Dichas redes pueden traducirse en acciones concretas que representan a la vez contenidos extramusicales (objetos disponibles, sus significaciones, experiencias colectivas basadas en sus trayectorias, afinidades y sus experiencias compartidas) y procesos emocionales en el que transcurre un entramado de encuentros que producen subjetividades, capacidades corporales y al mismo tiempo identificaciones. (Buch;2016) (Vila;2017).

Que fue del Rock chabón y barrial

En la década anterior ya existían cierto tipo de consumos y usos de la música, estaciones de radios dedicadas al género, fortalecimiento de la cultura del recital y sus reproducciones en vivo (Pujol, 2007). En la década de los 90 muchos jóvenes se nutrirían de programas radiales y televisivos como Rock and Pop y MTV, elementos provistos por la industria musical. Y, posteriormente, se crearía a través de una serie de encuestas, la radio MEGA: puro rock nacional, dedicada a las elecciones de un puñado de canciones, que venían escuchando los sectores populares del Gran Buenos Aires. (Semán;2005)

La particularidad de estos jóvenes, en su mayoría de clase media baja, fue que pasaron de ser escuchas a convertirse en partícipes activos del género. Pronto, escritores, intelectuales y prensa especializada, formularían la categoría Rock Stone que devendría en Rock Chabón.¹⁰ Esta operación estigmatizadora y ampliamente criticada era evaluada en términos de escaso nivel artístico, de poca innovación, en síntesis, carentes de valor cultural. Pretendían calificar estéticamente cuando en verdad lo ético primaba al centrarse en la participación del público a través de relatos y fotos cronicadas como si el recital

¹⁰ A modo de ejemplo, uno de los periódicos de gran tirada como el Suplemento Sí del diario Clarín, junto a otras publicaciones en La Nación, Página 12 revistas especializadas en el género junto a periodistas y músicos comenzaron a llamar a ciertas prácticas musicales en términos peyorativos, en un principio bajo la designación Rock Stone vinculado a ciertas prácticas estéticas juveniles (jeans, camperas con la lengua de los Stone, zapatillas de lona y cortes de pelo) y más tarde sería denominado “Rock Chabón, Barrial o Cabeza”, dependiendo de quienes fueran los encargados de redactar la nota o dar su opinión descalificando las propiedades musicales de diversos proyectos musicales y emitiendo juicios estéticos.

Como argumenta en su tesina Do Carmo Norte en base al análisis del suplemento Sí entre los años 1994 y 2004, aparece en dicho suplemento la idea de lo barrial, bajo las bandas de rock más convocantes de la escena local que compartían público e influencias; Viejas Locas, Los Piojos, La Renga y Los Caballeros de la Quema. Resalta de aquellas publicaciones el acento puesto en ciertas prácticas y códigos de consumo sobre todo futbolera y de los barrabravas como el uso de banderas, la pirotecnia dentro del público, en el marco de la cultura del aguante. Siguiendo la línea de análisis que por aquella época realizaba el suplemento dedicado a entretenimientos posteriormente se dio una segunda generación y presentación de nuevas bandas de rock dentro de un nuevo modelo futbolístico comparando el ascenso a nivel convocatoria de las bandas con el ascenso de un club de fútbol a primera división. En donde se asocia a Obras Sanitarias como espacio ligado a la consagración. Segunda etapa. La mancha de Rolando y La 25.

fuera un partido de fútbol. (Alabarces;2008) (Garriga Zucal Salerno;2008) (Benedetti; 2008) (Semán;2005). Sin embargo, en el ámbito de la industria musical la categoría no existió como criterio de exhibición en disquerías, ni era utilizada para las promociones de los recitales, ni los músicos se identificaban con tales denominaciones. (Salerno y Silva;2006)

Paralelamente, analistas socioculturales como Pablo Semán (1999 y 2005) y Pablo Vila (1999), dirán que las expresiones y descripciones elaboradas por la prensa y algunos músicos responderían a calificaciones en términos de clase que se vieron reforzadas luego de la tragedia de República Cromañón.¹¹ Dichos abordajes se alejan de las descripciones en tanto género musical para centrarse en las narrativas de las canciones y en las actividades performativas y ritualizadas de seguidores jóvenes, quienes a través de la cultura del aguante, (categoría física y moral) constituían un espectáculo paralelo al que ofrecían los músicos y a la vez usaban la música como soporte de identidad.

Teniendo en cuenta tales calificaciones, cuando les preguntaba a mis interlocutores sobre ese tipo de categorías, no solían identificarse, les resulta extraña la pregunta y tardaban en formular algún tipo de juicio. La gran mayoría ante tal interrogante lo asociaban con las estéticas musicales y advertían que con el correr de los años habían comenzado a sonar mejor, a complejizar sus performances y a tomar ideas de varios estilos musicales. Jamás lo identificaron en términos éticos y de clase. Tampoco consideraban como pares de oposición categorías tales como comerciales/no comerciales, auténtico/transar. El otro no representaba el “careta que escucha música complaciente.

Este tipo de construcción de identidad que se plantaba a comienzos de siglo, se explicaba a través de las emociones, los sentimientos, empatías inscriptas en determinados repertorios simbólicos, identidades socioestéticas en oposición a otras identidades del pasado articuladas en lo político, lo sindical y lo profesional. (Salerno y Silva;2006) (Benedetti;2008).

Esta distinción entre puestas en valor y performance entre seguidores y músicos resulta difícil de digerir en términos actuales. No era de capital importancia por parte de

¹¹ El abordaje que estos autores hicieron desde las ciencias sociales paralelo al fenómeno en sí se detuvieron fundamentalmente en las letras de las producciones musicales atribuyéndoles al menos tres características: *Nacionalista*: porque comienza a aparecer el sentido de apropiación y positivización de las ideas de Nación y Argentinidad generalmente en oposición a la idea del gran empresario y multinacionales o en oposición a la traición por parte de aquellos que dejaban la patria, entre fines de la década de los noventa y principios de dos mil muchos jóvenes emigraron a Europa, principalmente a España en búsqueda de un futuro mejor además de las performance de las banderas; *Suburbano*, el barrio aparecía como eje central, como localización privilegiada, comienzan a surgir citas geográficas, la vida social pasa por el barrio, prácticas que escenifican la vida en la calle, la esquina, la barra de amigos, las peleas callejeras, el consumo de alcohol, drogas, las armas y el odio a la policía; y *Neocontestatario*, relacionado a una matriz social post-populista a fin de diferenciarse de los planteos políticos contestatarios aburguesados. (Semán y Vila; 1999)

los músicos hacer hincapié en mostrarse independientes y auténticos. Por otro lado, no resultaba del todo real que los espacios de socialización de los jóvenes devenidos en músicos hayan sido solamente la calle, la esquina, las armas y la birra.

Una de las bandas observadas dentro del circuito barrial en el que fue posible identificar continuidad en las trayectorias individuales dentro de un entramado colectivo es el caso de la banda Los Pérez García, y los vínculos entre músicos con distintos grados de trascendencia. A nivel ascendente, en cuanto a nivel de convocatoria y de reconocimiento, han establecido redes con bandas de trayectoria reconocida (Bersuit Vergarabat, Viejas Locas/Intoxicados, León Gieco, NTVG, Los Caballeros de la Quema, etc) y a la vez de manera descendente con las bandas locales (Garufas, La Fuga del Capitán, Manzanitas, etc).

Los Pérez García surgieron en el barrio de Aldo Bonzi dando sus primeros pasos a mediados de la década de los noventa. No solo se mantienen en vigencia hasta la actualidad, sino que a lo largo de los años han logrado cierto grado de popularidad.

A fin de dar cuenta sobre su popularidad se realizó un recorrido virtual recabando datos sobre las entrevistas realizadas por una serie de medios de comunicación en especial programas de radios. El que lleva la voz cantante y el encargado de asistir a cada encuentro en los medios de comunicación, es Beto Olguín, tiene alrededor de 55 años de edad. El crecimiento desde su inicio hasta hoy ha sido notorio. En el año 2012 en la 14° edición de los premios Gardel de la música "La mesa está servida" fue nominado como Mejor Álbum RockPop Alternativo, aunque no ganaron el premio.¹² Asimismo suelen sonar en la radio Mega al menos una vez al día. Casi llegan a concretar uno de los hitos de las bandas de rock que es tocar en el tan anhelado Gran Rex evento que tuvo que suspenderse debido al aislamiento social obligatorio producto de la Pandemia. Suelen hacer varias presentaciones en el año en teatros ubicados en CABA, dedicados a este tipo de presentaciones como por ejemplo en Opera¹³ Vorterix¹⁴, Teatro Flores¹⁵ o La Trastienda¹⁶, generalmente realizan dos fechas seguidas debido a la cantidad de personas que asisten. Y suelen realizar entre 4 o 5 fechas en estos teatros a lo largo del año, a veces más. Y en Zona Oeste, dos teatros como Woodstock¹⁷, en San Justo y Auditorio Oeste¹⁸, en Haedo.

¹² <https://www.infobae.com/2012/08/28/667289-todos-los-nominados-los-premios-gardel-2012/>

¹³ <http://www.operaorbiseguros.com/>

¹⁴ <http://www.teatrovorterix.com/elteatro.php>

¹⁵ <https://www.teatroflores.com/>

¹⁶ <http://www.lastrastienda.com/>

¹⁷ <https://www.instagram.com/teatrowoodstock/?hl=es>

¹⁸ <https://www.auditoriooeste.com.ar/>

Fuera del área metropolitana también realizan presentaciones en algunas provincias del país como Córdoba, Rosario, Santa Fe, Mar del Plata, Partido de La Costa y hasta Jujuy. Se destacan las fechas que se dan en el marco de eventos en donde tocan varias bandas, como Cosquín Rock o Baradero Rock, abriendo la posibilidad ampliar redes.

La familia y la amistad son dos categorías que sobrevuelan entre los miembros de la banda, algunos de ellos eran compañeros de la escuela secundaria, en una nota periodística Beto aclara que son amigos incluso antes de tocar un instrumento¹⁹. Siempre hace referencia al equipo de trabajo y a la gente que trabaja con él. Su centro de operaciones, la sala de ensayo se encuentra en Aldo Bonzi.

Las figuras públicas con las que han tenido vínculos son numerosas y cuentan con una gran red de relaciones. Pasaron por su haber, músicos de Los Caballeros de la Quema, Los Piojos/La Franela, No Te Va A Gustar, Viejas Locas/Intoxicados, Ella es tan cargosa, y hasta con figuras emblemáticas que forman parte del Rock Nacional como León Gieco con quien grabaron el fantasma de Canterville en el disco Ya! En el en año 2001.

Ante la pregunta que es los Pérez García para él, responde que es *“donde yo pongo lo máspreciado, la pasión, el trabajo, el amor es el combustible, más allá del amor de los seres queridos, es donde uno se expresa, el trabajo que uno elige, la solución en algunos momentos oscuros de la vida. La música termina siendo la balsa que me sacó a flote.”*

Existe un vínculo particular con algunos de sus ex integrantes. Integrantes de su primera formación quienes hace más de una década formaron otra banda, Garufas.

Garufas inicia su trayectoria en noviembre de 2009 por aquel entonces estaba integrada por 3 ex Pérez García, Walter Corbato (ex guitarrista), Fernando Castellano (ex baterista) y Pity Ayetz (ex percusionista), y los hermanos Diego y Martín Elicegui, que siempre han participado en calidad de invitado. Todos ellos pasaron la barrera de los 40 años.

Tanto Diego como Beto hacen referencia al tiempo de trabajo y al equipo de trabajo a las horas de ensayo, de producción. Los dos hacen hincapié que se trata de una práctica que lleva todos los días. Este grupo de varones se ha conformado en relación a los vínculos y redes con otros varones músicos y con los objetos en este caso los instrumentos y la destreza y conocimiento que cada uno posee.

¹⁹ <https://www.eltribuno.com/jujuy/nota/2017-9-12-20-12-0-los-perez-garcia-llegan-a-jujuy-por-primera-vez>

Independientemente de las dos bandas enunciadas, un dato que nos permite aproximarnos a la cantidad de bandas de rock que transcurren en los barrios analizados se da ante la siguiente situación; si por algún motivo algún integrante debiera abandonarla, a los pocos días sumarían a un nuevo integrante.

Para este tipo de vínculos autores como Gallo, Semán, Boix e Irrisarri²⁰, refieren a la categoría amistad para hablar sobre las redes de intercambio que se generan entre los músicos, y a veces entre el entorno más allegado, a través de lazos que implican no solamente tramas de cooperación técnica, comercial o gestión, sino un tipo de vínculo cuya afinidad y característica implica compartir valores de índole estético que les permite transitar lugares de múltiples usos en donde al mismo tiempo despliegan actividades de trabajo, creación y ocio.

Por parte de los músicos se reflejará a partir de las mutuas invitaciones y elogios recíprocos. En especial a través de tres situaciones, cuando un músico se encarga de la producción, cuando participan en un show o en la grabación de alguna canción que formará parte de un disco o simplemente irse a ver.

Para la primera situación tendremos en cuenta la línea histórica en que Los Pérez García han realizado sus trabajos de producción y con quienes. En una serie de entrevistas²¹ su líder hace mención de sus vínculos y redes de relaciones que tiene con otros músicos ya sea en cuanto al trabajo de producción artística, compartir escenario en eventos o ir en calidad de invitados. En varias de estas entrevistas se hace mención a la producción artística.

Generalmente se trata de músicos consagrados y con cierto grado de popularidad. Martín Méndez (Guitarrista) de Los Caballeros de la Quema, Emiliano Branciarri (voz y guitarra) de No te va a Gustar, Y con respecto a su último material Juan Bruno (guitarrista) y Pepe Cespedes (bajista) de Bersuit Vergarabat fueron quienes se encargaron de realizar los últimos toques y cambios. Al trabajo de los productores, Beto, los comparará con el trabajo de un director técnico de fútbol; *“el técnico del equipo tiene sus esquemas, te para en la cancha de otra manera”*. *Te prepara como si fuera un vivo*. *“ellos son el director*

²⁰ Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos. (2005) Editorial Gorla. Guadalupe Gallo y Pablo Semán (compiladores)

²¹<https://www.youtube.com/watch?v=c1yB3-unXi4&t=231s> <https://www.youtube.com/watch?v=SgmYrNVE9I0>
<https://www.youtube.com/watch?v=CawJoTzyW-Q>
<https://www.youtube.com/watch?v=FTvrbxwADQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=2PowJHtBmQ>
https://www.youtube.com/watch?v=vp_NaAqyCeE

técnico y nosotros los jugadores, nosotros decidimos en la cancha pero los técnicos te acomodan un poco”. “ellos enriquecen el resultado final.

Para la segunda situación, en un primer sentido ellos pondrán el cuerpo, se harán presentes en el recital de alguna de las bandas amigas como invitados o simplemente como público. Esta red de intercambio de recursos materiales y afectivos que ellos consideran amigos, hermanos, familia se hace visible en una forma de poner el cuerpo, en el escenario como invitado, compartiendo fechas, subir a compartir una canción, como detrás de escena, producir un disco de otra banda, grabar una canción, o irse a ver.

Suele vérselos en los recitales en calidad de invitados, se esperan en los camarines, suben a tocar. Muchos tienen la ocasión de subir al escenario a tocar con alguien a quien admiraron durante años, es un honor y una emoción que suelen evocar cuando cuentan anécdotas.

Por último, se da la eventualidad de participar en calidad de público en los recitales. Con fines comerciales y de publicidad, con el afán de sumar público y que el colega les anuncie su próximo show en algún momento. Sin embargo, en ocasiones existe admiración por la actividad creativa que realiza el otro. Suelen frecuentar los recitales de aquellos que llaman amigos/familia y se los puede distinguir del resto del público, no es común que tomen las actitudes del resto de los seguidores (llevar banderas, hacer pogo, etc). Como un ejercicio de la distinción se irán a ver, admirarán a sus colegas, partirán al camarín al finalizar el recital.

Los músicos mencionados ya no son jóvenes, son adultos que ganan tiempo para la música y que se traduce en el tiempo en que le dedican a la creación, producción y gestión de la música, horas de ensayos, solos o con la banda en la sala de ensayo, horas de gestión y producción. Horas que le roban al mundo de responsabilidades que se consideran propias de la edad. Como capas sedimentadas convive el pibe con ese adulto que no puede eludir por completo las responsabilidades, que aun alberga el sueño de vivir de la música pero que lucha por mantener esos espacios que solo la música y sus redes de varones les puede dar.

Salir del pozo

Al evocar sus prácticas musicales, existe un quiebre o pasaje que implicó contar como fue ese paso que dieron para pasar de escuchas, oyentes y hasta incluso de seguidores a músicos. ¿cómo es que en algún momento dejan de ser consumidores de

música, oyentes y se convirtieron en músicos? Como empezaron a desarrollar un rol activo.

En algún momento, en los albores de la adolescencia vieron a otro varón tocar instrumentos, mover las cuerdas de una guitarra, los palillos flotar por el aire o simplemente vestirse de alguna manera. Y se dijeron así mismo... ¡quiero esto!. Aprender a tocar un instrumento, comprar el instrumento, los equipos, escuchar como suena el compañero, acceder a una sala, a un estudio de grabación, desembocar en un recital implicó para alguno de ellos horas de prácticas muchas veces en soledad, algunos se identifican a sí mismos “autodidactas” otros hacen hincapié en el paso por la academia. Disputa que se zanja a la hora del ensayo, momento en donde afloran los vínculos, en donde se aprende del otro, en donde hay que sonar.

Podríamos decir que, entre la práctica del instrumento, la familiaridad del grupo de amigos, la búsqueda de músicos y ponerse a ensayar existe una puesta en funcionamiento de repeticiones en donde opera un proceso de transición de un estatus social a otro (de oyente, seguidor practicante de instrumento a músico). Existe una fase liminal, momento en el que se decide formar una banda, se aprende a tocar un instrumento y está asociado a un nuevo estatus, de búsqueda de otros músicos y de ensayos que darán paso a la formación de la banda que se pondrá en acto en el recital. En el recital, en la puesta en escena jugarán un rol, momento en que serán reconocidos por otros sujetos.

Uno de los principales objetivos que tiene una banda de rock es volverse itinerante, estar en movimiento, poder atravesar varias fronteras, la del barrio, la de la localidad, poder tocar en CABA, recorrer provincias e intentar cautivar la mayor cantidad de público. Contar con un grupo de seguidores que cruce la Avenida General Paz.

Sánchez Troillet, planteaba que la identidad Barrial forjada por el rock tenía fronteras móviles. Las visiones de la ciudad no estaban escindidas de la dinámica urbana que caracterizaba a la circulación de la música y recitales. Se encarga de analizar y establecer relaciones entre los músicos de rock y la proliferación de espacios para realizar los recitales en el área metropolitana, donde la conurbanización del rock en cuanto a perspectivas urbanas, sociales y culturales que se veían representadas a través de narrativas de las canciones y la gráfica de los discos. (Sánchez Troillet:2019).

Pese a las ansias de salir a tocar fuera del ámbito cotidiano, el barrio sigue siendo el territorio en el que se depositan aspectos afectivos y simbólicos y en torno del cual se constituyen señales de identidad y pertenencia.

Y dentro de ese entramado de identificaciones suelen destacar sus capacidades creativas y al tiempo de trabajo, algunas veces en cuanto a cierta capacidad innata a la hora de componer piezas musicales, ponerles letra a las melodías o adquirir cierta destreza al tocar un instrumento. Este proceso creativo consta de al menos dos momentos, un momento en solitario en el que se ensaya, se escucha música, se crean melodías y un segundo momento creativo y colectivo que sucede en los ensayos de la banda de rock en donde se observan, se escuchan, se miden e intentan sonar en conjunto. Para poder “sonar”, para poder salir al mundo, se requieren muchas horas de ensayo, de búsquedas, tanto individual como de manera colectiva.

La música tiene un rol protagónico en sus vidas, en su escala de valores. Independientemente de pensar las prácticas musicales como posible fuente de recursos, la finalidad de convertirlo en fuente de ingresos, o de pensarla como la práctica de mayor motivación, trasciende el binomio trabajo/hobbie, vivir “*en estado de rock*”²² Los recursos que recauden a través de otros trabajos permitirá en algunos casos sostener dichos proyectos.

Esta cantidad de tiempo para realizar sus proyectos musicales creativos tanto individual como grupal sumado a la capacidad de gestión de recursos materiales requiere tiempo, y dado que la gran mayoría de los actores sociales involucrados no vive de la música, se trata de un tiempo que se le roba al trabajo que los sustenta, las actividades de cuidado y mantenimientos y las relaciones afectivas.

El tipo de labor que llevan a cabo los interlocutores aquí interpelados han transitado un sinfín de espacios disponibles gracias a un entramado, una red homosocial y creativas que les otorga hacer música más allá de los espacios de disciplinamiento pero también más allá de la esquina (bares, centros culturales, casas que se transforman en salas de ensayo, salas de ensayo, estudios de grabación) que abrirán sus puertas para su despliegue creativo, que los acogerá. (Archetti;2003)(Manzano;2017)

En esta gran red de músicos que transita la zona analizada vivirán dentro de una continua validación entre pares que consistirá, más allá de las dinámicas que se dan intra banda, en participar en calidad de invitados, se irán a ver a sus recitales como público, se visitaran informalmente a compartir melodías, letras, se pasaran producciones musicales por WhatsApp, en situación de entrevista uno de mis interlocutores me dirá, *un músico que te va a ver a un show es como un seguidor, pero con oído.*

²² Término acuñado por Daniel Melero.

Para reforzar las redes es menester contar con una serie de espacios a transitar ya que el trabajo artístico se lleva a cabo a través de una amplia serie de ámbitos sociales en intersección. Todos estos ámbitos de gestión y de socialización del trabajo creativo no se lleva a cabo en un solo espacio como podría percibirse a un trabajador en una fábrica. (Negus;2005). Hacen hincapié en sus discursos en el grado de profesionalidad, tiempo y disciplina que han depositado aprendiendo a tocar el instrumento, a componer una canción, a ensayar solos o en grupo sumado a todo tiempo de gestión que se extiende a un grupo mayor de personas.

Podría pensarse a estas prácticas de rock en el sentido aspiracional que comenzaría con aspirar a tocar un instrumento, luego a sonar en una banda, tocar en público, adquirir reconocimiento, sostener ese reconocimiento, diluyéndose la línea divisoria entre trabajo y disfrute. O al menos estas prácticas permiten diluir la idea del trabajo como carga.

Estas prácticas requieren de un grado de inversión que implica dedicarse a la música, equiparse, ensayar, componer, gestionar. Acciones que van más allá de un fin lucrativo y de poder vivir de la música. Si bien es cierto que en ocasiones el fin último es conseguir la mayor cantidad de convocatoria posible y adquirir cierto nivel de popularidad, existen diferentes niveles de realización profesional y personal, que va desde componer y ponerle melodía a una canción, hacerla circular entre aquellos más allegados que puede exceder a los miembros de la banda, hacer sonar una canción, ser reconocido por los pares hasta llegar a conocer y compartir camarín y escenario con algún músico reconocido por la industria. Una serie de prácticas y aventuras que aseguran no la hubiesen vivido de no haberse dedicado a la música.

En la misma línea, que mis interlocutores, Rodrigo Manigot²³ de la banda Ella es tan cargosa en su libro autobiográfico dedica un capítulo a la idea de cruzar el cerco. Lo define de la siguiente manera, “*ir a la costa era clave para saltar el cerco. El cerco: tocar en un bar de tu localidad, después pasar a una ciudad vecina. Y cerrar el año con un concierto en Capital, arrastrando a los seguidores de tu barrio. Muchas bandas del conurbano se mueren sin saltarlo.*” (2020; 65) Luego habla de otro cerco, casi al final del capítulo dirá: *Se levantó el telón y vi un mundo de gente feliz, con los ojos tan brillosos como los nuestros. Junté fuerzas y salí. Canté con las manos en los bolsillos mientras se me pasaba el temor.* (2020; 73).

²³ Rodrigo Manigot. “Donde no van las melodías”. Rodrigo Manigot. 2020. Editorial Crujía.

Dos cercos o pozos dicen sortear, el de ocupar espacios de consagración y el de salir a escena. Pero Salir del pozo va mucho más allá de ocupar ese espacio de consagración y de recibir el reconocimiento público. Implica también enfrentar la vulnerabilidad de salir a escena, exhibirse. Como así también sortear momentos de oscuridad, salir de los problemas.

Para salir del pozo es esencial contar con redes que se dan entre músicos de rock varones, que conjugan valores, códigos y procesos identitarios que circulan (fraternidad, compañerismo, familia, romance). Para ello contarán con una serie de prácticas y moralidades (códigos, valores, corporalidades) en las que participan varones que es posible aplicar a estructuras de dominación patriarcal y a una construcción de masculinidad.

Aprender a tocar un instrumento, componer, la búsqueda de músicos, ensayar, grabar y gestionar implica tener una serie de rutinas creativas. Estas prácticas musicales forman parte de un medio organizador que proporciona recursos y ayuda a estructurar cosas, proporcionando recursos para el pensamiento, acciones prácticas, ejemplos y modelos. Mas allá de un reflejo estructural de lo social. (De Nora;2002). Sin esas rutinas creativas no se podría saltar el pozo.

Del Recital a las Salas.

Es de destacar que estos lugares o recintos en los que transcurre un recital, ya no suelen verse tantas banderas que identifiquen a un barrio, ni enfrentamientos, ni el público es adolescente, la pirotecnia es prácticamente nula. El recital es la puesta en acto. Es un acto performativo, en donde se pone en escena lo que una banda de rock tiene para ofrecer, lo que quiere ofrecer al mundo. Sin embargo, va mucho más allá de una función estética.

En el escenario suceden al menos tres situaciones; una de ellas son las fechas en que tocan dos o más bandas locales que suelen ser amigos o conocidos, y que pueden darse dentro de un marco de cooperación que incluye colaboración e implica gestión de recursos materiales y humanos. La segunda situación sería la de tocar como banda invitada de otra que se encarga de la gestión de recursos pero que será la protagonista de la escena. Y la última, cuando toca una sola banda, pero que a su vez van a participar en calidad de invitados otros músicos amigos o allegados. El ir de invitados implica para ellos una situación de reconocimiento y disfrute sin tanta responsabilidad de tener que gestionar recursos.

La primera y segunda situación, podríamos pensarla dentro del marco de las tramas de cooperación en las que no necesariamente es preciso mantener un vínculo profundo. Puede tratarse de bandas que necesitan hacerse de recursos y colaborar mutuamente realizando diversas tareas de gestión. No necesariamente comparten estilo, ni seguidores. En escena, en ocasiones, se observa un cambio rotundo de público. Este flujo de movimiento marca distintas atmósferas. Por lo que generan los músicos en escena, por lo que genera un grupo de seguidores en particular o por ambas situaciones. En ocasiones pareciera que no hay continuidad entre una banda u otra. En otras, cuando se trata de bandas que llevan tiempo vinculándose es probable que como espectador uno encuentre algún tipo de continuidad en la escena.

Para la última situación, cuando toda la gestión recae en una sola banda o el recital lo brinda una sola banda en proporción de una convocatoria considerable. Existe cierto grado de continuidad en la escena, tanto arriba como abajo del escenario. A fin de retratar esta situación he observado durante más de 10 años los recitales de Los Pérez García. La circulación de los músicos en escena se sucede en al menos dos horas, que es el tiempo estipulado generalmente en los teatros en que suelen tocar, pero estas interacciones llevan tiempo, años, décadas. En escena, en el escenario, en la tarima, se abrazan, se elogian, se reconocen. A su vez no solamente el tiempo consolida las redes de relaciones, sus performances suelen estar cargadas de movimientos donde entran y salen los invitados. En los últimos años realizan sus recitales solos, salvo que se trate de algún evento reconocido como “Cosquín o Baradero Rock”. Pero sus performances están plagadas de invitados, algunos de ellos son artistas consagrados, otros son amigos ex integrantes de la banda y además invitados que están recién comenzando su carrera musical.

La participación de otros músicos en la escena principal suele verse reforzada por el discurso del líder/cantante. En la manera de presentarlos, elogiarlos, contando como se conocieron y resaltando sus cualidades artísticas y de expresar abiertamente sus sentimientos, emociones hacia sus compañeros y otros músicos. Independientemente de la significación política que suele aparecer, el discurso que nunca falta en esta performance es el del culto a la amistad, a la admiración entre músicos equiparada a la familia y con un tinte de romance. Y ese es el tipo de discurso que suele dominar la escena musical. Frente a escena siempre se muestran agradecidos en cuanto a los seguidores y en cuanto a los músicos amigos.

En reiteradas ocasiones Beto Olguín, en el contexto del recital menciona términos como los siguientes *“todo esto me puede faltar o dejar de existir (señalando la escena*

musical) pero lo que no pueden faltar son ellos”; “*Mi hermano, mi socio, sin él nunca nada*” y señala a sus músicos. Entiendo con ello que se refiera a la situación de amistad, a la amistad entendida como familia.

Finalizado el recital es frecuente verlos saludándose, felicitándose. En esa ocasión suben a escena todos los músicos que participaron y saludan al público, al igual que ocurre en una pieza de teatro.

Entre el público suele haber una gran cantidad de otros músicos que se encuentran en el establecimiento y que acuden por diversos motivos, ya sea por disfrutar de la experiencia estética, por afinidad, camaradería, amistad o porque el recital de ese “otro/par” es fuente de posible gestión de seguidores.

En este circuito de músicos rockeros no hay mujeres en el escenario, salvo alguna muy remota excepción. Pero al parecer, se empieza a vislumbrar ciertos cambios por parte de las mujeres con respecto a las performances del recital. En los últimos tiempos frente al cambio de paradigma iniciado bajo la consigna “ni una menos” en 2015, luego la campaña Nacional por el Aborto Legal, Seguro y Gratuito, y en paralelo a las denuncias realizadas a algunas figuras emblemáticas del rock como el caso de Cristian Aldana. No fueron pocos los varones o las bandas de rock que se sumaron a la consigna, algunos de ellos aún sin dar un discurso en el show rodeaban sus muñecas con el pañuelo verde.

Mas allá de las actitudes que suelen tomar frente al público, al interior de la banda se plantean discusiones, cruces de criterios, relecturas con respecto a las actitudes de cada uno de sus miembros, lo mismo en caso de enterarse que algún músico de la zona fue escrachado. Se tomarán decisiones con respecto a brindar apoyo o no.

Este contexto vino a modificar una serie de dichos, conductas y tomas de decisiones. A modo de ejemplo, en un recital de Finisterre Homenaje a Los Redondos²⁴, en Aldo Bonzi, que convoca en su mayoría a un público de varones, una joven que irrumpió en escena arrojando el pañuelo verde a favor de la legalización del aborto. El cantante lo sostuvo y se lo devolvió a su dueña. El pañuelo fue y vino como tres veces.

En síntesis, el recital ha sido y es una forma participativa, lugar de reunión con sus propias vivencias, tanto de los músicos como del público. En donde lo estético es solo un campo más y no el principal motivo de reunión (Vila;1985).

Estas redes masculinas y de afectos, producen y sostienen la práctica artística en el que entran en juego distintos procesos de identificación (de género, de clase, etc). Y

²⁴ <https://www.facebook.com/Finisterre-Homenaje-Redondos-223072647899167>

como eje central, la música será capaz de generar atmósferas afectivas junto a las articulaciones identitarias que se despliegan en distintos espacios y escenas. La atmósfera afectiva que surge a partir de las prácticas musicales aparece como aquello que mueve una relación social y determinadas escenas, moviendo a las personas, desde un lugar hacia otro, mediante relaciones con otros y con los entornos materiales. (Capasso;2020).

Existe una fuerte relación entre el barrio y ciertos lugares para tocar de la zona que han sobrevivido. Algunos de estos bares con el correr del tiempo han cerrado. Pero uno de ellos persiste, “La Pizze de Dany”²⁵, con más de 30 años en la zona de Aldo Bonzi.

En algunas de estas mesas, por ahí en un rincón se relacionan estos varones músicos, algunos amigos y una parte muy acotada del público que los consumen. Se encuentra ubicada en la calle Pirán 982. Tiene más de 40 años y es atendida por sus dueños, tres hermanos. Los hermanos Ayetz. Cuyo concepto es brindar un espacio para compartir con familia, amigos, buena comida y buena música.

Es un lugar de alta significación afectiva. Un espacio cargado de identidad. Lugar de creación y recreación. Lugar que podría compararse con los lugares de mayor significación afectiva y simbólica (el hogar, la escuela, el barrio). Esos lugares cuyos, olores, sabores están cargados de memorias individuales y colectivas. Cargadas de nostalgia y recuerdos para quienes pasaron eternas noches, y podría oponerse a aquellos espacios de mayor convocatoria.

La pizzería posee marcas visibles. El logo, la marca registrada es una púa. Las paredes están llenas de dedicatorias, imágenes de los músicos, de bandas de rock. Al echarle un vistazo a la carta encontraremos pizzas con el nombre de las bandas más habitué del lugar.

En relación a la visibilidad de los músicos, puede vérselos sentados en una mesa, compartiendo, que en ocasiones entre trago y trago abandonan el bar a la luz del día, aún con las puertas cerradas del lugar. Pasada la medianoche, la pizzería cambia de protagonistas, las familias tienden a abandonar el lugar y comienzan a aparecer los músicos, a la vez, nadie se queda quieto en su lugar. Y puede darse que tal vez alguno saque su guitarra, improvisando una zapada.

Con respecto al protagonismo de la música y de los músicos. Acontecen dos situaciones muy especiales. La primera cuando surge una fecha en la pizzería y se brinda un recital. Y la segunda, cuando luego de un recital se sigue en la pizzería. Es un lugar

²⁵ Piran 982, Aldo Bonzi. La Matanza. Provincia de Buenos Aires.

donde la música tiene un rol protagónico y donde no es percibida como intromisión. No se trata de música de fondo, ni los músicos ocupan un rol secundario en escena.

En la Pizze, por un lado, se puede identificar un gran número de músicos que estarán presentes tan solo para apreciar la destreza de algún colega y otros que además de estar presentes para disfrutar del recital participarán en el mismo, algunas veces estas situaciones de colaboración o participación estarán pautadas y en otras se dará espontáneamente.

La segunda situación que suele darse a menudo es que la pizzería se convierta en el lugar para “seguirla”. Para continuar la noche. Generalmente esto ocurre cuando finaliza un recital de los Pérez García, Garufas u otra banda local. Aunque el recital haya sido en CABA o en algún lugar alejado en la Provincia de Buenos Aires, muchas y muchos vuelven y eso incluye a los músicos. Se sientan a comer, a relajarse un poco. Beto dirá al respecto ante la pregunta sobre por qué siempre que termina un show vuelve a Bonzi, a la Pizze y contesta: *“porque es mi casa, no hay otro lugar. No existe otro lugar en el que vaya a estar mejor que acá”*.

El bar siempre ha sido uno de los espacios públicos de dominio masculino diferente al espacio de privacidad del hogar, espacio que privilegiaba la amistad, los chimentos y la socialización. El bar siempre formó parte de la construcción de masculinidad un espacio para el uso del tiempo libre y las diferentes actividades.

En la pizzería de Dani, confluyen la comida, los sabores, los olores y la música. En donde los habitués conectan la música con muchas cosas, sentimientos y emociones, individuales y colectivas. Creándose una atmósfera afectiva sumado a las articulaciones identitarias que se despliegan en esas escenas y mueven tanto a los habitués del lugar como a los músicos que concurren. (De Nora;2002) (Vila;2017).

Finalmente, abordaré un tercer tipo de espacio de gran significación. Las salas de ensayo suelen ser los espacios más íntimos y creativos en donde acuden prácticamente solo los varones músicos de rock.

Las salas de ensayo solo es uno de los tantos espacios en donde estos músicos generan lazos de sociabilidad que les permite establecer circuitos recíprocos y permanecer a lo largo de décadas, circulando de un lugar a otro. La música y los privilegios con que cuentan los varones en cuanto al despliegue de los usos del espacio público les da la posibilidad de transitar una serie de emociones, sentimientos y afectos a través de una amplia generación de redes, objetos y espacios que trasciende el paso del tiempo, el paso de las décadas.

Una de las salas más conocidas de la zona es El Cuzco de Villa Madero, ubicada en la calle que lleva su mismo nombre Cuzco 1610. Donde acuden prácticamente solo los varones músicos del género Rock. Una de las más grandes salas y estudio de grabación.

La mayoría de los ensayos duran alrededor de dos horas y suelen haber descansos en medio que ofician de recreos. El tiempo transcurre entre códigos musicales, arreglos y performance. Se puede identificar momentos de disfrute, de disfrute por lo que se está construyendo y momentos de frustración. Los gestos que se dejan observar van desde cerrar los ojos, inclinar el cuerpo, mover las cabezas, cruzarse miradas, silencios y euforia. Todo el tiempo se miran unos a otros, además de fundirse con los objetos, los instrumentos. Son afectos, emociones, sentimientos que son performativos. Adquiriendo con cada pasada, con cada ensayo capacidades corporales, fusión del músico con su instrumento, pero también con el otro, emergiendo afectos y produciéndose identificaciones.

Cuando finaliza cada canción suelen comentarse cuestiones de índole musical, agrado o desagrado por cómo van sonando. Pero en ocasiones, irrumpe en escena, algún chiste, a veces solapados en echadas en cara o resquemores. En términos de observación, es un momento difícil de describir, los cuerpos se mueven, las miradas se cruzan y quien se encuentre en la sala como invitado queda afuera de tal atmósfera. Es un momento que aparentemente denota intimidad.

A través de estos encuentros se van produciendo vínculos entre los objetos y el músico, y entre ellos también, escuchándose sonar y escuchando sonar al resto. De esta manera se movilizan cuerpos, objetos y tecnología, donde se va construyendo una atmósfera afectiva.

La banda de músicos paga por un espacio en las salas por determinado tiempo. En Cuzco o en cualquier sala de ensayo que cuente con varias salas existe un espacio en dónde los músicos toman un descanso, más allá de los destinados a la creación musical, en donde se deja de lado en parte los códigos musicales y se dan la mayor parte de las conversaciones.

Cuando se deja de tocar y los instrumentos quedan a un lado suelen existir al menos tres tipos de conversaciones que son de las más recurrentes: las charlas sobre otros músicos, cómo suenan y cuáles fueron sus performances y se refieren tanto músicos famosos como de su entorno. En segundo lugar, las conversaciones sobre seguidores o algún público determinado. Y, por último, otro tipo de enunciación que son los chiste o

bromas, generalmente sobre la presunta homosexualidad de alguno de los presentes, o sobre la actuación de su propia homosexualidad.

Sobre el primer tipo de conversación suelen surgir juicios en torno al proceso creativo tanto de músicos famosos como de sus colegas generalmente en términos del enfoque exclusivista que expone Negus, donde la creatividad está fuera de la máquina empresarial y depende de la inspiración de los músicos. Enfoque más bien elitista según el cual ciertos individuos o místicamente inspirados poseen capacidad creativa.

Dos cuestiones se hablan con respecto a esos “otros músicos” y van desde la práctica artística hasta el consumo de estupefacientes. Son dos tipos de temáticas que sobrevuelan la atmósfera. Siempre están presente los demás músicos y el sueño de llegar a convertirse en uno de ellos, no solo a nivel aspiracional, va más allá en un fin lucrativo o de poder vivir de la música. Sin embargo, no siempre las conversaciones sobre otros músicos son en términos positivos, a veces se animan y algunos cuentan algunas cuestiones no tan agradables.

Otro tipo de conversaciones son las que hacen referencia a los seguidores y sus performances. El músico racionaliza su oposición radical y su desprecio hacia los no músicos, en el caso que nos convoca no suelen individualizar, sino que se refieren a los mismos en términos generales y en la mayoría de los casos en forma negativa, organizando su relación con el público en términos morales. (Hennion 2002;139).

Por último, se destacan los chistes, que están presentes en el ensayo y en los momentos de descanso sobre homosexualidad o en alusión a la sexualidad entre ellos.

Con respecto a los chistes Homofóbicos que operan tanto en los intervalos/recreos como en el contexto del ensayo en principio lo que Blestcher advierte, cierta tensión que habita entre lo heterosexual y lo marica indicando que en el discurso heterosexual siempre está presente la sexualidad de otro varón tanto para reafirmarse como para adoctrinarse y saber que se les está habilitado hacer y qué no.

Este tipo de Chistes, en términos negativos o descalificativos en torno a la homosexualidad aparecen como un modo de socialización masculina a muy temprana edad y que marca desde la niñez la distancia entre quienes pueden habitar legítimamente la condición de varón y quienes no. Tal vez en estos encuentros, en el que pueden soltarse, en ocasiones terminan siendo relatos de presión por no mostrar falla ni vulnerabilidad, de forma que se siguen reproduciendo esas formas de masculinidad más normativas. Los hombres están bajo el cuidadoso y persistente escrutinio de otros hombres.

A través del chiste homofóbico está presente la sexualidad de otro varón y así se reafirman a través del mandato de la heterosexualidad. En algunas situaciones los chistes vienen acompañados por actitudes y gestos físicos que podrían compararse a las performances de cualquier otro espacio homosocial (los vestuarios, los deportes, asados, etc).

Con respecto a la práctica artística, el aprendizaje y transmisión de habilidades es consecuencia de la dinámica de estos encuentros. La sala de ensayo ocurre en un tramo de espacio y tiempo en que conviven momentos de trabajo y de disfrute. Un trabajo colectivo no supervisado por autoridades de poder. Mediado por objetos, acciones y discursos. Donde los cuerpos son capaces de afectar y ser afectados, a través de las prácticas artísticas, la ejecución de un instrumento, la performatividad de los chistes. Donde todas estas acciones pueden generar, suspender o inhibir prácticas y a la vez van construyendo redes de encuentros, experiencias e identificaciones que se articulan y producen efectos en lo que va de los encuentros. Generándose una atmosfera afectiva en las que se repiten situaciones y performances y que como en el caso del chiste puede condicionar los encuentros. (Vila;2017)

A modo de cierre

Los vínculos, las redes de relaciones y tramas de cooperación (Boix, 2016), entre músicos no tienen descanso a pesar de que la casi totalidad no vive de la música, sus prácticas artísticas conviven con el mundo adulto. Días de ensayo, días de grabación, gestión y circulación de mensajes a través de las redes sociales ocuparan un amplio espectro en la semana. Pero la mayoría de las actividades de sus proyectos musicales se dará dentro de los espacios del barrio.

El tema que se intenta abordar es el proceso de construcción de identidad en términos de masculinidad que a la vez se entrelaza con otros tipos de identidad (barrial, clase, etc) y se traducen en una serie de códigos y valores de un grupo de varones que tienen bandas de rock desde hace al menos tres décadas y la forma en que se vinculan entre ellos en una serie de espacios (recitales, bares y salas de ensayo) a través de los cuales suelen tejer redes que podrían pensarse en términos de afectos en donde producen y sostienen prácticas artísticas y procesos de identificación en torno a la música.

El rock en estos barrios es popular en el sentido de que sigue convocando a mucha gente, pero aún sigue siendo la gran mayoría, varones, al menos en los espacios destinados

al disfrute y la recreación, espacios homosociales y creativos unidos por lazos fraternales que excluyen a las mujeres forjando ideales de masculinidad centrados en la compañía mutua, compañerismo y el disfrute. (Manzano; 2017).

En estas escenas y encuentros atravesados por la música surge un proceso de dinámicas de los cuerpos de los cuales emergen afectos. Generándose contextos que otorgarán a los individuos accesos a repertorios afectivos particulares de algunos momentos y no en otros. (Vila;2017).

Bibliografía:

- Alabarces, Pablo (2008) *Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia*. En Resistencias y Mediaciones: estudios sobre cultura popular. Paidós 2008
- Archetti, Eduardo P. *Masculinidades. Fútbol, Tango y Polo en la Argentina*. (2003). Buenos Aires. CLUB HOUSE.
- Becker, H. y Faulkner, R. (2011). *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Siglo XXI: Buenos Aires. Cap V. Las cosas cambian. La organización de la vida musical.
- Benedetti, M. C. (2008). El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 12.
- Blestcher, F. (2021). Masculinidades en cuestión y síntomas de la solución paterna en psicoanálisis: incomodidades de una intensificación. En *La Masculinidad Incomodada*. Compilados Luciano Fabri. UNR editora; Homo Sapiens. ISBN 978-987-702-430-2
- Biaggini, M. y Taborro o. Ciudad Madero. Desde la colonia hasta 1950. Colección La Matanza. (2008)
- Boix, O. (2016) *Gestionar, Mezclar y Habitar*. Cap, 2 relajar, gestionar y editar: haciendo música “indie” en la ciudad de la plata. Editorial Gorla
- Bourdieu, Pierre (2000): *La dominación masculina*. EDITORIAL ANAGRAMA. Barcelona. Selección.
- Buch, E. (2016). *Música, dictadura, resistencia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Capasso, V. (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.
- DeNora, T. *Music into action: performing gender on the Viennese concert stage, 1790–1810* School of Historical, Political, and Sociological Studies, University of Exeter, Amory Building, Rennes Drive, Exeter EX4 4RJ, UK (2002).
- Garriga Zucal, José y Salerno Daniel. *Estadios, hinchas y rockeros: variaciones sobre el aguante*. En Resistencias y Mediaciones: estudios sobre cultura popular. Paidós 2008
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Paidós: Barcelona. “Redes de personas que actúan conjuntamente” (pp. 138-142).
- Manigot, R. “Donde no van las melodías”. Rodrigo Manigot. 2020. Editorial Crujía.
- Manzano, Valeria. (2017) *La era de la juventud Argentina. Cultura, Política y Sexualidad desde Perón hasta Videla* Fondo de Cultura Económica.
- Negus, K. (2005). “Cultura, industria, género. Las condiciones de la creatividad musical”. En *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Buenos Aires: Paidós.
- Sánchez-Trolliet, Ana. (2019) “*En la Parte de atrás*”. *Gran Buenos Aires y Cultura Rock en el fin del milenio*. Desarrollo Económico, vol. 58, N° 226.
- Pujol, S. (2007). *Rock y dictadura. Crónica de una generación*. Buenos Aires: Booket
- Salerno y Silva: *Juventud, Identidad y Experiencia: Las construcciones identitarias populares urbanas*. (2006).
- Seman P. *vida, apogeo y tormentos del rock chabón- versión 16*. uam-x.mexico.2005.pp.241.25.
- Seman P. y Vila P. “*Rock Chabón e Identidad Juvenil en la Argentina Neoliberal*. En Daniel Filmus (Comp): *Los noventa. La política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba/Flacso, (1999), pp- 225-258 y en *Vida, apogeo y tormentos del “rock chabón”* (2005)
- Vila, P. (1985). *Rock Nacional, crónicas de la resistencia juvenil*. En: *Los nuevos movimientos sociales*. E. Jelin (comp.). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Pp.: 83-118
- Vila Pablo (2017). “*Music, Dance, Affect, and Emotions: Where We Are Now,*” Pp. 1-38 en *Music, Dance, Affect and Emotions in Latin America* editado por Pablo Vila. Lanham, MD: Lexington Books.