

Por *Julieta*

Creado 08/12/2011 - 09:43

El poder de la música en la vida cotidiana - Nicolás Welschinger Lascano

El poder de la música en la vida cotidiana

DeNora, Tia (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nicolás Welschinger Lascano
UNLP, CONICET

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 y rigor posibles 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 reducible a ¿la comprensión de la obra?.

En su libro *Music in Everyday Life*, Tia DeNora parte de un señalamiento crucial: ¿demasiado a menudo, la música es considerada un estímulo capaz de trabajar independientemente de sus circunstancias de producción, distribución y consumo?. En consecuencia, el libro 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 esta es apropiada cotidianamente. Así, utilizando una serie de estudios etnográficos con entrevistas en profundidad sólo a mujeres, la autora examina cómo las personas utilizan la música en actividades tan disímiles como mundanas: desde clases de aeróbic, noches de karaoke, rutinas laborales, encuentros íntimos, salidas de compras, hasta terapias medicinales o tratamientos neonatales. 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 esta 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)

La tesis que atraviesa el libro de DeNora podría resumirse sintéticamente del siguiente modo: en la vida cotidiana, las personas interactúan y se apropian de la música de modos en que esta se constituye en uno de los recursos privilegiados al emprender ¿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). Así, en seis capítulos, DeNora explora las dimensiones en que la música es empleada como un material activo en la constitución de la agencia y la subjetividad. El libro enfatiza cómo los agentes ponen en juego su reflexividad al utilizar los materiales musicales como recurso en tres sentidos: como tecnología del yo (cap. III, 'Music as a technology of self?'), como tecnología 'prostética' del cuerpo (cap. IV, 'Music and body?'), como un dispositivo de regulación de las interacciones en distintos escenarios de la vida cotidiana (cap. V, 'Music as a device of social ordering?'). Ello permite metodológicamente a DeNora abandonar el terreno de los juicios estéticos sobre la 'buena o mala' música y desplazar el foco del análisis hacia su comprensión como recurso interpretativo o modelo para la acción. Debido a esta versatilidad del uso, la música puede analizarse con poco o ningún sentido referido al ideal estético de 'originalidad?', 'calidad?' o 'genuinidad?' artística. Así, en los capítulos I y II, la argumentación se concentra en construir una mirada interaccionista que pretende superar la dualidad de los enfoques musicológicos entre estructura y sentimiento; los capítulos III y IV comienzan a poner esta perspectiva en práctica mediante la descripción de la música como un dispositivo de 'autorregulación' emocional 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). El capítulo IV considera la relación de reflexividad entre la música y el cuerpo, desarrollando una perspectiva para la investigación de las múltiples formas en que la primera permite a los actores moldear diferentes corporalidades. El capítulo V avanza en la perspectiva interaccionista de los efectos de la música para examinar su empleo más allá del plano de la acción individual, como productora de escenas sociales (asegurando que sus significados son modulados en y por la situación de escucha). Recuperando las distintas tesis del libro, el capítulo VI argumenta a favor de una teoría de la acción 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 'preelectrónicos?', hoy día la sociología debe preguntarse por qué esta cobra cada vez mayor relevancia 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 capítulo I la autora realiza un recorrido por el estado de la cuestión contraponiéndose al 'gran enfoque sociomusical?', del cual su mayor exponente sería la obra de Adorno (con el cual DeNora dialoga/debate a lo largo del libro e incluso en el siguiente: *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, 2003).

Para DeNora, la obra de Adorno representa el desarrollo más significativo de la idea de que la música es una fuerza en la vida social, un material constructor de subjetividad. Su debilidad reside en que su misma perspectiva no provee herramientas que permitan explorar empíricamente dichas tesis. En su lugar, se tomó como objeto las 'obras como textos musicales?', ejerciendo una 'crítica inmanente?' de la cultura para evitar que un juicio con criterios 'externos?' violente las estéticas artísticas. Por el contrario, la crítica de DeNora afirma que muchos trabajos dedicados a los efectos de la música subtienden una premisa epistemológica portadora de un objetivismo encubierto: la idea de que 'la fuerza semiótica?' de las obras puede ser decodificada y que a través de estas decodificaciones el análisis semiológico accede al funcionamiento social de diversos tipos musicales en cuanto a conductas, juicios de valor o estados emocionales. Así los trabajos de esta perspectiva utilizan los juicios estéticos de los analistas como una herramienta analítica y no como un insumo empírico (con ello logran mayor comprensión de los tecnicismos de la crítica musical que de los usos y efectos sociales de la música) y presuponen un receptor pasivo (recipiente) e ignoran que los sentidos son forjados por los actores situados en redes específicas de

interacción (nuevamente, esto lo emparenta con la postura de la crítica musical). El ejercicio de ¿decodificación semiótica? del ¿texto? se opone a la asunción propuesta por DeNora: ¿en relación con la música, la cuestión de su significados social no puede estar preconcebida, sino que es el resultado de cómo la música es aprehendida dentro de circunstancias específicas? (p. 23).

En contraste con ¿la gran tradición?, lo que DeNora llama el enfoque de ¿la producción de la cultura? (principalmente las investigaciones a las que Becker alude constantemente en Los mundos del arte) reaccionaba contra la ausencia de materiales empíricos en los procesos de investigación a partir de enfatizar el análisis de las redes y contextos microsociales de producción artística. De este modo, una de las fortalezas de esta perspectiva culturalista 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 ¿estudios contextuales?, lo estético era tratado como un objeto a explicar pero no como material activo y dinámico con capacidad de agencia sobre lo social. Paradójicamente, ir hacia el contexto de recepción significó desplazar la capacidad productiva de los materiales estéticos; lejos de la preocupación de Adorno por los modos en que la música era activada en ¿y no meramente determinada por? la vida social (p. 5).

Así, en el capítulo II (¿Musical affect in practice?), estas críticas fundamentan una concepción interaccionista de los efectos de la música en la vida cotidiana que va más allá del dualismo de si los efectos sociales de la música son ¿inmanentes? o ¿atributos?. A ellos se opone una aproximación pragmática del significado musical que ¿esquive la dicotomía texto/contexto (y la idea del objeto musical) a favor de una noción de la música tal como está sumergida, y convertida, en un recurso para la acción, el sentimiento y el pensamiento? (p. 49). Más allá del mero formalismo musicológico y el puro contextualismo constructivista, se trata de tomar como insumo el análisis de los términos de la interpelación (es decir, las particularidades de la estructura musical) y su recepción y efectos (que DeNora recompone como estados de ánimo, representaciones, asociaciones, evocaciones).

La música como estructura ¿affordance?

En este punto del libro (capítulo II), DeNora repasa los aportes de la perspectiva interaccionista (principalmente Law y Latour) para afirmar que la música, bajo ciertas circunstancias ¿como otros objetos en otras?, habilita a cursos de acción que dependen de las particulares de esta y del tipo de interacción modulada en la situación de escucha. Para explorar la ¿interacción humano-música?, recurre a un concepto de la tradición psicológica norteamericana: el 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) . DeNora argumenta que la música habilita (¿afford?) a los actores modos de ¿hacer, ser y sentir? de la misma forma 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). ¿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 es el riesgo de caer nuevamente en lo que Latour llama ¿tecnologicismo? si se olvida que la música se vuelve un artefacto ¿affordance? en el proceso de interacción. Para la autora, la música

no es meramente un medio ¿significante? o ¿expresivo?: 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)

Así, 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

Profundizando una tesis de Frith acerca de la relación música-subjetividad, ya desde el título del capítulo III (?Music as a technology of self?), DeNora propone entender la música como una tecnología que los actores utilizan reflexivamente con el fin de incidir de forma deliberada sobre sus propios estados de ánimo. Los escuchas reflexionan sobre su experiencia y demuestran saber qué tipo de música necesitan? en distintas situaciones (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)

Por lo tanto, la música se vuelve un dispositivo para la autorrepresentación, permitiendo a las personas desplegar usos estratégicos?: alcanzar o modificar ciertas emociones, transitar de un estado anímico indeseado a otro. Así, permitiendo entrar o salir? de un determinado estado, la música, como en el caso de las entrevistadas de DeNora, 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, etcétera. Para ilustrar este punto, DeNora recurre a la metáfora de pensar la música con propiedades similares a las de ciertas drogas: la estimulación, la adicción, la automedicación.

Del mismo modo, como tecnología del yo, la música no sólo es empleada como un modo de proyectarse en el presente o hacia el futuro, sino que a su vez permite a los agentes operar sobre su memoria. Ya que recurrentemente es asociada con aspectos de la experiencia pasada. Fue parte del pasado y entonces se convierte en emblema complejo interactivo y emocional. Un abordaje correcto muestra que los poderes afectivos de la música devienen de su copresencia con otras cosas (personas, eventos, escenas). Y es a este proceso precisamente al que se refiere DeNora cuando habla del círculo virtuoso? de la música. Ya que, si bien sus sentidos y efectos son producto de la trama de interacciones en las situaciones en que sea apropiada, 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, los actores suelen tener la sensación de saber what goes with what?) que comúnmente corren el riesgo de ser naturalizados, comprendidos y explicados como producto de características semióticas y/o musicales de determinado género?, cuando no es más que la consecuencia de que a lo largo del tiempo los actores asocian cierta música a determinadas situaciones de escucha o identifican en ella características que creen propias (p. 125). 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 la manera en que los actores emplean la música como un tecnología del yo que les permite operar sobre sus identificaciones, emociones y experiencias pasadas, DeNora plantea que, en

relación con el cuerpo, 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, el capítulo IV (?Music and the body?) se alimenta de observaciones que DeNora realizó, por un lado, en una ?clínica neonatal? donde la música es escuchada en primer lugar en el útero, vinculando desde allí el cuerpo con el ritmo; a su vez, también de notas de campo tomadas en clases de aeróbics, donde la música es utilizada para moldear la corporalidad necesaria para desarrollar toda la serie de figuras coreográficas y ejercicios que los instructores proponen, asociada 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, etcétera? (p. 93). En este contexto, argumenta que la música regularmente es empleada como una tecnología ?prostética?:

materiales que extienden lo que el cuerpo puede hacer [...] transformando las capacidades de los brazos, las piernas, los ojos y voces [...] Con esas tecnologías 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, a partir de la variación de ciertas características musicales formales y técnicas, las personas pueden atravesar distintos estados fisiológicos (agotamiento o estimulación, dolor o placer). 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 ciertos movimientos coreográficos de las rutinas aeróbicas con los que se encuentran (recurrentemente) asociadas: 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 de relajación, 130.

De esta forma, DeNora propone que la música es un modo de disponer sobre los cuerpos patrones, parámetros y significados, y concluye que, tanto en este caso como en los anteriores, la es transformada en acciones de modos que eluden los reflejos y niveles conscientes. En este sentido, para DeNora, hablar de la música como ?estimulo? o ?medio? que ejemplificaría u homologaría cuestiones de otros ordenes sociales es permanecer comprometido con una concepción cognitivista de la agencia organizada en torno a las nociones de inteligencia interpretativa (de las formas musicales) de cada individuo aislado (p. 160). Tal concepción no accede a los niveles en los cuales la música también opera, no como un objeto, estímulo, síntoma o reflejo, sino como material activo cosubjetivo.

La música como dispositivo del orden social

En el capítulo V, el foco se desplaza hacia los espacios configurados material y estéticamente como escenarios en los que la música es utilizada como un dispositivo de regulación de las interacciones en la vida cotidiana, ya sean 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 orientas por parámetros extrapersonales como los que ofrece la música. Y a su vez, distinguiendo entre modos de interacciones cuando la música es empleada como dispositivo regulador de la acción, reafirmando que los significados de la música son modulados cosubjetivamente 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 cosubjetividad donde dos o más individuos pueden exhibir modos similares de sentir y actuar, constituidos en relación con parámetros extrapersonales, tales como aquellos proveídos por los materiales musicales?. Tal cosubjetividad 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 cosubjetividad es el resultado de alineamientos individualmente reflexivos aislados a un entorno y sus materiales. (p. 149)

Para DeNora, 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 conscientemente identificados. 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 ellos. Particularmente, en el caso de la dimensión emocional (o la dimensión estética de la agencia, como la llama DeNora), los materiales musicales muchas veces son utilizados como recursos (¿uno efímero y sutil?) con que describir, reflexionar, volver inteligibles, forjar y materializar ciertos estados, deseos, acciones, etcétera. Ello, a su vez, para DeNora 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

En el capítulo final, las conclusiones apuntan a problematizar la relación entre música y agencia. Para DeNora, una de las causas que ha obstaculizado el desarrollo de una teoría de los efectos sociales de la música es que la teoría sociológica clásica produjo sus premisas sobre la acción social en un contexto previo a la emergencia de la industria cultural de masas, por lo cual no tomó lo suficientemente en consideración la incidencia que podrían ejercer los materiales estéticos en la subjetividad moderna. Como respuesta, DeNora afirma que en los tiempos del siglo XXI, las bases estéticas de la vida social se han vuelto dominantes con lo cual estas deberían ser trasladadas al corazón del paradigma sociológico. Así, retomando las distintas tesis sostenidas sobre la productividad de la música, 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 ¿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.

Bibliografía

DeNora, Tia (1995). Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna 1792-1803.

Berkley, Los Angeles y London: University of California Press.

?? (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.

Adjunto	Tamaño
Resenia_De Nora.pdf ^[1]	116.94 KB

Revista Argentina de Estudios de Juventud ISSN 1852-4907

Observatorio de Jóvenes, Comunicación Medios | Facultad de Periodismo y Comunicación Social - UNLP

Director de la publicación Florencia Saintout | Diag 113 y 63 - (CP 1900) La Plata - Bs. As. - Argentina

www.perio.unlp.edu.ar/revistadejuventud | revistadejuventud@perio.unlp.edu.ar | Publicación Semestral

[AMNTI](#) - 2009

URL de origen: <http://www.perio.unlp.edu.ar/revistadejuventud/?q=node/62>

Enlaces:
[1] http://www.perio.unlp.edu.ar/revistadejuventud/sites/perio.unlp.edu.ar.revistadejuventud/files/Resenia_De Nora.pdf