



Descentrada, vol. 2, n° 1, e036, marzo 2018. ISSN 2545-7284
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG)

Gusto “omnívoro”, proyectos personales y nuevas femineidades. Una exploración a partir del caso de una aficionada a la música

“Omnivorous” taste, personal projects and new femininities. An exploration from the case of an amateur to the music

Nicolás Aliano *

* Universidad Nacional de San Martín. Instituto de Altos Estudios Sociales - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET), Argentina | nicolasaliano@hotmail.com

PALABRAS CLAVE

Género
Gusto musical
Femineidades
Música
Proyectos personales
Argentina

KEYWORDS

Gender
Musical taste
Agency
Femininities
Music
Personal projects
Argentina

RESUMEN

El artículo reconstruye la trayectoria musical de una aficionada a la música, que orienta sus escuchas hacia el rock, aunque presenta rasgos de un gusto “omnívoro”. A partir de un análisis en profundidad de este caso desde una perspectiva cualitativa, el artículo tiene dos objetivos. Por un lado, explorar en los procesos por los cuales se forma el gusto musical contemporáneamente. Para ello se reconstruyen las instancias en las que, diacrónicamente, se elaboran disposiciones específicas hacia la escucha. Complementariamente, propone analizar la articulación entre gusto y relaciones de género, tanto para dar cuenta de la incorporación de esquemas de evaluación y clasificación musical, como para analizar instancias de agenciamiento. El análisis muestra, como resultado, la emergencia de nuevas femineidades en trayectorias de clases medias y destaca el carácter procesual de la construcción de formas de agenciamiento femenino.

ABSTRACT

This article reconstructs the musical trajectory of a music lover, who can be characterized as representative of an omnivorous taste. Thus, making a deep analysis of this case from a qualitative perspective, the article has two objectives. On the one hand, to explore the processes in which the musical taste is formed contemporaneously. For this, we reconstruct the instances in which, diachronically, specific dispositions are developed towards listening. On the other hand, the article analyzes the articulation between taste and gender relations. With this, it seeks to account for the incorporation of musical evaluation and classification schemes and instances of agency. The analysis shows, as a result, the emergence of new femininities in middle class trajectories and highlights the processual nature of the construction of forms of female agency.

Recibido: 28 de junio de 2017 | Aceptado: 5 de septiembre de 2017 | Publicado: 9 de marzo de 2018

Cita sugerida: Aliano, N. (2018). Gusto “omnívoro”, proyectos personales y nuevas femineidades. Una exploración a partir del caso de una aficionada a la música. *Descentrada*, 2(1), e036. <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe036>



Introducción

Este artículo aborda la trayectoria de una aficionada a la música que presenta rasgos de un gusto “abierto” a estilos musicales diversos. Desde este caso, la indagación explora procesos subjetivos de conformación del gusto femenino en segmentos de las clases medias contemporáneas. Estos procesos son analizados atendiendo a la conformación diacrónica de disposiciones hacia la escucha musical, pero también iluminando los efectos reflexivos que la música promueve en el propio “yo”. En esta clave, el artículo procura avanzar en la comprensión de los mecanismos subjetivos de constitución, funcionamiento y actualización de un *habitus musical* (Rimmer, 2012).

Para Sofía la música es una presencia continua y permanente en su vida. El vínculo con la música orienta sus sociabilidades, sus anhelos inmediatos, sus deseos de consumo, así como sus proyectos personales de más largo plazo. Sofía afirma escuchar “de todo”, ser antes que nada una aficionada “a la música” y no a algún artista o estilo en particular. Sin embargo, orienta sus elecciones hacia el rock como género amplio (escucha sobre todo blues, “indie”, grunge) y define sus preferencias desde una mixtura de criterios poco estabilizados y yuxtapuestos, que hace colapsar el criterio de elección basado en la opción por géneros musicales. Su afición presenta rasgos de un tipo de gusto que se aproxima a lo que algunos autores definen como gusto “omnívoro” (Peterson, 1992; Peterson y Simkus, 1992; Bryson, 1996, entre otros).¹ Escucha “de todo”, aunque su gusto tiene límites y estructuraciones. En el plano local, algunos trabajos han identificado patrones de gusto similares entre los jóvenes de clases medias (Wortman, 2003; Gallo y Semán, 2012), destacando una tendencia creciente a la “apertura” y la heterogenización de los perfiles de gusto musical, en una escucha que no se circunscribe a géneros musicales específicos.² En este sentido, cabe concebir los rasgos del “caso” como una modulación específica de un perfil más extendido, y por ello nos abocaremos a abordarlo en profundidad.

Desde esta “apertura”, Sofía ha desarrollado una relación personal con la música: un vínculo hedónico en el que la experiencia musical le produce “placer”, “satisfacción”, le “ordena la mente” o le ayuda a “reflexionar sobre su vida”. Sofía utiliza todas esas expresiones para explicar la función y la importancia de la música en su biografía, sabiéndolas insuficientes o imprecisas. En este plano, ¿cómo ha construido una vinculación personal e individualizante con la música? ¿Qué tipo de proyectos ha elaborado en interacción con la misma? ¿Cómo ha articulado su socialización musical y sus proyectos personales? En este artículo reconstruiremos la trayectoria musical de Sofía atendiendo, desde una perspectiva biográfica, a la relación entre estos procesos y la formación de femineidades.

En esta línea, se pretende contribuir al debate más amplio sobre los modos en los que, en los usos de la música, se construyen relaciones de género y femineidades. Un campo de problemas que ha comenzado a ser explorado de manera reciente -pero también creciente- en el plano local, desde el estudio de diversas escenas musicales: la cumbia (Semán y Vila, 2011; Silba y Spataro, 2008), la música romántica (Spataro, 2011), la música electrónica (Lenarduzzi, 2012), el cuarteto (Blazquez, 2014), el tango (Carozzi, 2015; Liska, 2009) o el rock (Aliano, 2015; Garriga Zucal y Salerno, 2008; Welschinger, 2014), entre las más significativas. En este cuadro, sin embargo, resta profundizar en el análisis de los mecanismos y procesos por los cuales las disposiciones musicales y el género se coproducen, en algunas de las (mayoritarias) experiencias de afición que no se circunscriben a la afiliación exclusiva a una escena, género o mundo musical específico.

A partir del estudio de una trayectoria musical femenina, se buscará cumplir un doble objetivo: por un lado, analizar algunos de los mecanismos subjetivos contemporáneos de conformación del “gusto”. Correlativamente, se analiza el potencial de la música como recurso cultural dinamizador de experiencias subjetivas, que inciden en la elaboración de relaciones de género. En esta clave, el análisis propone registrar un tipo de femineidad emergente entre las clases medias. La misma supone una narrativa de realización en base a la autonomía personal, inscrita en horizontes alternativos al mandato de desarrollo de una carrera profesional y de la complementariedad en la pareja.

En busca de dar cuenta de este doble objetivo, el artículo se organiza en cuatro partes: en la primera parte se presenta la perspectiva desde la cual se desplegará el argumento: una visión que atienda a los mecanismos subjetivos y procesuales de conformación del gusto musical. En la segunda parte se describe y analiza la

conformación de un *habitus* musical específico, reconstruyendo el vínculo con la música que fue modelando Sofía en diversas instancias de su socialización primaria y secundaria. En la tercera parte, se presentan una serie de instancias en las que Sofía *actualiza* su relación con la música, a partir de proyectos personales que comienza a formular y perseguir. En la cuarta parte, se abordan dos procesos convergentes en su trayectoria en torno a la música: la elaboración de una disposición “omnívora” y de una instancia reflexiva sobre su “yo”. El análisis concluye con una reflexión final que apunta a destacar el carácter procesual de la constitución de agenciamientos femeninos, reponiendo el espesor social, cultural y subjetivo en el cual estos emergen.

El trabajo de campo sobre el que se sustenta este análisis, de corte cualitativo, se basó en una serie de entrevistas en profundidad, realizadas en el transcurso del año 2014, acompañadas de experiencias de observación participante en diversas escenas de escucha musical.³ Con el objetivo de dar cuenta de la dimensión procesual de la conformación del gusto, se optó por realizar entrevistas biográficamente orientadas, en las que se pudiera desplegar un relato sobre la trayectoria con la música, las maneras de escucha y los modos de experimentar esas prácticas.

1. Una mirada biográfica y procesual del gusto musical

Esta indagación se inscribe en una senda que ha desplazado la preocupación analítica desde la identificación de correspondencias entre el origen social y el gusto -de acuerdo a posiciones como la de Bourdieu (2012)- hacia el análisis de “los procesos mediante los cuales se forma el gusto” (Benzecry, 2012, p. 112). En esta clave, se retoman aportes de dos orientaciones contemporáneas que se han desarrollado por sendas paralelas -y muchas veces contrapuestas- y que aquí se buscarán complementar.

Por un lado, el análisis se enmarca en los aportes de una sociología disposicionalista del gusto, de impronta posbourdieuana (Lahire, 2004; Lizardo y Skiles, 2013; Rimmer, 2012). Estos desarrollos “disposicionalistas”, más allá de sus divergencias específicas, comparten la premisa de atender al carácter habitual de la acción y al peso de las instancias de socialización en la estructuración del gusto. Desde estas perspectivas, es en dichas instancias donde se conforman disposiciones o “esquemas de acción” (corporales, de percepción, de evaluación) duraderos, aunque también contextuales, plurales y abiertos a su actualización. Estos aportes permitirán analizar la conformación diacrónica de disposiciones estéticas, y el modo en el que dichas disposiciones interactúan -dentro de una trayectoria- con otras dimensiones del *habitus* (ligadas por ejemplo, con los roles de género culturalmente establecidos e incorporados).

Asimismo, por otra parte, estas visiones se complementan aquí con los aportes de exploraciones contemporáneas de la sociología de la música, como la de Antoine Hennion (2010, 2012). Concibe al gusto desde un enfoque pragmático, como un proceso que se redefine en la acción y en interacción con los objetos. Esta perspectiva permite tematizar las *vinculaciones* personales que se estabilizan con la música y el papel de los dispositivos técnicos de la escucha en ello.

En lo sucesivo se procura desplegar, desde un enfoque biográfico, un análisis que integre aportes de estas diversas visiones, que se sitúan en los procesos subjetivos (de carácter disposicional y agentivo) de conformación del gusto. Desde esta posición, la perspectiva se sitúa en el *punto ciego* de la mirada sociológica que opone “reproducción social” y “agenciamiento individual”, mostrando el entramado procesual por el cual, en el plano de la “reproducción”, se pueden desplegar también formas de acción y autonomización personal.

2. Socialización y disposiciones musicales

Sofía nació en Bariloche; al momento de conocerla tenía 30 años y vivía en La Plata, ciudad a la que se fue a estudiar medicina en el año 2002. Actualmente trabaja como empleada en un laboratorio, luego de abandonar la carrera. Sofía a su vez es hija de padres separados y vive sola, en un departamento que alquila luego de pasar por pensiones y varios departamentos compartidos con compañeras y amigas. Es una persona sociable y plena de inquietudes culturales, que tiene un gusto musical informado y siempre “abierto” a incorporar nuevas propuestas musicales. Se trata de un gusto que, si bien tiene estas características, presenta a la vez cierta organización de las

preferencias, a partir de esquemas de clasificación y evaluación sedimentados. A continuación se buscará dar cuenta de esta conformación de disposiciones a la escucha, a partir de reconstruir algunos rasgos e instancias de su socialización musical.⁴

2.1. La socialización musical primaria: el hogar

El vínculo de Sofía con la música se remonta a su infancia y a las escuchas en el seno del hogar. Por un lado, recuerda la música infantil y los programas televisivos para niños; por otro, la música que escuchaba su madre en situaciones cotidianas, que era “o música romántica, o música *power*, tipo Los Redondos, música para arriba”. En este marco evoca: “A esa música la escuchaba mi vieja. De mi viejo recién conocí sus gustos musicales muy tarde, de grande. Creo que antes no lo escuchaba, o llegaba y decía ‘bajen esa música’”. Sofía recuerda que su madre escuchaba esa música mientras realizaba tareas domésticas: “Se ponía a limpiar toda la casa, entonces era como que la música al palo, y yo estaba re contenta porque estaba re bueno, y llegaba mi viejo y decía: ‘voy a dormir la siesta, bajen eso’, silencio total y no se escuchaba nada”.

Al evocar las primeras experiencias con la música, Sofía reconstruye una estructura de arreglos domésticos que ha sido observada en otros trabajos sobre el hogar como espacio de ciertos consumos culturales (Morley, 1996, Radway, 1991; Spataro, 2011). Estos trabajos muestran que la casa se constituye en el lugar del descanso masculino y del trabajo femenino. En esta clave, la etnografía de Spataro (2011) sobre fans argentinas del cantante de música romántica Ricardo Arjona, señala las dificultades de estas seguidoras para hacerse, en este ámbito, de un tiempo propio y exclusivo para la escucha. El caso abordado aquí replica esta pauta: la madre de Sofía condiciona su escucha en función de los momentos de descanso de su cónyuge, circunscribiéndola al acompañamiento de tareas domésticas en los momentos en los que este se encuentra fuera del hogar. De modo que la primera experiencia de Sofía con la música esta entramada en ese contexto familiar de relaciones de poder, en el que la música como artefacto cultural forma parte del universo femenino y es valorada positivamente, frente al “silencio” paterno.

El cuadro da cuenta, asimismo, de la exposición a “principios de socialización heterogéneos” (Lahire, 2004) en torno a patrones de gusto y comportamiento disímiles.⁵ La exposición a dichos patrones en tensión, conducirá a la temprana incorporación de esquemas de acción plurales en relación a la experiencia musical. En esta línea, Sofía describe una escena de socialización musical primaria (Rimmer, 2012) caracterizada por una presencia recurrente de sonidos musicales en el hogar, pero, al mismo tiempo, definida por el contraste en torno al sentido y la valoración de la música en la experiencia cotidiana. La música romántica y, fundamentalmente, el rock, son evocados positivamente como una sonoridad que acompaña las tareas domésticas femeninas y, en este cuadro, asociada con las emociones y acciones que promovía en la madre: música “power”, que daba fuerzas y energías para realizar esas tareas. En contraste, el mundo masculino es asociado, negativamente, con la inhibición de la música y la mirada normativa sobre la escucha. Este último rasgo persistirá en lo sucesivo, aunque Sofía se vincule con el universo masculino, en ruptura con la mirada paterna, *desde* la música.

2.2. Música para escuchar: volverse una aficionada al rock

Como parte de su socialización musical secundaria, comienzan a sucederse otros actores que orientan y modelan su relación con la música: la escuela, los medios de comunicación, los grupos de pares. En este plano, Sofía visualiza retrospectivamente a su profesor de música en la primaria como una figura importante en la elaboración de su gusto: “nos hacía escuchar Pescado Rabioso, Manal... y yo iba a la primaria, no entendíamos nada la letra”. Sofía describe esa influencia en un cuadro de interacción temprana entre experiencias hogareñas y escolares: “y yo llegaba a mi casa y ponía Xuxa. Pero en música, en quinto grado, cantaba El oso, por ejemplo. Y para mí era una letra para un niño, una canción infantil, pero ahora lo veo y no. No es una canción infantil”.

Sofía transita los primeros años de su niñez a comienzos de los años noventa. De esta etapa evoca, a su vez, la presencia de la radio FM y la escucha de música romántica y pop con sus amigas. “Me acuerdo que estaba Enrique Iglesias, me sé todos los temas de Enrique Iglesias por eso, porque estaba de moda. O Ricky Martin, o Luis Miguel.

Esos tres estaban juntos”. “Uno de los tres *te tenía* que gustar”, agrega reflexivamente, destacando con ello que estas elecciones formaban parte de las expectativas esperables para el gusto femenino. En esta trama de relaciones Sofía grababa canciones de la radio en cassettes y llamaba a los programas radiales para dedicarles canciones a las amigas. El recuerdo de esta práctica está anclado en un momento preciso: “Fue cuando terminé la primaria y éramos re amigos y sabíamos que nos íbamos a separar, porque unos iban a una secundaria, otros a otra, fue como el fin de ciertas amistades, entonces nos dedicábamos temas”

A partir de la época del secundario Sofía redefine sus gustos, al relacionarse con nuevos compañeros varones y con sus primos. En este cambio, que en su relato es representado como una “bifurcación biográfica” (Bidart, 2006), desarrolla una de las dimensiones ya presentes en su incipiente registro musical: la escucha de rock. En simultáneo, empieza a concebir como vergonzante otra de las dimensiones de su sensibilidad musical previa, la vinculada a la escucha de pop y a la música romántica. En este camino se aleja de sus compañeras y se empieza a vincular a un universo asociado a lo masculino, definiendo un gusto que se separa del de sus amigas: “ahí empecé a escuchar, por ejemplo, Nirvana. Y Nirvana no escuchaban las chicas, las otras chicas seguían con Enrique Iglesias, por ejemplo, con el próximo disco, y yo ya ni sabía que disco había sacado... Ahí empecé a escuchar Nirvana y un poco más adelante Radiohead. Por mis amigos más que nada, porque los chabones escuchaban eso”.

En este desplazamiento emergen categorías de clasificación musical a partir de las cuales Sofía comienza a hacer una evaluación retrospectiva de su propio gusto, propia del *ethos* rockero: la oposición entre “música profunda” y “música vacía”. Se trata de una operación recurrente, identificada en otros estudios (Garriga Zucal, 2008), por la cual en torno a la oposición entre categorías como “profundo” y “complejo” frente a otras como “superficial” y “simple”, se articulan consideraciones estéticas con evaluaciones morales. Su nuevo gusto se define así *en oposición* a una etapa que es vivida como “vergonzante” y, como tal, ocultada:

“Me daba vergüenza decir que me sabía la letra de Enrique Iglesias, o que me sabía la canción de Ricky Martin... “fuego contra fuego”, a eso lo ocultaba. Y me acuerdo mucho mis primos... mis primos como que interferían en eso: “no podés escuchar esto”. O mis amigos varones: “no podés escuchar esto, tenes que escuchar esto otro”. Escuchá la letra... Ponele, a Charly [García] lo empecé a escuchar por un amigo... y para mi hasta entonces Charly era un loco, que a veces tocaba y a veces rompía la guitarra, y después como que empecé a escuchar las letras y tenían razón... eso sí me acuerdo. Y de mis primos que también me decían: “noo, noo... no podés estar escuchando eso”, y tenías que escuchar otra cosa.

-¿Y que era lo que no podías estar escuchando?

Todo lo latino, letras pop... lo que no podías estar escuchando era el pop.

-¿Y por qué?

Y porque no era profundo, no había nada, era vacío...”.

Se advierte la dimensión normativa que asume el gusto masculino en Sofía y las categorías clasificatorias del rock en la orientación de sus propias preferencias. En esta instancia la música comienza a ser clasificada desde categorías propias del rock, entendido como “música profunda”. En este contexto, la madre de Sofía comienza a estimular la creciente afición por la música en su hija, a partir de comprarle otro consumo asociado a la escucha: las revistas de música. “Tenía revistas que traían todo de bandas, y las recortaba todas y las pegaba en la carpeta”, recuerda. En esta evocación Sofía destaca el contraste entre las actitudes de sus padres: “me acuerdo que mi viejo se re enojaba, ‘gastas plata en esto’ me decía; y para mi vieja, en cambio, era re copado. Re copada que a mí me gustaran esas revistas.” La conformación de esta afición temprana por el rock, que es validada y estimulada por la madre, a su vez, es promovida por otra adquisición en el seno del hogar: un reproductor de música que, luego de insistir, Sofía logra llevarse del living de la casa a su habitación. Este traspaso le permite una escucha personal, que tiene lugar en la intimidad de su cuarto. A partir de eso a Sofía le empiezan a regalar discos (CD’s) con mayor frecuencia, y comienza a comprarlos ella misma.

Por último, otra instancia ejerce una influencia decisiva en la definición de su gusto por el rock: los “campamentos” en los que participaba en las vacaciones, y las canciones que se tocaban en los fogones de esos campamentos. En esos espacios se relacionaba con jóvenes de otros colegios y turistas de otras partes del país, que la conectaban con

nuevas músicas: “eso habrá sido a los 16, 17 –evoca- ahí creo que fue cuando incursioné en Pappo, Sumo, o sea, me quedaron en la memoria todos esos temas, que tocaban los pibes que sabían tocar esos temas, y vos quedabas: ‘ahh que copado que es este pibe’, ‘que buena música’”. Esas experiencias, asociadas a la interacción con pares varones que provenían de otros lugares, le ampliaron el horizonte musical y promovieron su afición: “ahí es como que empecé a investigar -recuerda- porque siempre alguien cantaba un tema que yo no había escuchado nunca”.

2.3. Música para bailar

Hasta aquí advertimos que Sofía se vincula con la música a partir de una identificación positiva con el universo femenino de la madre. Esta relación inicial comienza modularse en otras instancias: la escuela, las amigas, la radio, en las que se desarrollan una serie de afinidades. Su interacción con nuevos compañeros va a activar una de ellas, constituyendo una afición en torno al rock que -estimulada por la madre- va a ser desarrollada en el tránsito por otros espacios de socialización. En estos espacios Sofía rompe con el modelo de feminidad que encarnan sus compañeras que continúan escuchando música romántica, y normativiza su gusto en interacción con pares varones. Sin embargo, la historia de cómo Sofía se hizo aficionada al rock es parte de un relato más amplio de su vínculo con la música.

En paralelo Sofía también consume otros géneros que, en oposición a esa música que es “para escuchar”, concibe como música exclusivamente “para bailar”: la cumbia y el cuarteto (en los cumpleaños y las fiestas de amigos) y la música electrónica (en el boliche de la ciudad). En relación a la experiencia con la cumbia y el cuarteto, describe riendo: “en las fiestas, los cumpleaños de 15, era cuarteto y pachanga, cumbia, todo el tiempo, era lo máximo, para bailar. Pero creo que nadie hablaba de eso, o nadie era fanático de eso, pero en los cumpleaños estábamos todos bailando, hasta el más rockero”. En la descripción Sofía diferencia entre la música “para bailar y divertirse” (el cuarteto y la cumbia) y la música “para escuchar” y aficionarse: el rock. En esta clave concluye: “yo amigos fanáticos del cuarteto no tengo a nadie, pero se volvían locos cuando pasaban esa música, era como movilizante”. Asimismo, su acercamiento a la música electrónica se yuxtapone con esta experiencia, y también está asociado al baile y al contexto festivo de las salidas nocturnas. En este caso, la música electrónica formaba parte de un mundo ajeno que la intrigaba. Así lo relata:

“Yo cuando empecé a salir, ponele, queríamos salir de un cumpleaños y queríamos ir a un boliche, quería conocer otra gente... Y pasaban música dance, electrónica. Nada de letra. Y era bailar toda esa música loca. Y eso me gustaba. Bah, me tuvo que empezar a gustar. Yo me acuerdo que al principio iba y me sentaba, y decía: ¿qué hacemos acá? Volvamos al cumpleaños a bailar cuarteto. Porque cuando bailabas cuarteto te daban vueltas y todo eso. Pero estábamos ahí porque nos gustaba ese mundo: porque conocíamos chicos, había gente grande, más grande que nosotros (...) Y era todo el tiempo electrónica... y ahí después la empecé a bailar. Primero era ir, tomar algo, hablar con alguien y listo. Nos volvíamos a nuestra casa. Y después ya fue empezar a ir por ir, porque nos gustaba. Y ahí empezamos a bailar”.

En el relato no solo se describe cómo escuchaba música electrónica, sino el modo en el que, a partir de una etapa de aprendizaje, conformó una disposición en torno a ella. Sofía evalúa la escena desde esquemas ajenos a la misma y propios de la sensibilidad del rock (como música superficial, de “caretas”). Sin embargo, a la vez, *incorpora* una dimensión de su escucha contextualizada –el baile- que en un principio no solo no formaba parte de sus disposiciones sino que era resistida.

Esta escucha permanecerá y se prolongará cuando Sofía deja Bariloche para comenzar una carrera universitaria, a los 18 años. En el año 2002 se va a estudiar a La Plata, donde alquila un cuarto en una pensión; allí conoce a Julia, quien en lo sucesivo se convertiría en su compañera de salidas y su mejor amiga. Durante los primeros tiempos en La Plata, Sofía continuó en “la movida de la música electrónica”, tal como la define. En ese cuadro, describe sus primeras salidas en la ciudad: “íbamos a bailar, nosotras íbamos a eso. Íbamos a un bar a tomar algo, a Bukowski. Y después de ahí nos íbamos a Amapola [un boliche de música electrónica]”. Para Sofía ir a Bukowski era ir “de levante”, mientras que a Amapola iba exclusivamente a bailar: “ahí íbamos a bailar, nada más, porque no hablábamos con nadie”. “Eso fue durante el primer año”, concluye, y destaca el motivo por el que cerró esa etapa:

“yo después me puse de novia y dejé de salir”.

2.4. El rock, un gusto de pareja

Ponerse de novia representa –al igual que su cambio de colegio- un nuevo punto de giro que reorganiza la historia de su relación con la música. Su noviazgo implica un *quiebre* en sus salidas: su abandono de la música electrónica articulada al baile y su retorno a la afición por el rock. “Ahí empecé a cambiar –señala- y ya a Amapola era como que íbamos [con Julia] rara vez, no sé, para salir, para despejar la mente. Pero antes lo hacíamos por una cuestión de que nos causaba placer, como que había algo... íbamos jueves, viernes y sábado”. Sofía se puso de novia y dejó de salir. A su novio lo conoció en Bukowski, y destaca de aquella relación que compartían sus gustos musicales, aunque aclara: “menos el electrodance, odiaba la electrónica, me decía: ¿cómo podés ir a Amapola?”

Lo que compartía con su novio era la afición por el rock y fundamentalmente la escucha de rock nacional, ese repertorio de escuchas que “habían quedado en su memoria”. A partir de esa relación empezó a escuchar a Pappo y a investigar sobre su música y su vida. Sofía tenía conversaciones con Lucas al respecto: “él se sabía cosas –cuenta- él lo había ido a ver y lo conoció a Pappo y entonces eso me pareció re copado”. En este marco, Sofía recuerda un episodio mediático que en ese momento fue significativo para desplegar su escucha en pareja y su alejamiento de las pistas de baile. Se trata de un diálogo en un programa televisivo (Sábado Bus, año 2000, conducido por Nicolás Repetto) en el que Pappo se enfrentaba con un disc-jockey (DJ Dero), cuestionando que lo que este realizaba pudiera considerarse “hacer” música. Ese diálogo es recuperado posteriormente por Sofía, como argumento adicional para sostener su distancia respecto de la música electrónica: “claro, para mí el chabón no hacía música, se la pasaba tomando agua, empastillado” -reflexiona Sofía- “recién ahí me di cuenta que esa gente estaría toda empastillada y yo iba a bailar”.

En esa época, Sofía comienza a comprarse CD ‘s grabados, a armarse una discografía y a intercambiarse discos con su novio: la música en común comienza a formar parte de ese vínculo y colabora a constituirlo. Así describe esa época, en la que Sofía estaba de novia y limitaba sus salidas:

“Yo estaba de novia con Lucas y él no salía, y escuchábamos todo Sumo, Divididos, Pappo... por ahí Bob Marley, como que me mantuve en esa onda, de escuchar eso, porque justo nos gustaba a los dos, y no incursionábamos en otra cosa, ¿me entendés? Porque él no incursionaba en nada, y siempre escuchó eso desde... siempre. Y yo me empecé a embalar. Y creo que yo ahí me percaté de que eso era blues, y empecé a investigar más. Como que, “ah entonces me gusta el blues”. Y una vez me acuerdo que empecé a escuchar jazz. Entonces él como que era todo cerrado, y era como que “no, no... yo escucho esto y punto”, así. Y empecé a escuchar lo de antes... que serían Los Redondos. Yo Los Redondos lo había abandonado totalmente, era como: “nunca más”. Entonces ahí empecé a escuchar más a Los Redondos, otra vez”.

Sofía adapta y *hace converger* su gusto con el de Lucas, creando una zona en común orientada por las afinidades de este, como el espacio que resulta de entrelazar dos esferas parcialmente yuxtapuestas. A su vez, recuerda que por entonces, si bien escuchaba mucha música rock, no iba a recitales: “para mí escuchar música era escuchar música en casa”, evoca. “Ir a un recital era gastar en una entrada, cuando yo había venido a estudiar... A mí me pesaba gastar plata de mi vieja en ir a un recital, entonces como que ni siquiera buscaba recitales”.

En este cuadro, el rock –y particularmente el blues- se vuelve un “gusto compartido” de la pareja: disfrutar juntos del placer de la escucha y ejercitarlo activamente colabora a consolidar lo que Giddens (1993) define como una “identificación proyectiva”, en tanto eje del modelo del amor romántico. De modo que el gusto que comparte con Lucas (orientado centralmente desde las preferencias de este), contribuye a conformar un sentido de la pareja como vínculo complementario, en torno a un proyecto compartido.

3. La actualización del *habitus*: crisis personal, agenciamientos musicales y nuevos proyectos

La trayectoria de Sofía da cuenta de la conformación de un *habitus* musical que tiene lugar a partir de una socialización primaria atravesada por principios en tensión y por el posterior tránsito por una diversidad de contextos de socialización secundaria (la familia, la escuela, los amigos, los medios de comunicación, los variados grupos de pares). Este tránsito la conduce a conformar un stock plural y dinámico de disposiciones hacia la música

que, si bien no está completamente “unificado”, tiene una dimensión clasificatoria y evaluativa realizada desde el *ethos* del rock. Abordar las operaciones de este *habitus* (como estructura clasificadora y evaluativa) desde las prácticas de escucha en las que se gestó, nos permite advertir el modo en el que las personas aplican un mapa de legitimidades organizado localmente, *de acuerdo a sus propias trayectorias y posiciones*.⁶ En este sentido, es interactuando en el marco de relaciones determinadas -fundamentalmente a partir de interacciones con pares varones- que Sofía incorpora la sensibilidad que organiza sus preferencias: una visión intelectualizada de la música como “profunda”, que forma parte de un *ethos* del rock que es asumido como “legítimo”.

De este modo, la manera de romper con el estereotipo musical femenino que ve encarnado en la escucha de música romántica es acercándose al gusto masculino, que vuelve vergonzante sus afinidades previas. Orientada por la perspectiva masculina, se opone a otras músicas “vacías” (la música pop / romántica) o pondera otras músicas como instrumentales (la cumbia, la electrónica). Sin embargo, ¿esto es lo único que hay en el gusto de Sofía? ¿Una estructura de legitimidades basada en intereses, categorías y valores de la masculinidad? En otras palabras: ¿esta descripción agota el sentido de la experiencia musical en su vida? En esta sección abordaremos otra dimensión de sus prácticas musicales: la *actualización y redefinición* de las disposiciones que organizaban su gusto, en función de nuevos proyectos personales.

Sofía entra en crisis en dos proyectos que mantenía: su proyecto de pareja y su plan de realización de una carrera universitaria, la cual empieza a darse cuenta que no le gusta y decide dejar por un tiempo. Lahire (2004) observa que son esos momentos de ruptura biográfica aquellos particularmente propicios para un trabajo de reflexividad sobre sí mismo, el pasado y el futuro. Consecuentemente, el autor advierte que es en estos períodos en que se actualizan selectivamente esquemas del pasado. A partir de la crisis Sofía despliega un proceso de este tipo, activando una serie de disposiciones que movilizará en un nuevo contexto.

En esta situación toma dos decisiones: por un lado, empezar a trabajar, ya que, al dejar de estudiar, siente que debe buscar su independencia económica. En simultáneo, se propone volver a salir: en esa época, Sofía vuelve a juntarse con su amiga y planear salidas, en un momento en el que las dos sentían que estaban atravesando “un quiebre” en sus vidas. Ambas decisiones le otorgarán los soportes materiales y relacionales a partir de los cuales encara nuevos proyectos personales.

Sofía despliega una serie de proyectos simultáneos y entrelazados, asociados a la música o atravesados por ella: asistir a recitales de rock y hacerse de nuevas amistades, iniciarse en la pintura, salir a bailar. Todos ellos dinamizan objetivos valiosos para Sofía y emergen en el relato como una activación del propio deseo en sus elecciones.⁷ ¿Cómo emergen estos proyectos personales en articulación con las disposiciones y categorías de valor engendradas en sus relaciones sociales previas? Y a la vez: ¿Cómo se redefinen estas disposiciones en función de esos nuevos proyectos? En este movimiento veremos que la agencia de Sofía se modelará en interacción con su propio repertorio de disposiciones, que a su vez se redefinirá en la práctica.

3. 1. “Esto es lo que me gusta”: los recitales de rock independiente

Sofía comienza a trabajar; en este nuevo ámbito se relaciona con sus compañeros de trabajo, que le cuentan de una escena de bandas locales de rock y presentaciones en vivo que capta su atención. “Ahí había muchos chicos – describe- había uno que tenía una banda, y él era re copado y como que siempre me hablaba de música, y nos decía: ‘che vayan a vernos tocar, tocamos en tal lugar’”. Sofía empieza a interesarse por esa escena y a cuestionarse sus propios hábitos: “como que ahí empecé a decir: ‘ah, está bueno ir a ver una banda, acá’, como que tenía que aprovechar, ‘estoy acá en La Plata, y no voy a ver bandas, no salgo’”. Motivada por esta inquietud, recuerda que comenzó a prestar atención a los afiches en la calle, que anunciaban recitales de bandas hasta entonces desconocidas: “‘Bicicletas’, ‘El mató’, y yo me preguntaba: ¿Qué es El mató?”.⁸

En este marco es que vuelve a juntarse con su amiga Julia y tomar más frecuentes sus salidas: “para mí fue como un reencuentro de salidas”, afirma. A su vez, intenta compartir esa exploración con su novio, pero no tiene éxito. Sofía decide pedirle un tiempo en la relación, que finalmente significará la ruptura definitiva. Se trata para Sofía del

fin de su proyecto de pareja, dinamizado en torno a un gusto compartido, que retrospectivamente ella misma evalúa como “cerrado”. En lo sucesivo, comienza a multiplicar sus salidas, a tener nuevas amistades y a “abrir” su gusto. “Ahí dejé de estar de novia –recuerda- y empecé a salir otra vez, y como que había otra movida, diferente”. En este contexto de crisis personal y nuevas búsquedas, Sofía evoca su primera asistencia a un recital de rock; se trató de una presentación de la banda “El mató a un policía motorizado”: “Fue la primera vez que pagué plata para ver a una banda. Tenía 23, 24 años, era grande... fue la primera vez que yo recuerdo de movilizarme, de investigar: ‘toca tal, acá’”.

Ese recital fue para Sofía una *inflexión* en su vida, un momento de revelación de lo que quería ser y hacer como proyecto: “El recital ese de El mató para mí fue lo más –recuerda-, porque ahí hice un click: ‘listo, a mí me gusta esto’. Salir. Salir, fumar, hablar con un par de amigas y hacer *pogo* con El mató”. “Para mí fue un momento como importante”, recuerda, y cuenta que por eso mantuvo guardada la entrada en su billetera durante mucho tiempo. Además, mantiene en su memoria una imagen de esa experiencia: “yo ahí como que hablaba con todos, y había gente re copada, ¿viste cuando decís: que ambiente copado?”.

Ese episodio es evocado como una experiencia transformadora, a la vez que el contacto con un mundo desconocido, que conecta y hace trabajar los propios esquemas imaginarios y aspiracionales. Parafraseando a Finnegan (2012: 355), esta experiencia musical ofrece un recurso a Sofía por medio del cual puede representarse su vida “entrelazando inextricablemente sentimiento, pensamiento e imaginación”.

En paralelo a ello Sofía inicia un curso de pintura. Empezó ese curso como una forma de “despejar la mente”, un modo de ganar claridad para afrontar el quiebre que sus elecciones suponían. “Tenía un mambo en la cabeza -explica-, porque era re difícil decirle a mi mamá ‘no quiero estudiar más’ o ‘empiezo a trabajar y no me presentés más plata y dejo de estudiar’”. En ese curso también conoció a nuevas personas que la conectaron con el mundo musical que empezaba a explorar y contribuyeron a sostener ese “click” inicial: “Mi profesora –relata- era amiga de uno de El mató. Estudió arquitectura con uno de ellos y entonces como que hacia contactos; y ella llevaba música y estábamos en el curso de pintura y ponía El mató de fondo, o música re copada, ahí empecé a escuchar Morrissey, The Smiths, Blondie, que yo no había escuchado nunca; ella ponía todo eso de fondo y a mí me parecía re copada”. Mientras describe ese mundo de redes interconectadas, concluye: “como que me empezó a re gustar toda esa movida hípster, porque incluso creo que ahora es re hípster todo eso.”

Un factor adicional facilita la articulación de Sofía con este mundo al que se estaba afiliando. Se trata de las posibilidades que se le abren cuando, al empezar a obtener dinero del reciente trabajo, puede tener acceso a su propia computadora. Esta adquisición le posibilita un nuevo modo de escucha e intercambio de música mucho más dinámico que hasta entonces, en interacción con los nuevos vínculos que estaba construyendo. Así lo describe:

“Como yo ya había empezado a trabajar me compré la compu, me empecé a bajar música de mp3, a la par de todo eso de que yo iba a pintura. (...) Antes de eso iba al ciber. Con Julia íbamos a los ciber juntas. A mí me gustaba, estaba bueno, porque era como nuestra salida de viernes a la tarde o los domingos. A veces nos daba bronca porque estaba lleno de esos que jugaban on line, y era como “ohh, los odio, los odio”, desagradables. Y después yo ahí me acuerdo que ahorra para la compu: yo dije: “no, yo tengo que tener una compu, no puedo ir más a un ciber”. Entonces cuando me compré la compu ahí empecé a descargar música, porque ahí empecé a tener internet. (...) Y ahí empecé a bajar de todo... Porque, ponele, lo primero que me baje no fue Los Redondos, ya había pasado. Ya había empezado a escuchar The Smiths, Blondie... me bajé toda esa música que escuchaba, toda música así media rara”.

Sofía afronta la crisis personal en el marco de una multiplicación de sus círculos de sociabilidad, parcialmente interconectados por la música. En el tránsito entre estos círculos va “abriendo” su gusto a nuevos sonidos y experiencias musicales, y ello es potenciado por un cambio técnico en la escucha: la posibilidad ampliada que la computadora le brinda para el acceso a la música y a su circulación. En esta apertura comienza a construir en torno a la música “proyectos” que antes eran asumidos en el marco de la pareja, y que ahora modela en un horizonte de realización personal individual.⁹ Sofía multiplica sus círculos y toma mayor conciencia de las determinaciones

sociales de sus elecciones. Pluraliza su gusto y, a la vez, se individualiza a sí misma.

3.2. Salir a bailar de nuevo. Entre las fiestas electrónicas y la bailanta

En paralelo con la participación en esta escena de recitales y música *indie*, Sofía *vuelve* a la “movida electrónica” que había abandonado. Sin embargo, este regreso se realiza de un modo diferente: se trata de la activación de otra de las disposiciones latentes en su *habitus*: el retorno a la “música para bailar”. En una de las nuevas salidas con Julia conoce a un DJ, Santiago, del cual se hace amiga y empieza a frecuentar salidas con él. Con Santiago comienza a ir regularmente a un tipo de fiestas privadas, que se llevan a cabo fundamentalmente en casas, donde se escucha y baila música electrónica. “Fue mi época rota. Andaba rota, todos los días”, reflexiona. Así lo describe:

“Empecé a salir con Santiago y todos sus amigos. Íbamos a todas esas fiestas, super power. Y ahí también había otra movida... Con Santi era como que éramos amigos de salidas, o bueno, íbamos a una fiesta... yo lo acompañaba a cosas que me invitaba. Lo acompañaba y me divertía. Pero no me gustaba esa movida. Yo veía que ir a esas fiestas... me hacía ruido. La pasaba mejor yendo a ver El mató o Bicicletas con Julia. Pero me pasaba que yo salía a bailar, y yo bailaba bien electrónica, pero por una cuestión de que lo bailé antes, entonces era como que <bueno, ¿te gusta la electrónica?> <bueno, no, no me gusta, lo bailo, no sé...>”.

Sofía concurrió un tiempo a esas fiestas electrónicas hasta que, finalmente, tomó algo de distancia porque no se sentía cómoda con la escena: “estaba bueno, porque yo me re divertía, pero a la vez no me hallaba”. Dejó de salir con Santiago a estas fiestas, pero mantuvo su amistad, que giraba en torno a la música: “con el compartíamos un montón de música. Yo le pasaba, él me pasaba... como que nos pasábamos un montón de información. En *pen drive*, en disco, desde la compu... Porque él se bajaba de no sé dónde, y se bajaba bocha de música, que era mezcla dance, con mezclas copadas”. Mientras cuenta eso reflexiona: “como que hubo un montón de música en esos momentos. Creo que fue mi momento más musical, porque era todo el tiempo estar hablando de música.”

A su vez, hay una disposición que se activa en Sofía, que resulta aún más significativa que su retorno transitorio a la música electrónica. En este contexto de exploraciones personales, cambio de relaciones y nuevos formatos de circulación de la música, Sofía vuelve a bailar cumbia; y lo hace en un nuevo ámbito: la bailanta. Asiste a la bailanta por primera vez a raíz de una invitación de su amiga, Julia, que iba ocasionalmente junto a sus compañeras de trabajo. A partir de ello comienza a concurrir con este grupo, conformado por su amiga y las amigas de su amiga: “íbamos a bailar cumbia, a una bailanta de barrio. Eso estaba genial. Para mí era como una incursión, para mí era totalmente diferente a todo”. Sofía contrapone este mundo con el de las fiestas electrónicas a las que asistía en simultáneo:

“[Las fiestas electrónicas] eran una mezcla de caretaje -porque parecían todos hijos de médicos, todos perfectos- Toda gente linda (...), todo lindo, todo bello, así como de película de I Sat. En cambio cuando iba a las fiestas con Julia terminábamos en una bailanta, ¿entendés?; y todos borrachos, gente borracha, y todos bailando apretados: el calor, la gente chivando, camisita. Chicos de camisa abierta, uno que salió apuñalado...”.

La descripción de ese mundo en el cual Sofía “incursiona”, se construye en oposición a un ámbito que advierte orientado por la impostura y la pretensión social. El espacio de la bailanta es retratado, en cambio, desde la desmesura y la fascinación hacia algo que no termina de comprender, pero la seduce: “me parecía fantástico, no sé por qué, observaba todo”:

“Era como otro mundo, y aparte me gustaba bailar. Más allá de que observaba, era como: “sí, estoy re copada bailando” ¿entendés? Y capaz no habíamos tomado nada...Era re diferente a las otras salidas. En las fiestas de las casas me hablaba un pibe y era: “hola” [imposta la voz] y era todo protocolar, onda “qué hacés, y cómo andás...” y todo así. En cambio, en esta era: “hola bonita, como estás” [imposta la voz, riendo] ¿entendés? (...) Nosotras hacíamos un círculo entre todas las chicas. Porque me acuerdo que ella tenía muchas amigas mujeres, y como que éramos todas amigas mujeres. Y hacíamos un círculo. Y obviamente se acercaban todos los pibes, a sacar a bailar a las amigas de Juli.

(...) La emoción primera era descocarse, bailar. Es como ir al gimnasio: ¿vos vas al gimnasio para qué? No vas para tener un cuerpo formado, vas porque te liberás, no sé... yo lo veía más por ese lado, y creo que Julia también”.

Tanto las fiestas electrónicas como la bailanta se vuelven ámbitos de exploración de nuevas experiencias para Sofía, ya que, en buena medida, son percibidos como mundos socialmente distantes de su propio lugar social. En la descripción de sus prácticas musicales en ambos espacios -y fundamentalmente en la bailanta- enfatiza en la dimensión lúdica del baile para explicar la experiencia. En el relato se advierte, en voz de Sofía, el intento de inscribir una dimensión de su agencia que está anclada en el cuerpo: “descocarse”, “liberarse”, son las palabras que usa para captar esta dimensión agentiva de las prácticas corporales que habilitaba la escena de la bailanta. En este sentido, siguiendo la observación de Carozzi (2011, pp. 26-27), contra la tendencia a reducir la construcción de la agencia a un proceso discursivo, advertimos que la acción física constituye también una instancia de producción de significados. De modo que, a través del baile, Sofía *actualiza* una disposición corporal previa y la inscribe en una práctica hedónica de construcción de su agencia, en un contexto vivenciado como de libertad.

Es en el despliegue de estas experiencias que Sofía, en suma, no solo actualiza su *habitus* musical, sino que a la par empieza a elaborar un proceso subjetivo de nuevo tipo: pensarse por fuera de su proyecto de pareja y de los mandatos familiares, y explorar proyectos centrados en su propia persona. Estos proyectos implican para Sofía, entre otras dimensiones, perseguir la independencia económica trascendiendo los mandatos heredados en torno a la realización de una carrera universitaria, volver a poner en el centro de su agencia el cuerpo ligado al placer, retornar a la amistad femenina, y elaborar una instancia de reflexión sobre la propia realización personal, más allá de proyectarse en la complementariedad de una pareja. Es en el plano de la “cultura” –y más específicamente en el de las prácticas musicales– donde Sofía encuentra las instancias que encarnan estos proyectos, ligados a una nueva forma de concebirse como “mujer joven”.

4. De la omnivorización del gusto a la individualización reflexiva

Como advertimos hasta aquí, la música forma parte de la vida de Sofía de una manera intensa y arraigada en el plano de su vida cotidiana: “me da felicidad, placer, satisfacción” afirma, y es un objeto en torno al cual, conforme transita distintos ámbitos sociales, se dinamizan proyectos en su vida. A su vez, advertimos que la música está siempre sutilmente entramada en los vínculos que despliega, y atravesada por roles de género encarnados en las figuras masculinas y femeninas que se suceden en su trayectoria.

En este sentido, sus vinculaciones musicales con varones (el padre, los amigos, los pares, el novio, los compañeros de trabajo) suelen adoptar una *dimensión normativa* sobre el propio gusto, bajo la forma de sanciones o prescripciones en torno a la escucha. En el despliegue de su trayectoria advertimos que Sofía asume y procesa estas orientaciones de diversos modos, pasando desde la vergüenza personal sobre su gusto (frente a los compañeros de colegio), la búsqueda de una complementariedad (con su novio Lucas), hasta estrategias de elaboración de una síntesis propia (en su vínculo con Santiago, por ejemplo, que influye orientándola en nuevos gustos, aunque Sofía comienza a hacer un procesamiento más activo de esas recomendaciones). Por otra parte, y en contraste, sus vínculos femeninos se conectan más directamente con una *dimensión experiencial* de su gusto: los vínculos con la madre, con Julia, con su profesora de pintura o con las compañeras de su amiga, están anclados en experiencias diversas que involucran la experimentación con el cuerpo, el placer y las incursiones en mundos nuevos, de una manera mucho menos mediada por la dimensión normativa y más estrechamente ligada a la experiencia corporal y sensorial. En otras palabras: la dimensión del “ethos” de su *habitus* musical es modelada fundamentalmente en sus interacciones con figuras masculinas, mientras que la dimensión “corporal” del mismo *habitus*, está atravesada por la impronta de sus vínculos y experiencias con figuras femeninas.

En el despliegue de estas relaciones, encontramos una multiplicación de los círculos de pertenencia de Sofía en torno a actividades y prácticas vinculadas a la música. Esa multiplicación de pertenencias ha conducido a pluralizar su gusto en torno a géneros y prácticas diversas. Pero a la vez, ha sido la base para comenzar a construir una síntesis personal, en función de un recorrido propio. En este sentido, la multiplicación de círculos y experiencias,

lejos de diluir la identidad individual, más bien produjo un fortalecimiento y una mayor conciencia de su individualidad durante todo ese proceso.¹⁰ En todo ese tránsito Sofía profundiza dos movimientos complementarios: por un lado, omnivoriza su gusto y redefine su mapa de legitimidades previo; por otro, modula su gusto como parte de un proyecto reflexivo personal.

En primer lugar, el tránsito por diferentes contextos conduce a Sofía elaborar una disposición omnívora (o potenciar ese rasgo ya presente en su trayectoria), que la lleva a valorizar la apertura a la diversidad, en oposición a un gusto “cerrado” a un género o estilo, y a partir de esto a redefinir los propios criterios de legitimidad previos. De este modo, concluye: “ya no me da vergüenza escuchar cierta música; ahora, en este momento de mi vida no, capaz que cuando era más chica sí”. Para dar fuerza a esa idea pone un ejemplo que resulta sugestivo: “Ponele que yo este cantando las *Spice Girls* y me escucharan cantando eso. O los *Back Street Boys*. Pero ahora no me da vergüenza, puedo cantar cualquier tema y me da lo mismo”.

La trayectoria de Sofía muestra la existencia de condiciones sociales y técnicas (asociadas a nuevas formas de circulación musical) para esta valorización de la apertura a la escucha de estilos y géneros diversos. En esta línea, algunos trabajos apuntan a advertir en la omnivoriedad el síntoma de un nuevo “esquema cultural maestro”, caracterizado por una “apertura manifiesta a la diversidad” (Fridman y Ollivier, 2002; Rimmer, 2012). En relación a lo sostenido por Lizardo y Skiles (2013) en relación a este debate, hemos abordado esta “omnivoriedad” dentro de una teoría de la acción: como una *disposición* que valoriza la “apertura” a consumos diversos, que se elabora en las instancias de socialización.

Asimismo, en segundo lugar, Sofía va construyendo en su trayectoria no solo una disposición a la apertura sino también, correlativamente, una vinculación con la música como conexión personal y hedonista, que promueve una instancia individualizante.¹¹ Un modo de estabilizar este tipo de vinculación personal se plasma en un ejercicio reflexivo que lleva a cabo Sofía, de *desacople* de las asociaciones previas de la música con las personas con las que estuvo ligada. De ese modo libera el vínculo de las reminiscencias indeseadas y puede volver a disfrutar de esa escucha. Así lo describe:

“[Escuchar música para evocar otro momento] me parecería re melancólico. Antes lo hacía, de chica, tipo poner música para evocar ciertos momentos, pero dejé de hacerlo. Ponía Pappo, The Doors, cosas así, para evocar momentos, ciertas personas con las que la pasaba bien, con las que estaba todo bien... Pero después dejé de hacerlo, porque es medio melancólico y a la vez, es como que pierde sentido la música, porque yo después quería escuchar Pappo y no quería estar pensando en alguien, o escuchar tal cosa y no tener que recordar a alguien”.

Sofía ha construido una relación reflexiva con la escucha musical que la ha llevado a disociar el placer de la escucha de sus entramados de sentido pasados (sino “es como que pierde sentido la música”). En esta clave, por ejemplo, ha desacoplado la escucha de la música blues de Pappo de su vínculo de pareja previo, y redefinido su uso en nuevos términos personales: “cuando tengo paz interna, ahí es como que escucho blues. No sé por qué. Es como que me llena. Estoy bien conmigo misma, me da una felicidad interna”. En este giro, la música pasó a constituir una *dimensión de su agencia* (DeNora, 2000), en un horizonte de autorrealización personal. Sofía concluye: “La música es algo que está todo el tiempo, que está ahí. Te relaja, te divierte, te distiende en distintas situaciones. O ponele, si estoy disgustada por algo, algo te hizo enojar, la música te cambia todo eso... Algo que incluso, ni siquiera una persona lo puede hacer. Tenés que hacerlo vos misma con música”.

Reflexiones finales. La agencia en la reproducción

El recorrido realizado ha procurado iluminar el carácter procesual de la construcción de la agencia, en los marcos estructurales de los cuales emerge y las instancias subjetivas en las que se modela. En esta clave, hemos buscado otorgar espesor analítico y densidad sociológica a las visiones descontextualizadas de la agencia como hecho psicológico aislado o efecto directo de una “habilitación” de las cosas. El modo de hacerlo fue tomando por objeto

de análisis la descripción de las instancias sociales y los procesos genéticos de constitución de un *habitus* musical específico.

Este *habitus*, advertimos, no inhibe la agencia, pero la “enmarca” y la “organiza”, y en ese proceso también se actualiza como stock de disposiciones. De modo que, abierto a instancias de actualización y portando un grado de indeterminación sobre las prácticas electivas, dicho *habitus* mantiene las elecciones dentro de una lógica de la razonabilidad. La misma conduce a que, después de todo, Sofía no escuche “de todo” y “de cualquier forma”, sino que vuelva, de manera *recursiva y espiralada* (Rodríguez, 2015)¹² sobre prácticas musicales que guardan un “aire de familia”. En este sentido, como señala Rimmer (2012, p. 308), “el *habitus* musical ofrece espacio para el carácter a veces serendipítico e inesperado de los compromisos de los actores con la música, mientras que nunca les permite desviarse completamente más allá de los límites de la expectativa razonable”.

Asimismo, este *habitus* está atravesado por una dimensión estructurante de las relaciones de género que interactúa con la legitimidad del sistema de preferencias constituido. Iluminar este punto ha permitido explorar una dimensión escasamente tematizada de los procesos de conformación del gusto: las relaciones entre legitimidad cultural y género en la constitución de disposiciones hacia la escucha. En el caso de Sofía, advertimos que el stock de esquemas de clasificación y evaluación que incorpora en interacción con el gusto masculino, vuelve no-legítimas sus escuchas en torno a la música pop o romántica, y circunscribe al ámbito “bailable” otras escuchas como la cumbia y la música electrónica. En torno a estas músicas desarrolla una serie de disposiciones corporales: “saber bailar” electrónica o cumbia y disfrutar de ello, pero no “aficionarse” a su escucha en otros ámbitos. Estos esquemas (corporales, evaluativos, apreciativos) son incorporados en el transcurso de diversas instancias de socialización, y se mantienen como stock de disposiciones “latentes” que se activarán o inhibirán en el transcurso de la vida.¹³

Los esquemas incorporados, asimismo, no se circunscriben a una dimensión “reproductora” de las estructuras o las prácticas sociales. Como observamos, pueden dinamizar distintos procesos de agenciamiento, que asumen la forma de nuevos “proyectos” a partir de perseguir deseos y propósitos significativos.¹⁴ En efecto, en la segunda parte del artículo mostramos como, partiendo de relaciones de género atravesadas por una estructura androcéntrica, Sofía se agenció, transformando las disposiciones que “traía consigo” en recursos a partir de los cuales elaboró su autonomía personal. En esta línea se orienta su conclusión reflexiva: “si querés cambiar algo, tenés que hacerlo vos misma con música”. En ese camino, Sofía actualizó sus disposiciones hacia la escucha y sus propias nociones de legitimidad cultural. El tránsito diacrónico por diversas instancias y patrones de socialización musical, en interacción con nuevas formas de circulación musical, ha potenciado el acceso a diversos géneros y escenas, que en la trayectoria analizada se procesan subjetivamente como una disposición a la “apertura” y una vinculación reflexiva sobre el yo.

El caso, en suma, nos ha permitido tematizar algunos de los procesos subjetivos de constitución de un “gusto omnívoro” entre segmentos de las clases medias urbanas contemporáneas. Con ello, correlativamente, en el análisis se inscribieron algunos de sus *efectos*, relativos a la configuración de instancias de agenciamiento femenino. La trayectoria presentada, en este sentido, ilumina un último rasgo: la complejización y pluralización de los modelos culturales de realización personal disponibles en el universo de las clases medias. En esta clave, los proyectos de realización presentados, dan cuenta de la emergencia de modos alternativos de constituirse como mujer joven entre estos sectores. Se trata de trayectorias que rompen con mandatos establecidos (articulados en torno a proyectos basados en el desarrollo de una carrera universitaria “tradicional” o de la complementariedad en la pareja), explorando nuevas formas de independencia económica y autonomía personal.

Notas

¹ De acuerdo a la tesis “omnívora”, cuya formulación inicial corresponde a Peterson (1992), los patrones de conformación del gusto se han redefinido -en relación al cuadro difundido en *La Distinción*- en torno a la

emergencia de un tipo de consumidor que valoriza la diversidad en cuanto tal. Estas exploraciones hallan, para bienes como la música, que “se están desarrollando estrategias de consumo que, en vez de realizarse en un solo género, estilo o gusto, lo hacen en la mezcla de formas y productos diferentes en la variedad y en la diversidad de los géneros” (Sassatelli, 2012, p. 142). La literatura encuentra en ello una redefinición de las estrategias de distinción contemporáneas: las mismas ya no se basarían en la exclusividad de los consumos (patrones “snob”) sino en torno a la capacidad de “apertura” a diversos consumos (patrones “omnívoros” de gusto).

2 En un trabajo pionero al respecto, Wortman encontraba que en los jóvenes de sectores medios entrevistados a finales de la década de 1990, “el gusto se funda en la variedad, tener apertura hacia la música” (2003: 104). En esta clave concluía que estos jóvenes, “desde una identificación casi plena con el rock nacional, pasan a manifestar diversas combinaciones musicales, aunque no se puede soslayar la incidencia que tienen en la conformación del gusto musical los gustos familiares y sus tradiciones” (2003: 104). Posteriormente, Semán y Vila (2008) identificarían un cuadro similar en jóvenes de sectores populares, en relación a la conformación de patrones de gusto musical que no se reducen a la adhesión plena a un género musical. Más recientemente, Semán y Gallo (2012) han avanzado en la tematización de estos procesos de heterogenización, individualización y pluralización del gusto musical, asociándolos principalmente a los efectos del cambio tecnológico en el consumo y la producción musical.

3 Esta exploración forma parte de una investigación más amplia en torno a la conformación de perfiles y patrones de gusto vinculados al rock, que fue financiada por una beca doctoral del CONICET.

4 Para reconstruir la trayectoria que se presenta a continuación, se ha apelado a instrumentales propios del *enfoque biográfico*: a partir de categorías como “acontecimiento biográfico” (Leclerc-Olive, 2009) o “bifurcaciones biográficas” (Bidart, 2006), se buscan identificar aquellos hechos significativos sobre los cuales se constituye la estructura del relato. En este sentido, el relato, más que concebirse como una explicación de las propias acciones, es considerado como un esquema narrativo, a la luz del cual se busca iluminar patrones, procesos y factores que definen un tipo de habitus musical.

5 Esta situación –que el autor no considera como excepcional– conduce a relativizar, para Lahire, la representación del tránsito individual como un paso de lo homogéneo (el universo familiar) a lo heterogéneo (los múltiples subuniversos que frecuenta un actor ya constituido): “De entrada, la homogeneidad del universo familiar se presupone, pero no está nunca demostrada; sin embargo que la heterogeneidad sea relativa (...) es algo que está siempre presente en el núcleo de la configuración familiar, que nunca es una institución total perfecta” (2004: 49).

6 En línea con la propuesta de Rimmer (2012), ello nos aparta de las perspectivas que asumen que la legitimidad cultural funciona de manera equivalente en toda la sociedad.

7 Sherry Ortner identifica en esta modalidad de la agencia –aquella vinculada a las “intenciones, propósitos y deseos formulados en términos de ‘proyectos’ establecidos culturalmente” (2016, p. 167)– una dimensión central de la idea de agencia. La misma resulta clave al análisis porque capta el modo en el que los individuos buscan alcanzar objetivos significativos “en un marco propio y con sus propias categorías de valor” (2016, p. 168). De manera complementaria, Velho (1997), subraya que el proyecto “se formula y es elaborado dentro de un *campo de posibilidades*, circunscripto histórica y culturalmente”, en términos de “los temas, prioridades y paradigmas culturales existentes” (1997, p. 29).

8 Se alude a las bandas de rock independiente “Bicicletas” y “El mató a un policía motorizado”, formadas en 2001 y 2003 respectivamente.

9 Como observa Simmel (1939, p. 25) “basta el mero hecho de que el individuo añada nuevas asociaciones al vínculo único que hasta entonces le determinaba, para que esto le dé una conciencia más fuerte de su individualidad, o al menos anule la evidencia con que acogía la asociación anterior”.

10 En este sentido, conforme a la observación de Simmel (1939, p. 18) “cuanto más variados sean los círculos de intereses que en nosotros confluyen, más conciencia tendremos de la unidad del yo”.

[11](#) Como observa David Hesmondhalgh (2015, p. 20), la experiencia musical como tal tiene una particularidad: puede ser a la vez sentida tanto “la base de experiencias colectivas”, como ser “algo intensa y emocionalmente vinculado con el yo privado”.

[12](#) Se apela aquí a estos conceptos de María Graciela Rodríguez aunque aplicados a un problema analítico parcialmente diferente al de la autora. Rodríguez construye estos conceptos para tematizar dinámicas de circulación cultural (201, pp.: 254-257), mientras que aquí se los retoma para una caracterización de los procesos de conformación del gusto.

[13](#) Parafraseando a Lahire (2004: 56) estos esquemas “son, a menudo, de uso diferido, puestos temporal o duraderamente en reserva a la espera de los resortes que los pongan en movimiento”.

[14](#) En esta clave, la “capacidad de agencia” de Sofía radica, no en “una especie de objeto psicológico aislado” – siguiendo el reparo de Ortner (2016, p. 156) –, sino en su capacidad de formular, sostener y perseguir deseos “que surgen de sus propias estructuras de vida” (2016, p. 170).

Referencias bibliográficas

Aliano, Nicolás (2015). *Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari. Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares*. Tesis doctoral inédita. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Argentina.

Benzecry, Claudio (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Blazquez, Gustavo (2014). *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. Buenos Aires: Gorla.

Bidart, Claire (2006). Crises, décisions et temporalités: autour des bifurcations biographiques. *Cahiers internationaux de sociologie, Trajectoires sociales et bifurcations*, 120, 29-57.

Bourdieu, Pierre (2012). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus.

Bryson, Bethany (1996). “Anything but heavy metal”: symbolic exclusion and musical dislike. *American sociological review*, 61(5), 884-899.

Carozzi, María (2011). Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza (pp. 7-45). En Carozzi, María (comp.) *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza de la ciudad*. Buenos Aires: Gorla.

Carozzi, María (2015). *Aquí se baila tango*. Buenos Aires: Siglo XXI.

DeNora, Tia (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Farnell, Brenda (2008). Metaphors we move by. *Journal for the anthropological study of human movement*, 15(1), 311-335.

Finnegan, Ruth (2012). Music, experience and emotion (pp. 181-192). En: Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (eds.) *The cultural study of music: a critical introduction*. Nueva York: Routledge.

Fridman, Viviana y Ollivier, Michele (2002). “Caviar for the general”, or the erosion of cultural hierarchies. *Loisir et société*, 25, 37-54.

Gallo, Guadalupe y Semán, Pablo (2012). Música y nuevas tecnologías: efectos de pluralización. *Versión. Estudios de comunicación y política*, 30, 151-162.

Garriga Zucal, José (2008). Ni ‘chetos’ ni ‘negros’: rockeros. *Trans. Revista transcultural de música*, 12, s/p.

- Garriga Zucal, José y Salerno, Daniel (2008). Estadios, hinchas y rockeros: variaciones sobre el aguante (pp. 54-78). En Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (comps.). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Giddens, Anthony (1993). *A transformação da intimidade. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: UNESP Editora.
- Hennion, Antoine (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar. Revista científica de educomunicación*, 17(34), 25-33
- Hennion, Antoine (2012). Melómanos: el gusto como performance (pp. 215-248). En Benzecry, Claudio (comp.). *Hacia una nueva sociología cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Hesmondhalgh, David (2015). *Por qué es importante la música*. Buenos Aires: Paidós.
- Lahire, Bernard (2004). *El hombre plural. Los resortes de la acción*. Barcelona: Bellaterra.
- Leclerc-Olive, Michel. (2009). Temporalidades de la experiencia: las biografías y sus acontecimientos. *Iberóforum. Revista de ciencias sociales de la Universidad Iberoamericana*, 4(8), 1-39.
- Lenarduzzi, Víctor (2012). *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la "escena electrónica"*. Buenos Aires: Paidós.
- Liska, Mercedes (2009). El tango que regula cuerpos ilegítimos-legitimados. *Trans, Revista Transcultural de Música*, 13, s/p.
- Lizardo, Omar y Skiles, Sara (2013). Reconceptualizing and theorizing 'omnivorousness': Genetic and Relational Mechanisms. *Sociological theory*, 30(4), 263-282.
- Morley, David (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ortner, Shery (2016). *Antropología y teoría social. Cultura, poder y agencia*. San Martín: UNSAM Edita.
- Peterson, Richard (1992). Understanding audience segmentation: from élite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21(4), 243-258.
- Peterson, Richard y Simkus, Albert (1992). How musical tastes mark occupation status groups. En: Lamont, Michele y Fournier, Marcel (ed.), *Cultivating differences. Symbolic boundaries and the making of inequality* (pp. 152-186). Chicago: University of Chicago Press.
- Radway, Janice (1991). *Reading the romance. Women, patriarchy, and popular literature*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press.
- Rimmer, Mark (2012). Beyond omnivores and univores: the promise of a concept of musical habitus. *Cultural sociology*, 6(3), 299-318.
- Rodríguez, María Graciela (2015). *De fleteros a motoqueros. Los mensajeros de Buenos Aires y las espirales de sentido*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Sassatelli, Roberta (2012). *Consumo, cultura y sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Semán, Pablo y Vila, Pablo (2008). La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las 'tribus'. *Trans. Revista transcultural de música*, 12, s/p.
- Semán, Pablo y Vila, Pablo (2011). Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas (pp. 29-100). En Semán, Pablo y Vila, Pablo (comps.). *Cumbia. nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla.
- Simmel, George (1939). *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Silba, Malvina y Spataro, Carolina (2008). Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras (pp. 91 - 121). En Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (comps.). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

Spataro, Carolina (2011). “¿Dónde había estado yo?”: un estudio sobre la configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona. Tesis doctoral inédita. Universidad Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina.

Velho, Gilberto (1997). *Individualismo e cultura. Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar.

Welschinger, Nicolás (2014). “Rollinga no, stone”. La música como “tecnología del yo” en jóvenes mujeres de sectores populares en la Argentina. *Versión. Estudios de comunicación y política*, 33, 59-69.

Wortman, Ana (2003). Aproximaciones conceptuales y empíricas para abordar identidades sociales juveniles y consumos culturales. En Wortman, Ana (ed). *Pensar las clases medias: consumos culturales y estilos urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires: La Crujía.