



*Ahora no sé qué soy*  
**Nueva visita etnográfica en torno a la voz  
y las corporalidades de los músicos que tocan y cantan en La Plata**

**Gisela Magri**  
**UNLP - CONICET**  
**Argentina**

XI Congreso Argentino de Antropología Social - Rosario, 23 al 26 de Julio de 2014  
Grupo de Trabajo 75 > Música, Sonido, Corporalidad y Baile: Debates y Estudios en Antropología

**Coordinación:**

Morel, Hernán; Carozzi, María Julia; Gallo, Guadalupe Mariana

**Introducción y primeras estrofas**

Para comenzar, luego de explicitar algunas categorías y modulaciones con las que venimos pensando nuestro tema, retomaremos materiales extraídos de los diálogos con cuatro entrevistados, varones de entre 25 y 38 años, cuyo entrenamiento más sistemático ha sido en un instrumento melódico-armónico o melódico y que en determinado momento de sus trayectorias comenzaron a cantar o, en sus palabras, a “hacerse cargo” de que “ya cantaban” y que podían integrar más conscientemente la voz a sus performance, clases, y prácticas musicales en general. En este punto aparecen dos modos de hacer la experiencia y nombrar esa práctica: como un instrumento o recurso expresivo más, que se integra al a la performance (tocar) o que sirve para entender el instrumento de base de cada ejecutante, o, como nueva dimensión sonora fundamental que en algún modo revoluciona la subjetividad en el hacer música y fuera de ella, así como la construcción del hecho estético y el posicionamiento escénico de los performers. Cabe aclarar que estos modos aparecen yuxtapuestos y no representan usos o roles fijos sino todo lo contrario, se nos presentan como modulaciones, haceres móviles y experiencias mutantes. En pos de ir explicitando categorías, posicionando métodos y preguntas, balbuceando interpretaciones, hemos situado las prácticas que venimos investigando como propias de la música popular en el contexto latinoamericano, y por ello aclarar de qué hablamos cuando nombramos una y otra vez

esa categoría, nos es preciso.

Estamos de acuerdo con Juan Pablo González quien afirma que la música popular pensada desde Latinoamérica es mediatizada, masiva y modernizante, si bien pueden hacerse algunas observaciones y matices en relación a los sujetos, lógicas y trayectorias que componen nuestra etnografía con músicos locales. Según el musicólogo chileno, cerca de un 90% de la música que escucha el latinoamericano es una música *mediatizada* en las relaciones entre la música y el público, a través de la industria cultural y la tecnología, pero también entre la música y el músico, quien usa grabaciones y complementariamente la escritura y la oralidad para su aprendizaje y práctica cotidiana. *Masiva* por la forma simultánea y no sólo diacrónica con la que llega a las personas (en tiempos de internalización -entre las décadas 20 y 50 la masividad se vehiculizaba con la exportación/importación de géneros entre naciones, y en tiempos de globalización -prácticas y lógicas de consumo que siguen constituyéndose y están en proceso, esto se da manera localizada y reterritorializante, ampliando públicos y articulando nuevos usos y consumos). Y es *modernizante* “debido a su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y a sensibilidad urbana, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente...” (p.84). Coincidimos en que nuestro marco y horizonte simbólico es éste, pero cabe señalar cierta especificidad del fenómeno que estudiamos. Los músicos/as populares con los que estamos trabajando en La Plata muchas veces adscriben a una categoría -también problemática y en constante redefinición- que es la de *independiente*.

Nuestros entrevistados son músicos cuyas bandas trabajan desde composiciones propias y/o desde arreglos a composiciones del cancionero popular tradicional y contemporáneo, es decir, reinterpretando piezas de músicos tradicionales referentes de cada género, de compositores que tienen un renombre en el campo de la música popular local actual o bien temas de cantautores pares; todos materiales que delinean repertorios que difícilmente puedan pensarse (tanto en la producción como en la recepción y consumo) como englobados por esa masividad; no obstante, desde esas prácticas todo el tiempo se están generando relaciones de alteridad, fusión, collage y resignificación de materiales paridos y yuxtapuestos en esa dimensión masiva de las músicas populares -de la era de las naciones y/o de la era de la globalización- de nuestra región al mismo

tiempo que la relación con las industrias culturales es variable, pudiendo una banda independiente ir a tocar a programas de televisión de alcance masivo, al mismo tiempo que nutrir sus prácticas de producción y circulación autogestivas. (1)

Luego de poner nuestro tema en contexto, nos es también preciso dar lugar aquí a cierta memoria autoetnográfica, como pequeña apostilla metodológica, para poner también a la autora en contexto. Como performer-investigadora, es permanente el uso metodológico de lo que podríamos llamar autoetnografía crítica. (2) Situándome así como performer -nativa- e investigadora al mismo tiempo, es menester decir que desde hace trece años hago música popular y *soy cantante*. Esto ha sido y sigue siendo una parte de mi subjetividad no menos problemática. Lejos de renunciar a los aportes de las emociones, subjetividad y corporalidad de mí como investigadora del propio campo que investigo, y, en definitiva, al cuerpo -y en él a la voz- del etnógrafo como “dato” en la investigación (Patricia Ascheri y Rodolfo Puglisi), es constante el ejercicio de ida y vuelta entre esas dos “faces” que encarno y la atención que he debido prestar a no ensalzar ese hallazgo metodológico - que enhorabuena desde la antropología, sociología y ciencia social contemporánea hemos validado y reivindicado como herramienta -, y con ello recubrirme de las contradicciones que se comienzan a atravesar en el arduo camino de estar “en la misa y en la procesión”, de *ir y volver e ir*, como dice en su canción Martín Buscaglia; ir no sólo del campo a la escritura y viceversa sino de recircular en el camino de ser etnógrafa performer gran parte del tiempo. Y, en este punto, además de volver a decir que los investigadores hacemos usos de nuestras trayectorias de vida y emocionalidades para construir objetos (investiguemos o no el campo en el que también somos nativos o performers) y que mi recorrido como nativa impacta directamente en la construcción los objetivos de este trabajo, he de precisar cuál es ese impacto en el aquí y ahora de esta comunicación.

Intento reflexionar en torno a experiencias de campo con varones instrumentistas que han experimentado un giro subjetivo-estético al empezar a cantar, desde mi mirada: la de una mujer de clase media, cantante, que ha hecho el camino inverso, porque me he formado en técnica vocal, antropología, danza y teatro pero mi alfabetismo en lenguaje musical y entrenamiento en ejecución instrumental ha sido poco sistemático y fragmentario; no obstante, en los últimos años, he comenzado a fortalecer

esos saberes “débiles” desde el punto de vista de mi biografía musical y, de alguna manera, me he convertido en aprendiz de *cantautora*, cantando y acompañándome a mí misma con instrumentos melódicoarmónicos o de percusión, composiciones propias. Esta metamorfosis y proceso de mí como “cantante” a mí como “música popular” ha sido fundamental para problematizar muchas de las cuestiones que intento desgranar en esta ponencia. Y también en deshacer y resituar prejuicios; por ejemplo en torno a las desigualdades y micro violencias de género que, individualmente (como cantante de bandas que en su mayoría han sido integradas por instrumentistas varones), creo no haber vivenciado, pero sí percibido/observado en las dinámicas de otras bandas.

Ciertamente no ha sido fácil ni es, dislocar mis supuestos y transformar esas sensaciones, observaciones y datos de la carne en preguntas investigables. Por ello, a medida que fui empapándome en el campo, que aparecieron esas intuiciones, pensamientos sueltos, impresiones, escrituras fragmentadas, entrevistas y observaciones de clases, ensayos y shows, de a poco fueron emergiendo algunas preguntas más claras y objetivables: ¿Cómo se construye el saber-hacer del músico popular en relación a la voz? ¿Cómo se agencian hombres y mujeres frente a ese modelo estereotípico de dominación masculina que fue hegemónico en el pasado reciente pero que en algunos contextos se sostiene y yuxtapone con otros modos, prácticas, masculinidades/femeneidades que configuran un paradigma alternativo, más igualitario en términos de saberes y poderes? ¿Por qué el hecho de no tocar un instrumento además de cantar implicó y aún implica cierta falta o una marca de endeblez en el campo de los saberes del hacer musical? ¿Qué significa pensar como prácticas generizadas a las del canto popular en La Plata, especialmente las de su enseñanza? Por último, situando nuestra investigación como un abordaje hecho en su mayoría con músicos de clase media, pero donde encontramos nuevos agentes y performers con otras marcas de clase: ¿Cómo analizar articuladamente esta dimensión, en el contexto que estamos estudiando? Antes de balbucear interpretaciones, convoquemos a las voces que poblaron los diálogos con nuestros entrevistados.

### **La cosa es una entera grande, igual de importante**

Uno de los primeros aspectos que aparecieron en esta nueva etapa de trabajo de

campo fue la necesidad de entender por qué algunos instrumentistas que “siempre” cantaron, sólo después de un tiempo de agotar cierto modelo de ejecución instrumental en el que por varios o muchos años se entrenaron, lograron hacer un espacio real a la dimensión de la voz como parte de sus performances como músicos. Y sobre la resonancia que cantar, tomar clases de canto y empezar a incorporar la voz a sus performance tuvo en las trayectorias de estos músicos. A propósito de ello, vaya este fragmento del diálogo que mantuvimos con Martín, “Tincho”:

Fue determinante en mi situación, en cómo yo concebía la música, hacer música, escuchar música y cantar. Y qué pasa en el cuerpo, o, que pasan cosas en el cuerpo en realidad, más que qué es lo que pasa. Y fue loco, a mí digamos me soltó, me solté un montonazo, como que desde la primer clase fui, me entregué y canté. Dije bueno, seré tímido, todo, pero si voy para eso, voy a hacerlo. Encontré otra forma más; distinta de la música; yo tocando la viola [...] quería tocar jazz y tenía todos esos parámetros de la “buena música” y la calidad, y esas cosas; del virtuosismo, de la gimnasia digamos [...] de mover rápido los dedos; no sé si era tan así, ahora tengo la idea de q era así, en su momento sentía que era en realidad “las venas que corrían” (risas); pero encontré otra forma, q tenía q ver con lo expresivo, cuestiones más simples, que yo sentí como más profundas, no quiere decir que lo sean para todos. Entonces con las clases de canto y con empezar a cantar me cambió mucho la forma de tocar la guitarra y de sonido, pensar en sonido, la cuestión de pensar en el sonido con la voz me cambió también el sonido con la guitarra y poder pensar en tener otro sonido con la guitarra. En un principio siempre trataba de buscar cosas desde otro palo para la guitarra, por ejemplo: que me sirvan cosas de cantar para poder tocar mejor la guitarra, tener herramientas de otros lugares para poder bajarlas a la guitarra; empecé a tocar percusión con Batuquelé y las cosas que aprendía de la música brasilera siempre las quería bajar a la guitarra; las cuestiones rítmicas, nutrirme en función a eso. Y de a poco con el canto, con las clases, de a poco se fue...

G: ¿Despegando?

T: Sí, o me sirvió tocar la guitarra para poder cantar, o para poder tocar percusión, y como que la cosa es una entera grande, igual de importante, ¿viste? Entonces ya no me importó tanto tocar muy rápido, sino una cuestión más integral de lo que pasa, de los movimientos de la música. Es medio abstracto, pero me parece que todo músico estaría bueno que lo busque; y después que elija si quiere cantar, quiere tocar la quena o el trombón a vara. Me parece muy importante que un cantante tenga desarrollo rítmico, armónico, melódico, desde algún lugar. No quiere decir tocar percusión o tocar un instrumento armónico, sino un entendimiento corporal de lo que pasa. Más en la música popular, por lo rítmico. Entonces, en ese momento empezó a cambiar mi concepción de la música, y empecé a tratar de tocar y cantar, buscar acompañarme con la guitarra, y no acompañar a la guitarra con la voz. Estuvo bueno, interesante...

G: Pero ¿te concebías como un guitarrista primero?  
T: Sí, siempre. Ahora ya está, ahora no sé qué soy, mejor dejarlo ahí.  
Pero siempre fui, soy, “guitarrista” y cantor tal vez, o guitarrero, pero nunca “cantante”. Viste, esas etiquetas locas. (Fragmento de entrevista con Tincho: 2012).

Esas etiquetas “locas” de las que habla Martin hacen saltar como relevante el modo en el que él se autodescribe, por ejemplo en su página de facebook, y esa fuente de campo virtual de repente me retorna como espejo interesante: “compositante, guitarror y cantista”. Tres palabras que no sólo son neologismos y humoradas para desmontar las etiquetas *locas* de siempre y como artista reinventarse en otras, sino que trastocan lo que, la huella de la voz parece haber dejado. Pasar de decir que no se sabe qué se es porque está todo unido y engarzado a esa “cosa entera grande e igual de importante” que podríamos nombrar (y con ello en algún modo, reducir) como cantar-tocar, a nombrarse con palabras nuevas montadas con partes de esas viejas etiquetas. En un pequeño gesto arqueológico ese fenómeno descubre un pasado dualizado, donde lo que importaba era tocar rápido o hacer escalas, y donde la voz que era el complemento que hay que acompañar, y un presente donde cantar se vuelve un nodo o espacio de articulación; así es que vira al propio lenguaje, trastocando las dimensiones que construyen el propio saber-hacer con la música. Compositor, Guitarrista y Cantante son las etiquetas cristalizadas y equivalentes de un paradigma de la (hiper)especialización que buena parte de las ciencias y sus profesionales han ejercido, y donde el arte también ha sido cortado por similares tijeras.

El problema es que esas etiquetas que se construyen y a la vez son co-construidas desde el entrenamiento de técnicas corporales específicas, son técnicas que no sólo describen habilidades físicas sino que tienen impacto en las subjetividades (3); esas etiquetas antes seccionaban y frente a ellas la experiencia de “pensar en sonido” desbordan. Tal vez necesitan enloquecer y travestir al lenguaje para poder decir algo de esa vivencia de *la cosa*.

### **Si no lo cantás, no lo sabés**

Vos tenés que cantar todo lo que estás tocando. Y bueno, imaginate, ese ejercicio es un ejercicio mental. Yo canto siempre. Con la trompeta canto siempre, si no cantás, no te sale. O sea, o te sale una

cosa muy dura, no cantada. Te sale una partitura. Claro, no es nuestra expresión. No lo sabés. Si no lo cantás, no lo sabés. (Entrevista con Maxi: 2012)

En el diálogo con otro de nuestros entrevistados, Maxi - trompetista, cantautor y cantante solista de una orquesta de salsa - aparecen algunos tópicos bien interesantes; uno es la idea de que la voz como el instrumento *más natural* de todos, y que por tanto, todos podemos cantar, porque *todos* lo portamos; luego, otra de efecto pedagógico-didáctico, para el músico que quiere *saber*, que quiere tocar “bien” y con “swing” un instrumento no vocal - en este caso un instrumento melódico de viento – para lo cual es preciso que antes o simultáneamente a esa ejecución se “pase” la música instrumental por el canto, porque de lo contrario suena una dureza, una música no fluida, un sonido menos “natural”, sin sabor. Justamente, cuando pasa eso aparece la idea de que el instrumento no está “cantando”, hay una ausencia del decir, porque hay mecanicidad y sólo reproducción de una cosa escrita, un poco muerta: una partitura. Las huellas discursivas de aquello nos conducen a un debate propio tanto de la producción como en la investigación de música popular latinoamericana, y que tiene que ver con el posicionamiento contra-hegemónico que históricamente los músicos populares han mantenido para con la exigencia de la lecto-escritura musical; sobre todo, con la resignificación que desde los enclaves académicos contemporáneos de la música popular se han empezado a dar desde la última década. Creemos que un cambio se ha dado en este terreno, y si bien la lecto-escritura musical es una herramienta importante del músico popular contemporáneo, la noción de que antes de ser leídas o escritas, las músicas son sonoras, se tocan, se escuchan, se cantan y se bailan, está muy presente en el registro obtenido en el trabajo de campo. “No se puede tocar un arreglo sin escuchar”, dice Maxi, una frase que forma parte del cuerpo de discursos que componen el imaginario social de los músicos populares, al mismo tiempo que es un contenido surgido desde la subjetivación de estas prácticas. El otro tópico tiene que ver con algo que ya hemos pensado en comunicaciones anteriores (Gisela Magri: 2013), y es la cuestión de las formaciones extra-musicales de los y las cantantes; y es que Maxi subraya que además de su relación “natural” con el canto (que aparece a veces bajo la forma “yo canté siempre”), del entrenamiento autodidacta y de la *traducción* de la

técnica que él utiliza para la trompeta - un saber-hacer eminentemente académico reterritorializado en la voz-, se le suma otra fuente que es la del entrenamiento actoral en improvisación. Esto nos devuelve en un boomerang la necesidad de repreguntarnos por estas otras trayectorias de formación que se nos presentan como tecnologías del yo fragmentarias, muchas veces colocadas desde el discurso en el plano de lo lúdico, del placer y de la salud, pero al mismo tiempo como potentes matrices de saber-poder hacer que tienen gran impacto en la subjetivación de las prácticas del canto. Algo así como que para poner el cuerpo adelante, ser el “frontman” no alcanza con “saber música”, ni siquiera con cantar. Hay que poner el cuerpo en la escena y eso convoca otras técnicas corporales, estéticas, lúdicas, oratorias, y, como hemos visto en otras oportunidades, hasta se vuelve preciso pasar por variadas técnicas de conciencia corporal. Porque, como es común oír en este y otros campos de prácticas corporales artísticas, “hay que soltar”. Tanto en el relato de Tincho como en el de Nico, otro entrevistado, bajista y cantante, aparece también la imagen de *soltar la voz*, como un punto de inflexión donde se logra, por un lado dar batalla a la timidez e introspección que en ambos relatos cuentan, reinó en sus infancias y adolescencias, y por otro, el “salir de ahí atrás, del instrumento”. Sobre esto último y en relación al impacto que en su biografía musical-personal tuvo, empezar a cantar (en los grupos donde era instrumentista y también en su propia práctica docente, incorporando la voz en la enseñanza), Nico afirma:

En la cuestión musical, en realidad en todas las cuestiones, pero sobre todo en la parte musical, me cambió, me dio un giro todo. Yo era sólo un instrumentista que quería tocar muchas cosas y cuando empecé a cantar y me di cuenta que si yo cantaba y estaba tocando muchas cosas me tapaba a mí mismo empecé a decir: no, acompañar pasa por otro lado. Bueno, me cambió la forma de tocar, de hacer música y de pensar la música, y a nivel personal también, yo siempre fui una persona muy tímida, muy introvertida, y me he soltado un poco, me dio no sé si confianza o qué. Hay muchas cosas que me avergonzaban antes y que ahora las llevo con más soltura; y agradezco haber empezado a cantar, cuando empecé a cantar lo primero que hice fue ponerme a estudiar, estudié técnica.

G: ¿Y te aportó ese trabajo?

N: Sí, lo hice como soy yo, me daba cosa decir “soy cantante y no sé qué estoy haciendo” entonces fui a estudiar un poco de técnica para tener algo de lo que agarrarme; bueno justamente cuando empecé a cantar, como que dejé de escuchar determinadas cosas de música y

empecé a pensar otras que me conmueven, otras que yo pienso que están más ligadas a lo que tiene que ver con la canción. Empecé a escuchar lo que dice la letra de un tema, a escuchar las melodías más allá de “uy este intervalo mirá qué bueno que está” sino qué está diciendo y cómo lo está diciendo, qué se utiliza para decir algo. Y hoy en día lo que me gusta o lo que más me moviliza son esas cosas; pasé de ser un escuchador de jazz y todo eso, a escuchar canciones, y me parece mucho más interesante; empecé a escuchar muchos cantautores, me volvió loco Cabrera, Mateo, Djavan. Djavan yo lo tenía así “ay qué lindo canta en portugués” pero no tenía ni idea lo que quería decir, y me empezaron a interesar todas esas cosas. Lo que me marcó más que nada a nivel personal, es la cuestión de poder soltarme desde un lugar, yo siento, como más sincero; yo estaba ahí atrás tocando un montón de cosas pero yo estaba ahí atrás, que no me miren. Y viste, estar ahí es como otra cosa [...] pero sí, eso sí me cambió, y lo disfruto mucho más, yo me siento más cómodo en esa situación de ser bajista cantante y tener otro tipo de responsabilidades, y no de que estoy ahí atrás y toco las notas más rápidas que pueda; ya eso no me copa. (Fragmento de entrevista a Nico: 2012).

Aquí aparece, una vez más, además del soltar y dejar de estar atrás como oculto una suerte de conversión a otro paradigma: dejar de tocar “muchas notas” (algo que, también al igual que Tincho se asocia rápidamente al paradigma virtuoso del instrumentista de jazz, tan arraigado en los ‘90 en la formación musical local – dentro y fuera de los ámbitos institucionales tradicionales de la ciudad) y a cómo empezar a cantar y tocar al mismo tiempo, hace emerger otro modo de hacer, relocalizando el lugar estético y corporal-subjetivo del músico, más vinculado por ello a la canción, al decir, al goce, a otra manera de vivenciar el cuerpo.

Para cerrar este apartado, en relación a la pregunta medular por la voz y el cantar, volvemos a las palabras de Tincho:

Es algo poderoso y no sólo para cantar: hablar, el tono; todo, hacer ruidos, silbar. Es eso, me transporta a distintos lugares, es como muy expresivo, y además es como muy [...] me sale “determinante” la palabra, pero es como muy fuerte en cada persona, es con lo que no te podés hacer el boludo [...] por eso cuesta tanto también, me cuesta tanto [...] por eso me costó tanto en su momento, a qué me estaba enfrentando cuando estaba cantando. Me costaba mucho entender eso, qué estás moviendo cuando estás cantando. Es muy difícil entenderlo, o tal vez no se entienda; las cosas que llegan de eso son muy complejas de procesar, digamos, y yo creo que tiene que ver con sentir como la identidad de las diferentes[...] identidad, esa palabra

está buena, y es re zarpado cómo te transporta al mundo de esas personas, te hace sentir algo muy de esa persona, te hace sentir algo que sólo te hace sentir esa persona [...] es algo que suena y no tiene filtro. (Fragmento de Entrevista con Tincho: 2012)

Es interesante volver sobre la idea de la voz que suelta algo: la voz cuando se suelta ¿Qué es lo que suelta del sujeto? ¿Algo que estaba anudado, preso o frenado? ¿Algo que estaba filtrado por la instrumentalidad del cuerpo, en el cuerpo y que la voz sacó al espacio, desfiltrándolo? ¿Algo del cuerpo que se desnuda y lo desterritorializa? Neodeleuzeanamente diríamos que si la primer desterritorialización del cuerpo es la lengua, la voz es su transformación en espacio o donde el cuerpo instrumento y máquina estalla y se rematerializa (Sáez et al, 24).

Por otro lado aparece la cuestión de la identidad, de eso que es “muy de esa persona”, que suena a ese ser y a nadie más. En este sentido podemos volver a pensar esta potencia de la voz como marca de identidad irreductible, parafraseando a Maurice Merleau-Ponty, pero al mismo tiempo, como locus que puede jugarle de igual a igual a otras fuentes sonoras y aportar materiales en una cierta reciprocidad sonora, donde la guitarra puede acompañar y ser acompañada, donde la voz no se comporta como mera figura sino también como soporte o “base” corporal y musical, como sustancia y no como esencia. A su vez, Tincho destaca que haber pasado por el rol de ser “sólo cantante” le permitió comprender tensiones entre los *cantantes* y los *músicos*, al mismo tiempo que espejar sus propios prejuicios en torno a los primeros. Es decir, pasar por esos lugares, posicionarse como modos de desmontaje de estas disputas de poder que componen las micro-redes de nuestro campo:

En los dos grupos donde canté sentía que hay cuestiones con los cantantes que medio me ponían a prueba [...] me marcaban cosas como medio bardeando, tenías que posicionarte. Sentía que me ponían a prueba, como que no era músico, había una cuestión con el cantante; sí, siempre hay cuestiones con los cantantes. Mismo yo he tenido esos prejuicios también, tocando; te toca el ego desde algún lugar, no sé cómo es, porque a la hora de los bifés, a la hora de tocar, lo que más se escucha es el cantante, y lo que hace que algo suene y llegue, no sé si lo que más, pero una de las cosas que más, es la letra, la voz. La canción, la canción es como que está ahí. (Ibid: 2012)

*Bardear* con una objeción “musical” (4), para contestarle a otro compañero que

deslegitima el lugar del cantante como músico posibilitó, por ejemplo, cierta táctica, desde Michelle De Certeau y un empoderamiento posible a partir del uso de un saber hacer convencional. Podemos pensar entonces que en las trayectorias de nuestros nativos y en torno a las prácticas de saberes del canto, aparecen algunos ejes que transversalizan las experiencias subjetivas-estéticas de estos músicos. Por una parte ideas, discursos y representaciones acerca de la voz y el cantar, como: el instrumento más natural y que todos tenemos, lo que permite saber tocar fluidamente, lo que posibilita soltar(se), algo poderoso, lo que no tiene filtro, una marca de identidad particularísima de cada ser. Por otra parte, discursos en torno a situar al canto como un punto de inflexión en las trayectorias y biografías musicales. Apareciendo bajo la forma de “antes y después”: antes atrás del instrumento (que esconde la voz-cuerpo) y tocando notas (respondiendo a los valores entrenados de velocidad y virtuosismo del paradigma de “la buena música”); ahora adelante, en cierto modo dando lugar a la desnudez que la voz pone en escena, como reterritorialización del cuerpo antes ocultado. Y por último aparece la posibilidad de resituar los saberes connotados desde cierto desbalance o flaqueza por el discurso estratégico de los saberes-poderes de la música, en la forma de negociaciones y creación de tácticas para que el cantante pueda “posicionarse” como músico.

### **Ella no sabe cuándo entrar**

El otro gran tópico que apareció junto al de la construcción de saberes en el canto fue, como ya se ha adelantado, el de la dimensión de género. Casi al mismo tiempo que comencé a investigar con cantantes, específicamente cantantes y docentes de canto mujeres en La Plata, aparecieron tres sensaciones-ideas que luego se materializaron en preguntas e hipótesis de trabajo. La primera estaba vinculada a las trayectorias de formación: tenía la sensación de que en el mundo de la música popular los y las cantantes pueden o no estar formados en ciertos saberes del campo disciplinar de la música para hacer esa práctica; otra era: hay más cantantes mujeres que cantantes varones que sólo cantan. Y “sólo” es un modo de adverbial que deja de ser un detalle cuando pensamos en otras prácticas musicales, porque es extraño o no común oír decir que alguien *sólo* toca tal o cual instrumento. Una más: en su mayoría son mujeres las

que enseñan a cantar o se dicen profesoras de canto popular en la ciudad. Mis pensamientos-sensaciones hechos notas de campo combinaban entonces el primer tópico, el saber-poder en el canto en la música popular, y el acceso de género; tomaban esta forma: los y las cantantes, pero sobre todo las cantantes que cantan y no tocan un instrumento extra, parecen estar colocados en un lugar distinto y en cierta desigualdad para con el resto de los músicos (incluyendo aquí a los cantantes que además tocan un instrumento). Los cantantes y sobre todo, las cantantes, eran entonces como una *especie* aparte, y configuraban dos alteridades dualizantes en mi campo: los/as cantantes, los/las instrumentistas, y *el* músico / *la* cantante (5).

Ciertas hipótesis me rondaban de a poco, borrosas, con ruidos e interferencias, con más disonancias que relaciones y funciones armónicas claras, pero dentro de una tonalidad más o menos distinguible. Y era, como esa analogía, algo bastante obvio, pero que no dejaba de sonar, como el estribillo de las canciones que volvemos a escuchar una y otra vez hasta el hartazgo: existió y persiste por lo menos en parte, un paradigma en la música popular que ha sido producido por y auxiliado a reproducir un modelo social desigual en términos de género: “los chicos tocan y las minitas cantan”, dicen varios de mis entrevistados, ironizando en clave crítica con lo que llaman “los machismos de la música occidental”. En casi todas las entrevistas que he hecho aparece este rechazo al estereotipo de la mujer cantante como objeto, cosificada y ofrecida como fetiche sexual, una constitución de la escena donde los hombres son los que “la tienen” en clara alusión al prisma sexual-genital, y ella la que pone el cuerpo en el frente de la escena, encantando a todos con su voz y atributos físicos. Tincho desmenuza un poco el contenido de aquel modelo desigual de saberes-poderes entre géneros observado en el seno de las prácticas musicales cotidianas:

La cuestión de que no son músicos, sino que son cantantes, les da poder a los músicos día a día con la banda, fijate que también es raro que los cantantes [varones] sólo canten, no es tan normal eso; tocan la guitarra y cantan, ellos se hacen ver que también son músicos. Entonces, tienen ese poder aparte del de cantar, con la mujer muchas veces pasa que “ellas no entienden música y ellos les explican”

G: Y la música ¿Pasa por tocar un instrumento?

T: La música pasa por ellos, no por ella

G: Y por tocar y acompañar

T: Es que “Ellos le enseñan dónde ella tiene que entrar, después de un interludio, que ella tiene que estar callada porque es la parte donde

ellos se lucen”. Eso lo veo mucho, y además la cuestión de exponer a la mujer también como objeto de deseo en un grupo; me parece que aparece como algo machista [...] Pero igual no lo veo tanto ahora, y también me parece que por eso hay tantos grupos de mujeres. Sé que es como una forma de reacción, porque los grupos son de hombres, el valor por defecto es el grupo de varones, llama la atención o hay la necesidad de decir que hay un grupo de mujeres. Yo particularmente creería que no siento esas cosas cuando yo hago música con mujeres; digo “creería” porque decir que uno no es machista, el trabajo es dejar de serlo, no “no serlo” (Ibid:2012).

En conversaciones informales con mis entrevistados y en una reciente entrevista grupal con cantantes mujeres, muchas veces aparece la mención a cierto “no entrenamiento” o la presencia de cantantes que no han tenido formación alguna en música, o en técnica vocal, y eso es enunciado como mucho más recurrente que encontrar instrumentistas que no “sepan” lo que están haciendo. Aparecen ahí la mención a la voz como algo que es un instrumento pero también como un no instrumento, como otra cosa, un fenómeno que aparece como dimensión primigenia o propia del ser, del cuerpo (lo que hace eco con el apartado anterior) pero también la exigencia de que la cantante que “no sabe”, sepa, haga, cante y toque algo además, o se mueva; es interesante que enseguida aparecen conexiones, links al paradigma posmoderno de la mujer activa y que todo lo puede, con deberes ser de la femineidad tradicional y actual.

Sin embargo, y a tono con el “ahora no lo veo tanto” de Tincho pero intentando no pecar de ingenuidad o sumir ante la implacable seducción de todo romanticismo para observar los micro cambios sociales, en el contexto presente parece asomarse, al menos matizada y localmente, un campo donde por ejemplo hay hombres que deciden cantar dejando el instrumento a un lado y mujeres que salen a la escena tocando y cantando, o tocando solamente - acompañando *ellas a él* -, o cantando a secas pero sí “comprendiendo lo que pasa”; ésto se da entre mujeres -y en esa categoría, todo otro abanico de feminidades- o con sus ahora más *pares*, músicos varones – que también construyen y agencian otras masculinidades -. Por ejemplo la de ser profesores, territorio que, en La Plata, ha sido el hegemonizado por *las profes* de canto (6).

En este punto es interesante retomar la visión de Dana Britton, de prácticas

generizadas. No sólo por la desigualdad numérica o las proporciones cuantitativas que denotan un porcentaje mayoritario en mujeres profesoras y mujeres cantantes, sino por el vínculo que esa generización tiene con prácticas y discursos hegemónicos sobre la organización social del trabajo y la asociación de habilidades y disposiciones al género. Aquí pensamos en los casos de la danza (7) y de la educación, como campo donde aparece la figura femenina como más “presta”, capacitada o dúctil para enseñar en general, y en este caso, la práctica que nos convoca, del canto popular. También es notorio cómo en muchas de las trayectorias de vida de las profesoras que hemos entrevistado, al igual que en la biografía de la autora, es muy común haber circulado por otras disciplinas pertenecientes al campo de las prácticas de conciencia corporal como el Método Fedora Aberastury, la Esferodinamia, la Eutonía, Feldenkrais, Alexander, y otras, como camino de formación complementario al musical (8). Algo que también puede ser ilustrado por una ironía que aparece en esta nota de campo, en el contexto de una conversación que tuve con un guitarrista de una banda de rock:

G: ¡Qué zarpado cómo canta Martín C!

T: Sí! Y no hizo ni esferodinamia, ni yoga, ni nada eh! (risas)

(Nota de campo, abril 2014)

La ironía despierta también la atención en torno a cómo se reproducen discursos e imágenes que se cristalizan en esas prácticas generizadas pero que, al mismo tiempo, parecen des-generizarse lenta y parcialmente, o por lo menos, parecen ser ablandadas por el recurso de la parodia. Graficando lo dicho y en línea con la mención a los giros de época que fuimos señalando, hay entonces en la última década un abanico bastante heterodoxo y para-normativo de bandas de música popular independiente en La Plata: bandas de mujeres, bandas mixtas equilibradas o no, pero cuyo “desequilibrio” paradigmático de hombres que arman la base armónico-rítmica y acompañan a la cantante, parece invertirse o al menos tambalearse. Como en el caso de la banda de cumbia *Cachitas Now!* conformada por siete mujeres y un varón que toca el güiro (9). O el de *La emporio Tropical* banda de cumbia integrada mayormente por hombres pero cuya tecladista y percusionista son mujeres. Lo que es más interesante para nosotros es que, más allá de existir o no el desequilibrio “demográfico” tradicional, las intercorporalidades que se generan son otras. Al mismo tiempo, cabe señalar que pueden

co-construirse otras feminidades y masculinidades en la música popular porque también la relación de fuerzas ha cambiado en las instituciones e imaginarios colectivos de nuestra sociedad en los últimos tiempos (10).

### **Gladiador de la cumbia o en mi barrio nadie sabía cuál es el anillo del capitán Beto**

En la entrevista que le hice a Nico, él me contó que estaba empezando a tocar en La emporio tropical, una banda de cumbia nueva en donde las canciones mezclaban crítica social, humor, teatralidad, distintas sonoridades y géneros musicales. Y que Pablo (11), el cantante, era “un pibe re de barrio que por ahí no se había formado académicamente en la música pero que componía un montón de temas que estaban buenísimos”. Y que la banda era *distinta a las* bandas de cumbia de la ciudad. Poco tiempo después, animada por aquello comencé a frecuentar los shows de La emporio tropical. Así realicé observaciones sistemáticas del ciclo “El Rinconazo tropical” en el que la banda tocaba todos los jueves después de la medianoche en un local del centro de La Plata. Y pronto comenzaron las entrevistas a Pablo y los integrantes del grupo, las observaciones a ensayos y el registro del material del programa de radio que él sostenía semanalmente en un espacio cultural. Con Pablo hicimos dos largas entrevistas en profundidad. Si bien esos materiales germinarán en nuevos trabajos, he decidido incluir parte de su relato en esta ponencia porque los diálogos que hemos mantenido han introducido palpablemente la dimensión de clase y en ese contexto, la música como herramienta de cambio social y el canto como comunicación, dos aristas que no habían aparecido hasta ahora y que no pretendemos en modo alguno agotar aquí. Tan sólo nos parece que esta nueva faz del trabajo de campo, en pleno proceso, nos arroja ya algunas impresiones interesantes en torno pensar otras identidades de clase en el contexto de nuestra investigación. Si bien Pablo no ha militado formalmente en ninguna agrupación, al igual que su camino en la música, su formación política ha sido autodidacta, y ha mantenido cercanía con algunos movimientos sociales locales o de la ciudad vecina de Berisso. Nunca se sintió cómodo en ninguna agrupación política y siempre creyó en la música como una herramienta de comunicación para la transformación social. Ese, además de la reivindicación de la cumbia villera como género artístico, resume en cierto modo el objetivo que describe cuando me cuenta cómo armó La emporio tropical.

También es eso lo que fundamenta el proyecto de “Gladiador de la cumbia” (12) el programa de radio que semanalmente produjo y condujo en Radionauta, radio comunitaria del Centro Cultural y Social Olga Vázquez. Por ello en gran parte, se asume menos como cantante que como *comunicador*. Pablo es cantante, compositor, ejecutante del keytar (13) y del bandoneón. La primera vez que lo escuché cantar sentí que el color - el *grano*, diría Roland Barthes - de su voz me hacía acordar a varias cosas a la vez. En una nota de campo apunté esto como “*color Vicentico en la primer época de Los Fabulosos Cadillac mezclado con punk-rock barrial, tango y agudos de cumbia*” (Nota de campo, noviembre 2013). Esta descripción del timbre hibridado de la voz de Pablo como las distintas procedencias y sonoridades que los integrantes tenían en su ejecución y ensamble, me hizo pensar en que la banda no sonaba como una banda de cumbia de clase media pero tampoco era una banda que podía tocar en *El Rey* o *Mileño* (14), o por lo menos no sin tensiones. (15)

En La Plata, las bandas de cumbia hechas por músicos de clase media son cada vez más heterogéneas, si bien han prevalecido dos arquetipos: el de la cumbia colombiana y el de la cumbia romántica o de los '90. Cuando Pablo crea a La Emporio tropical, junto a otros músicos y un actor que encarna el papel del animador, se pone claramente como desafío otro tipo proyecto de banda de cumbia, porque sobre todo, son dos matrices que él menciona como influencias que tomó para construir su estética: el punk-rock barrial de los 90' y la primer cumbia villera (del 2000/2001 a la primer mitad de la década pasada). Y subraya este interés de, a través del lenguaje de la cumbia villera y del cuarteto, poder hacer composiciones nuevas, y comunicar un mensaje de crítica política y social para el cambio cultural. En una de las primeras entrevistas, al hablar sobre la cumbia villera y los grupos que a él le interesaban porque tenían “otras letras, distintas a las que te pasan todo el tiempo” me cuenta cómo para él los únicos que contaban lo que realmente pasaba en el barrio eran los grupos de ese estilo, entre 2000 y 2001. Y lo que empiezo a pensar escuchando las entrevistas es, por un lado, eso que marca como cierta ambigüedad que a su alrededor, una zona gris y fluctuante compuesta al mismo tiempo por prejuicios y aceptación o visto bueno, por parte no sólo de los músicos que habían participado de las primeras juntadas para armar la banda o que pasaron por ella, como de músicos que iban a ver los shows o público en general. Algo

que podría resumirse en palabras del mismo Pablo, citando a un percusionista que él había convocado para tocar en el grupo: “¿Y pero che por qué no hacemos cumbia colombiana?” (Nota de campo, abril 2014). Por otro lado, mis propios prejuicios y el de mis hábitos de género de clase media. Porque si bien conocía algunas de las bandas que me nombraba Pablo, desconocía muchísimas otras y sólo recordaba haberlas bailado en fiestas y, por supuesto también recordaba verme en el medio de la clásica y social conversación “progre” donde antes de poder pensar más detenidamente el tema, alguien reafirmaba grandilocuentemente la cumbia como género latinoamericano pero condenaba algunas de las letras más conocidas masivamente por misoginia o violencia de género y reproducción social de estereotipos heteronormativos. Aquí fue esencial encontrarme con otras lecturas:

El encuentro con la cumbia villera aguzó nuestra curiosidad sociológica tanto como perturbó nuestra conciencia moral. Pocas veces en la historia de la música popular se ha hecho tan popular un patrón letrístico tan directamente sexual y tan afinado con lo que parece ser una exacerbación y transformación de las modalidades machistas, junto a la reivindicación de una serie de conductas ilegales y transgresiones. Y pocas veces, como analistas, nos hemos visto confrontados a un tipo de textualidad, que, independientemente de lo que significa en su circuito de uso, nos sonó como una ofensa a nuestras preferencias axiológicas definidas por la adhesión a los valores emancipadores (de clase, de género, de etnia) que, parafraseando a Weber, guían “la corriente atlántica de la civilización”. No sólo en relación a las letras de la cumbia villera, sino también a la música y a las distintas prácticas ligadas al género (escuchar, bailar) se despliegan posibilidades interpretativas variadas y contrapuestas. (Pablo Vila y Pablo Semán: 2013, p 3).

Claramente no era ni es mi objetivo analizar o investigar la cumbia villera en La Plata (no está de más decir que además ya hay colegas brillantes trabajando sobre ello desde hace varios años), pero esta tercer etapa de trabajo de campo marcada por mi inmersión en el mundo de La emporio tropical aporta elementos ricos que interpelan o generan algo así como un borde etnográfico inesperado. Los relatos y experiencias de un cantante que compone letras y músicas nuevas de cumbia villera cantadas y tocadas por él, que sí ha vivido en un barrio marginal toda su vida pero que también ha tenido

trayectorias y formaciones de habitus (16) y capitales simbólicos propios de la clase media me llevan a pensar otra vez en los giros (de saberes en torno a la música popular, de cambios de paradigmas estético-políticos, de nuevas inter-corporalidades de género) con los que trabajamos más arriba como faltos de una pata; fue flagrante como el trabajo con Pablo y La emporio interpeló nuestro trabajo en torno a la dimensión de clase, o más bien, de inter-corporalidades y bordes de identidades de clase desde una mirada relacional. Pablo Alabarces ya nos lo había advertido:

Si nuestro análisis se deja opacar por la impresión, la intuición, de que hoy lo popular es hegemónico, estamos fritos. Por definición, al menos en el marco de una teoría cultural de base materialista y guiada por los aportes de Gramsci, Williams y Bourdieu, si lo subalterno se vuelve hegemónico estaríamos frente al diagnóstico de una sociedad sin clases....y algo me dice que estamos un tanto lejos de ella. Por algo insistimos tercamente en hablar de música popular, con lo que el adjetivo introduce un clivaje necesariamente de clase - aún con todas las dificultades de definir lo popular en términos de clase, el término insiste en designar de manera amplia el conjunto de las clases subalternas e instrumentales de una sociedad dada, como decía Gramsci. (p40).

Como he dicho, no será éste el lugar para profundizar en esta dimensión pues ese abordaje está en pleno proceso; no obstante, sólo resta decir como estribillo antes de la coda final que, según creemos, hay signos y trazas en el trabajo que venimos desarrollando que nos hacen pensar en que otro tipo de identidades ha ido repoblando y trastocando las demografías de quienes hacen música popular en sectores medios en La Plata así como interpelando lógicas hegemónicas de saberes-poderes, género y clase en estas prácticas.

### **Coda inconclusa o final en *fade out***

Las biografías que los materiales de campo retomados en este trabajo dieron cuenta de distintos modos de hacer particular, de concebir la música, el sonido, la voz, el canto y la corporalidad en esas prácticas. Pero también allí aparecieron preguntas y trazas discursivas en torno a la dimensión de género, a distintos paradigmas en la música popular, a cierta dimensión de politicidad y clase y, en fin, a poder pensar cómo se anidan e imbrican allí huellas entramadas sobre las subjetivaciones de lo identitario.



En clave rizomática con otros cambios sociales-culturales que vienen gestándose en nuestra sociedad, hemos observado cómo aparecen ciertas huellas de micro cambios yuxtapuestos en distintos paradigmas, concepciones, representaciones y experiencias en torno a las prácticas que construyen saberes sobre la voz, el canto, la corporalidad, la música popular y sus modelos, así como otras masculinidades y femineidades, otras voces en los bordes de la clase media, desmontando algunas lógicas que junto a Ana Julia Aréchaga pensamos como del cuerpo – y allí diremos, de la voz- hegemónico/a. Desandar esas trazas y seguir analizándolas en profundidad es el camino que elegimos para etnografiar articuladamente tales clivajes, encarnados en las voces producidas por los y las que hasta aquí nos han cantado canciones, aún inconclusas.

© **Gisela Magri**

## Notas

(1) En otros trabajos abordamos la cuestión de lo *independiente*, su genealogía y mutabilidad en el tiempo, en el campo de la música popular y las artes escénicas de La Plata, tema que nos encontramos investigando junto a otras colegas del Grupo de Estudio sobre Cuerpo.

(2) Para precisar más la noción de autoetnografía, ver Renato Rosaldo.

(3) Como señala Ana Sabrina Mora, en una lectura que resalta lo interesante pero a la vez limitante de la noción de Marcel Mauss de técnicas corporales como técnicas meramente físicas, por fuera de lo simbólico, ritual, estético y subjetivo.

(4) Concretamente el “bardeo” o contrataque discursivo, se hace a partir del dominio de uno de los saberes más utilizados en las prácticas de la música popular, y es el entendimiento conceptual y práctico de funciones armónicas tonales, o qué lugar ocupa cada acorde en una composición o tema musical. Por eso Tincho se re-legitima en su lugar de “músico” además de cantante, cuando el contenido de lo que dice es apelar a estos saberes, con la mención a la función “IV menor”.

(5) Es muy común oír esa frase en el campo, así como chistes “de cantantes” - los hay para todos los instrumentistas también-; son muchísimos los chistes estandarizados de cantantes y bateristas/percusionistas, donde en general se demarca esta idea de ser de otra “especie” o clase de músico, o de ser menos músico o “el mejor amigo del músico”.

El más común es : “¿Cómo darse cuenta de que hay una cantante en la puerta? Porque no sabe cuándo entrar”.

(6) Si bien ya hemos trabajado el tema de la docencia generizada del canto popular en La Plata en otros trabajos, cabe señalar que nos han sido muy útiles los aportes de Maria Julia Carozzi para repensar, a la inversa que el aprender a *no saber* bailar tango de las milongueras porteñas, el aprendizaje del saber cuasi secreto que muchos hombres parecen buscar en las clases de las profesoras de canto popular en la ciudad. De hecho, como docente de canto he percibido con varios alumnos que vienen a buscar a las clases cierto acceso a la corporalidad que “nosotras las mujeres” parecemos tener más resuelto.

(7) Ver Ana Sabrina Mora.

(8) Tema que hemos tratado más profundamente en Magri (2013)

(9) Instrumento de percusión que, si bien para el sonido de la cumbia es un timbre fundamental, suele ser el “complemento” tocado por el o la cantante.

(10) El caldo previo a la creación en 2008 de la carrera de Música popular en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y los efectos de la misma representan, en el contexto

platense, un cambio socio-institucional importante en este punto. Se calcula que la matrícula de alumnxs por año ha ido aumentando sideralmente. La FBA es la facultad con más inscriptos por año de todas las Facultades de la UNLP, y la carrera de Música Popular la que tiene más alumnxs entre las siete carreras de esa unidad académica. Por supuesto, ésto requerirá un análisis más exhaustivo pero sin lugar a dudas también forma parte de un cambio en las políticas institucionales y en la relación entre el campo del Arte y los imaginarios que se construyen en torno a él.

(11) Pablo fue cantante de La Emporio tropical hasta el momento en el que fue escrita esta ponencia; luego se separó de la banda y comenzó un nuevo proyecto, Agua Sucia y los mareados, banda que fusiona la cumbia villera y el tango, junto a la cual comenzaremos a realizar trabajo de campo en 2017, en el contexto de nuestra investigación posdoctoral sobre cumbia emergente en La Plata.

(12) Claramente desborda a este trabajo ocuparnos de esta cuestión, no obstante nos interesan y nos parecen fundamentales los abordajes de Seman y Vila (2011; 2013) para la temática de la cumbia en clave socio-antropológica.

(13) El nombre pertenece a una canción de Supermerka2, banda de cumbia villera

(14) Dos de los locales bailables más importantes de la periferia de La Plata.

(15) Justamente en una de las conversaciones con Pablo él cuenta cómo desde chico fue siempre a la bailanta a ver bandas pero que hoy con su banda, a pesar de tocar un estilo hiper popular de cumbia, no puede tocar tan relajadamente en un club de barrio pobre, porque las letras y las performances “dicen cosas” que a veces difíciles de “mostrar” o que pueden ser ofensivas. Rosi, la tecladista, me marcaba que una banda como La emporio, que tiene un animador que se disfraza todo el tiempo (de policía, de papa, de capataz de estancia) no puede pretender “bajar línea en cualquier lado”, y que creer que la gente va a tomarlo siempre como algo “piola” es un poco pretencioso o arrogante a veces, porque: “si vamos a tocar a Los hornos (barrio popular, de clase media baja de la ciudad) tal vez el que te está viendo es ese *rati* [policía] que sí es parte de esa audiencia, y no le va a copar que vos lo parodies. (Entrevista con Rosi: 2014)

(16) Habitus en términos de Pierre Bourdieu (1991).

### Referencias bibliográficas

Alabarces, Pablo. “10 apuntes para una sociología de la música popular en Argentina”. *Tram[52]as de la comunicación y la cultura*. Facultad de Periodismo y Comunicación Social UNLP. (2007): N° 52 p 40.

Aréchaga, Ana Julia. “El cuerpo y las desigualdades sociales. El espiral de la reproducción social.” *Relaces - Revista Latinoamericana de Estudios Cuerpos, Emociones y Sociedad* (2010): N°2, Año 2, p. 16□26.

Aschieri, Patricia, y Puglisi, Rodolfo. “Cuerpo y producción de conocimiento en el trabajo de campo. Una aproximación desde la fenomenología, las ciencias

cognitivas y las prácticas corporales orientales.” En: *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos, 2011. 141-145

Barthes, Roland. *El grano de la voz. Entrevistas: 1962-1980*. Siglo XXI, 1981.

Bourdieu, P. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991.

Bourdieu, Pierre. *Campo del poder y reproducción social: elementos para un análisis de la dinámica de clases*. Córdoba: Ferreyra Editor, 2007a.

Bourdieu, Pierre, y Wacquant,Loic. *Respuestas: por una antropología reflexiva*. México D.F: Grijalbo, 1997.

Britton, Dana. “The Epistemology of the Gendered Organization”. *Gender & Society* vol. (2000): 14 N° 3, 418-434

Carozzi, Maria Julia. “Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires.” *Religião e Sociedade* (2009): 29(1): 126-145.

Faucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Altamira, 1996.

González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2013.

Magri, Gisela. “La voz a la escena. Reflexiones acerca de la voz como tema de la antropología del cuerpo’.” X Jornadas Rosarinas de Antropología socio cultural, UNR. Rosario, 2009. Ponencia publicada en Actas.

Magri Gisela. “Resuena el cuerpo: hacia una etnografía con cantantes de música popular en La Plata.” *Question*, (2013): Vol 1 N°40 p. 112-126

Mereleau - Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

Michel de Certeau. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press 1984.

Mora, Ana Sabrina. *El cuerpo en la danza. Una etnografía sobre la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Editorial Académica Española / LAMBERT Academia Publishing GmbH & Co, 2012.

Ochoa, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Norma, 2003.

Pujol, Sergio. *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Ed Biblos / Fundación OSDE, 2013.

Rosaldo, Renato. “Aflición e ira de un cazador de cabezas.” *Cultura y verdad. Nueva propuesta del análisis social*. México D.F: Grijalbo, 1989.



Sáez, Mariana [et al]. *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*. La Plata: Club Hem Editorxs, 2013.

Semán, Pablo, y Vila, Pablo [et al]. *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla, 2013.

Vila, Pablo, y Semán, Pablo. “La conflictividad de género en la cumbia villera”. *Trans – INCOM Revista Transcultural de Música* 2006: n° 10, p3.