

‘Roll over Beethoven!’

El poder de la música en la vida cotidiana¹

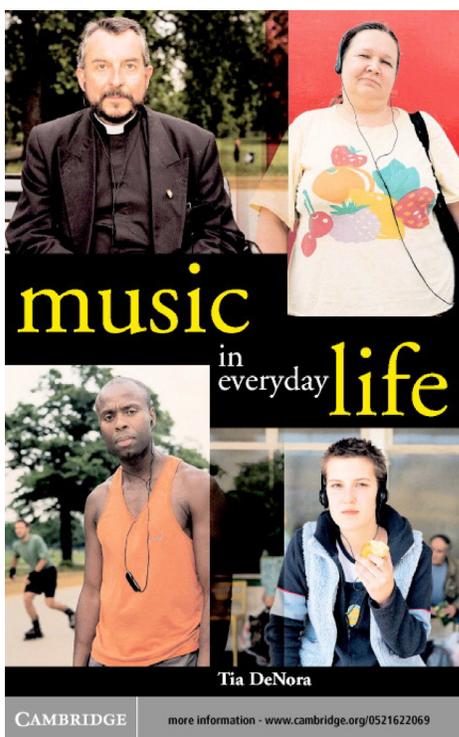
Nicolás Welschinger Lascano*/Universidad Nacional de La Plata, Argentina

EN LA ACTUALIDAD, para las ciencias sociales no resulta difícil aceptar el hecho de que la música posea profundas implicancias y efectos sociales. En cambio, ha sido menos frecuente especificar con la mayor amplitud posible cuál es el plano analítico de esa eficacia. El libro de DeNora muestra hasta qué punto la situación contemporánea exige pensar la música como un aspecto constitutivo de la agencia y hasta qué punto la superación del esquema recepción/emisión exige que el análisis interiorice la música como parte del proceso social, más que como variable de una secuencia causal, casi siempre reductible a “la comprensión de la obra”.

En *Music in Everyday Life*, Tia DeNora intenta suplir esta falta argumentando que “tal vez el fracaso de las investigaciones para reconocer los poderes de la música obedece más a la utilización de modelos inadecuados para la conceptualización de la naturaleza de esos poderes:

demasiado a menudo, la música es considerada un estímulo capaz de trabajar independientemente de sus circunstancias de producción, distribución y consumo”. En consecuencia, propone derivar una teoría de los sentidos y efectos de la música etnográfica y pragmáticamente orientada, situada en un plano abiertamente sociológico, a través de explorar las distintas situaciones y modos en que ésta es apropiada cotidianamente. Utilizando una serie de estudios etnográficos que incluyen sólo entrevistas en profundidad a mujeres, examina cómo las personas utilizan la música en actividades tan disímiles como mundanas: clases de aeróbic, noches de karaoke, rutinas laborales, encuentros íntimos, salidas de *shopping*, terapias medicinales, tratamientos neonatales, etc.

De tal forma, el libro procura contribuir a una teoría de la recepción que no ignore la productividad de la música, ni las condiciones sociales en que ésta es apropiada por los agentes: “una teoría empírica acerca del nexo música-sociedad permite disolver distinciones convencionales entre los materiales musicales y los sociales; en su lugar los aspectos musicales y sociales son entendidos como vinculados reflexivamente y co-producidos” (p. 4).



*“Roll over Beethoven!”/Revuelvete Beethoven!

"The power of music in the daily life

Pp. 143-150, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*

Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

La tesis que atraviesa esta obra podría resumirse sintéticamente del siguiente modo: en el terreno de sus vidas cotidianas las personas interactúan y se apropian de la música, de modo que ésta se constituye en “uno de los recursos privilegiados que los actores utilizan cuando emprenden la práctica estética reflexiva de subjetivarse a sí mismos y a los otros como agentes emocionales y estéticos a través de los distintos escenarios sociales” (p. 158).

A lo largo de seis capítulos, la autora explora las dimensiones en que la música es empleada como un material activo en la constitución de la agencia y la subjetividad. Enfatiza cómo los agentes ponen en juego cierta reflexividad sobre sí mismos al utilizar determinados materiales musicales como recurso para logar alcanzar, (re)producir o apaciguar estados emocionales (cap. III), ciertas prácticas corporales (cap. IV), u orientar determinadas conductas sociales (cap. V). Explicando que de este modo la música es utilizada tanto como un medio, como una técnica o una herramienta, “conocimiento aplicado en la producción de un medio para un fin”; es decir, de modos en que está siendo empleada como una tecnología: la música como tecnología del yo (cap. III, “Music as a technology of self”); la música como tecnología “protésica” del cuerpo (cap. IV, “Music and body”); la música como un dispositivo de regulación de las interacciones en distintos escenarios de la vida cotidiana (cap. V, “Music as a device of social ordering”).

Por lo que, para la autora, debido a esta versatilidad del uso, la música puede analizarse con poco o ningún sentido referido al ideal estético de “originalidad” o “genuinidad” artística (“Roll over Beethoven!”). Ello le permite, metodológicamente, abandonar el terreno de los juicios estéticos sobre la “buena o mala” música y desplazar el foco del análisis hacia la comprensión de ésta como un recurso interpretativo, modelo para la acción, etcétera.

En los capítulos I y II, la argumentación se concentra en construir una mirada interaccionista que pretenda superar la dualidad de los enfoques musicológicos entre estructura y sentimiento; es decir, un análisis centrado en explorar no sólo la materialidad (que incluye desde las propiedades formales del texto musical hasta las condiciones de circulación) sino también los efectos de la música sobre las dimensiones corporal, emocional y estética que surgen en el proceso de interacción “*human-music*” (como elige llamarle DeNora). Más adelante, los capítulos III y IV comienzan a poner dicha perspectiva en práctica mediante la descripción de la música como un dispositivo de “auto-regulación” emocional (“*self-regulation*”) en la construcción del yo, centrado en explorar la función de la música como una tecnología de “la identidad, la emoción y la memoria” (p.53). Particularmente el capítulo IV considera la relación de reflexividad entre la música y el cuerpo, desarrollando una perspectiva interdisciplinaria para la investigación de las múltiples formas en que la música permite a los actores moldear ciertos tipos de corporalidades. En el mis-

mo sentido, el objetivo del capítulo V es avanzar en esta perspectiva interaccionista de los efectos de la música para examinar de qué modos ésta es empleada, más allá del plano de la acción individual, como productora de escenas sociales. Asegurando que los significados de la música son modulados en y por la situación de escucha. Recuperando articuladas las distintas tesis que presenta el libro, en el capítulo VI las conclusiones argumentan a favor de una teoría de la acción social que integre las dimensiones del cuerpo y las emociones; afirmando que estudiar los usos de la música puede ser de considerable importancia en la reformulación de una teoría de la agencia y su relación con la cultura. En este sentido, a diferencia del rol que la música ocupó en los tiempos “pre-electrónicos”, hoy día la sociología debe preguntarse por qué ésta cobra cada vez mayor relevancia como material activo sobre nuestra cotidianeidad.

El enfoque

Para DeNora, la cuestión de los efectos sociales de la música tiene una amplia tradición dentro de la teoría social, aunque rara vez ha sido explorada a través de trabajos empíricos y etnográficos. Justificando su aseveración, en el primer capítulo realiza un recorrido por el estado de la cuestión retomando algunos aportes de los estudios culturales británicos, los teóricos subculturalistas, los trabajos empíricos de lo que llama “la pequeña tradición” estadounidense de la sociología de la cultura. En relación a esta última, contrapone “la gran tradición”, lo que llama “el gran enfoque socio-musical”, del cual su exponente más notable sería la obra de Adorno, autor con el cual DeNora dialoga y debate a lo largo del libro e incluso en su libro siguiente, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, publicado poco después, en 2003.

Es sabido que Adorno pensaba que la música vanguardista experimental atonal (Schoenberg era su referencia preferida), evitando los cliché musicales y preservando la disonancia, en lugar de ofrecer resolución y gratificación en la armonía, tenía la capacidad de fomentar la conciencia crítica debido a que sus materiales se organizaban en formas que contradicen las convenciones musicales y los hábitos de escucha; así la música progresiva tenía el poder de desafiar los esquemas cognitivos y conceptuales. En este sentido, para DeNora la obra de Adorno representa el desarrollo más significativo del siglo XX de la idea de que la música es una fuerza en la vida social, un material de construcción de la conciencia y de la estructura. En cambio, la clara debilidad del trabajo de Adorno es que, por su misma perspectiva, no puede proveer herramientas analíticas que permitan explorar cómo estos asuntos se llevan a cabo concretamente en el universo cotidiano. A pesar de que el enfoque adorniano fue largamente tratado, hoy en día existen debates que mantienen viva su postura implícita en los análisis que, después de Adorno, creyeron

tomar como objeto a las “obras como textos musicales”, ejerciendo una “crítica inmanente” de la cultura que evitase formular un juicio con criterios “externos”, que pudieran “violentar” las estéticas artísticas.² Por lo que esta perspectiva pretende explorar las “obras” realizando un análisis disociado de su recepción.

La crítica que DeNora desarrolla a esta postura sería: en muchos trabajos dedicados a los efectos de la música existe implícita una premisa epistemológica, la cual arrastra un tipo de objetivismo encubierto; consiste en la idea de que “la fuerza semiótica” de las obras musicales puede ser decodificada, y que a través de estas decodificaciones el análisis semiológico puede especificar cómo ciertos tipos musicales funcionan en la vida social, cómo ellos implican, restringen o activan ciertos modos de conductas, juicios de valor, o estados emocionales. Por lo cual, los trabajos de esta perspectiva: a) utilizan los juicios estéticos de los analistas como una herramienta analítica y no como un insumo de material empírico, olvidando que aquello que se dice de las obras es parte de lo que debe ser incluido en el análisis; en este sentido, algunos estudios sociológicos terminan por lograr mayor comprensión de los tecnicismos de la crítica musical pero no de los usos y efectos sociales de la música; b) presuponen un receptor pasivo, recipiente, e ignoran cómo los sentidos son forjados por los actores situados en redes específicas de interacción; nuevamente esto lo emparenta con la postura de la crítica musical. La crítica a la mirada que en clave semiológica agota el análisis de los efectos sociales de la música en el ejercicio de “decodificación semiótica” del “texto”, olvidando los actores que entran en interacción, permite a la autora proponer que “en relación a la música la cuestión de su significado social no puede estar pre-concebida, sino que es el resultado de cómo la música es aprehendida dentro de circunstancias específicas” (p. 23).

Por otro lado, en contraste con Adorno y los problemas asociados con la “gran tradición”, lo que DeNora llama el enfoque de la producción de la cultura estableció una revisión y contrastación empírica de las “grandes tesis del gran enfoque”. Enfatizando los contextos sociales locales de las producciones artísticas, estos sociólogos (a quienes Becker alude constantemente en *Los mundos del arte*) estaban reaccionando en contra del desconocimiento y la ausencia de materiales empíricos en los procesos de investigación. De este modo, una de las mayores fortalezas de la perspectiva de la producción de la cultura fue a su vez su principal debilidad, ya que al acercarse a la sociología de la música el tradicional interés de la musicología en los detalles históricos y en los “estudios contextuales”, lo estético era tratado como un objeto a explicar pero no como un material activo y dinámico con capacidad de agencia sobre lo social. Paradójicamente, ir hacia el contexto y la situación de recepción significó desplazar la capacidad productiva de los materiales estéticos; lejos de la preocupación de Adorno que se enfocó en los modos en

que la música era activada en —y no meramente determinada por— la vida social (p. 5).

Presentada esta perspectiva en el primer capítulo, el segundo (“Musical affect in practice”) pretende fundamentar una concepción interaccionista de los efectos de la música en la vida cotidiana que vaya más allá de los dualismos en cuanto a si los efectos sociales de la música son ‘inmanentes’ o ‘atributos’. En contraste, DeNora propone una aproximación pragmática a la cuestión del significado musical, que según sus palabras, “esquive la dicotomía texto/contexto (y la idea del objeto musical) a favor de una noción de la música tal como está sumergida en y convertida en un recurso para la acción, el sentimiento y el pensamiento” (p. 49).

A lo largo del libro aboga por construir un enfoque analítico que se proponga trabajar más allá del mero formalismo musicológico y el puro contextualismo constructivista, tomar como insumo simultáneamente tanto el análisis de los términos de la interpelación (es decir, las particularidades de la estructura musical) como su recepción y efectos; lo que la autora recompone como estados de ánimos, estilos, representaciones, asociaciones, evocaciones, entre otros. Ello implicaría abandonar la perspectiva adorniana que presupone que es en sí mismo, el modo en que la música se encuentra formalmente estructurada, aquello que provee ciertos patrones de percepción; lo cual, a su vez, de algún modo implica negarse a pensar en la música como un objeto que pueda contener su propia interpretación (DeNora, 2003).

La música como estructura “affordance”

En este punto del libro (cap. II), DeNora repasa ciertos aportes de la perspectiva interaccionista (principalmente apoyada en las citas de Law y Latour) para afirmar que la música, bajo ciertas circunstancias, como otros objetos en determinadas otras, habilita a cursos de acción que podrán variar dependiendo de las propiedades particulares de ésta y del tipo de interacción modulada en y por la situación de escucha. Con el fin de explorar lo que llama la “interacción humano-música”, recurre a un concepto largamente debatido dentro de la tradición de la psicología conductista norteamericana: el concepto de “affordance” (que según el sentido de la frase podría traducirse sin problemas, como: potencialidad, habilitación, permisividad u ofrecimiento, variando en función de cuánto se pretenda enfatizar el grado de agencia y/o el rol performativo de la música). Argumenta que cierta música habilita (“afford”) a los actores modos de, como le gusta repetir, “hacer, ser y sentir”, en el mismo sentido en que los interaccionistas plantean que ciertos “objetos posibilitan a los actores cierta clase de cosas. Por ejemplo, una pelota ofrece la opción de correr, saltar, rebotar, de igual modo que un cubo del mismo tamaño, textura y peso no lo hace” (p. 39). Así, “affordance” es empleado para:

[...] describir las posibilidades de la música para “poner en acción” su papel de mediadora entre la dimensión individual y la experiencia social [...] el concepto de “affordance”, en otras palabras, ayuda a poner de relieve cómo las propiedades musicales pueden —a través de sus aspectos formales (por ejemplo, el tempo, la estructura melódica y armónica) y asociaciones convencionales (por ejemplo, hablar de “canciones de amor”)— habilitar ellas mismas formas de ser, hacer y sentir (pp. 40, 41).

Lo que DeNora advierte, dentro del marco del planteo interaccionista, es el riesgo que conlleva caer nuevamente en lo que Latour llama “tecnologicismo”, si se olvida que la música se vuelve un artefacto “affordance” en el proceso de interacción. Aquí es importante aclarar que no es “la música como objeto” sino los efectos de la música en interacción, la música como relación “performativa”, lo que la autora pretende enfatizar cuando habla de ésta como una tecnología “affordance” (p.39). Por lo cual, para ella, esta disposición no se produce independientemente de cómo los usuarios se apropien de lo inscripto en los materiales “lingüísticos, tecnológicos o estéticos”; al contrario “la oferta” de un objeto es “constituida y reconstituida en el curso de la acción y a través de ésta [...] en y dentro de las situaciones de escucha”³ (pp. 38, 40).

De manera que la música “no es meramente un medio “significante” o “expresivo”. En el plano de la vida cotidiana “la música está involucrada en muchas dimensiones del agenciamiento social, [es decir, está involucrada en] sensaciones, percepciones, en la cognición y conciencia, en la identidad y la energía” (pp. 16-17). La “música está en relación dinámica con la vida social, ayudando a invocar, estabilizar y cambiar los modos de agencia, ya sea individual o colectiva” (p. 20).

La música como tecnología del yo

La música como artefacto cultural privilegiado en la conformación de distintos regímenes de la experiencia, en la emergencia de ciertas identificaciones sociales. Tía DeNora retoma esta idea de Simon Frith y 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, desde el título del capítulo III, “Music as a technology of self”, la autora 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 repite 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 (pp. 158-59).

En este sentido, nuevamente DeNora concuerda con Frith: “la música puede dar una experiencia real de lo que puede ser ideal”; dado que, “se convierte en un recurso que permite imaginar, visualizar en un futuro, acciones e interacciones futuras preparando las escenas a través de ejemplificar estilos de acciones y formas de hacer”, “uno puede encontrarse a sí mismo idealizado en cierta música”. Lo que es lo mismo que decir que la música tiene la capacidad de ser usada, retro y prospectivamente, para evocar sentimientos, estados e incluso identificaciones, que son aspiradas y/o parcialmente recordadas, imaginadas y/o sentidas (p. 53). Por ello resulta de particular interés la descripción de DeNora de cómo la música es empleada por sus entrevistadas para producir ciertos efectos sobre sí mismas: lograr ciertos estados mentales (altos niveles de concentración) o apaciguar otros (“descargarse”, evitar una agresión); realizar ciertos tipos de actividades diarias (desde estudiar hasta lavar platos o armonizar una velada íntima); forjar ciertas prácticas corporales que en algunos casos sólo son conseguidas a través de los efectos resultantes de la interacción con determinada música (en el cap. IV se describe la forma en que los alumnos de las clases de aeróbic sólo consiguen realizar ciertos ejercicios con la ayuda de la música apropiada, con ritmos a altos niveles de vibraciones por minutos).

La música se vuelve un dispositivo para la autorrepresentación y la autorregulación en el plano individual, permitiendo a las personas desplegar “usos estratégicos” para establecer o modificar ciertas emociones, transitar de un estado anímico indeseado a otro.⁴ Permitiendo “entrar o salir” de un determinado estado, la música, como en el caso de las entrevistadas, puede ser significada como “insustituible” si se trata de la preparación de una salida nocturna, de ser anfitrionas de una fiesta o con el propósito de energizarse. Para ilustrar este punto, DeNora recurre a la metáfora de pensar a la música con propiedades similares a las de ciertas drogas: la estimulación, la adicción, la automedicación.

[La música] es un recurso para modular y estructurar los parámetros de la representación de la agencia estética – sentimientos, motivaciones, deseos, comportamiento,

energía. Por eso, lo que usualmente marcan las entrevistas es que las propiedades específicas —el ritmo, armonías, estilos, etc.—son usadas como referencias o representaciones de dónde ellas desearían estar o ir, emocional y/o físicamente (p.53).

Por otro lado, como tecnología del yo, la música no sólo es empleada como un modo de proyectarse uno mismo en el presente o hacia el futuro, sino que a su vez permite a los agentes operar sobre su memoria. En este capítulo también se describe cómo la experiencia emocional de las entrevistadas articula una sensibilidad particular de asociaciones que fijan ciertos sentimientos y emociones con ciertas imágenes y significantes sonoros. Esto permite demostrar de qué modos la música es utilizada como un recurso para evocar y corporeizar estados ya vivenciados, deseados o imaginados; y cómo este tipo de apropiación consiste en un entrelazamiento de la experiencia en tiempo real y los materiales identificados como referentes de la experiencia evocada (p. 67).

[...] la música es un medio que puede ser, y comúnmente es, simplemente emparentado o asociado con aspectos de la experiencia pasada. Fue parte del pasado y entonces se convierte en emblema de un complejo interactivo y emocional. Un abordaje correcto muestra que los poderes afectivos de la música devienen de su co-presencia con otras cosas —personas, eventos, escenas. En tales casos, los sentidos específicos de la música y su vínculo con las circunstancias simplemente emergen de su asociación con el contexto en el cual es escuchada (p. 66).

Con ello DeNora no quiere decir que el poder de evocación (ni ningún otro) pueda considerarse como una propiedad que la música porte *per se*, no se trata de una cualidad intrínseca de su modo de estructuración (tonal o atonal, como pensaba Adorno) con capacidad de producir altos niveles de concentración, relajación, ira o extrañamiento. Lo que, según ella, efectivamente sucede es, por decirlo de algún modo, un poco más mundano: determinados tipos o estilos musicales se encuentran fuertemente asociados a ciertos aspectos de la trayectoria *amical*, familiar, laboral o emocional de las personas, de tal modo que en la vida cotidiana quizá cierto tipo de música produzca mayores grados de concentración por encontrarse asociada al mundo del trabajo, o por el contrario, a escenas íntimas; y simultáneamente esas asociaciones entre cierto tipo de música y ciertos momentos, situaciones o estados se apoyan en la relación entre determinadas propiedades musicales, como el estilo, el tempo o el volumen, el ritmo de vibraciones por minuto: “oír un ritmo lento para relajarse”, “escuchar algo movido para levantar el ánimo” (p.61). Y es a este proceso, precisamente, al que se refiere cuando habla del “círculo virtuoso” de la música, ya que si bien los sentidos y efectos de la música son producto de la trama de interacciones en las situaciones en que sean apropiados, en el momento de la escucha la recurrencia

entre ciertos tipos musicales y escenas particulares tiene como resultado la emergencia de patrones de apropiación —como dice DeNora: “*actors often have a sense of what goes with what how*”—, que comúnmente corren el riesgo de ser naturalizados, comprendidos y explicados como producto de las características semióticas y/o musicales de determinado tipo de música, cuando no es más que la consecuencia de que a lo largo del tiempo los actores las asocian a determinadas situaciones de escucha o identifican en ella características que creen propias (p.125). Por ello mismo, si la música es apropiada como un recurso para la articulación de la presentación del yo, como un relato sobre sí para uno mismo y para los otros, a su vez, la misma narración de ese relato identitario conduce luego a los actores a valorar y prestar atención especialmente a ciertos materiales musicales y no a otros (p. 69).

En definitiva, DeNora niega que la música sea apenas algo que se acopla meramente a la experiencia asociándose a ésta sin más. Por el contrario, ello depende de cómo los individuos orientan las relaciones que establecen con determinada música puntualmente: “los efectos de la música están en relación con el modo en que los individuos la organizan, interpretan y orientan dentro de sus mapas musicales personales, dentro sus redes semióticas musicales y asociaciones extra-musicales” (p. 61). Un ejemplo lo constituye el proceso por el cual se reviven ciertos momentos o eventos específicos a partir de volver a oír una canción determinada; aquí la música actúa como “un dispositivo capaz de revelar, reproducir, la estructura temporal de ese momento; en su dinamismo como experiencia emergente la música informa la experiencia y sirve como marco de referencia para la experiencia [pasada como la emergente]” (p. 67).

La música como tecnología prostética del cuerpo

De modo similar a como los actores emplean la música como una tecnología del yo que les permite operar sobre sus identificaciones, emociones y experiencias pasadas, DeNora plantea que en relación al cuerpo la música también ofrece la posibilidad de desplegar usos estratégicos, y a su vez se pregunta cómo aquí también diferentes tipos de música permiten diferentes modos de ser y de estar, elevando o disminuyendo niveles de concentración, formas de atención o de sentir.

Fiel a su afirmación de que los efectos y significados de la música deben ser estudiados etnográficamente, en el capítulo IV, “Music and the body”, DeNora expone, por un lado, las observaciones que realizó en una “clínica neonatal” donde la música es escuchada en primer lugar en el útero, vinculando desde allí el cuerpo al ritmo, y, por el otro, las notas de campo que tomó en clases de *aerobics* donde la música es utilizada para moldear la corporalidad necesaria para desarrollar toda la serie de

figuras coreográficas y de ejercicios que los instructores proponen, asociadas al ritmo y las fluctuaciones de las canciones; donde la música “sirve para facilitar o dificultar el paso del cuerpo a través de las figuras de la coreografía aeróbica y su gramática, de calentamiento, para relajarse, etc.” (p. 93).

Con el propósito de problematizar la relación de la música con el cuerpo, DeNora retoma el caso de Sarah, la instructora de la academia de *aerobics* en la cual realizó su etnografía a lo largo de un año. Narra la forma en que Sarah diseñó una secuencia musical que varía con las distintas figuras y coreografías que deben realizarse durante el transcurso de una serie de aeróbic. En el precalentamiento Sarah utiliza lo que llama “música cautivante”, con el objetivo de que todos sus alumnos “entren en clima”. Lo cual a su vez los vincula a una variedad de elementos musicales (letras, melodías, ritmos, arreglos) que queda asociada a la transición entre dos escenas sociales (del momento previo, a la serie de ejercicios) y al empleo de dos tipos diferentes de energías corporales. Según DeNora, Sarah logra que en el contexto de las aulas de aeróbic los alumnos relacionen la regularidad de los ejercicios con la regularidad de los ritmos musicales, empleando estos materiales para moldear la percepción y el conocimiento corporal, minimizando la fatiga y el esfuerzo. Percepción corporal que aumenta el conocimiento musical y espacial de la rutina aeróbica y que, a través de las repeticiones, se traduce en efectos directos sobre las habilidades, destrezas y niveles de energía o resistencia.

En este sentido, DeNora argumenta que la música regularmente es empleada como una tecnología “protéctica”, entendiendo que

[...] tecnologías prosthetic son materiales que extienden lo que el cuerpo puede hacer [...] transformando las capacidades de los brazos, las piernas, los ojos y voces. A través de la creación y utilización de esas tecnologías los actores (cuerpos) están activados y facultados, se han potenciado sus capacidades. Con esas tecnologías, los actores pueden hacer cosas que no podrían ser hechas independientemente; ellos son capacitados en y a través de su habilidad para apropiarse de lo que tales tecnologías habilitan (p. 103).

En consecuencia, la autora sostiene que la música es capaz de *performar* (“*to perform*”) la corporalidad, a través de distintos estados fisiológicos (agotamiento o estimulación, dolor o placer), a partir de modificar ciertas características formales y técnicas de la música utilizada. Por ejemplo, reduciendo o aumentando el tempo a través de estructuras cadenciosas, alterando la armonía o empleando modulaciones más altas; tales estructuras tonales y rítmicas pueden inducir al cuerpo a realizar los movimientos con que quedan asociados en las figuras coreográficas diseñadas por la instructora: la música pensada para la etapa de precalentamiento debe mantener un promedio de 138.8 frecuencias por minuto; la música de la

fase de mayor ejercitación, 140.6; y la música correspondiente a la fase de relajación, 130.

DeNora propone que la música es un modo de disponer sobre los cuerpos patrones, parámetros y significados, siendo una potencial fuente de poder corporal, actuando como una propiedad constitutiva del ser, ya que habilita a los actores a realizar actividades que difícilmente efectuarían de otros modos (p. 96).

[En este sentido] “la música es un tecnología protética del cuerpo porque provee un recurso para configurar la motivación y el entrenamiento, posibilitando al cuerpo a hacer lo que, sin música no podría hacer [y a su vez] los movimientos corporales que la música promueve pueden conducir a los actores a identificar, trabajar y modular estados emocionales y motivacionales. [Por lo que] la música no es una “fuerza” o un “estímulo” objetivo, pero es real en sus efectos y sus propiedades específicas proveen mecanismos para alcanzar esos efectos. La música no sólo afecta los modos en que las personas sienten emocionalmente, también afecta al cuerpo proveyendo una base para la autopercepción, y proveyendo dispositivos de ejercitación y tecnologías protéticas de la corporalidad (pp. 107-108).

Concluye que, tanto en este caso como en los ejemplos anteriores en que los actores utilizaban la música como modo de facilitar la concentración, modular estados emocionales, o revivir experiencias pasadas, la música es transformada en acciones de modos que eluden los reflejos y niveles conscientes. El hecho de que la música sea un medio no verbal, no representativo, cuyas vibraciones pueden sentirse físicamente, mejoraría su capacidad para trabajar a niveles no conscientes o no cognitivos. Hablar de la música sólo como un mero “objeto” o como un medio que puede ejemplificar u homologar cuestiones de otro orden de cosas es, para DeNora, permanecer comprometido con una concepción cognitivista de la agencia organizada en torno a las nociones de capacidad intelectual o interpretativa (de las formas musicales) de cada individuo particularmente (p. 160). Tal concepción se detiene ante los más profundos niveles en los cuales la música también opera, no como un objeto, estímulo, síntoma o reflejo; por el contrario, para DeNora la música es, mucho más que un medio en el que reflejarse o un modelo del cual extraer ideas o inspirarse, un material activo a distintos niveles, ya sea operando sobre los estados emocionales de los agentes al nivel de una tecnología del yo, o sobre los propios cuerpos como una tecnología protética; e incluso, como se describe en el capítulo V, a nivel co-subjetivo, como un dispositivo regulador de regímenes de conductas individuales o colectivas.

La música como dispositivo del orden social

De modo similar a los capítulos III y IV en que se narra la forma en que la música es utilizada por las personas como modos de operar sobre sí mismas, el análisis del

capítulo V se centra en describir cómo ello sucede a niveles de interacción colectivos y colaborativos. El foco se desplaza hacia los espacios configurados material y estéticamente que son creados —por los actores mismos o por esos actores para otros actores— como escenarios en los que la música es utilizada como un dispositivo de regulación de las interacciones en la vida cotidiana, ya sea privados —un encuentro íntimo— (pp. 114-119) o públicos —centros de comerciales— (p. 131), de manera que potencialmente las acciones de individuos dispares resulten mutuamente orientadas por parámetros extrapersonales como los que ofrece la música. Y a la vez distingue entre los distintos modos de interacciones cuando la música es empleada como un dispositivo regulador de la acción social, reafirma que los significados de la música son modulados co-subjetivamente en y por la situación de escucha.

Como un medio efímero y sutil, uno que se puede cambiar en un instante, el papel de la música es fundamental aquí para ayudar a crear una instancia de escenarios del deseo, estilos de agencia (momentáneos) y en la formación de una forma nueva y 'posmoderna' de *communitas*, una co-subjetividad donde dos o más individuos pueden exhibir modos similares de sentir y actuar, constituidos en relación a parámetros extra-personales, tales como aquellos proveídos por los materiales musicales. Tal co-subjetividad difiere en formas importantes de la noción más tradicional (y moderna) de "intersubjetividad", la cual presume diálogos interpersonales y la producción colaborativa del sentido y la cognición. La intersubjetividad implica una versión colaborativa de la reflexividad. Por contraste, la co-subjetividad es el resultado de alineamientos individualmente reflexivos aislados a un entorno y sus materiales (p. 149).

En este capítulo, Tia DeNora plantea que socialmente existen prácticas y saberes asociados a los sentimientos y las emociones que en el plano discursivo no remiten a modos convencionales o legítimos con los cuales referirse a ellos; e incluso pueden no ser identificados por los actores mismos como tales. En cambio, los saberes técnicos u otras prácticas y saberes asociados al mundo del trabajo, o a otros mundos de prácticas, rápidamente pueden ser remitidos a un *corpus* de terminologías específicas, producidas y normadas con el fin de generar modos medianamente estándares de hablar de estos saberes. Particularmente, en el caso de la dimensión emocional (o la dimensión estética de la agencia, como le llama DeNora), los materiales musicales muchas veces son utilizados como recursos ("uno efímero y sutil", como dice DeNora) con que describir, reflexionar, nombrar, volver inteligibles, forjar y materializar ciertos estados, situaciones, deseos, acciones, etcétera. Para la autora esto explica el hecho de que, si bien "materiales no musicales, como situaciones, asuntos biográficos, patrones de percepción, convenciones, están todos implicados en la comprensión de la fuerza semiótica de la música [...] simultáneamente, la música se utiliza para

clasificar y comprender las mismas cosas que se utilizan para comprenderla y clasificarla" (p. 45). Así, "la música proporciona un recurso para el establecimiento de los parámetros posibles de la dimensión estética de la agencia" (p.110).

Los estudios musicales como una teoría de la agencia

A lo largo del libro, en reiteradas ocasiones, DeNora plantea cómo los sociólogos han rechazado considerar la dimensión estética de la vida social como una dimensión productiva; por lo cual, según ella, en el plano teórico han restringido la capacidad de agencia sólo a la actividad humana, ignorando así que los materiales musicales puedan ser entendidos como modelos a partir de los cuales los agentes actualizan ciertos tipos de acción, sentimientos, corporalidades (como "actantes", en el sentido de Latour y Law). En el capítulo final del libro, las conclusiones apuntan a problematizar este asunto de la relación entre música y agencia.

Según DeNora, una de las causas que han obstaculizado el desarrollo de una teoría de los efectos sociales de la música es que la teoría sociológica clásica produjo las premisas de sus teorizaciones sobre la agencia y la acción social en un contexto previo a la emergencia de la sociedad de masas y la industria cultural, por lo cual no tomó lo suficientemente en consideración la incidencia que podrían ejercer los materiales estéticos en la conformación de la subjetividad moderna.

El discurso sociológico en sí mismo está sesgado en contra de la percepción de la dimensión estética en la vida moderna. En cambio, las fuentes de la conducta ordinaria son vistas como resultado de reglas, conocimientos, habilidades y normas. Este aspecto del discurso sociológico separa individuo de sociedad, sujeto de objeto y cultura de agente. Alcanza esta separación a través del uso de conceptos como interés, racionalidad y elección racional (p. 155).

Como respuesta, afirma que "en los tiempos del siglo XXI las bases estéticas de la vida social se han vuelto dominantes —con lo cual— éstas deberían ser trasladadas al corazón del paradigma sociológico". Así, retomando las distintas tesis sostenidas sobre la productividad de la música, DeNora postula que los estudios sociomusicales merecen mayor atención dentro de las ciencias sociales, donde pueden ser de considerable importancia en la reformulación de una teoría de la agencia que permita superar las teorizaciones de la acción social "aislada" de las dimensiones del cuerpo, los sentimientos y las emociones. Lo cual, considerando el estado actual de las producciones del campo local, representa un aporte significativo y un llamamiento a ver en la música un artefacto cultural complejo, algo más que un pretexto o una variable explicativa dependiente en el análisis de otras cuestiones sociales.

Notas

- ¹ Reseña del libro *Music in Everyday Life* de Tia DeNora. Sobre este mismo libro se publicó otra reseña de mi autoría en la *Revista Argentina de Estudios de Juventud* en el año 2011.
- ² En este punto el libro de DeNora muestra una fuerte semejanza con la postura crítica a la perspectiva kantiana que Bourdieu desarrolla en *La distinción*; particularmente sobre la función de los “juicios estéticos” en el campo del arte.
- ³ Es decir, que es en el desarrollo del “proceso de reflexividad según el cual los usuarios se comprenden a sí mismos como agentes en y a través de las formas que se refieren a objetos y configuran los objetos en y a través de las formas en que —como agentes— se comportan hacia esos objetos” (p. 40).
- ⁴ Lo cual, según aclara DeNora, se asemeja a lo que en la tradición de la sociología estadounidense Hochschild (1983) estudió como “técnicas de trabajo emocional”, que las personas pueden ejercer sobre sí mismas dependiendo de los contextos y situaciones en que se encuentren.

Referencias

- DeNora, T. (1995), *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna 1792-1803*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press.
- DeNora, T. (2000), *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2003), *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hochschild, A. (1983), *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, Berkeley, University of California Press.

Recibido: 24 de mayo de 2013

Aceptado: 4 de diciembre de 2013

*Autor: Nicolás Welschinger Lascano

Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
<nicolaswelschinger@hotmail.com>.

Cómo citar este artículo:

Welschinger, Nicolás (2014), “Roll over Beethoven! El poder de la música en la vida cotidiana”, reseña de “*Music in Everyday Life*”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, pp. 143-150, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.