

HABITAR LA CIUDAD ESCUCHANDO MÚSICA.

Las relaciones entre el rock y la cumbia en el campo de experiencias de las clases populares argentinas

Nicolás Aliano

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata y Magister en Sociología de la Cultura por la Universidad Nacional de San Martín. Becario posdoctoral CONICET – Universidad Nacional de San Martín / Instituto de Altos Estudios Sociales. Docente en la cátedra de Antropología Cultural y Social de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina).

RESUMEN

El artículo aborda algunos de los usos de la música en el mundo popular urbano de la Argentina contemporánea. Basado en un trabajo de campo cualitativo realizado entre 2009 y 2015 con aficionados de sectores populares al rock, el artículo propone mostrar la existencia de modos de evaluación morales de los consumos musicales. Ello conduce a los seguidores a trazar límites simbólicos respecto de otros géneros musicales, fundamentalmente la cumbia. Se ilumina así una dinámica cultural que, anclada en el espacio, conecta consumos musicales con modos de habitar y representar la ciudad. Esta dinámica constituiría el modo de elaborar simbólicamente una matriz de fragmentación social y segregación espacial presente entre las capas populares contemporáneas.

Palabras clave: Estudios urbanos, Música, Límites simbólicos

ABSTRACT

The article approaches to some of the uses of music in the popular urban world of contemporary Argentina. Based on a qualitative fieldwork done between 2009 and 2015 with rock fans of popular sectors, the article aims to show the existence of modes of moral evaluation of music consumption. This leads fans to perform symbolic boundaries with respect to other musical genres, mainly the cumbia. The article illuminates a cultural dynamic that, anchored in space, connects musical consumption with ways of inhabiting the city and generating representations about it. This dynamic would be the way to symbolically elaborate a matrix of social fragmentation and spatial segregation present within contemporary popular sectors.

Keywords: Urban studies, Music, Symbolic boundaries

INTRODUCCIÓN

Este artículo propone abordar algunos de los usos de la música en el mundo popular urbano de la Argentina contemporánea, destacando la manera en que, en estos usos, se generan diferencias y clasificaciones de personas y lugares. Este análisis se llevará a cabo mostrando ciertas dinámicas de apropiación del rock como género musical, y las relaciones que sus aficionados entablan con otro género presente en el mundo popular, la cumbia.

El rock y la cumbia se han consolidado en las últimas décadas como géneros dominantes en el universo de consumos de las clases populares de la Argentina. Se trata, sin embargo, de un destino convergente que encubre derroteros culturales algo diferentes. Por un lado, como señala Míguez (2008), la trayectoria de la cumbia remite a las diversas generaciones de migrantes internos que arriban a la periferia urbana, asociándose tempranamente a un imaginario colectivo de trabajadores manuales, villas y pobreza. En contraste, el rock, como fenómeno representativo de las clases medias urbanas, es apropiado luego por una generación de jóvenes de sectores populares pertenecientes a urbanizaciones periféricas. Proceso por el cual, fundamentalmente a partir de la década del noventa, se **amplían y desplazan** las bases sociales del rock (Semán, 2006).

Teniendo como telón de fondo el espacio social de esta convergencia, el artículo analiza las prácticas y valores con las que estos géneros se enlazan. Ello ilumina una dinámica que, anclada en el espacio, conecta consumos musicales con modos de habitar la ciudad y generar representaciones sobre ella. A su vez, el análisis se sitúa en una coyuntura específica, ligada a los efectos del ciclo de crecimiento económico que se inaugura en Argentina luego de la crisis económica y social de 2001. Este ciclo combinó, en el mundo popular, un aumento de las expectativas de consumo, junto con la persistencia de formas de desigualdad social y segregación urbana (Grimson, 2009; Kessler,

2014; Segura, 2014), que condujeron a actualizar y redefinir las relaciones entre ambos géneros musicales.

En base a un trabajo de campo llevado a cabo entre los años 2009 a 2015^[1] con fans de sectores populares del artista de rock Carlos “Indio” Solari^[2], el artículo propone un análisis de las estrategias de diferenciación y clasificación identificables a partir de sus consumos musicales. En este sentido, se indaga sobre la existencia de modos específicos de evaluación y “escucha” del rock, que conduce a los fans a trazar **límites simbólicos** (Lamont y Molnar, 2002) respecto de otras personas y otros géneros musicales. Así, la propuesta del artículo reside en mostrar cómo en torno a determinados consumos musicales se conforman diferenciaciones morales al interior de los sectores populares, a la vez que representaciones específicas del territorio urbano que se habita.

Considerar a la escucha musical como una de las experiencias posibles del espacio, nos permitirá advertir algunos de los modos en que las personas “producen la ciudad” (Pirez, 1995). En este plano, mientras la bibliografía sobre marginalidad urbana tiende a focalizar en los aspectos políticos y económicos de la segregación, menos tematizadas suelen ser las dimensiones culturales de estos procesos. Apuntando a esta dimensión, el artículo contribuye a la comprensión de las formas en que procesos concebidos como “estructurales” se inscriben y tramitan subjetivamente en dinámicas culturales con una especificidad propia. El recorrido que se plantea para ello es el siguiente: en la **sección 1** se dará cuenta de las dimensiones de una escucha moralizada, enlazada con valores como el esfuerzo y el sacrificio personal. En la **sección 2**, se examinará el modo en que a partir de ese tipo de vinculación con la música se delinean límites simbólicos y representaciones del espacio urbano. El artículo se cierra con unas **reflexiones finales** en torno al sentido social de la elaboración de estos límites y representaciones.

“El consumo de la música rock en general -y de la música del Indio Solari en especial- está frecuentemente vinculado a la elaboración de una serie de valores que se orientan a definir una relación moral con diversos ‘otros’.”

1. LA MORALIZACIÓN DE LOS CONSUMOS MUSICALES

El análisis que se presenta a continuación se basa tanto en experiencias de observación participante en diversas escenas de escucha, como de entrevistas en profundidad sobre hábitos de consumo musical, con fans que manifiestan una preferencia activa hacia el rock como género musical y hacia la propuesta del músico Carlos “Indio” Solari en particular. Los entrevistados son en su amplia mayoría personas nacidas entre las décadas del setenta y fines de los ochenta, de sectores urbanos periféricos, nivel de escolaridad bajo y empleos manuales precarios, procedentes en su mayoría de localidades del conurbano bonaerense. En este cuadro, se buscaron registrar usos de la música ligados a contextos y prácticas de la vida cotidiana.

Esta estrategia metodológica se conecta con el argumento que se quiere presentar aquí. Según el mismo, la música sería un dispositivo que, inscrito en escenas sociales y prácticas concretas de escucha, proporcionaría *límites simbólicos* que mantienen relaciones complejas con los límites sociales. Estos límites, para los fans, se elaboran en buena medida a partir de revestir de cualidades morales a la escucha musical. En este sentido, observamos que el consumo de la música rock en general -y de la música del *Indio* Solari en especial- está frecuentemente vinculado a la elaboración de

una serie de valores que se orientan a definir una relación moral con diversos “otros”. De modo que a través de este recurso se procesan significaciones sociales más amplias en torno a valores como la voluntad de progreso personal, la decencia o el tener “sensibilidad social”. Veamos algunos testimonios.

Esteban utiliza la obra de Solari “como material” para el trabajo reflexivo, actividad que está éticamente orientada: “nos impulsa para que nos pasen cosas positivas”, afirma. Estas apreciaciones, que ponen el eje en un proceso de transformación personal, en su relato se suelen elaborar en contraste con lo que vendría a promover y representar el mundo de la cumbia:

Hay que decodificar lo que dice el Indio. El Indio maneja un ritmo, la criptología. En cambio tenés a Damas Gratis [banda de cumbia] que muestran tanga. Y los Pibes Chorros [banda de cumbia] con eso de andar tirando tiros, no... También se necesita la metáfora, que tiene que existir en el rock y eso lo hace el Indio Solari.

Esteban opone la metáfora y el esfuerzo interpretativo que implica la escucha de rock, a la literalidad y simplicidad de la cumbia, que promueve un mensaje ligado al delito y la degradación moral. La presencia de esta oposición se halla igualmente presente en el caso de Fabián y su novia:

-Fabián: la cumbia de ahora no te la bailo ni te la escucho ni en pedo, la cumbia villera: La base, Pibes Chorros... No tiene letras, no tiene sentido lo que habla, lo que dice... la droga, "la base", "sos chorro" [ladrón], "no sos chorro", "sos garca" "no sos garca", son palabras que para la sociedad no van... -Cristina: o "gato", "gato" es un animal, yo no soy gato... ¿por qué me vas a decir gato? -F.: a mí no me gusta que ese vocabulario se le prenda en la boca a mi nene... porque yo te digo, que allá en el fondo [del barrio] no sabes lo que es: "ehh gato, puto" y todas esas cosas, y él lo escucha, pero no lo dice, porque a mí no me gusta que lo diga: yo se la hago corta: "vos decís eso, y yo te pego", porque si no le doy educación yo, ¿quién se la va a dar? Si yo soy el padre... (Fabián, 26 años; Cristina, 26 años; Lomas de Zamora)

Fabián y Cristina rechazan un subgénero específico de la cumbia, la denominada "cumbia villera", asociada al mundo del delito, las drogas y los contenidos sexistas: "base", "chorro", "garca", "gato", son expresiones de un universo de sentido vinculado a un sistema moral reprobable. Se trata, en suma, de una operación recurrente, identificada ya en otras exploraciones (Garriga Zucal, 2008; Semán y Vila, 2011), por la cual en torno a la oposición entre categorías como "profundo" y "complejo", frente a otras como "superficial" y "simple" que serían características de la cumbia, se conectan consideraciones estéticas con evaluaciones morales. De modo que a través de este desplazamiento se asocia el universo del rock a valores como la voluntad de progreso personal o el esfuerzo, en oposición a disvalores articulados en torno a prácticas como el consumo de ciertas drogas y el delito, que son relacionadas frecuentemente al mundo de la cumbia.

A su vez, como parte de este esquema de oposiciones, entre estos fans, se encuentra difundida la idea de la importancia del "mensaje" que se transmite a través de la música. El análisis

de las letras constituiría, para estos aficionados, una parte central de la experiencia de la escucha, que debe acompañar el placer que genera un ritmo que moviliza. La posibilidad de "entender" e "interpretar" las letras, como algunos de los entrevistados afirman, sería entonces uno de los elementos que lleva a elegir el rock en castellano por sobre el cantado en inglés, o por sobre la cumbia, que es centralmenteailable: música que "es solo ritmo", "música para bailar, no para escuchar". En esas afirmaciones recurrentes se mantiene implícito un tipo de entendimiento específico sobre qué concebir exactamente por escucha genuina (ya que también "se escucha" música bailando). Se trata de un tipo de práctica que podemos definir como "escucha profunda". Este tipo de escucha implica, parafraseando a Benzecry (2012: 151), "una retórica que pone el acento en el proceso de aprendizaje experimental, interminable y orientado a los detalles, necesario para poder sentirse emocionalmente conmovido y afectado [por la música]". Al referirse a la escucha de la música de Solari, Esteban sintetiza esta operación del siguiente modo:

Tenés que decodificar las letras, y eso es lo que hacemos con los chicos. Hay que decodificar el mensaje (...). Hay que decodificar el mensaje que hay detrás del primer mensaje. Detrás del segundo mensaje, hay un tercer mensaje. Y así, tenés de todo... Y cuando estamos en casa, hablamos de eso. (...) Nosotros estamos convencidos, con mi familia, que vamos por el camino correcto, viste, para lograr cosas que queremos que nos pasen, cosas positivas. Y para eso, esta música nos impulsa, generalmente a mí.

De modo que estos fanáticos se vinculan a la práctica desde una ética del aprendizaje continuado y la búsqueda interpretativa. La escucha de música es una escucha atenta al mensaje, que incluye la "interpretación" como operación reflexiva y estructurante de una serie de valores socialmente reconocidos, con eje en

“El rock es asociado a una escucha “profunda”, que se define como atenta al “mensaje”. Por otro lado, la cumbia es asociada al contexto de las fiestas, la diversión y la seducción, bajo un uso en el que la dimensiónailable es central”

una noción de “esfuerzo” personal. Esta noción, asimismo, forma parte de una configuración de sentido más amplia, que asocia el ocio y el consumo al trabajo productivo y remunerado. Se trata de un modelo que algunos trabajos (Míguez, 2008; Martín, 2011) hallan desarticulado en las representaciones que propone la cumbia villera. Al respecto Martín (2011: 220) sintetiza: “En la cumbia villera encontramos la idealización de un tiempo sin reglas, en el cual el trabajo, el ahorro y el sacrificio son sustituidos por el robo, el consumo y el ocio”. Es precisamente frente a esta configuración de sentido que el discurso nativo que enfatiza en el esfuerzo interpretativo y la profundidad del mensaje del “rock” reacciona y moraliza las formas de consumo musical como diferencias sociales.

Un último elemento cabe incorporar para terminar de caracterizar la oposición entre el rock y la cumbia en los esquemas morales de estos aficionados al rock. Nos referimos a la presencia, entre estos fans, de un sentido de la *pertinencia contextual* de ambos consumos. Esto conduce a relativizar muchas de las oposiciones rígidas que se exponen en el plano de las preferencias, cuando se alude a determinadas situaciones de escucha concretas. Algunos ejemplos de usos permiten ilustrar esta dimensión. Esteban describe: “la cumbia me encanta bailar. Pero cuando estás mamado [borracho]”. Fabián, por su parte, cuenta: “para el casamiento pusimos cumbia... Yo no escucho cumbia, pero sí para bailar”. Asimismo, Federico (18 años, Avellaneda) señalaba: “Bueno, todos tenemos un muerto en el placard, yo también escuchaba cumbia... yo tenía a mi novia que era cumbiera, y tengo a mi hermana que es cumbiera, pero sinceramente no es algo que me divierte... si vamos a una joda y me pones cumbia, y bueno dale... pero si me pones **Los Redondos** ¡te doy vuelta la mesa!”. Estos ejemplos muestran que, cuando se indaga por las prácticas y situaciones concretas de escucha musical -más allá de las valoraciones en torno a ella- emergen escuchas diversas y ligadas a relaciones con individuos cercanos del grupo de pares o del seno familiar, asociadas

ocasionalmente con la cumbia. Se trata de escuchas orientadas a la diversión y circunscriptas a contextos *muy específicos*: el ámbito del baile, la “joda”, las fiestas familiares. Música para divertirse. Pero estas escuchas, dentro del gusto de los aficionados, son consideradas instrumentales, “menores”, y siempre subordinadas en relación a la escucha de rock como “escucha profunda”.

A modo de balance, en torno al par rock/cumbia podemos reconstruir un esquema opuesto recurrente que organiza el universo de sentido entre estos aficionados. Por un lado, el rock es asociado a una escucha “profunda”, que se define como atenta al “mensaje”. Por otro lado, la cumbia es asociada al contexto de las fiestas, la diversión y la seducción, bajo un uso en el que la dimensiónailable es central. En este esquema, en determinados contextos, la oposición con la cumbia refuerza la lógica identitaria en torno a lo barrial y los valores asociados a la cultura del trabajo, estigmatizando a la cumbia –sobre todo en su vertiente “villera”- como consumo de un “otro radical”, y a la villa como espacio social degradado y amenazante. Pero por otro lado, como vimos, los principios de oposición en torno al par rock / cumbia en ocasiones se flexibilizan, ajustándose a las situaciones de consumo particularizadas. Así, al adentrarnos en situaciones concretas, encontramos legitimidades locales según contextos: en algunos casos, la música es utilizada para “divertirse”; en otros por su “mensaje”, observándose en esta distinción una jerarquía que, sin aplanarse, tampoco presenta ambos consumos como necesariamente excluyentes uno del otro. En otras palabras: estos fans priorizan el rock, entendido como “serio” y “trascendente”, otorgando centralidad a la dimensión intelectual que habilita ese vínculo. Sin embargo, en su arco de opciones, se contempla la apertura ocasional a otras sensibilidades, generalmente muy restringidas a *ámbitos específicos* (el ámbito lúdico del baile y la diversión), que sin embargo también ocupan un lugar en la vida de estas personas.

De todas formas, a pesar de estos matices, la oposición entre ambos géneros atraviesa y estructura las opciones de los aficionados, inscribiéndose en un plano de cierta fragmentación “con arreglo a valores” (Míguez e Isla, 2010) de horizontes más amplios. En este cuadro, la elaboración y el sostenimiento de esta oposición, da cuenta de la coexistencia de tensiones al interior de los sectores populares entre valores ligados al mundo del trabajo y el esfuerzo, frente a aquellos otros que se definirían más bien desde pautas centradas en la transgresión legal, el uso de la fuerza física, o el uso de ciertas drogas “duras” (que de acuerdo al análisis de Míguez, 2008, tendrían una de sus expresiones en la emergencia subcultural de la “cumbia villera”). La presencia de esta tensión, por su parte, es un emergente de los procesos de crisis de los canales institucionalizados de integración social, así como de segregación espacial profundizados en los noventa (Gimson, 2009) y persistentes a pesar de una década de políticas explícitamente distributivas (Segura, 2014). En la próxima sección mostraremos cómo, en torno a esta moralización de la escucha, se configuran límites simbólicos y fronteras urbanas.

2. LÍMITES SIMBÓLICOS Y MÚSICA

Como venimos mostrando, a partir de la “moralización” de la escucha se realiza una oposición en torno al consumo de cumbia y al mundo de valores y prácticas que a ella se asocia. El relato de otro fan, Leandro, nos permitirá ilustrar esta operación de asociación entre música y escenas sociales, para el sostenimiento de *límites* con el mundo de la cumbia: un mundo otro que no compartiría el sentido de la moralidad propia. Leandro nació en 1983 y vive en Avellaneda, al momento del contacto con él, en 2009, tenía 26 años. En su historia enfatiza la elección entre mundos mutuamente excluyentes, asociados con grupos de pares diferentes y ámbitos distintos: la bailanta, la diversión, ciertas drogas, por un lado; y los recitales y el rock como “desafío cultural” por otro:

En mi caso yo estaba en un lugar que no quería estar y ellos con su música me mostraron, me identificaron y me ubicaron en un lugar en el que yo me siento más cómodo... La verdad es que yo me juntaba con cumbieros y me sentía un poco aislado del grupo, porque a mí la cumbia no me gustaba... Yo la escuchaba más que nada por lo romántico y lo divertida para bailar. Ya cuando empezaron a venir los malos ejemplos explícitos en la cumbia, como que no me gustó.

-¿Los malos ejemplos como qué?

Damas Gratis, te puedo dar un ejemplo, es una banda, un grupo musical que cantaba a favor de la droga, y una cosa es que hables de la droga y otra cosa es que digas que “el que no se droga es un gil”, o “hay que matar a un policía” directamente. Está bien, en el punk rock existen bandas que dicen eso, pero ellos como que lo cantaban por el hecho de que “sí, somos villeros” o lo que fuere, con el mensaje que daban ellos... no por desprestigiar, ¿no?

-¿Eso lo escuchabas con tus amigos?

-Claro, cuando iba a bailar tenía un grupo de amigos que siempre escuchaban cumbia y bueno ahí yo escuchaba, ahí fue que escuché La Nueva Luna [banda de cumbia] y ahí fue que escuché todo. Y no me gustaba la falta de códigos, la falta que yo notaba cierta cosa cuando vos vas a bailar te agarras a trompadas entre los mismos por una mina, o robarte; vos vas a bailar y lo ves todos los días, te esperan afuera la bandita, esa falta de códigos, esa falta de respeto, en un lugar donde vas a divertirte, no me parece copado. Pero entonces empecé a conocer otro grupo de chicos que venía escuchando rock (...) y ahí fue como que me empecé a involucrar en el mundo del rock. (Leandro, 26 años, Avellaneda)

“Los que me hicieron escuchar rock”, reflexiona Leandro, “me mostraron un **mundo diferente**, justamente porque no me gustaba el mundo ese en el que yo estaba”. En este relato vemos cómo las valoraciones que se realizan de determinada música están inscriptas en las

“Las valoraciones que se realizan de determinada música están inscriptas en las situaciones y maneras de consumo en que se llevan a cabo ”

situaciones y maneras de consumo en que se llevan a cabo (la cumbia ligada al baile en la bailanta y esa escena “sin códigos”, el rock a la escucha con amigos en el hogar o en los recitales). Estas asociaciones conducen a estabilizar pautas de consumo (la cumbia asociada a la diversión, el rock a la escucha atenta, a la decodificación del mensaje, o a la “elevación cultural” a partir del aprendizaje continuado). Se va configurando así una escucha clasificadora, a partir de la cual se delimitan límites simbólicos vinculando música con tipos de sociabilidad, valores y lugares. En esta clave, se presenta al rock y la experiencia de su escucha como un consumo que se asocia con un mundo al que se aspira y se diferencia de otros de los que se pretende tomar distancia. En su relato Leandro concluye que “pertenecer al rock te da cierto nivel cultural”, “me promovió un desafío el hecho de investigar, de querer mejorar”. El rock, para Leandro, sencillamente **te hace mejor persona**, y es un recurso a partir del cual diferenciarse en un contexto evaluado como mediocre: “es que antes -reflexiona- la cumbia no era algo tan cabeza como ahora”. En su relato, a su vez, los juicios estéticos parecen implicar juicios sociales, y a partir de estos se genera un mapa de clasificaciones de zonas y recorridos urbanos:

-¿hay un tipo de música que te parece muy mala?

-El reggaetón. Por lo general es el mismo público que escucha cumbia, porque se escucha en esos tipos de lugares, se escuchan en los boliches para ir a bailar básicamente y lo escucho en los mismos barrios donde yo escucho rock and roll, se escucha reggaetón, en los barrios marginales.

-¿y por qué no te gusta el reggaetón?

-Porque me suena muy repetitivo, no me gustan las letras, no dicen nada, no me generan nada, la piel no se me pone de ninguna manera cuando escucho esa música, me genera una especie de repulsión tremenda. Me pasa más que nada cuando voy caminando por la calle y están escuchando música y han escuchado cumbia villera básicamente y están con las palmitas “pla, pla”, haciendo palmitas y “eh eh”. Y yo digo: ¡no es necesario! Me parece que no era necesario que escuchen en la calle... En la vereda, en la puerta de la casa pongámosle. No sé, me suena a ridículo, innecesario y aparte molesto, molesto, no sé por qué pero me causa rechazo.

En la vivencia de este **rechazo** (que ocurre en el cuerpo, que irrita y aunque no se sabe exactamente por qué, produce “una repulsión tremenda”) se observa una articulación específica de definiciones estéticas, clasificaciones sociales y categorías espaciales. La caracterización de

Leandro está emplazada en el barrio, en el espacio público del que puede ser su barrio. Y cuando el mismo espacio es compartido (“el reggaetón se escucha en los barrios marginales, en los mismos barrios donde yo escucho rock and roll”, o como sugiere Fabián: “la cumbia se escucha **allá en el fondo**”)- el consumo de música que se conecta con ámbitos de sociabilidad circunscriptos, puede ser un indicador para trazar un límite entre lo rechazado y lo admitido. Así, se genera un mapa de lugares y recorridos de acuerdo a estas clasificaciones, en los que la música forma parte de **micro-estrategias de distinción** (Prevot-Schapira y Cattaneo, 2008) ancladas en el uso del espacio.

De modo que en estos relatos, la representación del “barrio” deja de construirse exclusivamente desde los tópicos clásicos de la solidaridad, la armonía y la cohesión social con los que se suele identificar al barrio popular. En su lugar, emerge otra dimensión en la que, parafraseando a Kessler (2010: 149), “el barrio se fragmenta imaginariamente en pequeños lugares caracterizados por la moralidad de sus habitantes”. En este sentido, el **énfasis** en el sostenimiento de la alteridad con la cumbia como límite simbólico en tanto “otro radical” que se desprende de los relatos, da cuenta de lo que Kessler (2010) observa como una nueva “percepción de la proximidad”. Esta percepción en

“El consumo de música que se conecta con ámbitos de sociabilidad circunscriptos, puede ser un indicador para trazar un límite entre lo rechazado y lo admitido”

el campo de las representaciones se liga, según su hipótesis, a “un desdibujamiento de la oposición barrio versus villa como ordenador central de las fronteras entre lo peligroso y lo seguro” (2010: 147) y conduce, como destacamos, a visiones del barrio fragmentadas en zonas morales y al despliegue de estas micro-estrategias de distinción.

Finalmente, en un último relato se advierte cómo, en un contexto social preciso, la experiencia ligada a la música puede contribuir a la construcción del “territorio” propio y, en simultáneo, a representaciones fragmentadas del espacio urbano, activando formas de segregación social. El relato de Fabián se enmarca en su llegada al barrio donde vive actualmente y en los sucesos críticos de diciembre de 2001:

En esa esquina antes paraba yo, parábamos nosotros... tocábamos la [guitarra] criolla con mi compadre, nos quedábamos jugando a la pelota hasta las 4 o 5 de la mañana (...) Cuando nos vinimos a vivir acá... año 2000, 2001 ¿cuándo fue lo de De la Rúa? 2001... Bueno, ahí arrancamos, ahí empezamos a estar ahí... Esa noche que prendieron fuego en todos lados, ¿te acordás? Bueno, acá pasó lo mismo, acá parecía un infierno esta esquina, todo humo y todo fuego en esta esquina, y nosotros estábamos con la guitarra viste. Tocábamos León Gieco [músico de rock], tocábamos La balada del diablo [canción de la banda de rock La Renga] esos temas que tienen una fuerza... y nos quedábamos escabiando, jugando a la pelota en la esquina, en el medio del fuego jugando a la pelota... Y de ahí quedo todo eso, y después seguimos yendo ahí... Y ahí empezamos a hablar con los vecinos también, porque los más vagos éramos nosotros viste, yo, mi hermano y otro más, y los vecinos nos miraban mal, para ellos éramos “todos drogadictos”. Por fumar marihuana éramos todos drogadictos, malandras... Pero cuando nos necesitaron estuvimos, cuando nos necesitaron estuvimos ahí.

En el relato de esos sucesos, Fabián evoca

su **experiencia** del espacio, que es un entramado de valores, relaciones y prácticas. Y en aquella trama, que los tiene como los “vagos” del barrio, ellos cobran protagonismo. En esa experiencia, una experiencia de la espera incierta, de tensa calma y de alerta, las dimensiones lúdicas y expresivas de la acción -jugar a la pelota, ejecutar un repertorio de canciones de “rock nacional”- ganan el espacio público y asumen un sentido identitario frente a un otro amenazante, que ni siquiera se nombra, y frente al cual los “vagos” de la esquina y los buenos vecinos terminan tramando solidaridad. Esas canciones, en esa escena, daban **-y tenían-** “fuerza”. Como consecuencia, la lógica expresiva en la que emerge la música, declina en una lógica de la **diferenciación** social:

Esos días había quilombo y no dejamos pasar a nadie... porque no los conocías. Qué se yo, estábamos con esa persecuta de que “iban a venir de allá”, “iban a venir de allá”. Y yo no dormí durante tres días, porque estaba cagado. Con el tema del saqueo viste, decían que de Fuerte Apache iban a venir todos para acá e iban a saquear todas las casas y todo eso. Y nadie dormía a la noche, acá nadie dormía... andaba con un machete, andábamos enfierrados. Cada uno cuidaba su cuadra, en la otra cuadra lo mismo; todos cuidaban lo suyo, y comprábamos las cosas para quedarnos toda la noche. Y la pelota y la guitarra, viste, la pelota y la guitarra. Y de ahí quedamos todos re amigos... de ahí conocimos a los vecinos, y después para fin de año los saludamos a todos.

Su experiencia social, su relación con otros vecinos (los conocidos, los desconocidos, los amenazantes) está atravesada por su vivencia del espacio, su **territorio social**, que es una trama de relaciones, lugares, afectos y objetos: “la esquina”, “los amigos”, “los fierros”, “la pelota” y “la guitarra”. Y en este plano, la experiencia con la música, para Fabián es central como dimensión activa de su experiencia social (“En esa esquina antes paraba yo, parábamos nosotros... tocábamos la

criolla”) y por lo tanto se incorpora dentro de los sentidos con los cuales se evalúan situaciones, acciones y contextos. “Y la pelota y la guitarra; y la pelota y la guitarra”, repite Fabián, “y de ahí quedamos todos amigos”. El rock, en la evocación de Fabián se configura en un plano moral junto a figuras sociales moralmente reivindicables: los “vecinos”, “el barrio”, “la esquina”, “la pelota” (como sinécdoque del fútbol). Es parte emotiva de ese mundo moral que evoca, y del cual se siente parte, construido a *distancia* de un otro amenazante, que en su relato se condensa en esos que “iban a venir de allá”, de la villa.

REFLEXIONES FINALES. LA “DIMENSIÓN MUSICAL” DE LA FRAGMENTACIÓN URBANA

Llegados a este punto cabe preguntarse: ¿qué proceso social es tramitado simbólicamente a través de estas prácticas de diferenciación-clasificación? En el cuadro de estos relatos la distinción entre rock y cumbia pasa a ser una oposición profundamente moralizada, porque permite procesar una tensión propia de la experiencia popular de estos fans, que es la desarticulación de un modelo que liga, bajo la lógica del esfuerzo y la satisfacción diferida, trabajo, ocio y consumo. En la desarticulación de ese modelo, en el cual no se deja de creer, la “escucha profunda” y el rock se sostienen en oposición al representante de la degradación moral: la cumbia villera. Esta música viene a encarnar a un otro social y espacialmente próximo –y por ello amenazante- pero culturalmente extraño, en tanto proyectado como la expresión del mundo de los ilegalismos.

En esta clave, la hipótesis que orientó el análisis es que en la base de la movilización de los sentidos clasificatorios descriptos opera una *tensión moral* -entendida, en línea con Miguez e Isla (2010), como la desarticulación de ciertos consensos valorativos (en torno al trabajo, por ejemplo)- que afectarían particularmente a los sectores populares. Esta situación es la que daría cuenta de un mapa de “fragmentación subjetiva con arreglo a valores” en su interior. A su vez, al analizar las formas a partir de las cuales se consume música

y se representa el propio espacio urbano a partir de ella, observamos que esta tensión deriva en una dinámica cultural específica: conduce a lo que Prevot-Schapira y Cattaneo (2008) caracterizan como la proliferación -sobre un fondo de polarización y temor al desclasamiento- de “micro-estrategias de distinción” en la trama popular urbana.

En otras palabras, en los relatos nativos encontramos que la presencia de tensiones morales activa mecanismos de diferenciación social específicos. En este cuadro, el sostenimiento de la alteridad con la cumbia como límite simbólico en tanto “otro radical”, conduce a visiones del barrio fragmentadas en pequeños lugares, de acuerdo a la moralidad de sus habitantes, y a representaciones fragmentadas del propio espacio urbano que se habita. Esta situación es uno de los emergentes de las apuestas de los aficionados por dar cuerpo, en torno a la música, a un sistema localizado de clasificaciones y diferenciaciones para regular interacciones cotidianas. Se trata, en suma, de una forma *específica* de tramitar un sentimiento de fragmentación social, a la vez que de habitar la ciudad, *escuchando música*.¶

NOTAS

[1] El análisis se basa en una investigación llevada a cabo en el contexto de la realización de mi tesis doctoral: *Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari. Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares*. Parte del trabajo de campo presentado aquí ha sido realizado junto a Mariana López, Nicolás Welschinger y Jerónimo Pinedo, a quienes agradezco especialmente por compartir el material. El mismo tuvo su origen en el marco del PICT “Los géneros musicales populares: producción, circulación y recepción. Identidades sociales y música entre los jóvenes del Gran Buenos Aires”, dirigido por el Dr. Pablo Semán, a quien también agradezco.

[2] Carlos Solari es un compositor y músico de rock argentino, ex-cantante del grupo *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, que se formó a fines de la década del '70 y se separó en el año 2001. Desde el 2005 Solari se presenta como músico solista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benzecry, C. (2012), *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Garriga Zucal, J. (2008), "Ni 'chetos' ni 'negros': rockeros", *Trans. Revista Transcultural de Música* N° 12.
- Grimson, A. (2009), "Introducción: clasificaciones espaciales y territorialización de la política en Buenos Aires" en *La vida política en los barrios populares de Buenos Aires*, Buenos Aires: Prometeo.
- Kessler, G. (2010), *El sentimiento de inseguridad. Sociología del temor al delito*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2014). *Controversias sobre la desigualdad. Argentina, 2003-2013*, Buenos Aires: FCE.
- Lamont, M. y V. Molnar (2002), "The study of boundaries in the social sciences", en: *Annual review of sociology*, N° 28.
- Martín, M. (2011): "La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90", en: P. Semán y P. Vila (comps.), *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, Buenos Aires: Gorla.
- Míguez, D. (2008), *Delito y cultura. Los códigos de la ilegalidad en la juventud marginal urbana*, Buenos Aires: Biblos.
- _____ (2011) "Algunas precisiones sobre la relación entre pobreza, juventud y violencia: exploraciones etnográficas y estadísticas comparadas", en: Saintout, F. (comp.), *Jóvenes argentinos: pensar lo político*, Buenos Aires: Prometeo.
- Míguez, D. y A. Isla (2010), *Entre la inseguridad y el temor. Instantáneas de la sociedad actual*, Buenos Aires: Paidós.
- Pirez, P. (1995), "Actores sociales y gestión de la ciudad", en: *Ciudades* N° 28, Octubre-Diciembre, RNIU, Mexico.
- Prévôt Schapira, M. y Cattaneo, R. (2008). "Buenos Aires: la fragmentación en los intersticios de una sociedad polarizada", en: *Revista EURE*, 34(103), Santiago de Chile.
- Segura, R. (2014). "El espacio urbano y la (re) producción de desigualdades sociales. Desacoples entre distribución del ingreso y patrones de urbanización en ciudades latinoamericanas", en *Working Paper Series*, N° 65. Freie Universität Berlin.
- Semán, P. (2006), "El pentecostalismo y el 'rock chabón' en la transformación de la cultura popular", en: D. Míguez y P. Semán (eds.), *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Buenos Aires: Biblos.
- Semán, P. y P. Vila (2011) "Introducción", en: P. Semán y P. Vila (comps.), *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, Buenos Aires: Gorla.