

LA SENSIBILIDAD ESTÉTICA COMO ELEMENTO CONSTITUTIVO DE LA AGENCIA

Tomás Viviani
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Según la socióloga Tia DeNora (2004), la música popular no revela las características de un determinado pueblo, como plantea la “gran tradición” de los estudios sobre música y sociedad, marcada por la propuesta de Adorno, sino que construye al pueblo, tanto como otras prácticas culturales.

Retomando la tradición de los estudios culturales británicos, fundamentalmente los trabajos de Simon Frith, Stuart Hall y Paul Willis, la autora destaca el gran aporte de las propuestas etnográficamente concebidas, a los fines de recuperar la manera en que la música se convierte en un recurso “en y a través del cual la agencia y la identidad se configuran”. En los trabajos fundacionales de la tradición de los estudios culturales británicos la música aparece representada de manera activa y dinámica, no solo en términos de valores, sino también en cuanto a trayectorias y “estilos de conducta”.

DeNora afirma que la música no es solamente una mediación significativa o comunicativa sino que, en el plano de la vida cotidiana, la música tiene poder: “controlar el sonido de la acción social es proveer un marco para la organización de la agencia social, de cómo la gente percibe (consciente o inconscientemente) caminos potenciales de comportamiento (...) El control sobre la música en entornos sociales es una fuente de poder social; es una oportunidad para estructurar los parámetros de la acción”.

Para la autora, ser un agente es estar imbuido “al menos fugazmente, en formas de *aesthécia*”, o bien “ser *estetizado*”, sentir (y ser susceptible a la) dimensión estética de lo social, características que, según el planteo, dan a los sujetos y a sus acciones la capacidad de percibir o usar sus propios sentidos, orientados a la acción, como contraposición a los sujetos “no estetizados”, inactivos o inertes.

Pueden identificarse algunas continuidades entre el planteo de DeNora y los discursos de los jóvenes músicos entrevistados para el trabajo de campo de la investigación que llevo adelante, que intenta recuperar algunos modos mediante los cuales jóvenes músicos platenses configuran sus identificaciones con relación a su experiencia musical. Este objetivo intenta contribuir, en realidad, a la comprensión de las prácticas sociales, la producción social de significación y la materialización de las relaciones de poder. En este sentido, la música se constituye como una de las principales mediaciones en la construcción de las identidades juveniles (Reguillo 2000: 8), a la vez que el campo musical aparece como una “zona privilegiada en cuanto a la existencia de cruces e intersecciones, tensiones y convergencias, espacios ideales para el estudio de la cultura (Sánchez 2002: 59). A su vez, para tales fines,

resulta relevante reconocer la capacidad de agencia y actancia de los jóvenes a partir de sus prácticas en el campo musical, para identificar posibles derivaciones en otras esferas, y poder pensar sus intervenciones, usos y apropiaciones en torno a lo público.

Una de las características de gran recurrencia en cuanto a las identificaciones que configura la experiencia musical es la relativa a “lo sensible”. Los jóvenes se reconocen como portadores de la sensibilidad como capacidad, y esta aparece estrechamente ligada a la praxis musical en tanto que la consideran como una característica fundamental para tal fin.

La sensibilidad aparece ligada a “sentir las cosas de otra manera”, estar más abierto, más predispuesto a otro tipo de conexión, menos racional y más emocional, “para las cuestiones internas, como sentir las cosas, [ser músico] es como diferente, no sé cómo explicarte” (Luis). La cuestión de lo sensible es, a la vez que característica de los músicos, clave de diferenciación con los jóvenes no músicos, que aparecen descriptos como menos sensibles, menos atentos a cuestiones emocionales, y menos críticos con respecto a lo artístico: “Siento que yo tengo una sensibilidad por algunas cosas que ellos [los jóvenes no músicos] no pueden ver” (Armando).

Asimismo, la sensibilidad es la vía para conectarse con otros pares músicos, a la vez que oficia de nexo hacia los referentes. Además, lo sensible es visto como una de las mayores gratificaciones que da el rol de músico, reflejado en la interacción con lo que podría denominarse público, pero que no siempre se refiere a audiencias de espectáculos, sino que también se aplica, por ejemplo, a la relación que se puede entablar con un amigo en un encuentro puntual.

Las identificaciones de estos jóvenes se articulan fundamentalmente en lo musical, y tienen que ver con los caminos que este territorio les han permitido transitar, así como con las elecciones que han tomado al respecto.

Los jóvenes entrevistados mencionan a “lo sensible” como uno de sus atributos más destacados –sino el más destacado, al menos el más recurrente, así textualmente enunciado–. De la misma manera, se sienten interpelados por lo que evalúan como sensible. Esto opera tanto para personas como para cosas. Usan el adjetivo de la sensibilidad para argumentar sobre sus gustos. Reconocen a otro como músico en tanto vean en él la característica de la sensibilidad, siguen a un artista siempre que pueda transmitirle una sensibilidad, “y como que, la sensibilidad es lo que prima, en el artista en general. Tiene que ver con una persona que tiene algo sensible. Tener un espíritu crítico y una fuerte convicción con sus ideales” (Francisco).

Desde este mismo ángulo, la diferenciación se construye con aquellos músicos con quienes no se puede tener un acercamiento sensible –los “no estetizados”, inactivos o inertes, retomando a DeNora–. Estas personas son las que entienden a lo musical como un oficio, y se relaciona su posición más allá de lo musical, con una mirada de la vida diferente. Lo sensible

tiene que ver también con arriesgarse, desafiar lo establecido, poder construir desde perspectivas novedosas. Estas personas que entienden a lo musical desde el oficio aparecen como carentes de estas virtudes. La sensibilidad se refiere también a la posibilidad de poder compartir gustos.

La diferenciación también se construye a partir de la idea de incomunicación. Con relación a lo musical, esto se manifiesta en quienes construyen su carrera desde una perspectiva diferente a la de la interacción, como puede ser el mero estudio, por más exhaustivo que este pueda ser. Todos los caminos que eludan la comunicación interpersonal, la interacción o la conexión son reprobados. Estas personas son representadas como no aptas para lo musical en tanto que estas prácticas tienen como eje a la comunicación.

Otro de los aportes de Tía DeNora tiene que ver con aquello que considera como una de las características de las “culturas modernas” en relación a la experiencia musical, la pregunta por cómo y dónde se crea la música, pero también por quién es considerado como músico y cómo sucede esa “evaluación”.

En el trabajo de campo quedó plasmada una sensación generalizada, bien descrita en este testimonio: “quién me va a dar el título de músico, Beethoven, se tiene que levantar de la tumba para darme un título de músico” (Alejandro). Esta frase no necesariamente quiere demostrar un descrédito hacia sus docentes o a las instituciones que transitan para su formación musical, sino que apunta a mostrar la complejidad de lo musical, un camino que trasciende lo educativo formal. Es decir, apunta a poner de manifiesto lo subjetivo de sus formaciones. Es que estos jóvenes no atan a la idea de ser mejor o peor músico con la de tener más o menos conocimientos, sino a la posibilidad de comunicar más y mejor, tener más facilidad o propensión para sensibilizar a otros.

Recorridos formativos, “tocando zamba con partituras...”

Quizá en el aspecto relativo a las decisiones de los jóvenes en cuanto a su formación musical sea donde queda más evidenciada la relación entre la agencia y la experiencia musical si, como plantea DeNora, la posibilidad de ser un agente depende de ser “estetizado”, aquella capacidad de los agentes de percibir sus propios sentidos y orientarlos a la acción, a partir del diálogo con la dimensión estética de lo social y, como plantea Ortner (1999), la agencia es aquella categoría que aparece en la intersección entre poder y sentido, y que basada en necesidades y deseos, planes y esquemas, formas de trabajar en (y sobre) el mundo, configuran una proyección activa de sí mismos, orientada a la acción.

El de la formación es un espacio clave porque en él se ponen de manifiesto muchas de las prácticas y los discursos con los cuales los jóvenes se identifican o se diferencian. En los recorridos formativos se hacen bien evidentes las tensiones que deben sortear los jóvenes músicos, las transacciones que median sus procesos de configuración identitaria.

A grandes rasgos aparecen dos formas de hacer música, una racional, que implica el manejo de ciertos conocimientos técnicos y teóricos, y que permite “entender lo que estás tocando”; y otra intuitiva, que no implica el entendimiento, pero que se sustenta en tanto lo que se haga “suene bien”. De hecho, este planteo no muestra más que dos tipos ideales, ya que muy difícilmente se encuentren casos puros de alguno de los dos, y de cualquier manera ambos son valorados siempre que lo que predomina para estos jóvenes es lo sensible, lo comunicativo, por lo que no es importante cómo se llega a poder comunicar. Es decir, estos músicos no reconocen a otros como tales de acuerdo con cómo se comuniquen musicalmente, sino en tanto entiendan que comuniquen. De todas formas, todos los músicos entrevistados han elegido, al menos en parte, el camino de la racionalización, del entendimiento.

Luego, ese camino del entendimiento abarca diferentes posibilidades: las instituciones más grandes y reconocidas de enseñanza musical, como la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, el Conservatorio de Música, el Teatro Argentino –los dos últimos en la ciudad de La Plata y dependientes de la Provincia de Buenos Aires–, o algunas instituciones más jóvenes pero igualmente relevantes, como la Universidad Nacional de Quilmes y sus carreras de música, que ampliaron el horizonte de posibilidades de los músicos a la hora de elegir una institución.

La primera apreciación pertinente es que ninguno de estos caminos excluye al otro. Esto implica que la formación musical no viene dada en un solo espacio, sino que los músicos van armando su camino a partir de sus propias inquietudes, es decir, sus deseos y la proyección de sí mismos. Alcanzar el título de músico o compositor no es el objetivo de estos jóvenes músicos, que sitúan sus prácticas en el campo de la música popular, por lo que se hace más importante la formación que permita el conocimiento de lenguaje musical, la amplitud de perspectivas. Entonces, lo que se presenta son trayectos que se construyen en la mayoría de los casos por todas estas posibilidades, e inevitablemente por más de una.

Pero también aparece otra dicotomía, ya no lo racional y lo intuitivo, sino lo institucionalizado frente a lo que podríamos llamar pragmático. Los jóvenes plantean que a la vez que se forman institucionalmente, otro espacio de aprendizaje muy relevante es el de la práctica: estos músicos aprenden tocando. Entonces, el espacio de lo formativo se construye a partir de la convergencia entre lo racional, lo institucionalizado, lo intuitivo y lo pragmático.

En este contexto, lo institucionalizado, al ser programático, estructurado, comporta ciertas valoraciones negativas en tanto que no es un proceso dinámico, no se adapta a las necesidades de los músicos de manera específica sino general, y en algún momento implica aspectos que no son del interés de los jóvenes, a los que no les encuentran utilidad. Allí también se produce una negociación entre lo deseado y lo no deseado dentro del programa de estudios de una academia. En cambio, las otras aristas son dinámicas, moldeables, el acercamiento pragmático, intuitivo o racional, permite ir en busca de lo que se quiere.

La principal diferenciación con lo institucionalizado parte del hecho de que estas instituciones están pensadas en relación con la finalización de una carrera, con la consecuente adquisición de un título. Como estos jóvenes no se identifican con este proceso, la estructura de la academia les resulta incompleta, demasiado fija, y de ella solo toman los aspectos que les resultan más interesantes, “ahora, hay muchos casos, por lo menos donde estoy yo, estudiando ahí en la facultad, que estudian carreras como la que estoy haciendo yo, composición, que es una carrera totalmente orientada a la cuestión académica, orquestal, clásica o contemporánea pero académica, y después cuando hago música, hago música popular, no estoy pensando en hacer música académica, pero sí estoy pensando en usar las herramientas, el conocimiento, para después poder hacer lo que quiera, y hay mucha gente así” (Camilo).

Como contracara de esto, la formación que mayoritariamente plantean los profesores particulares está mucho más relacionada con la perspectiva de los jóvenes. Estos espacios son vistos como mucho más constructivistas, los jóvenes sienten que el camino se va armando, que con estos profesores el programa es dinámico en tanto que se va construyendo al ritmo de las inquietudes y las necesidades de los músicos. A su vez, los jóvenes van buscando los profesores que les resulten más indicados para abordar las necesidades particulares de determinados momentos de sus carreras.

Los aspectos positivos de la institucionalización tienen que ver con la gratuidad (en las instituciones públicas), y con la idea de una propuesta más integral. Esto es porque estas instituciones requieren de una dedicación de tiempo mayor que la que exigen los profesores y la mayoría de las escuelas privadas, y los temas en los planes de estudio aparecen más fragmentados, pero esto es positivo en tanto que permite una profundización más detallada.

Con respecto a la formación que aportan las grandes academias de música, los jóvenes se diferencian con las prácticas que están relacionadas con la música académica. Estas instituciones, sobre todo la Facultad de Bellas Artes en las carreras de instrumentos (piano, guitarra, en menor medida en la de composición) y el Conservatorio, hacen mucho hincapié en lo técnico, pero desde una perspectiva clásica: apuntan a formar concertistas, intérpretes de esa música que es caracterizada como antigua, arcaica. Para poder interpretar esa música hace falta un desarrollo técnico y teórico muy avanzado, y se descuidan otros aspectos que en las elecciones de estos jóvenes músicos resultan mucho más relevantes. Uno de los entrevistados clarifica esta idea, contrastando la prueba introductoria a la carrera de piano de Bellas Artes, “es una prueba de 4 horas en la que tenés que tocar 7 ítems, que te dicen, obra de Bach, obra de Schumann, 20 minutos de tal compositor contemporáneo a elección, dentro de un margen de obras... Yo alcancé a hacer una de Bach, un preludio de Debussy, uno de Schumann, y listo, tres obras, que ya era medio jodido, pero era imposible, dije no, están en pedo, ni fui a rendirlas”, y frente a ese desafío, la realidad de los alumnos de esas carreras, “en

el Demudep (el año introductorio de las carreras de música de Bellas Artes) me encontré que había ayudantes egresados de la carrera de piano tocando zamba con partituras...” (Federico). Este ejemplo sustenta una de las diferenciaciones clave de estos jóvenes, algunas de estas carreras profundizan exhaustivamente sobre lo académico, y prácticamente ignoran lo popular.

Del trabajo de campo surge que los jóvenes buscan alguna forma de equilibrio entre los diferentes aspectos que hacen al conocimiento musical. Lo técnico no es despreciado, pero es visto en función de lo comunicativo y no como fin en sí.

Una constante en los trayectos formativos es la búsqueda, los jóvenes están siempre abiertos a incorporarse a nuevos espacios. Ahora bien, los jóvenes reconocen como formativos a muchos otros espacios y prácticas por fuera de lo institucionalizado. En los márgenes de la academia prevalece lo pragmático, y hay más espacio para lo intuitivo. Los jóvenes les reconocen mucho lugar en su formación a sus pares, los músicos con los que tocan o han tocado. Dicen aprender de ellos no solo sobre música, sino respecto a sus formas de vida, su “filosofía”. Se aprende tocando, en la interacción con el otro, en el diálogo, que implica hablar pero sobre todo escuchar, “es estar con la oreja abriéndote hacia el otro, siempre te aporta desde la visión que tiene el otro desde su instrumento, de la música, entonces ese intercambio ya te da, suma a tu mirada” (Francisco). Esta perspectiva podría sintetizarse en la formación en el ensayo y la zapada. Resulta muy ilustrativa otra cita, que habla del jazz, pero representa lo que los músicos describen como propio de la música popular, “otra cosa también, con el tema de tocar jazz, me di cuenta de que lo podés estudiar todo lo que quieras, pero si no lo tocás con gente, nunca va a fluir, el tema de escuchar, de entender el concepto, de acompañar, de qué se trata... es súper de interacción, porque uno tiene una idea, el otro se cuelga de esa, pero hay que desarrollarlo... tocar con gente también es un punto muy importante” (Armando).

Otra perspectiva clave es más individual y suele denominarse como formación autodidacta. Es la que se adquiere mediante la relación con el instrumento, y es valorada en tanto que permite experimentar, probar, “jugar”, ir acercándose de acuerdo con los tiempos y con las inquietudes propias. No debe pensarse que lo autodidacta remite a una soledad absoluta, sino que es un camino que hace eje en lo individual, pero de ninguna manera prescinde de otros espacios que de alguna forma hacen las veces de guía. Puede darse la situación de que un músico, luego de haber estudiado con un profesor, o haber transitado alguna institución, abandone temporalmente esos espacios para profundizar en determinados conocimientos de manera autodidacta, “el profesor no es que te forma, te muestra, te guía, te abre las puertas y te va haciendo un seguimiento, pero después también experimentás vos mismo tocando” (Camilo).

El camino autodidacta le abre lugar a las llamadas nuevas tecnologías de la comunicación (TIC), en tanto que los jóvenes utilizan como soporte para su formación de recursos de internet, como videos, libros, definiciones, y todo tipo de información que pueda

enriquecer sus prácticas. De la misma manera, explican que aprenden desde la escucha, en tanto que esta permite conocer cosas nuevas, asimilar los encares de otros músicos, que pueden ser reconocidos o no. La escucha también habilita al análisis de lo que se está escuchando, “cuando uno escucha más consciente escucha otra cosa, entendés un montón de cosas, es como estar leyendo un libro, para mí escuchar es muy clave” (Laura).

Algunas conclusiones

Con relación a todo esto, se desprende que la formación en el campo de la música popular es ubicua, dinámica, no dogmática, los jóvenes se permiten construir caminos formativos vinculados a sus búsquedas personales y no descartan ninguna posibilidad, sino más bien que las complementan, buscan en un espacio lo que otro deja por fuera.

Estas características de los recorridos formativos que van configurando los músicos a partir de sus deseos y necesidades posibilitan entonces comenzar a pensar en las posibilidades de agencia de estos jóvenes en los términos que la plantea Ortner. Estos jóvenes generan categorías a partir de sus deseos e intenciones, y las vuelcan a la acción como fuente y efecto de poder, que brinda la efectividad para lidiar estructuras preestablecidas que se les aparecen como ajenas.

Esta capacidad de agencia, que a partir de una interacción sensible con el orden social empodera a los sujetos, se vale de los intersticios de las relaciones hegemónicas, colándose por los recovecos de los trayectos preestablecidos y generando nuevos caminos para el desarrollo de la experiencia musical. Pero estas posibilidades que, en principio, revisten un carácter individual alcanzan una influencia mayor cuando performan el campo de la música popular, que a partir de las prácticas de sus actores/agentes “actualiza” sus características.

De esta manera, la música popular adquiere aristas contrapuestas dependiendo de qué parte del fenómeno se esté observando. Si lo popular en su origen es lo que se transmite como legado, en la actualidad esa idea de herencia convive con la enseñanza institucionalizada desde diferentes propuestas y perspectivas. Si lo popular se liga a lo periférico en tanto que es producto de las clases subalternas adquiere centralidad siempre que es resignificado por otras culturas (subalternas o no), o bien en la historia de la disputa del poder con las culturas dominantes. Si lo popular es en principio sencillo, con el correr del tiempo, la recíproca influencia entre diferentes lenguajes populares, y entre lo popular y lo académico, enriquece a lo popular, lo complejiza.

Bibliografía

- DENORA, Tia. (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OBSERVATORIO DE JÓVENES, COMUNICACIÓN Y MEDIOS de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social – UNLP (2011) Documento Final de las IV Jornadas de Formación. La Plata: Mimeo.
- FRITH, Simon. (1996). "Música e identidad", en *Cuestiones de Identidad Cultural*, Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), Buenos Aires: Amorrortu.
- HALL, Stuar y Paul DU GAY (comps.) (2003). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- ORTNER, Sherry (1999). "Resistencia densa: muerte y construcción cultural de agencia en el montañismo himalayo", en *The fate of "culture": Clifford Geertz and beyond*, Los Angeles: University of California Press, Berkeley. Traducción provisional para la materia "La cultura de los sectores populares y el orden social contemporáneo": María Cecilia Ferraudi Curto.
- REGUILLO CRUZ, Rossana (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- SAINTOUT, Florencia. (2010) "Jóvenes y política: los límites de la aparente aporía", en *Jóvenes argentinos: pensar lo político*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- SÁNCHEZ, Octavio, "Lenguajes en intersección: "culto" y "popular" en la configuración del campo musical", *Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño*, N.º 2, 2002.
- SANDOVAL, Carlos. (1996) Investigación cualitativa, Bogotá: ICFES.
- VIVIANI, Tomás. (2011). *La vida tocando, identidades juveniles y experiencia musical*. Tesis de grado. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, Mimeo.