

‘Rollinga no, stone’.

La música como ‘tecnología del yo’

en jóvenes mujeres de sectores populares en la Argentina

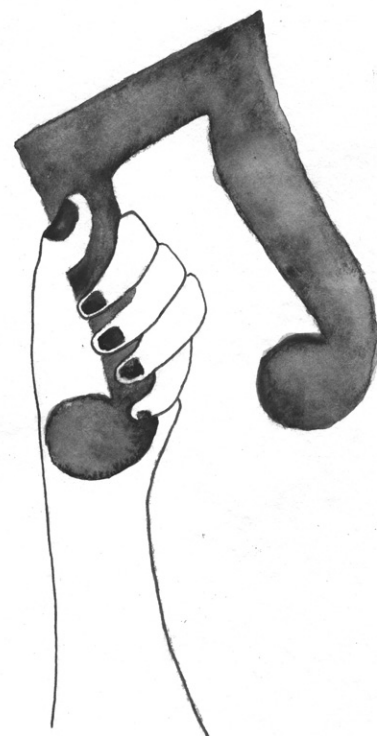
Nicolás Welschinger Lascano

RESUMEN: Este artículo describe los usos cotidianos que dan a ciertas músicas jóvenes mujeres argentinas de los sectores populares contemporáneos, con el fin de comprender cómo en el uso de ciertos materiales musicales convergen prácticas, narrativas e identificaciones que habilitan un modo particular de “ser mujer joven” en los sectores populares argentinos: ser “rollinga” o “stone”. Así, el artículo apunta a recomponer los procesos de conformación de identificaciones y estructuración de sensibilidades, a partir de los cuales estas jóvenes utilizan a la música como una “tecnología del yo” que habilita “narrativas de valor” y “estrategias de neutralización del estigma”, que les permiten positivizar su condición de género de modos que reclaman comprensión más allá del mundo del “aguante” masculino.

PALABRAS CLAVE: música, mujeres, jóvenes, tecnologías del yo, habilitaciones.

ABSTRACT: This article describes the everyday uses facing music young Argentine women in the contemporary popular sectors, in order to understand how the use of certain musical materials converge practices, narratives and identifications that enable a particular way of “being a young woman” in the Argentine popular sectors: be “rollinga” or “stone”. Thus, the article aims to reconstruct the processes of formation of identifications and structuring of sensibilities, from which these young people use the music as a “technology of the self” that enables “narratives of value” and “strategies for neutralization of stigma”, which allow them to make their gender in ways condition they claim understanding beyond the world of the masculine “aguante”.

KEY WORDS: music, women, youth, technologies of the self, affordances.



Introducción

ESTE ARTÍCULO DESCRIBE LOS USOS cotidianos que dan a cierta música jóvenes mujeres argentinas de los sectores populares contemporáneos, con el fin de comprender cómo en el consumo de ciertos materiales musicales convergen prácticas, narrativas e identificaciones que habilitan un modo particular de “ser mujer joven” en los sectores populares: ser “rollinga” o “stone”. Así, el artículo apunta a recomponer los procesos de conformación de identificaciones y estructuración de sensibilidades, a partir de los cuales estas jóvenes utilizan a la música como una “tecnología del yo” que habilita “narrativas de valor” y “estrategias de neutralización del estigma”, que les permiten positivizar su condición de género de modos que reclaman comprensión más allá del mundo del “aguante” masculino.¹

De este modo, argumentamos que ser “rollinga”, o mejor “stone”, es una disputa por la significación de la “autenticidad” de la participación en la “comunidad rockera”² y por afirmar no sólo una estética sino también una ética: la de un modo particular de ser mujer y no por ello renunciar al reconocimiento y a la posibilidad de participar legítimamente de los rituales festivos del rock (el pogo, las banderas, las bengalas, los viajes, las drogas, etcétera). Lo cual, como veremos, da cuenta de un tipo singular de femineidad que debe ser explorada más allá de una descripción centrada en los modos masculinos de disputa por la autenticidad mediante las categorías de fuerza y resistencia física, valor, coraje y hombría (Alabarces, 2008; Garriga Zucal y Salerno, 2008). Por ello, sostenemos que la *performance* “rollinga-stones” no es sólo un modo que en términos masculinos las chicas de los sectores populares tienen de disputar la participación dentro del rock, es también algo más y ese “algo más” deber ser comprendido en su positividad.

Para ello, a partir de la interpretación de una serie de escenas etnográficas nos centraremos en la descripción y análisis de la trayectoria musical de una de nuestras entrevistadas, “Dani”, como un caso prototípico que pone de manifiesto la complejidad de las múltiples dimensiones que intervienen en los modos de construcción de las femineidades contemporáneas en los sectores populares. En este sentido, nuestra tesis, podemos anticiparla, será la siguiente: la música, o mejor, el gusto musical no es la mera expresión de la condición de género o de clase social o la causa de una identificación previamente constituida (ser pobre, mujer y joven), sino que en este caso la música es un recurso privilegiado por los actores para conformar un modo particular de ser mujer en los sectores populares e inscribirse legítimamente en ese mundo: ser stone.

Ellos y nosotros: devenir de un trabajo de campo

Daniela tiene 26 años, vive en la localidad de Berisso donde vivieron sus padres y antes ya sus abuelos. Al igual que

muchas otras chicas de los sectores populares, Dani viste con un estilo popularmente conocido como “rollinga” o “stone”: flequillo recto hasta la mitad de la frente, campera y pantalones de *jean* gastados, parches cosidos por ella misma a su ropa con la imagen icónica de la lengua roja que los Rolling Stones utilizan en la estética de sus discos y *merchandising*, en el brazo un tatuaje con la misma imagen de la lengua rabiosa; usa collares y pulseras de hilo hechas artesanalmente por ella y se tiñe el pelo de color negro oscuro. Ella misma se define como “stone” y en varias oportunidades nos señaló lo ofensivo que es para ella que otros la llamen “rollinga”.

Desde que terminó el colegio secundario hace seis años trabaja como vendedora los fines de semana en un puesto de reventa de ropa en una “feria paraguaya” en la periferia de la ciudad de La Plata. Comenzó a trabajar allí junto con su novio Claudio (dos años menor) como parte de un proyecto común; en un primer momento buscaban ahorrar dinero para poder costear los recitales y viajes que disfrutaban juntos, pero luego con el transcurso de los años comenzaron a utilizar lo recaudado para financiar el sueño de una vivienda propia.

Dani y Claudio se conocieron hace cinco años en un foro de Internet, allí se dieron cuenta que eran del mismo barrio, casi vecinos y que, pese a ello, no se veían mucho. Nosotros³ los contactamos durante el viaje de regreso del recital que el artista de rock argentino el Indio Solari⁴ diera en la ciudad de Salta, a fines de 2009. Nosotros y ellos regresábamos del evento en el mismo colectivo junto con un grupo de seguidores. A partir de allí entablamos una relación sostenida en el tiempo dado que nuestra estrategia de investigación en el campo fue seguir el recorrido que nos fuera propuesto por nuestros informantes (que de este modo auspiciaron de anfitriones), más allá de la escena (hasta ahora privilegiada por los analistas) del recital y adentrarnos en el terreno de sus vidas cotidianas. Así, asistimos como “invitados” a varios recitales, participando de las “previas”, en interminables conversaciones sobre gustos musicales, política, cine y televisión, recorrimos juntos bares, pizzerías y “locales” bailables en un ida y vuelta entre Berisso y La Plata.

El look, la performance y el estigma

Sale pintada/ bien perfumada/ sus amigas dicen que...
nunca se baña
Usa siempre el mismo pantalón/ y una remera de los Rolling Stone/ la colorada...
Está buena por delante y por detrás, pero de agua y de jabón ni hablar/ la colorada...

PIBES CHORROS, “La Colorada”.

Dani y Claudio “tiran el paño” de lunes a viernes en una esquina del centro de la ciudad de La Plata, donde venden sus artesanías (collares de hilo, pulseras, tobilleras de hilo) y reventas de otros artesanos como anillos y

collares de piedra. En una de nuestras frecuentes conversaciones, mientras hablábamos con Claudio, Dani quedó encargada de atender a las personas que se detuvieran a preguntar por el precio de alguna de las artesanías que se ofrecían. En ese ínterin, una chica de entre veinticinco y treinta años de edad, vestida de camisa, pantalón de vestir y tacos, se acercó a levantar las artesanías del paño, probándose pulseras y mostrándose predispuesta a comprar alguna de ellas. Claudio y yo observábamos la situación mientras conversábamos. En un momento de la charla nos detuvimos ya que nos sorprendió que Dani no le preguntase a la interesada qué buscaba comprar. La situación me llamó doblemente la atención: el hecho de que Dani no sólo no atendiera a la potencial compradora sino que, por el contrario, evitara siquiera dirigirle la mirada dejaba en evidencia que Dani había decidido ignorarla totalmente. Sorprendido interrumpí a Claudio en su relato para percatarlo de la situación y de la posibilidad de una venta que se perdía ante la negación de Dani de atender a aquella chica. Claudio me pidió en voz baja que fingiéramos como que nada sucedía. Así, ante la prolongada indiferencia de Dani, al cansarse de esperar ser atendida la chica perdió el entusiasmo, dejó el collar que tenía entre manos y siguió su camino. En cuanto se fue, Dani empezó a decirnos: “¿La viste? ¡Esa mina [esa mujer] me copiaba! ¡Mirala ahora!”.

Nicolás: Pero ¿por qué no la atendieron? Seguro quería comprar algo.

C: Viste que Dani contó en la entrevista el otro día que algunas minas [mujeres] la copiaban, bueno, ésa era una de las que venía siempre. Es que gusta de Dani [risas de Claudio].

Dani: ¡Callate! Él siempre me jode pero nada que ver. Vos la viste cómo se viste ahora, seguro que se iba comprar un collar como éste [me muestra el collar que tiene puesto en ese momento]. Antes pasaba todas las semanas. Un día se hizo el flequillito [se refiere al tipo de corte de pelo], después se apareció con la campera, se empezó a comprar las mismas pulseras que yo tengo, tenía un parche en el mismo lugar que yo la forra. Ahora nada que ver, ¿ves que es cualquiera?

N: ¿Y por qué no la atendiste y le vendías el collar?

D: ¡No, ni borracha le hablo!

N: Ah ¿nunca hablaron?

D: No, qué le voy a hablar yo a esa forra [insulto], si me copiaba.

A partir de esa escena podría pensarse que, lejos del prejuicio que ve a la confección del “look-stone” como una composición un tanto “despreocupada” o “poco elaborada”, producto de “la pobreza”,⁵ la descripción del estilo de Dani muestra un alto grado de meticulosidad; tanto en la percepción de cómo confeccionan su look las otras chicas (que “la copian”), como en cuanto a su elección particular de cada uno de los parches, de las pulseras, el tipo de peinado (“flequillo”), corte y color de pelo, la elección de la ropa que viste, etcétera. Pareciera que el “look-stone” se juega y se compone con ciertos elementos que a su vez se vuelven infaltables, como la imagen de

lengua de los discos de los Rolling Stones: en las variantes, las disposiciones de cada parche, cada “lengua”, cada alfiler, es donde reside la posibilidad de diferenciarse, de singularizarse. Tal vez por esto mismo es que, como ella nos explicó, la cinta roja que usa como pulsera en la muñeca le sirve “contra la envidia, sí, porque hay muchas envidiosas dando vueltas”.

A los pocos días de aquel episodio, en otro encuentro, Dani nos relató cuestiones similares que recuperamos en el siguiente fragmento de nuestras notas de campo, que permite entrever que las disputas en la lucha por marcar elementos de singularización se tejen no sólo hacia “afuera” sino operando hacia “adentro”, incluso en su círculo familiar y al interior del grupo de pares:

Dani nos comenta que todas las mujeres que son cercanas a ella alguna vez comenzaron a copiarse de su forma de vestirse, usando las mismas prendas que ella usaba. En un momento nos dijo que la mamá y la hermana quisieron ser como ella, copiando el “flequillito” [el particular estilo de corte de pelo]. Y que en una época todas sus amigas se vestían igual ya que creían que a Dani se le acercaban chicos lindos en el boliche a causa de su estilo stone. En la charla nombró esta situación varias veces. Para Dani se generaba “como una admiración o una cosa extraña” de parte de sus familiares y amigas. Mientras nos contaba esto, le pregunto cómo se daba cuenta que la copiaban, y me respondió que es como si ella misma (Dani) después de la entrevista aparecía vestida como yo estaba ese día y usando una mochila roja igual a la que yo llevaba (nota de campo, marzo-abril de 2010).

Además de la percepción social más amplia, Dani percibe en las relaciones cotidianas (familia, amigas) lo que es llevar el look por copia y lo que es “ser stone posta” (auténtica). Ello le otorga elementos de singularización en su círculo cercano. De lo que se desprende una fuerte carga moral sobre la “autenticidad” en las palabras de Dani, que pone de manifiesto que no se trata sólo de una elección “estética” al compás de las modas, sino de una elección ética que dice algo de su singularidad, frente a la que un parecido se vuelve “copia”. En este sentido, la estandarización autopercebida del look-rollinga, la expresión manifiesta de la percepción prejuiciosa de los otros, que rápidamente homogenizan a las chicas como Dani bajo el mote de “rollingas”, que como nos explicó Claudio, puede tener un sentido ofensivo que lo liga a insultos como “trolas”, “sucias” y “machonas”,⁶ hace que Dani esté “paranoica” y ansiosa por desmarcarse, por no quedar identificada bajo esta *etiqueta*; por no permitir ser asimilada a una percepción que circula sobre las “rollingas” del tipo de las que nos advirtió Claudio.

Así, desde nuestros primeros contactos Dani comenzó dejando de manifiesto que no le gusta que los otros le llamen “rollinga”. Ella sabe y siente que “rollinga” es rápidamente asociado con muchas otras cosas que no es necesario que se expresen verbalmente para estar presentes. “Rollinga” es para ella casi “un insulto”. Por ello mismo, manifiesta cierto rechazo a la forma en que

se habla de la mujer en las letras de rock. Por ejemplo, cuando le preguntamos cómo interpretaba ella que se representa a la figura de la mujer en el rock de las “bandas bajas”, nos dijo:

Dani: Y... la mina en el rock no está tan metida. Está disfrazada. Sí, está disfrazada.

—¿Cómo disfrazada?

D: Sí, disfrazada. Por ejemplo, muchos le cantan canciones a la droga y, no sé, muchos les dedican esas canciones a las novias.

—Yo siempre me pregunto cómo toman las chicas eso.

D: Mal [con un tono serio de estar dando una respuesta rotunda].

—¿Mal?

D: Sí. Por qué me vas a decir droga, me vas a decir mala. Si no somos malas, ¿por qué me vas a decir así? Las únicas bandas que no desbarrancaron son los Stone, los Redondos, Viejas Locas.

Al presentarse la ecuación droga=mujer, cerveza=mujer, etcétera, Dani reacciona porque percibe que hay ahí una relación estereotipada y estigmatizante con el género que colabora en la construcción de lo “rollinga”, desde categorías negativas y desde el “vicio”, dice, como presunta promiscuidad sexual de las mujeres. Cuando le repreguntamos cuál sería la diferencia de lo “rollinga” con lo “stone” nos explicó: “stone es la gente que le gusta escuchar a los Rollings y *rollinga* es ofensivo, es como un insulto”.

Escapar del estigma es una pequeña lucha que Dani debe librar cotidianamente. Este sutil y, sólo en apariencia, efímero deslizamiento, “rollinga no, stone”, se vuelve significativo si reflexionamos sobre

... la lógica del estigma [que] recuerda que la identidad social es la apuesta de una lucha en la cual el individuo o el grupo estigmatizado y, más generalmente, todo sujeto social, en tanto que es un objeto potencial de categorización, no puede responder a la percepción parcial que lo encierra en una de sus propiedades *más que poniendo delante, para definirse, la mejor de ellas* y, más generalmente, *luchando* por imponer el sistema de enclasamientos más favorable a sus propiedades o incluso *para dar al sistema de enclasamiento dominante el contenido más adecuado para poner en valor lo que es y lo que tiene* (Bourdieu, 1988, p. 486).

Alteridades en la comunidad rockera: “las chicas de barrio” y “las rubias”

En la Argentina contemporánea, producto de transformaciones más amplias, los consumos culturales atraviesan masiva y transversalmente con homogénea intensidad distintos sectores sociales, por lo que rápidamente tienden a volverse obsoletas las estrategias de distinción, integración o adaptación puestas en juego por los sujetos ante estos cambios (Svampa, 2000). En el caso

de los seguidores de rock (varones y mujeres), se juegan constantemente estrategias de diferenciación de un otro (de clase) que, según sus percepciones, disputaría mayor participación en este segmento de consumos al apropiarse del gusto musical con que éstos se identifican: ya sea en los recitales, en las interpretaciones “correctas” de la poética, en la posesión de ciertos objetos como remeras, CD originales y entradas, que pueden ser exhibidos por otros como muestras de la pertenencia a la comunidad rockera. Ello hace que recurrentemente entre en crisis el mito de homogeneidad que funda a toda comunidad imaginaria y a su vez dispara en los seguidores la necesidad de reelaborar nuevas retóricas para reforzarla. Así, entre los “rockeros” se exige constantemente el re-crear de la comunidad imaginaria que expulsa parte del “público” que también comparte estos consumos.⁷

Por lo cual, si como sostienen teórica y empíricamente las investigaciones de Garriga (2007, 2008) y la de Salerno (2009): “la alteridad resuelve cuestiones éticas de modos estéticos y estilísticos” (2009, p.136), indagar en las dinámicas de conformación del campo de las oposiciones rockeras y en los sistemas de atribuciones y valorizaciones nos permitirá ver de qué modo se elaboran estrategias que responden contra las estigmatizaciones que recaen sobre el gusto de los seguidores. Explorar de qué modos se construyen relacionamente distintos regímenes de alteridades nos permitirá dar cuenta de ciertas recursividades en la dinámica de re-creación de la comunidad interpretativa, y comprender algo de las estrategias de distinción/individualización que se juegan en su interior. Esto, a su vez, nos permitirá discutir aspectos de la tesis sostenida por otros autores que pintan en sus descripciones de este mundo de agencia cierta homogeneidad (en términos estilísticos y morales) entre los seguidores.

En el artículo “Ni ‘chetos’ ni ‘negros’: rockeros”, Garriga Zucal (2008) ha investigado las dinámicas del campo de las oposiciones analizando los modos en que contemporáneamente se construyen las alteridades rockeras. En cuanto a la significación de esta categoría, sostiene que entre los rockeros “la distinción con los ‘chetos’ tiene su sustento en las experiencias de vida; los ‘chetos’ son quienes tienen un buen pasar económico, no tienen problemas laborales y cuentan con el dinero para llegar a fin de mes, y la falta de estos problemas los aleja de las experiencias que son constitutivas de los ‘rockeros’” (Garriga, 2008). Las diferencias manifiestas residen en la acentuación de algunas de las dimensiones que se rechazan, sobre todo aquellas ligadas a la “frivolidad”. Frivolidad asociada con el poder adquisitivo que les permite a los “caretas”⁸ acceder a los bienes culturales con menor esfuerzo que el que realizan por ellos estos jóvenes. Y de allí la supuesta imposibilidad, que según estos jóvenes es consecuencia de lo anterior, de poder apreciar verdaderamente la música y, fundamentalmente, su mensaje.⁹ Es decir, se acentúan las características ligadas a las

diferencias de clase. “El ‘*cheto*’ es una otredad ubicada en las antípodas del mapa social, concebido también como referente de la diversión y lo fútil, pero sobre todo concebido como distante en tanto otro de clase” (Garriga, 2008).

En este sentido, es significativo que la principal alteridad femenina que Dani construye tenga una fuerte referencia crítica a la estética de una figura que en sí misma constituye todo un estereotipo dentro de la lírica del rock: “las rubias”. Las rubias son para Dani lo contrario a “las chicas de barrio”, son las que “se van antes” de los recitales, las que “no se la bancan”, las que no comparan ni respetan los códigos del “aguante”, ni los valores puestos en juego, ganados en esa red de intercambiamos simbólicos que se produce en todo recital entre el artista, la banda, y su gente.

—Y ustedes ¿qué ven que cambió en el rock?

Dani: *La gente, las letras, las entradas...*

—¿Por qué la gente, por qué las letras...?

Dani: Porque cuando yo iba [a recitales] al principio, cuando era joven [risas], era más: chicos de barrio, chicos... y cuando voy ahora veo muchas rubias, muchos chetos que por ahí... ¿no? O sea, *les da lo mismo cualquier cosa pero como tienen más acceso pueden ir a cualquier recital*. Como pasó con los Stone porque la gente que realmente los seguía quedaba afuera y el que tenía camioneta 4 x 4 estaba adentro, se iba antes que se vayan ellos, que nunca puede ser eso. Ni que aunque 15 minutos después te quedas ahí, yo creo que duró, pero esta gente se va.

Por las entradas sobre todo se *caretizó*.¹⁰ Porque la gente que le gusta la banda no tiene 80 pesos y se va a quedar afuera.

Las alteridades que Dani y Claudio construyen, “los caretas”, “la gilada” o “las rubias” [todos insultos que resaltan la falsedad o la superficialidad de los sujetos a los que quieren denostar], tal como aparecen caracterizadas por nuestros informantes, comparten la frivolidad, la indiferencia, incapacidad o desinterés de apreciar “correctamente” la música; ya que –desde la perspectiva de nuestros entrevistados– “los caretas”, “la gilada” o “las rubias” no logran apreciar la música ni su mensaje, debido a que desconocen lo que significan el esfuerzo, el sacrificio, el trabajo que “los laburantes” [los trabajadores] o particularmente “las chicas de barrio” deben realizar para acceder a estos mismos consumos. En el relato de Dani “*las rubias*” marcan un clivaje de clase a partir de consideraciones valorativas sobre el modo de experimentar el recital y de practicar la escucha.

Dani: ... estábamos afuera pero cerca, se veía cómo **las rubias**, los flacos altos, **todos rubios**, se paraban y se iban... se iban antes, no se quedaban. Nosotros los queríamos matar, los re puteamos. No te podés ir antes. Si la banda es buena no te podés ir antes, con cualquier banda si es buena no te podés ir antes que termine de tocar. Si tenés el auto a dos cuadras **báncatela**. [...] imagináte la bronca que teníamos nosotros: los re puteamos...

Ante nuestra pregunta por los modos en que los seguidores perciben de entre aquellas personas que expresan gustar de “los Redondos”, las diferencias, marcas, gestos con que establecen su juicio sobre quién es verdaderamente/auténticamente o no “rockero”, Dani nos responde que sólo basta con “*ver llorar a alguien en un recital*”, *ver “que se le erice la piel por la banda*”, para saber que “el loco está ahí porque le tira de verdad, si lo ves que el tipo se emociona, se le eriza la piel, no puede ser un caretta el loco”. Éstas, a su vez, son las muestras por las cuales entre los seguidores se definen las emociones que se vuelven legítimas de expresar públicamente en el momento del recital y ser atribuidas como marcas de “autenticidad” de posesión del “sentimiento”. La respuesta de Dani nos muestra las *reglas del sentir y de expresión de ese sentir* (Hochschild citando en Kessler, 2009) que subyacen en la percepción de las marcas de autenticidad que operan en las divisiones (pertenece/no pertenece) de la comunidad rockera.¹¹ Muestra los elementos de conformación entre los seguidores del criterio que legitima la “autenticidad” no sólo del gusto musical sino de las prácticas y de la presentación social de la persona.

Por otra parte, la actividad en los recitales muestra cómo los procesos de des-estigmatización no sólo se inscriben a nivel de las narrativas sino que también, como es previsible, se expresan y practican corporalmente. Los momentos de baile en pareja o en grupo, la alegría desatada en cada recital, el arrebato de energía liberada cuando la banda arremete con alguna de las canciones preferidas, los cánticos, la euforia del pogo [baile] en el grupo de amigos o sobre los hombros de otros que las sostienen son momentos que buscan ser experimentados con cierta regularidad y son los modos en que se reactualiza, se reafirma la autocelebración de la comunidad. En este sentido, el pogo, los cánticos, el baile son prácticas que conforman un dispositivo promotor de autoestima, lo cual implica un fuerte “trabajo emocional” (Hochschild, 1983) que no podría disociarse de lo que, tanto en el caso de Dani y de otras, es un proceso de reflexividad sobre el estigma (“rollinga”).

Relato de una “mujer valiente”

—Che, ¿cómo fue ese quilombo que tuvieron en Salta en la pizzería que me contaron el día que nos conocimos?

Dani: ¿El de discriminación que no nos atendieron?

—Sí, ése.

Claudio: Anótalo: dis-cri-mi-na-ción [lentamente marca la separación y acentúa, teatralizando, el énfasis final entre cada sílaba. Risas]. Fue después del recital. Entramos, tipo un bar era, no había nadie. Estaba vacío. Había una sola pareja, o dos minas, uno solo en el fondo: estaban comiendo. Entramos y le digo: “¿Maestro ya está cerrado?”. “No, no, está abierto”. Bueno. “Me llevás una musa”, le digo. Nos sentamos. “¿Y para tomar? Tráeme una gaseosa”, le digo. Bueno me trae la gaseosa y empieza a entrar gente, empieza a entrar gente a sentarse, gente de ahí, no de otros

lugares, salteños. Y en eso empieza la danza de las pizzas pero ninguna venía para nosotros. Todas iban para otros lados. Bueno por ahí, qué sé yo, en una de esas no era de mala onda, por ahí estaban encargadas o los conocen, no sé. Bueno, tardaban. En una de esas decimos “ésta debe ser nuestra”, y no, no fue para nosotros. Entró uno que estaba en una mesa de afuera y dice: “Falta nuestra pizza”, “Bueno te llevo una”. Y nosotros estábamos antes y cayó más gente y le daban antes. Entonces ella [por Dani] le dice “Maestro falta nuestra pizza”, “Bueno la que sale ahora es tuya”. Y en eso vemos que sale de la cocina y viene la moza con una pizza y venía como para nuestra mesa. Dijimos debe ser la nuestra. La moza viene caminando, cogotea, mira hacia la izquierda de ella que hay otra mesa y hacia la derecha estamos nosotros. Se va para la izquierda y se lleva la pizza para otro lugar.

—Te comiste el amague [risas].

C: Y bue, vámonos... y ella me dice: “No puede ser, vamos a hablarle”.

—Y vos, Dani, ¿qué le dijiste?

D: Yo fui porque no lo quería mandar a él [por Claudio] porque eran todos tipos y digo lo van a cagar a palos a él.

C: Ella sabe que yo rompo todo enseguida [risas de todos].

D: Callate. Aparte fui enojada porque él estaba así: “tengo hambre, tengo hambre... ¿y la pizza?”. Y yo digo “oh la puta madre”, bueno, fui yo y le dije: “Mirá flaco te pedimos una pizza temprano —le digo— están comiendo todos menos nosotros ¿qué paso?”. “No pero esto es por orden de llegada”, me dice. “Si yo llegué primera —le digo— no me estás dando la pizza”. “No pero ya sale”. “No —le digo— ahora no la quiero. Ya está —le digo— mira toda la gente que hay y estamos nosotros —le digo— y no comimos”. Y dijo: “Bueno cobrales la pizza y que se vayan”.

C: Y nos fuimos y al rato dijimos “volvamos a buscar la gaseosa que la pagamos”.

D: Antes le dijimos que la pizza era una porquería porque era re finita. Encima estábamos esperando hace un montón con el hambre que teníamos por una pizza así finita. Le digo: “En La Plata son mejores, nos atienden mejor. Ustedes buscan bardo” [problemas], le digo.

—¿Eso le dijiste?

D: ¡Sí! “Ustedes buscan bardo —le digo— porque nosotros venimos bien, somos una pareja —le digo— te tenemos que romper todo, porque no nos podés tratar así. Veníamos del recital, si sabés que venimos con hambre: atendenos. Aparte llegamos primero”. Y agarra el tipo y dice “Bueno cobrales la gaseosa y que se vayan”. Vamos, salimos afuera, “Hey la puta que los parió la gaseosa dejamos —digo— vamos a volver” [risas de todos].

C: [Cuenta cómo lograron llevarse la gaseosa que quedaba en un envase de plástico vacío peleando contra el dueño].

D: Sí, unas ganas de decirle: “Rosa”, porque tenía una camisa rosa el tipo, un paquete tremendo el tipo ese [risas]. Era para romperle todo... pero te buscan. Porque por qué te van a hacer eso de forros [insulto que en este caso refiere a un comportamiento mal intencionado a priori], si llegamos primero nosotros.

Retomando la cita anterior de Bourdieu (pero que también podría remitir a Goffman) sobre las luchas simbólicas por el sentido de los sistemas de clasificación y de los procesos por los cuales los sujetos combaten los enclasmientos que autoperciben como estigmatizantes,

en el caso que estamos analizando, ¿qué es “*lo que es*” y “*lo que tiene*” Dani en esta escena, en la presentación narrativa de su persona, de su personaje, y su historia en cuanto escucha y seguidora?

“*Lo que es*”, es ser una mujer con el valor necesario para defenderse ante una situación de injusticia, sin depender de la defensa de un hombre como protección, independientemente de ésta, valiéndose por sí misma para expresar su indignación ante un accionar que percibe como “discriminación” a su condición. Un tipo de mujer que no tiene resquemores en demostrar que percibe conscientemente cómo otros intentan estigmatizarla; incluso así se rebela contra ello y reclama respeto.

“*Lo que tiene*”, es el valor socialmente legítimo de constituir junto con su novio el estereotipo moral de “pareja” heterosexual (que de algún modo forma parte del modelo legítimo de familia tipo). En el relato de la escena de la pizzería la *justificación* por la cual, según Dani, la situación se vuelve notoriamente injusta y discriminante es que ellos no sólo “llegaron primero”, sino que “nosotros venimos bien, somos una pareja”. Dice: “Ustedes buscan bardo [refiriéndose a los que los atendieron en el bar], porque nosotros venimos bien, somos una pareja, te tenemos que romper todo, porque no nos podés tratar así. Veníamos del recital, si sabés que venimos con hambre: atendenos. Aparte llegamos primero”.

A la vez, se juega una elaboración de la idea de “compañía” y “compañero”. Esta “compañía” tiene varios sentidos, que debemos pensar. La figura del novio-hombre significa una “compañía” dentro de la dinámica de los juegos contextuales de la previa, viajes, recitales, bares, espacio público en general, etc. —“Me la quisieron robar”, fue la frase con la que Claudio interrumpió el relato de Dani sobre las cosas que habían vivido durante los días que estuvieron en la ciudad de Salta por el recital que durante 2009 realizó el Indio Solari—. Entonces, teniendo en cuenta tal construcción narrativa —y *moral*— del episodio, se puede advertir una estrategia de *neutralización del estigma* (Míguez, 2008) en este relato —que, en términos de quienes lo contaban, se trataba de un flagrante relato del sufrimiento de “discriminación”—, implícitamente Dani reconoce las causas por las cuales ella junto a su pareja están siendo “discriminados” y las intenta contrastar con otro tipo de juicios y clasificación de sus cualidades morales, construyendo una narrativa que lucha por la legitimidad de otro sistema de clasificaciones ligado, ya no sólo a los valores del aguante femenino a los que nos remitíamos anteriormente sino, en este caso, a los de la “pareja” como modelo de relaciones legítimo de reconocimiento y, por lo tanto, de “respeto” (que pareciera ser lo que Dani lucha por conseguir). En definitiva, se trata de la apelación a ciertos prototipos morales: (a) la relación de pareja como relación socialmente legítima y (b) la construcción de un personaje femenino “valiente” capaz de denunciar y enfrentar una situación injusta por sí misma.

Por un lado, la relación de pareja como relación legítima que se construye también en el gusto musical compartido: para Dani y su novio es significativo el fragmento “*si no hay amor que no haya nada*” de la canción de Solari —un modo de elaborar la valorización moral que otorgan a este ideal de la “pareja” afectiva que conforman y defienden entre sí en su relación cotidiana, ante los demás y en situaciones conflictivas como la del relato analizado. Y, por otro lado, la construcción de un personaje femenino “valiente”, capaz de denunciar y enfrentar una situación de injusticia ante la cual hacer valer sus cualidades morales; cualidades elaboradas, en gran medida, en relación con ese conjunto de prácticas y valorizaciones que pone en juego en su particular apropiación de ciertas poéticas y musicalidades. El rechazo que Dani expresa ante la manera en que las letras de “las bandas bajas” hacen aparecer a la figura de la mujer —“disfrazada”, asociada a la noche y al vicio, nos dice—, pareciera tener como correlato la narrativa en que se construye como “mujer valiente” (ver Fonseca, 1995) ante la “injusticia”, frente a la cual le dan ganas de “romperles todo” a aquéllos que no la respetan.¹²

La “denuncia” de la “injusticia” que Dani plantea se relaciona más ampliamente al proceso por el cual, como lo ha demostrado Kessler (2009), y se vuelve plenamente visible en el relato reconstruido líneas arriba, la percepción de un estigma por parte de los jóvenes de los sectores populares contemporáneos tiene como contraparte la manifestación y circulación de un “relato sobre la estigmatización” con el cual ellos denuncian los maltratos y atropellos diarios a los que se ven sometidos.

En su estudio sobre los seguidores de rock en Francia, Boudinet (citado en Seca, 2004) plantea que el problema de la “elección” de los lugares y momentos en los que los jóvenes de sectores populares [obreros fabriles, en su caso] expresan y elaboran “*quién se es y lo que uno vale*”, sucede totalmente por fuera de las pesadas, desmotivadoras, rígidas (y, en el caso de la Argentina, ¿excluyentes?) trabas de la institución educativa y a pesar de la fuerza del disciplinamiento laboral. En otra oportunidad (Aliano, López, Pinedo, Stefoni y Welschinger, 2009) nuestra hipótesis ha sido que, en el caso de estas jóvenes de sectores populares, las “elecciones” con las que expresan “quién se es y lo que uno vale” se encuentran asociadas principalmente a los juicios éticos y estéticos que construyen en relación con los sentidos, emociones, sensibilidades, imágenes-sonoras, que movilizan en sus modos de usar y relacionarse cotidianamente con cierta música.

En este caso, es con música como Dani organiza la secuencia de interacciones, se enrola en un tipo de sociabilidad que produce cotidianamente (como en la escena de la pizzería) desplazamientos que le permiten articular estrategias (entre ellas, su relato sobre la “discriminación”) ante el estigma que recae sobre ella.¹³ En este sentido, es necesario preguntarse cómo es que concretamente las interpelaciones musicales de las que

se apropian estas jóvenes (en el caso de Dani, principalmente la música de los Rolling Stones, “las bandas bajas” y el Indio Solari) habilitan a constituir este tipo de moralidades y estrategias de neutralización, al positivizar su condición de género. En el apartado siguiente haremos eco de la propuesta de DeNora de pensar cómo la música puede ser empleada por las personas como una “tecnología del yo” en su vida cotidiana.

“Si no hay amor que no haya nada”. La música como tecnología del yo

Quizás se ha insistido demasiado en el tema de la tecnología de la dominación y el poder. Cada vez estoy más interesado en la interacción entre uno mismo y los demás, así como en las tecnologías de la dominación individual, la historia del modo en que un individuo actúa sobre sí mismo, es decir, en la tecnología del yo.

MICHEL FOUCAULT, *Tecnologías del yo*.

En *Music in Everyday Life*, Tia DeNora¹⁴ (2000) retoma la tesis de Simon Frith (1987) de que la música operaría como un artefacto cultural privilegiado en la conformación de distintos regímenes de la experiencia, en la emergencia de ciertas identificaciones sociales, y a su vez describe cómo en determinadas condiciones socioculturales la música, entendida como producto mercantil de consumo masivo y simultáneamente como valor de uso, puede constituirse en un material privilegiado para la conformación de la subjetividad. Profundizando la tesis de Frith, DeNora propone entender a la música como una tecnología que los actores utilizan reflexivamente con el fin de conseguir incidir de forma deliberada sobre sus propios estados de ánimo, en una especie de “autoprogramación” en que los consumidores/escuchas reflexionan sobre su experiencia y demuestran *saber* qué tipo de música “necesitan” en distintas situaciones —como dice DeNora, se vuelven “DJs” de la banda sonora de sus vidas.

... la música [opera] como un modelo —de una concepción, de un rango de actividades corporales y situacionales, y de sentimientos [...] puede servir como modelo de donde uno está, adonde uno se dirige, como uno “debe” de estar emocionalmente [...] de manera tal que un individuo puede decirse a sí mismo algo así como “tal como es esta música, así debería o desearía ser yo”. En esta capacidad, la música también sirve como un medio de fusionar el presente con el futuro, en la medida en que puede ser aplicada de manera tal que permite la innovación cultural en ámbitos no-musicales... [En este sentido] la música puede servir como un recurso para la imaginación utópica, para imaginar mundos e instituciones alternativas, y puede ser usada estratégicamente para presagiar nuevos mundos (DeNora, 2000, pp. 158-159).

Si, como argumenta DeNora, cierta música habilita a los actores modos de “hacer, ser y sentir”, Dani, y como

ella otras jóvenes mujeres de los sectores populares que se reivindican “stones”, se nutre del repertorio de imágenes, frases, valores, sensaciones del que dispone en su apropiación de la poética de “las bandas bajas”, lo que le permite constituir y conquistar una representación de sí *en, con y a través* de la música, que, a pesar de los cuestionamientos recibidos, la autoriza a reforzar su participación en tanto mujer dentro de esos espacios de sociabilidad de la comunidad rockera (desde los momentos de “la fiesta” de “la previa” hasta participar de la “mística” del “pogo”).

Dani despliega una serie de usos estratégicos de la música, similares a los que DeNora estudió: los usos cotidianos que las personas hacen de la música como tecnologías del yo⁵ en la constitución de un yo ideal a partir de la apropiación musical. Uno de estos “usos estratégicos” lo ilustra la relación ambigua que Dani sostiene con las “bandas bajas” a partir de la inflexión en sus preferencias musicales desde que está en pareja con Claudio. Manifiesta que es Viejas Locas la única de esas “bandas bajas” que sigue escuchando, y que a partir de ese cambio comenzó a gustar de la música del Indio Solari porque es “más profundo”, ya que para ella habla de cosas “que llegan más”.

Dani: Con Claudio tenemos un tema, que es el que dice “Si no hay amor que no haya nada”.¹⁶ Cuando nos peleamos, pensamos los dos en esa canción y nos damos cuenta que no tiene sentido pelear que es mejor que nos amiguemos. Es un tema que te hace entender todo: con ese tema entiendes qué es y qué no es lo importante.

La música se vuelve para Dani y su “pareja” un dispositivo para la autorrepresentación y la autorregulación en el plano de lo personal, permitiéndoles establecer o modificar ciertas emociones, transitar de un estado anímico indeseado a otro, pudiendo distinguir “qué es y qué no es lo importante”. Es por ello que la música opera cotidianamente como un recurso, como dice DeNora, como una tecnología para lograr alcanzar ciertos estados energéticos, físicos, emocionales deseados, ya que “uno puede encontrarse a sí mismo idealizado en cierta música”; y así para Dani “la música puede dar una experiencia real de lo que puede ser ideal” (2000, p. 53): sentirse reconocida como “pareja”, en su condición de “mujer” y a la vez “auténtica” seguidora. De tal forma que el consumo de cierta música le posibilita la elaboración de una narrativa identitaria (en un proceso, como advertimos, de ajuste-negociación con la interpelación musical, tal como lo muestra al criticar la forma en que es representada la figura femenina en ciertas letras de canciones), lo que la autoriza a la construcción de sí como “mujer valiente” — que, a diferencia de “las rubias”, tiene “aguante” y por eso se la debe respetar en tanto tal—. A su vez, este tipo de apropiación le permite traducir en disposiciones ciertas experiencias forjadas a través de la música; por ejemplo, la experiencia de pareja que recrea con Claudio en la evocación del pasaje de la canción de Solari: “*Si no hay amor que no haya nada*”.

Dani *usa* la música como un recurso para disputar la representación (y así también la interpelación) sobre uno mismo, pone la música en acción para neutralizar un estigma, que como trasfondo delinea una femineidad específica, de la cual intentamos mostrar algunos rasgos; mostrar cómo es que la música se ve involucrada en las acciones en que se agencian estas jóvenes y no sólo como una mera expresión o reflejo de una condición o posición social, o una identificación forjada previamente.¹⁷

Conclusiones

En un artículo pionero en el campo de investigación sobre las mujeres en la música en Argentina, Semán y Vila (2008) sostienen que “una hipótesis a investigar es en qué medida un cierto igualitarismo devenido de ciertas aspiraciones del rock se resuelve en un aplanamiento de las figuras femeninas que se asimilan al imaginario masculino”, y luego advierten que en esta situación estas jóvenes mujeres se ven comprendidas en la dinámica de un proceso cultural que, al tiempo que les posibilita “activarse sexualmente e individualizarse”, las conduce a enfrentar rótulos estigmatizantes. Esta hipótesis, vista desde el punto que hemos argumentado, debería, a futuro, a la vez que sostener la pregunta por las formas de individualización, reformularse en términos de lo que hemos planteado como la necesidad de pensar los valores y prácticas del “aguante” femenino en su positividad.

Intentando seguir el devenir de los actores del recital hacia las tramas cotidianas,¹⁸ cuidando de seguirlos en sus interpretaciones, seguirlos en las situaciones y los modos en que ponen la música en acción, hemos buscado comprender el desplazamiento “rollinga no, stone” como una estrategia de neutralización del estigma que jóvenes mujeres de los sectores populares ponen en juego, como un modo de trabajar sobre la “naturaleza precaria de la identidad” —en el sentido que le da al término “identidades precarias” Vila, 1996—, negándose a ser interpeladas como actores sociales identificados con ciertas cualidades y propiedades: “rollinga”, “chetas”, “rubias”, etcétera, denostadas o denigradas principalmente por estos mismos sujetos. Con lo cual, las elecciones-negociaciones con las que éstas jóvenes expresan “*lo que se es y lo que se tiene*” se encuentran asociadas principalmente a los juicios éticos y estéticos que construyen en relación a los sentidos, emociones, sensibilidades que activan en sus prácticas musicales. Ya que, como hemos visto, la música es empleada por Dani como tecnología del yo: un recurso —“efímero y sutil”, como dice DeNora— que le permite describir, reflexionar, nombrar, volver inteligibles, problematizar y materializar ciertos estados emocionales, ciertas situaciones, deseos, acciones. Un recurso con el cual disputa la representación de sí misma para con los otros, pero sobre todo, un recurso con el que trabaja sobre la idea que ella misma tiene de sí: esa dimensión de

la identidad que Paul Ricoeur llama *ipseidad* (ver Corcuff, 2013, p.107), la percepción que uno mismo tiene sobre quién es uno íntimamente, el sentido subjetivo sobre la propia autenticidad.

El desplazamiento “rollinga no, stone” describe uno de los modos en que Dani, al igual que muchas otras chicas de los sectores populares argentinos que se reivindicaban stone, logran conquistar con, a través, pero sobre todo *en* la música una posición de sujeto que la habilita a participar del mundo masculino del rock sin renunciar a esta idea de sí misma como mujer valiente, auténtica en su participación, que la distingue del modo frívolo en que lo harían las “rubias”. La música le proporciona, le ofrece, le habilita a Dani un recurso para el establecimiento de los parámetros posibles de su agencia: a partir de una idea que conquista de sí misma como mujer, le posibilita expandir sus márgenes de acción autorizándose a participar de la comunidad rockera de modos distintos a los prescriptos, combatiendo las tentativas de aplanamiento del imaginario masculino —al que refiere la cita de Semán y Vila—. En definitiva, le permite conquistar una femineidad específica forjada al calor de la disputa por un espacio de participación legítimo en la sociabilidad de un mundo de prácticas fuertemente estructurado en torno a valores que Dani debe enfrentar cotidianamente.

En este sentido, queda como pregunta para ampliar los alcances futuros de esta investigación, si lo que aquí describimos como distintas dimensiones de una estrategia de neutralización del estigma, a su vez, no estaría formando parte y contribuyendo a reactualizar hoy en día, de modos que aún desconocemos, lo que algunos autores¹⁹ han estudiado como un componente intenso de la sociabilidad de estos sectores: la fuerza beligerante, plebeya, que continua produciendo la recreación de un horizonte igualitarista —entre clases sociales, pero también entre géneros, como hemos visto aquí— en los sectores populares en Argentina.

Notas

¹ Una primera versión de este trabajo se presentó en el GT “Escenas musicales y transformaciones sociales contemporáneas” de la IX Reunión de Antropología del Mercosur (RAM) realizada en la ciudad de Curitiba, Brasil, en 2011. Agradezco los comentarios y aportes recibidos en aquella ocasión por los participantes del GT (en especial, los aportes de Pablo Semán, Victoria Irisarri y Ornela Boix) que me han permitido ampliar, corregir y reelaborar algunos de los argumentos presentados en este artículo.

² Esta comunidad se constituye, como sostienen Garriga Zucal (2008) y Garriga y Salerno (2008), sobre la construcción de los mecanismos de distinción y diferenciación que los “rockeros” emplean a través de sus juicios sobre los gustos musicales, a través de un sistema de definiciones morales que los vincula por la adscripción a una categoría simbólica junto con códigos, valores, normas y creencias que los miembros comparten entre sí como sentimiento de pertenencia, a la vez construyen sus alteridades.

³ El trabajo de campo de esta investigación fue realizado junto con Mariana López y Nicolás Aliano —a quienes agradezco especial-

mente—, integrantes del proyecto de investigación “Los géneros musicales populares: producción, circulación y recepción. Identidades Sociales y Música entre los jóvenes del Gran Buenos Aires” (PICT-2006-02186), dirigido por el Dr. Pablo Semán y financiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Desde abril de 2009 hasta diciembre de 2010 asistimos como invitados a varios recitales del conjunto de grupos musicales a los que Dani se refiere irónicamente como “las bandas bajas”: Los Ratones Paranoicos, Hijos del Oeste, Los Gardelitos, Viejas Locas, Guasones, Don Lunfardo, La Cumparsita y otras bandas de la escena del rock barrial argentino (ver Semán, 2006).

⁴ El Indio Solari es un músico argentino, excantante del grupo Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, que desde comienzos de la década de 1980 hasta el año de su separación en 2001 fue consolidándose como una de las bandas más emblemáticas del movimiento del rock nacional argentino. Desde 2005 Solari se presenta como músico solista acompañado por la banda “Los Fundamentalistas del Aire Acondicionado” y brindando masivos recitales en distintas ciudades de las provincias del país como Salta, San Luis, Mendoza, Córdoba y Tandil.

⁵ En este caso empleo el encomillado para señalar que este tipo de expresiones corresponderían a una mirada estigmatizadora, legitimista, que ve el *look-stone* como resultado de las carencias materiales, cuando en realidad, como mostramos, en su composición hay un cuidado ejercicio de elección.

⁶ Insultos que en este caso pueden referirse a acusar a las rollingas de lesbianas o también a resaltar y enjuiciar la promiscuidad sexual como una característica.

⁷ Agradezco a Jerónimo Pinedo esta clave de lectura de la bibliografía del campo de la música.

⁸ “Caretá” puede ser entendido como sinónimo de “cheto”. Es un insulto utilizado comúnmente para referirse a personas de altos ingresos que ostentan su posición de clase.

⁹ El valor moral conferido por los seguidores de rock a la música con “mensaje” es densamente descrito en el trabajo de Garriga Zucal (2008).

¹⁰ Con ello Dani se refiere a que las entradas a los recitales de rock se volvieron un consumo de las chicas “rubias” y los “caretas”, que son los personajes que Dani define como su alteridad y que estamos intentando describir desde su punto de vista.

¹¹ Aunque enfatizando otros sentidos, Svampa (2000, p. 121), en su investigación sobre jóvenes trabajadores metalúrgicos, también define como comunidad emocional a este tipo de formaciones de sociabilidad ligada a los consumos musicales.

¹² Fonseca (1995) ha estudiado cómo en las narrativas de las mujeres de sectores populares en Brasil se construye y emerge la figura “mujer valiente” como un modo de legitimarse y autorizarse a sí mismas ante los otros a combatir situaciones de injusticia adversas.

¹³ Este, por ejemplo, puede leerse como uno de los argumentos (de corte empírico) con los que damos sentido a la idea de Hennion (2002) de que la música crea sociedad, crea sociabilidades específicas (para una lectura de la perspectiva de Hennion, ver Semán y otros, 2011).

¹⁴ En una extendida reseña de este libro (ver Welschinger, 2011) he presentado una lectura de sus principales aportes al campo de los estudios empíricos de los efectos sociales de la música.

¹⁵ Las tecnologías del yo son técnicas que se ejercen sobre sí y que permiten a los individuos efectuar por sus propios medios cierto número de operaciones sobre sus cuerpos, almas, pensamientos y conductas (Foucault, 1990).

¹⁶ La primera estrofa dice: “El tesoro que no ves/la inocencia que no ves/los milagros que van a estar de tu lado/cuando comienzas a leer de los labios/y a ignorar los embustes y gustar/con tu lengua de las aguas que son dulces/aunque te sientas mal”. Y el estribillo repite: “Si no hay amor que no haya nada entonces, alma mía: ¡No vas a regatear!” El lector puede acceder a escuchar una

versión completa esta canción en <<http://www.youtube.com/watch?v=qWPZEJreaWE>>.

¹⁷ Como queda en evidencia del análisis que aquí hemos presentado acerca de los modos en que Dani pone la música en acción, en ciertas situaciones ésta tiene la capacidad de ser usada, retro y prospectivamente, para evocar sentimientos, estados e incluso identificaciones, que son aspiradas y/o parcialmente recordadas, imaginadas o sentidas por las personas: la música es parte constitutiva de la acción.

¹⁸ En otro artículo (Aliano, López, Pinedo y Welschinger, 2011) hemos mostrado cómo esta estrategia metodológica posibilita descentrarse del momento del recital como momento privilegiado de la apropiación musical y cómo este desplazamiento hacia las tramas cotidianas permite comprender la productividad de un mundo de prácticas de escucha (poco explorado por los analistas) al que los actores recurren a la hora de conformar sus experiencias amorosas, religiosas, políticas, laborales, etcétera.

¹⁹ O'Donnell (1997), Merklen (2005), Semán (2006) y otros.

Bibliografía general

- Alabarces, P. (2008), "Introducción. Un itinerario y algunas apuestas", en Alabarces, P. y M. G. Rodríguez (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, pp.15-30.
- Aliano, N., M. López, J. Pinedo, A. Stefoni y N. Welschinger (2009), "Banderas en tu corazón'. Narrativas identitarias, vida cotidiana y prácticas de apropiación de la música rock en los sectores populares contemporáneos", *Cuestiones de Sociología. Revista de Estudios Sociales*, n.º 6, Departamento de Sociología, FAHCE, UNLP/Prometeo, pp. 165-184.
- Aliano, N., M. López, J. Pinedo y N. Welschinger (2011), "Del recital a las tramas cotidianas. Sensibilidades, identificaciones y prácticas de escucha de jóvenes (y no tan jóvenes) seguidores de música rock", *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, vol. 1, n.º 4, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
- Bourdieu, P. (1988), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- Corcuff, P. (2013), *Las nuevas sociologías. Principales corrientes y debates, 1980-2010*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- DeNora, T. (2000), *Music in Everyday Life*, Nueva York, Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2012), "La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810", en Benzecry, C. (comp.), *Hacia una sociología cultural*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 187-212.
- Fonseca, C. (1995), "A mulher valente: gêneros e narrativas", *Revista Horizontes Antropológicos*, vol. 1, n.º 1, Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Foucault, M. (1990), *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós.
- Frith, S. (1987), "Hacia una estética de la música popular", en Cruces, F. y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, Madrid, Trotta, pp. 413-436.
- Garriga, J. (2007), *Haciendo amigos a las piñas. Violencia y redes sociales de una hinchada*, Buenos Aires, Prometeo.
- Garriga, J. (2008), "Ni 'chetos', ni 'negros': rockeros", *Trans Revista Transcultural de Música* [en línea], n.º 12. Disponible en: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/89/ni-chetos-ni-negros-roqueros>> [fecha de consulta: 20 de septiembre de 2013].
- Garriga, J. y D. Salerno (2008), "Estadios, hinchas y rockeros: variaciones sobre el aguante", en Alabarces, P. y M. G. Rodríguez (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, pp. 59-87.
- Hennion, A. (2002), *La pasión musical*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
- Hochschild, A. (1983), *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, Berkeley, University of California Press.
- Kessler, G. (2009), *El sentimiento de inseguridad. Sociología del temor al delito*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Merklen, D. (2005), *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina, 1983-2003)*, Buenos Aires, Gorla.
- Míguez, D. (2008), *Delito y cultura. Los códigos de la ilegalidad en la juventud marginal urbana*, Buenos Aires, Biblos.
- O'Donnell, G. (1997), "¿Y a mí qué mierda me importa? Notas sobre sociabilidad y política en Argentina y Brasil", *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*, Buenos Aires, Paidós.
- Salerno, D. (2009), "La autenticidad al palo: los modos de construcción de las alteridades rockeras", en *Revista Oficios Terrestres*, n.º 23, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, pp. 128-138.
- Seca, J. M. (2004), *Los músicos underground*, Barcelona, Paidós.
- Semán, P. (2006), "El pentecostalismo y el 'rock chabón' en la transformación de la cultura popular", en Míguez, D. y P. Semán, (eds.), *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Buenos Aires, Biblos, pp. 197-229.
- Semán, P. y otros (2011), "Editorial", *Revista Argentina de Estudios sobre Juventud*, vol. 1, n.º 4, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
- Semán, P. y P. Vila (2008), "La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las tribus", *Trans Revista Transcultural de Música* [en línea], n.º 12. Disponible en: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/85/la-musica-y-los-jovenes-de-los-sectores>>

- populares> [fecha de consulta: 20 de septiembre de 2013].
- Silba, M. y C. Spataro (2008), “Cumbia Nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras”, en Alabarces, P. y M. G. Rodríguez (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, pp. 89-110.
- Svampa, M. (2000), “Identidades astilladas. De la patria metalúrgica al heavy metal”, en Svampa, M. (ed.), *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Buenos Aires, Biblos, 121-154.
- Vila, P. (1996), “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, *Revista Transcultural de Música* [en línea], n.º 2. Disponible en: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>> [fecha de consulta: abril de 2011].
- Welschinger, N. (2011), “El poder de la música en la vida cotidiana. Reseña de Tia DeNora, *Music in Everyday Life*”, *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, vol. 1, n.º 4, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.

Recibido: el 27 de mayo del 2013

Aceptado: el 20 de noviembre del 2013

Autor: Nicolás Welschinger

Doctorando en Ciencias Sociales y Licenciado en Sociología por la Universidad Nacional de La Plata. Becario del CONICET (IDHICS/CIMECS/FHCE). Docente en la cátedra Problemas Sociológicos Contemporáneos II de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP). Investiga las relaciones entre culturas masivas, industrias culturales y culturas populares, en particular, en los usos juveniles de las nuevas tecnologías.

Ha publicado los siguientes artículos:

- “Los nuevos medios digitales en acción. Reflexiones sobre el proceso de apropiación juvenil del Programa Conectar Igualdad en la ciudad de La Plata”. En: *Oficios Terrestres- Revista de Ciencias Sociales desde la Comunicación y la Cultura*. ISSN 1853-3248. La Plata, Diciembre de 2013.
- “Del recital a las tramas cotidianas. Sensibilidades, identificaciones y prácticas de escucha de jóvenes seguidores”, en *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, Número 4: “Jóvenes y Música”. ISSN 1852-4907. En colaboración con Nicolás Aliano, Mariana López, Jerónimo Pinedo. La Plata, Agosto de 2011.
- “Banderas en tu corazón. Narrativas identitarias, vida cotidiana y prácticas de apropiación de la música rock en los sectores populares contemporáneos”. En: *Cuestiones de Sociología. Revista de Estudios Sociales*, N° 5/6, Departamento de Sociología (FAHCE- UNLP), Prometeo. ISSN 1668-1584 En colaboración con Nicolás Aliano, Mariana López, Jerónimo Pinedo y Andrés Stefoni. La Plata, Diciembre de 2010.

Cómo citar este artículo:

Welschinger, Nicolás, “‘Rolling no, stone’. La música como ‘tecnología del yo’ en jóvenes mujeres de sectores populares en la Argentina”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política. Nueva Época*, n.º 33, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, de 2014, pp. 59-69, edición digital. En línea: <<http://version.xoc.uam.mx/>>.