

Las lecturas Routledge sobre

LA SOCIOLOGIA DE LA MÚSICA

**Editadas por
JOHN SHEPHERD y
KYLE DEVINE**

"Shepherd y Devine han prestado un servicio de primer orden a cualquier persona interesada en la sociología de la música, poniendo a su disposición en un solo volumen los escritos más importantes en este campo."

-Howard S. Becker, autor de Art Worlds

"Abarcando desde los clásicos seminales hasta las ideas y debates más actuales, este libro ofrece al lector todo lo que necesita saber sobre el estudio sociológico de la música. Es una guía indispensable para comprender las múltiples formas en que la música se estructura socialmente y cómo la música, a su vez, repercute en las sociedades humanas."

-David Inglis, Universidad de Exeter

"¿Hay vida después de la muerte de lo social? ¿Queda algo que decir sobre la música y la sociedad después de Max Weber o Theodor W. Adorno? Esta colección de textos clásicos y nuevos trabajos muestra que la investigación sobre la vida social de la música y la vida musical de la sociedad no sólo está viva y en buen estado, sino que también es más diversa, más interdisciplinaria, más teórica -y quizás también menos "sociológica"- que nunca. Musicólogos, etnomusicólogos, teóricos de los medios de comunicación, sociólogos, antropólogos... ¡lean!"

-Veit Erlmann, Universidad de Texas en Austin

"El estado de la cuestión de la sociología de la música. Combina ideas del pasado y del presente, de la musicología y la sociología, todo en un solo lugar. El lector que hay que tener".

-Ron Eyerman, Universidad de Yale

"La sociología de la música ha recorrido un largo camino desde los días de la Escuela de Frankfurt y la Escuela de Birmingham, y este exhaustivo volumen -el primero de su clase- revela la distancia recorrida. Incluye algunos textos tempranos influyentes como hitos, antes de proceder a explorar el papel de la música en la interacción social, la formación de la identidad, la política y los procesos industriales. La combinación de académicos veteranos y de una generación más joven proporciona una visión general del campo que difícilmente podría ser mejor".

-Derek B. Scott, Universidad de Leeds y autor de Sounds of the Metropolis

"El *Routledge Reader on the Sociology of Music* es una importante contribución al área. Shepherd y Devine han creado un volumen que respeta los múltiples y variados intereses que la sociología aporta al estudio de la música, la creación musical y la experiencia de la música en general. Este volumen ofrece a los lectores declaraciones teóricas clásicas en el área, debates más recientes y ensayos que abordan cuestiones sustantivas actuales. Es el tipo de colección que los lectores encontrarán de valor en los próximos años".

-Scott Grills, Universidad de Brandon

LAS LECTURAS ROUTLEDGE SOBRE LA SOCIOLOGIA DE LA MÚSICA

The Routledge Reader on the Sociology of Music ofrece la primera colección de lecturas de referencia y nuevos ensayos sobre el pensamiento más reciente en sociología de la música. El interés por la sociología de la música ha aumentado drásticamente en la última década, pero no existe una antología de lecturas esenciales e introductorias. El volumen incluye un estudio exhaustivo de la historia del campo, el estado actual y las futuras direcciones de investigación. Ofrece seis lecturas de origen, trece ensayos contemporáneos populares y dieciséis contribuciones nuevas y frescas, junto con una introducción ampliada de los editores. *The Routledge Reader on the Sociology of Music* representa una amplia obra de referencia que será un recurso para la actual generación de musicólogos con inclinación sociológica y sociólogos con inclinación musical, ya sean investigadores, profesores o estudiantes.

John Shepherd es Vicerrector y Vicepresidente Asociado (Académico) de la Universidad de Carleton, en Ottawa, donde también es Profesor del Rectorado de Música y Sociología.

Kyle Devine es profesor de música en la City University de Londres e investigador asociado del Music and Digitization Research Group de la Universidad de Oxford.

***LAS LECTURAS
ROUTLEDGE SOBRE LA
SOCIOLOGÍA DE LA
MÚSICA***

**editadas por
John Shepherd y Kyle Devine**

 **Routledge**
Taylor & Francis Group
NEW YORK AND LONDON

Publicado por primera vez en 2015
por Routledge
711 Third Avenue, New York, NY 10017

y por Routledge

2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon, OX14 4RN

Routledge es un sello de Taylor & Francis Group, una empresa de información

© 2015 Taylor & Francis

Se ha hecho valer el derecho de John Shepherd y Kyle Devine a ser identificados como autores del material editorial, y de los autores de sus capítulos individuales, de acuerdo con las secciones 77 y 78 de la Ley de Derechos de Autor, Diseños y Patentes de 1988.

Todos los derechos están reservados. Ninguna parte de este libro puede ser reimpresa o reproducida o utilizada en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico o de otro tipo, conocido o inventado en el futuro, incluyendo la fotocopia y la grabación, o en cualquier sistema de almacenamiento o recuperación de información, sin el permiso por escrito de los editores.

Aviso de marca comercial: Los nombres de productos o empresas pueden ser marcas comerciales o marcas registradas, y se utilizan sólo para la identificación y la explicación sin intención de infringir.

Library of Congress Cataloging in Publication Data

The Routledge reader on the sociology of music / John Shepherd and Kyle Devine.

pages cm

Incluye referencias bibliográficas e índices.

1. Música-Aspectos sociales. 2. Sociología. 3. Artes y sociedad. I. Shepherd, John, 1947-editor. II. Devine, Kyle, editor.

ML3916.R676 2015

306.4'842-dc23 2015005915

ISBN: 978-0-415-85546-4 (hbk)

ISBN: 978-1-138-85636-3 (pbk)

ISBN: 978-0-203-73631-9 (ebk)

Compuesto en Minion por Florence Production Ltd, Stoodleigh, Devon, Reino Unido

Editora principal: Constance Ditzel

Asistente editorial principal: Elysse Preposi

Editora de producción: Sioned Jones

Directora de marketing: Amy Langlais Directora de proyectos: Anne Macdonald

Editora de textos: Carol Lee

Correctora: Kilmeny MacBride

Diseño de portada: Jayne Varney

Trad. RART

Índice

PREFACIO	IX
AGRADECIMIENTOS	XIV
Introducción: La música y la imaginación sociológica – Pasado y perspectivas <i>John Shepherd y Kyle Devine</i>	1
Sección I Lectura de fuentes: Precursores y figuras fundadoras	32
Capítulo 1 El origen y función de la música, <i>Herbert Spencer</i>	38
Capítulo 2 Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música, <i>Georg Simmel</i>	48
Capítulo 3 Fundamentos racionales y sociales de la música, <i>Max Weber</i>	59
Capítulo 4 El gusto musical y su formación, <i>John H. Mueller</i>	66
Capítulo 5 Hacer música juntos: Un estudio sobre las relaciones sociales, <i>Alfred Schütz</i>	76
Capítulo 6 Sociología de la música, <i>Theodor Adorno</i>	89
Sección II Enfoques, sitios y debates	98
A. La música en sí	101
Capítulo 7 La música como significado social, <i>Susan McClary</i>	102
Capítulo 8 La música, el cuerpo y la práctica significativa, <i>John Shepherd</i>	112
Capítulo 9 La música y la mirada sociológica, <i>Peter Martin</i>	124
B. Creación	135
Capítulo 10 Etnografía e interacción, <i>David Grazian</i>	136
Capítulo 11 Perspectivas de interpretación, <i>Lisa McCormick</i>	149
Capítulo 12 Perspectivas de producción, <i>Marco Santoro</i>	162
C. Consumo	180
Capítulo 13 Identidad: Música, comunidad y yo, <i>Andy Bennett</i>	181
Capítulo 14 El gusto como distinción, <i>Richard A. Peterson</i>	194
Capítulo 15 El gusto como actuación, <i>Antoine Hennion</i>	206

INDICE

Sección III Política, cuestiones sociales y culturas musicales	215
Capítulo 16 Resistencia y movimientos sociales, <i>Eric Drott</i>	218
Capítulo 17 Género y sexualidad, <i>Marion Leonard</i>	231
Capítulo 18 Hip Hop y raza, <i>Anthony Kwame Harrison</i>	245
Capítulo 19 Globalización cultural: Pop-Rock y cosmopolitismo musical, <i>Motti Regev</i>	259
Capítulo 20 Crítica musical y culturas del gusto, <i>Morten Michelsen</i>	272
Capítulo 21 Arte, música y clase social, <i>William Weber</i>	285
Capítulo 22 Paisajes urbanos, <i>Sara Cohen</i>	298
Capítulo 23 El cuerpo y la danza, <i>Mary Fogarty</i>	318
Sección IV Industrias e instituciones	333
Capítulo 24 Música grabada, <i>Dave Laing</i>	336
Capítulo 25 Música en directo, <i>Simon Frith</i>	351
Capítulo 26 Política cultural e industrias creativas, <i>Adam Behr</i>	363
Capítulo 27 Derechos de autor, <i>Lee Marshall</i>	377
Sección V Tecnología y mediación	394
Capítulo 28 Instrumentos e innovación, <i>Trevor Pinch y Karin Bijsterveld</i>	396
Capítulo 29 Radio, <i>Christina Baade</i>	408
Capítulo 30 Música e imagen en movimiento: Un estudio de caso de Hans Zimmer, <i>Benjamin Wright</i>	422
Capítulo 31 La digitalización, <i>Paul Théberge</i>	435
Sección VI Nuevas direcciones	450
Capítulo 32 Después de Adorno, <i>Tia DeNora</i>	452
Capítulo 33 Bourdieu y más allá, <i>Nick Prior</i>	464
Capítulo 34 Teoría de la mediación, <i>Georgina Born</i>	478
Capítulo 35 De la significación al afecto, <i>Jeremy Gilbert</i>	491
LISTA DE COLABORADORES	502

Prefacio

El *Routledge Reader on the Sociology of Music* ofrece una introducción a un área de actividad intelectual en rápido desarrollo y dinámica. Combina contribuciones originales que resumen temas clave y establecen agendas para futuras investigaciones con reimpresiones de lecturas de fuentes y ensayos clásicos que han dado forma al campo.

Durante casi un siglo, los estudiosos se han preguntado qué es exactamente la sociología de la música, y qué podría o debería ser. El hecho mismo de que estas cuestiones sigan abiertas es parte de lo que hace que el campo sea tan vibrante e interesante, y es una cuestión a la que volveremos en nuestra Introducción. Sin embargo, como punto de partida para el libro, tenemos que proporcionar nuestra comprensión de lo que constituye el campo. Entendemos la sociología de la música como una especie de conversación, un punto de encuentro interdisciplinar en el que los sociólogos con intereses en los fenómenos musicales y los musicólogos con intereses en los fenómenos sociales pueden trabajar juntos para generar conocimiento concreto y conceptual sobre la música como hecho de la vida. Así pues, el libro no trata de delimitar lo que la sociología de la música puede o no puede ser. Más bien se trata de alimentar los estudios musicales y las ciencias sociales entre sí, un ejercicio que creemos que enriquece a cada disciplina y permite una comprensión más profunda tanto de la música como de la sociedad.¹

Tal comprensión significa que la sociología de la música no es simplemente la aplicación a la música de teorías sociológicas y empíricas establecidas. Por el contrario, es una invitación a una conversación interdisciplinar. Podemos decir que el académico que se encuentra en la intersección de estos campos se interesa por las formas y los papeles de la música en la sociedad, la dinámica de la música como medio de expresión y comunicación humana y su posición dentro de los órdenes sociales establecidos (incluidos los sistemas políticos, económicos, institucionales y tecnológicos). Además, dado que lo que llamamos "música" es un fenómeno evidente en todas las culturas, la sociología de la música se enfrenta necesariamente a algunas de las cuestiones más fundamentales sobre lo que significa ser humano. De hecho, la sociología de la música está abierta en cuanto a los tipos de música que estudia. Aunque al principio se ocupaba principalmente de la música artística occidental, en los últimos años los académicos han defendido el estudio de toda la

¹ Utilizamos los términos "sociología de la música" y "sociología de la música" indistintamente, a pesar de algunas críticas incisivas a la frase "sociología de la música" (véase DeNora 2003, Hennion 2003; véase también la primera nota a pie de página de la Introducción).

música, desde los mashups hasta Machaut, incluyendo, y a veces especialmente, aquellas músicas que pueden no parecer "musicológicamente" significativas.

La sociología de la música es, por tanto, una tarea académica amplia y significativa. Además, este campo está creciendo. Este crecimiento se debe tanto al impacto del "nuevo" pensamiento musicológico en los departamentos de música como a la explosión del interés sociológico por el arte y la cultura². Además del flujo constante de artículos centrados en la música en revistas como *Cultural Sociology*, y además de las diversas conferencias que se han dedicado recientemente al tema (véase, por ejemplo, Brandl et al. 2012), revistas como *Poetics* (2002, 2004), *Social Studies of Science* (2004), *Leisure Studies* (2005), *American Behavioral Scientist* (2005), *Symbolic Interaction* (2006) y *Studies in Symbolic Interaction* (2010, 2014) han publicado números especiales centrados en la música. Otras obras recientes incluyen un nuevo estudio del campo (McCormick 2012), un libro de texto introductorio sobre la música popular (Kotarba y Vannini 2009), una guía de orientación etnográfica sobre el tema (Towe Horsfall, Meij y Probstfield 2014) y una enciclopedia (Thompson 2014).

A pesar de toda esta actividad, estas Lecturas son las primeras de su clase. Existen, por supuesto, otras obras generales de sociología de la música. Sin embargo, la mayor parte de las afirmaciones clásicas sobre la sociología de la música están anticuadas y agotadas (por ejemplo, Weber 1958, Silbermann 1963, Kunst 1968, Adorno 1976, Ballantine 1984, Dasilva, Blasi y Dees 1984, Supicic 1987, Honigsheim 1989, Blaukopf 1992). Además, aunque existen numerosos estudios ejemplares en la sociología de la música, éstos tienden a ser demasiado específicos para constituir buenas obras de referencia, en sí mismas (por ejemplo, Frith 1996, Peterson 1997, DeNora 2000). Nuestro objetivo, por tanto, es presentar un libro amplio y diverso que introduzca algunas de las principales preocupaciones conceptuales, metodológicas y empíricas del campo, tanto del pasado como del presente, y que sirva como recurso para los académicos, profesores y estudiantes que trabajan en las intersecciones de la música y la sociología.

Sobre el libro

Después de una introducción general, en la que se examina la historia, el estado actual y las posibles direcciones futuras de la sociología de la música, el libro está organizado en seis secciones: Lectura de fuentes; Enfoques, sitios y debates; Política,

² La sociología cultural es, de lejos, el subcampo más popular en la Asociación Americana de Sociología, y está fuertemente representada en las Asociaciones de Sociología australiana, británica, canadiense y europea. Para más información sobre la llamada "nueva" musicología, véase, por ejemplo, Williams (2001), Shepherd (2003), Stobart (2008) y el número especial de *Radical Musicology* (2010-2011). Sobre el desarrollo y los temas de la sociología cultural y la sociología de las artes, véase, por ejemplo, Inglis y Hughson (2003, 2005), Fuente (2007), Born (2010), Back et al. (2012), Alexander, Jacobs y Smith (2013), Alexander y Bowler (2014).

cuestiones sociales y culturas musicales; Industrias e instituciones; Tecnología y mediación; y Nuevas direcciones. Cada sección se agrupa en torno a algunos de los temas principales del campo y va acompañada de un breve ensayo introductorio que elabora y contextualiza su contenido. Por lo tanto, el objetivo de este prefacio no es desgranar el contenido del libro, ni capítulo por capítulo ni sección por sección. Más bien, el objetivo es simplemente poner a los lectores en sintonía con lo que pueden esperar en su exploración de *The Routledge Reader on the Sociology of Music*.

La organización temática del libro refleja lo que creemos que son algunas de las cuestiones más formativas y urgentes de la sociología de la música. Los capítulos se han encargado recientemente y se han reimpresso a autores de primera línea mundial. Por supuesto, hay otras formas de abordar el campo. Un libro no puede ofrecer un mapa completo, ni puede ser todo para todos. Por ejemplo, hay numerosas cuestiones teóricas que podrían recibir más cobertura de la que podemos ofrecer, mientras que las cuestiones de metodología se abordan de manera principalmente implícita.³ También hay vertientes relativamente distintas de la propia sociología de la música, que tienen sus propios cuerpos sustanciales de literatura, como la sociología de la educación musical (véase Wright 2010) y el antiguo Instituto de Sociología Musical de Viena (véase Zembylas 2012).

Por estas razones, este libro no es un tratamiento empírico, conceptual o culturalmente exhaustivo de la sociología de la música. No obstante, hemos tratado de presentar un abanico representativo de temas desde una gama ilustrativa de perspectivas. Nuestra esperanza es abrir el mundo de la sociología musical. El libro *Routledge Reader on the Sociology of Music* es una introducción a una conversación, y una invitación a mantenerla.

Agradecimientos

Como parte del trabajo de fondo para nuestro material introductorio, Kyle Devine llevó a cabo algunas investigaciones de archivo y entrevistas. Nuestro agradecimiento a Dina Kellams y Carrie Schwier, de los Archivos de la Universidad de Indiana, por ayudarnos con nuestra investigación sobre John H. Mueller, y a Howard Becker y Peter Martin por dedicar su tiempo a responder a las preguntas de Kyle sobre la historia de la disciplina. Howard Becker fue "más allá", dándonos a conocer parte de la literatura francesa que no habíamos encontrado.

Por su ayuda experta y vital en la preparación del manuscrito, estamos enormemente agradecidos a Gabrielle Kielich, estudiante de posgrado en el

³ De hecho, elaborar una introducción a la sociología musical orientada metodológicamente sería una tarea propia. Aunque hay algunos puntos de partida excelentes (por ejemplo, Clarke y Cook 2004), parece que una guía completa de métodos de investigación en la sociología de la música sería una empresa oportuna.

programa de máster en Música y Cultura de la Universidad de Carleton. Por su apoyo administrativo, estamos en deuda con Meredith Warner, responsable de la revisión de programas en la Oficina del Vicerrector y Vicepresidente Asociado (Académico) de la Universidad de Carleton. Georgina Born, Dave O'Brien y Nick Prior han sido generosos compañeros de conversación en varias etapas de este proyecto, mientras que Stephen Cottrell y Tom Everett han aportado comentarios perspicaces sobre el material introductorio. Nuestra editora en Routledge, Constance Ditzel, ha ofrecido desde el principio un apoyo y orientación entusiastas a este proyecto. Por último, queremos agradecer a los numerosos revisores que han contribuido a dar forma al volumen con sus excelentes sugerencias y aportaciones, entre ellos Veit Erlmann, Ron Eyerman, Scott Grills, David Inglis, Thomas Regelski, Mickey Vallee y otros.

Referencias

- Adorno, T.W. 1976. *Introduction to the Sociology of Music*. New York: Continuum.
- Alexander, A., R. Jacobs and P. Smith, eds. 2013. *The Oxford Handbook of Cultural Sociology*. Oxford: Oxford University Press.
- Alexander, V. and A. Bowler. 2014. "Art at the Crossroads: The Arts in Society and the Sociology of Art." *Poetics* 43(1): 1–19.
- Back, L., A. Bennett, L. Desfor Edles, M. Gibson, D. Inglis, R. Jacobs and I. Woodward. 2012. *Cultural Sociology: An Introduction*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Ballantine, C. 1984. *Music and its Social Meanings*. New York: Gordon and Breach.
- Blaukopf, K. 1992. *Musical Life in a Changing Society: Aspects of Music Sociology*. Portland: Amadeus Press.
- Born, G. 2010. "The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production." *Cultural Sociology* 4(2): 171–208.
- Brandl, E., C. Prévost-Thomas and H. Ravet, eds. 2012. *Vingt-cinq ans de sociologie de la musique en France* (Tome 1). Paris: L'Harmattan.
- Clarke, E. and N. Cook, eds. 2004. *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Oxford: Oxford University Press.
- Dasilva, F., A. J. Blasi and D. Dees. 1984. *The Sociology of Music*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- DeNora, T. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2003. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, S. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fuente, E. de la. 2007. "The 'New Sociology of Art': Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts." *Cultural Sociology* 1(3): 409–425.
- Hennion, A. 2003. "Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music." In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, eds. M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton, 80–91. New York: Routledge.

- Honigsheim, P. 1989. *Sociologists and Music: An Introduction to the Study of Music and Society*. New Brunswick: Transaction.
- Inglis, D. and J. Hughson. 2003. *Confronting Culture: Sociological Vistas*. Cambridge: Polity.
- _____, eds. 2005. *The Sociology of Art: Ways of Seeing*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kotarba, J. and P. Vannini. 2009. *Understanding Society through Popular Music*. New York: Routledge.
- Kunst, J. 1968. *Some Sociological Aspects of Music*. New York: De Capo.
- McCormick, L. 2012. "Music Sociology in a New Key." In *The Oxford Handbook of Cultural Sociology*, eds. J. C. Alexander, R. N. Jacobs and P. Smith, 722–744. New York: Oxford University Press
- Peterson, R.A. 1997. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Shepherd, J. 2003. "Music and Social Categories." In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, eds. M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton, 69–79. New York: Routledge.
- Silbermann, A. 1963. *The Sociology of Music*. London: Routledge.
- Stobart, H., ed. 2008. *The New (Ethno)musicologies*. Lanham: Scarecrow.
- Supicic, I. 1987. *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*. New York: Pendragon Press.
- Thompson, W.F., ed. 2014. *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia*. Thousand Oaks: Sage.
- Towe Horsfall, S., J.-M. Meij and M.D. Probstfield, eds. 2014. *Music Sociology: Examining the Role of Music in Social Life*. Boulder: Paradigm.
- Weber, M. 1958 [1921]. *The Rational and Social Foundations of Music*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Williams, A. 2001. *Constructing Musicology*. Aldershot: Ashgate.
- Wright, R., ed. 2010. *Sociology and Music Education*. Farnham: Ashgate.
- Zembylas, T., ed. 2012. *Kurt Blaukopf on Music Sociology: An Anthology*. New York: Peter Lang.

Agradecimientos

Los siguientes extractos se han reproducido con su amable autorización. Aunque se ha hecho todo lo posible por localizar a los titulares de los derechos de autor y obtener su autorización, no siempre ha sido posible en todos los casos. Cualquier omisión de la que tengamos conocimiento será subsanada en futuras ediciones.

- Adorno, T. 1976 [1962]. "Postscript—Sociology of Music." *In Introduction to the Sociology of Music*, 219–228. New York: Seabury.
- Born, G. 2011. "Music and the Materialization of Identities." *Journal of Material Culture* 16(4): 376–388. © 2011. Reprinted by Permission of Sage.
- Cohen, S. 2012. "Bubble, Tracks, Borders and Lines: Mapping Music and Urban Landscape." *Journal of the Royal Musical Association* 137(1): 135–170.
- DeNora, T. 2003. "New Methods and Classic Concerns." *In After Adorno: Rethinking Music Sociology*, 35–58. Cambridge: Cambridge University Press. © Tia DeNora 2003. Reproduced by permission.
- Frith, S. 2007. "Live Music Matters." *Scottish Music Review* 1(1): 1–17.
- Gilbert, J. 2004. "Signifying Nothing: 'Culture,' 'Discourse,' and the Sociality of Affect." *Culture Machine* 6 (www.culturemachine.net/index.php/cm/article/view/8/7).
- Grazian, D. 2004. "Opportunities for Ethnography in the Sociology of Music." *Poetics* 32(3/4): 197–210. © 2004 with permission from Elsevier.
- Hennion, A. 2010. "Loving Music: From a Sociology of Mediation to a Pragmatics of Taste." *Comunicar* 27(34): 25–33.
- Martin, P. 2006. "Music and the Sociological Gaze." *In Music and the Sociological Gaze: Art Worlds and Cultural Production*, 13–31. Manchester: University of Manchester Press.
- McClary, S. 2000. "Turtles All the Way Down (on the 'Purely Musical')." *In Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*, 1–31. Berkeley: University of California Press. © 2000 by the Regents of the University of California. Reprinted with permission.
- Mueller, J.H. 1951. "Musical Taste and How it is Formed." *In The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste*, 380–405. Bloomington: Indiana University Press. © 1951. Reprinted with permission of Indiana University Press.
- Peterson, R. 1992. "Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore." *Poetics* 21(4): 243–258. © 1991 with permission from Elsevier.
- Pinch, T. and K. Bijsterveld. 2003. "Should One Applaud? Breaches and Boundaries in the Reception of New Technology in Music." *Technology and Culture* 44(3): 536–559. © 2003 The Society for the History of Technology. Reprinted with permission of Johns Hopkins University Press.
- Prior, N. 2011. "Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond." *Cultural Sociology* 5(1): 121–138. © 2011. Reprinted by permission of Sage.

AGRADECIMIENTOS

- Santoro, M. 2011. "Production of Culture." In *The Encyclopedia of Consumer Culture*, ed. D. Southerton, 1154–1157. Thousand Oaks: Sage. © 2011. Reprinted by permission of Sage.
- Schütz, A. 1951. "Making Music Together: A Study in Social Relationship." *Social Research* 18(1/4): 76–97. © 1951 New School for Social Research. Reprinted with permission of Johns Hopkins University Press.
- Shepherd, J. 1991. "Music and the Last Intellectuals." *Journal of Aesthetic Education* 25(3): 95–114. © 1991 by the Board of Trustees of the University of Illinois.
- Shepherd, J. and K. Devine. 2013. "Sociology of Music." In *The Grove Dictionary of American Music*, 2nd ed. New York: Oxford University Press.
- Simmel, G. 1968 [1883]. "Psychological and Ethnological Studies on Music." In *Georg Simmel: The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, ed. K.P. Etzkorn, 98–140. New York: Teachers College Press. © 1968 by Teachers College Press. All rights reserved.
- Spencer, H. 1916 [1854]. "The Origin and Function of Music." In *Essays: Scientific, Political, and Speculative*, Vol. 2, 210–238. New York: Appleton.
- Weber, M. 1958 [1921]. *The Rational and Social Foundations of Music*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Introducción

La música y el imaginario sociológico - Pasado y perspectivas

JOHN SHEPHERD Y KYLE DEVINE

Nuestro objetivo en esta Introducción es presentar algunas de las raíces históricas y las orientaciones futuras prometedoras - "pasadas y perspectivas"- de lo que podríamos llamar la "imaginación sociológica" tal y como se ha aplicado a la cultura musical. Por supuesto, la frase "imaginación sociológica" tiene un significado específico: fue acuñada por el sociólogo estadounidense C. Wright Mills (1959), quien la entendió como "una cualidad de la mente" que "nos permite captar la historia y la biografía y las relaciones entre ambas dentro de la sociedad" (5, 6). En otras palabras, la frase designa una orientación reflexiva y crítica hacia las convenciones sociales; ayuda a ver el carácter construido y mutable de lo que de otro modo podría parecer natural e inmutable.

Algunas de las ideas de Mills sobre la imaginación sociológica estaban motivadas políticamente y eran propias de su tiempo y lugar (13-15). Pero Mills también creía que esta "cualidad de la mente" era un denominador común en muchos de los análisis sociales más perspicaces (6). Como tal, queremos liberar a la imaginación sociológica de algunas de sus connotaciones históricas y culturales específicas de Mills y, en su lugar, utilizar la frase para referirse de forma más general a las diversas formas en que se han entendido las relaciones entre las experiencias personales, sociales y musicales a lo largo del tiempo. De este modo, la imaginación sociológica se convierte en una lente histórica y analítica a través de la cual podemos ver más de un siglo de cambios en el pensamiento sobre la música y lo social ¹ -es

¹ Es necesario decir algo sobre la frase "la música y lo social". El lenguaje es algo complicado a la hora de discutir el carácter social de la música. El lenguaje se compone de palabras que parecen discretas, sobre todo en su presentación visual. La tentación, entonces, es asumir que los fenómenos a los que se refieren las palabras son igualmente distintos, si no separados. Esta es una cuestión que ha plagado los intentos de comprender el carácter social de la música. Por lo tanto, nos hemos abstenido de describir el trabajo en la sociología de la música como algo que aborda "la relación entre la música y la sociedad". En tales formulaciones, la "música" y la "sociedad" pueden suponerse fácilmente como fenómenos distintos, si no separados. La cuestión es entonces cómo se "relacionan". En su punto más extremo, esta formulación puede interpretarse como una indicación de que la música existe fuera de lo social, que entonces "influye" o incluso "constituye" "eso" de maneras que deben entenderse. Por razones obvias, queremos evitar este tipo de formulaciones. Reifican tanto la música como lo social.

decir, las diversas formas en que los sociólogos se han comprometido con la música, por un lado, y las diversas formas en que los musicólogos se han comprometido con lo social, por otro. Utilizando la imaginación sociológica como una especie de telón de fondo para una historia intelectual, esta Introducción inicia una sociología de la sociología de la música.²

Consideraciones generales, historias tempranas

Aunque el interés de los estudiosos por la música y lo social se remonta a miles de años atrás (por ejemplo, Platón, Aristóteles, Agustín, Boecio; véase Bowman 1998), nuestra investigación comienza en el siglo XIX, cuando el mundo académico moderno tomó forma. Sin querer enfrascarnos en la compleja genealogía intelectual de la musicología o la sociología (véase Duckles et al. 2001, Shepherd 2001), podemos señalar una pequeña ironía en el desarrollo de su historia compartida: a saber, que incluso cuando el mundo académico se vio impulsado hacia la creación de dominios disciplinarios especializados y distintos, ciertas corrientes cruzadas entre la música y la sociología fueron sin embargo evidentes desde el principio. Varios científicos sociales fundadores, por ejemplo, se basaron en el pensamiento y la erudición musical. Por ejemplo, August Comte, que acuñó el propio término "sociología" en la década de 1830. Comte no sólo escribió sobre la música, sino que creía que "era la más social de todas las artes" (Etzkorn 1974: 44). Otras figuras fundadoras de la sociología como Herbert Spencer, Georg Simmel y Max Weber también escribieron sobre la música (véase también Elias 1993).

Estos trabajos sugieren que los inicios de la sociología de la música formaron parte de la formación intelectual de la sociología en general. Dos características han marcado este trabajo desde el principio. En primer lugar, los estudiosos de la intersección entre la música y las ciencias sociales han señalado a menudo la falta de una comunidad de estudiosos dedicados a examinar el tema y, por tanto, también la falta de continuidad en la tradición intelectual. Esta afirmación tiene cierta validez,

Por lo tanto, utilizamos la formulación "la música y lo social". Sin embargo, el propio término "lo social" ha sido criticado como una cosificación que plantea una "causa" estática y estructural de la acción social (véase, por ejemplo, Latour 2005). Por "lo social", pues, entendemos simplemente "la condición de la interacción humana". Nuestra suposición es que "lo social" (que parece ser un término ligeramente más orientado a la acción que "sociedad") es una interacción humana específica y concreta y que esta interacción humana es "lo social". En este sentido, entendemos que la música es un fenómeno social que siempre es el producto de instancias específicas y concretas de interacción humana. Más concretamente, entendemos que la música no es simplemente los sonidos de la música (que es como la propia "música" como fenómeno social llega a ser cosificada), sino que es la interacción entre los sujetos individuales tal y como se constituyen a través de la interacción humana y los sonidos que reconocen como musicales (véase Shepherd y Wicke 1997). En otras palabras, la música es una experiencia, no una cosa.

² Aunque parece posible un estudio en profundidad a la escala de, por ejemplo, el *Homo Academicus* (1988) de Bourdieu, aquí sólo presentamos una incursión tentativa y esquemática en este territorio.

ya que los sociólogos que escribían sobre música solían hacerlo como una extensión de sus otras actividades. En consecuencia, su trabajo se caracterizó, comprensiblemente, por sus propias predilecciones teóricas y metodológicas. Por ejemplo, mientras que Weber (1958) desarrolló un análisis detallado del sistema de tonalidad funcional como expresión e incorporación de los instintos racionales de las sociedades occidentales modernas, Spencer y Simmel contribuyeron a lo que se ha descrito como "un debate algo inútil sobre los orígenes de la música" (Martin 1995: x). (Aunque este debate puede haber sido efectivamente "fútil", por no decir problemático, en la introducción de la sección I argumentamos que en realidad es clave para el desarrollo de la imaginación musical-sociológica durante este período). En la sociología estadounidense de principios del siglo XX, los estudios sobre la música también aparecieron como subproductos de agendas más amplias, no musicales. Por ejemplo, varios de los primeros estudios etnográficos procedentes de la llamada Escuela de Chicago exploraron los salones de baile y las carreras musicales como parte de intereses más generales sobre el trabajo y los efectos de la urbanización (por ejemplo, Becker 1951; véase también la Sección II de este volumen), mientras que Paul Lazarsfeld, de la Oficina de Investigación Social Aplicada (1946), así como estudiosos como David Reisman (1950) y Donald Horton (1957), examinaron la industria discográfica y los patrones de audiencia para comprender fenómenos como la cultura de masas, la juventud y la desviación.

También ha sido habitual en los estudios sobre sociología de la música, tanto durante este primer periodo como desde entonces, señalar que dichos trabajos fueron realizados por estudiosos que en gran medida no se conocían entre sí, y que el campo ha sido por tanto difuso y fragmentado. Por ejemplo, en una de las primeras disertaciones doctorales sobre el tema, Kaplan (1951: 1) señaló que la sociología del arte en general "se ha descuidado casi por completo", mientras que más adelante, en esa misma década, Etzkorn (1959: 218) afirmó que la sociología de la música también había sido "bastante descuidada". Becker (1964: 437) apoyó implícitamente ambas posturas en una reseña de *Sociology of Music* de Silbermann (1963): "Los sociólogos no han hecho mucho en el análisis del comportamiento artístico y creo que es correcto decir que muy poco de lo que se ha hecho trata de la música". Afirmaciones similares marcan la sociología de la música hasta los años 90 (por ejemplo, Rumbelow 1969, Bennett 1972). En 1995, por ejemplo, Martin (1995: vii) escribió que el estado del campo era "bastante incipiente". Una vez más, hay algo de verdad en esta idea, y parece haber acuerdo en que, con el crecimiento del campo alrededor del año 2000, el campo ha empezado por fin a alcanzar un estado más maduro (Martin 2006, Dowd 2007, Kwame Harrison 2010). Volveremos sobre este punto. Aquí simplemente queremos sugerir la posibilidad de que las frecuentes afirmaciones sobre la historia fragmentada de la sociología de la música y su carácter perpetuamente emergente, pero nunca emergente, han sido exageradas.

Para matizar estas afirmaciones, nos remitimos al sociólogo estadounidense John H. Mueller. Mueller no se ocupó exclusivamente de la música; de hecho, quizá

sea más recordado por su trabajo en sociología general y razonamiento estadístico. Sin embargo, cultivó una imaginación sociológica en relación con la música al menos desde principios de la década de 1930. Su principal obra sobre el tema apareció en 1951: *The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste*. Se trata de un libro notablemente premonitorio, como explicamos en la sección I. Aquí queremos centrarnos inicialmente en una correspondencia que se desarrolló entre Mueller y ese autor más famoso de la historia musical introductoria, Donald J. Grout (véase Burkholder, Grout y Palisca 2014).³

Aunque nunca se habían conocido, Grout escribió a Mueller en el verano de 1948, porque la Universidad de Cornell estaba pensando en hacer un nombramiento conjunto en música y sociología. En parte, Grout buscaba la opinión de Mueller sobre un candidato en particular. Pero el estimado musicólogo también estaba interesado en "concertar un encuentro", ya que pensaba que Mueller podría aclarar la relación entre la musicología y la sociología, una relación que Grout encontraba "irritantemente oscura". Desgraciadamente, tal vez, para el desarrollo del campo, Mueller no conocía al candidato lo suficientemente bien como para respaldarlo y Cornell, por lo que sabemos, no nombró a un académico de música y sociología. Sin embargo, en una nota de seguimiento, Mueller accedió a la petición de Grout de aclarar la relación entre los campos, señalando que la sociología de la música "ciertamente no era todavía una realidad, sino más bien la sustancia de las cosas esperadas". Sin embargo, Mueller confiaba en que la "mezcla de estas disciplinas... no es ilusoria". Procedió a esbozar una serie de posturas que resuenan notablemente con ciertos temas de la sociología musical actual (véase la sección I).

Además de Grout, Mueller sirvió como punto de contacto profesional y personal para otros sociólogos prominentes que trabajaban en problemas musicales entre principios y mediados del siglo XX: por ejemplo, Etzkorn, Honigsheim, Kaplan, Schuessler, Silbermann y Sorokin. Aunque ninguna de estas figuras es hoy ampliamente discutida en la sociología musical, el carácter de las asociaciones formadas alrededor y a través de Mueller dan una coherencia a este momento que se pierde en la literatura existente. Hay otros indicios de que la sociología musical de principios y mediados del siglo XX puede ser menos "ilusoria" que polvorienta. Tales indicios existen en las contraportadas de las revistas, en las reseñas de libros y en los obituarios, en las secciones de agradecimientos, en las cartas y en los memorandos, en las reminiscencias e incluso en lo que Becker (1964: 437) identificó como "un movimiento para establecer una Sociedad de Músicos Sociológicos". Todo esto plantea cuestiones sobre hasta qué punto la "desarticulación" del campo es un hecho de la historia o un efecto de la historiografía, y abre la puerta a una sociología de la música más profunda de lo que podemos ofrecer en esta breve Introducción.⁴

³ Todas las referencias y citas siguientes están tomadas de los archivos de correspondencia de Mueller, que se conservan en los Archivos de la Universidad de Indiana.

⁴ Véase en Prior (2011: 124) un breve pero incisivo comentario que invita a esa tarea.

Una segunda característica que marcó los primeros trabajos de la sociología de la música fue la preocupación por la música artística occidental (por ejemplo, Weber 1958). La razón de esta preocupación por la música artística, más que por la música tradicional o popular, radica en la posición privilegiada de la música artística, no sólo en la sociedad en general, sino también en el mundo académico, donde ha habido una tendencia abrumadora -que se mantuvo durante la segunda mitad del siglo XX- a considerarla como la única forma de música digna de tratamiento académico. Así, estudiosos como Supicic (1987), por no hablar de las agendas "civilizadoras" y "democratizadoras" de instituciones culturales de mayor envergadura como la British Broadcasting Corporation (BBC) y la radio estadounidense (Frith 1988, Goodman 2011; véase también la sección V), han entendido la falta de interés por la música artística por parte de amplios sectores de la población como un problema que requiere ser resuelto mediante el trabajo de los sociólogos y el desarrollo de políticas adecuadas en los ámbitos de la educación y la cultura (véase, por ejemplo, Frith 2012).

En ningún lugar, quizás, emerge con más fuerza la posición privilegiada de la tradición de la música artística que en la obra de Theodor Adorno. Músico de formación con una carrera menor pero no insignificante como compositor, la principal contribución de Adorno fue como filósofo y estudioso de la música. Al finalizar sus estudios académicos en 1931, se incorporó al Departamento de Filosofía de la Universidad de Fráncfort y se asoció al Instituto de Investigación Social dirigido por Max Horkheimer. Cuando los nazis llegaron al poder en 1933, Adorno abandonó Alemania, trasladándose primero al Reino Unido y en 1938 a Nueva York, donde se reincorporó al Instituto de Investigación Social en el exilio. Se trasladó a Los Ángeles en 1941 y luego, en 1949, regresó a Fráncfort y se convirtió, con Horkheimer, en codirector del restablecido Instituto. La influencia de la "Escuela de Fráncfort", el grupo de académicos asociado al Instituto, comenzó a crecer en Alemania y, posteriormente, en todos los círculos de académicos críticos de la vida intelectual anglosajona.

El trabajo y la influencia de la Escuela de Fráncfort pueden entenderse en parte como una reacción al ascenso y la caída del fascismo en Alemania, y también en parte como una reacción a la alienación experimentada por sus miembros frente a la cultura popular estadounidense. La *Dialéctica de la Ilustración*, de Horkheimer y Adorno (2002 [1947]), desarrolla una teoría de la ideología según la cual se considera que las industrias culturales inculcan a la mayoría de la población, a través de la producción masiva de mercancías culturales, patrones de sentimiento y comportamiento acordes con las necesidades de la forma social dominante del capitalismo industrial. Adorno contribuyó así a desarrollar una influyente teoría de la cultura de masas de orientación marcadamente marxista y crítica, y que marcó su comprensión de la música popular en particular. Adorno veía la música popular -en su experiencia, aparentemente la música de las bandas de baile de finales de los años 30 y 40- como algo estandarizado y repetitivo, hipnóticamente en sus efectos

alienantes sobre la masa de gente. Sin embargo, en honor a Adorno, y a diferencia de muchos que le precedieron y siguieron, prestó atención tanto a la música popular como a la artística (Adorno 1976, 2002).

La obra de Adorno es claramente el producto de un período histórico problemático y polémico y de una biografía gravemente dislocada. En retrospectiva, muchas de sus principales ideas sobre la música son fáciles de criticar. Sin embargo, se puede argumentar que su legado radica más en el carácter y el alcance de las preguntas que formuló que en los detalles de las respuestas que dio. Adorno comprendió el carácter holístico de todo el "campo histórico-musical". Vio que las diversas tradiciones musicales de las sociedades occidentales modernas sólo podían entenderse a través del carácter de sus relaciones mutuas, y que la música debía entenderse no sólo en términos de sus características formales, sino también en términos de la relación de éstas con las circunstancias de su producción y recepción. La obra de Adorno ha sido muy discutida y debatida, y ha tenido una gran influencia (véase Middleton 1990, Paddison 1993, 1996; Martin 1995, Witkin 1998, Adorno 2002, 2009; DeNora 2003, Born 2005).

Una de las razones de la influencia de la obra de Adorno radica en el modo en que, como sociología de la música, puede situarse lejos de los instintos más democratizadores de la disciplina, y más cerca de las tendencias idealistas y excluyentes de la musicología histórica y la teoría musical. Adorno creía que el cometido de la sociología de la música era emitir juicios estéticos (por lo que ha sido criticado: Martin 1995). Esta creencia formaba parte de una orientación crítica que tenía poco tiempo para el tipo de objetividad consensuada y positivista que reclamaban muchos sociólogos (véase, por ejemplo, Silbermann 1957). De hecho, Adorno consideraba que tales afirmaciones -que en el caso de la música oponen lo estético y lo emocional a los "hechos" sociales- eran pura ideología, y razonaba que la estética era necesariamente social. Pero aunque esta orientación crítica, basada en el proyecto marxista más amplio, generó la base para posteriores enfoques de la música que cuestionaban el *statu quo* social y cultural y el papel de la música artística en él, también permitió la persistencia de creencias establecidas sobre el valor relativo de la música artística y la música popular. Fue este mantenimiento de una estética tradicional reconocible lo que permitió a muchos musicólogos, enfrentados a los retos culturales y estéticos de los años 60 y posteriores, reconciliar de forma aceptable dos ámbitos considerados anteriormente como inconmensurables: el sociológico y el musicológico.

Adorno está considerado, con razón, como un fundador especialmente significativo de la sociología de la música, y su trabajo ha conseguido dar forma -aunque de forma idiosincrásica- a un campo de estudio que de otro modo sería desigual.

La década de 1970 y después

Se puede afirmar que los cambios culturales e intelectuales de las décadas de 1950 y 1960, incluidos los diversos movimientos por los derechos civiles, las protestas contra la guerra y las revoluciones contraculturales, marcaron el comienzo de un punto de inflexión en el estudio académico de la música al que contribuyeron de forma importante las preocupaciones sociológicas y socioantropológicas. En los Estados Unidos, este punto de inflexión se puso de manifiesto por primera vez con la fundación, en 1955, de la *Sociedad para Etnomusicología*. La etnomusicología era una disciplina desarrollada en su formulación inicial en Estados Unidos (su historia se remonta a los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, tanto en Europa como en Estados Unidos) desde las disciplinas de la antropología social y la musicología. La defensa de esta sociedad de la inclusión de la música tradicional en los planes de estudio de los departamentos de música de las universidades iba a tener implicaciones de gran alcance al cuestionar la exclusividad de la música artística. A partir de ahí, los retos culturales y políticos de los años sesenta, íntimamente relacionados con diversos desarrollos del rock, el folk y la música popular, dieron lugar a una generación de jóvenes, algunos de los cuales, al obtener puestos académicos en diversas disciplinas en los años setenta, llevaron consigo sus afiliaciones culturales, políticas y musicales. Un fenómeno similar había ocurrido en Estados Unidos a finales de los años 30 y 40, cuando una generación de jóvenes académicos criados en el jazz entró en la academia: lenta pero seguramente, el jazz fue aceptado como un objeto legítimo de estudio académico.

La incorporación del rock, el folk y la música popular a la academia tuvo varias consecuencias. En primer lugar, el desafío a la exclusividad de la música artística planteado por la etnomusicología se complementó con una defensa de la inclusión de la música popular en la educación, tanto en el nivel secundario como en el postsecundario, una defensa que se basaba en gran medida en argumentos sociológicos (véase Vulliamy 1976, 1977, 1978; Vulliamy y Shepherd 1984). En segundo lugar, la propia sociología de la música se preocupó rápidamente y cada vez más por las formas de la música popular. Como campo de estudio, empezó a manifestar una comunidad reconocible de estudiosos y, durante un breve periodo, una trayectoria intelectual coherente. (La fundación de la revista estadounidense *Popular Music and Society* en 1971 y, en 1979, de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular fueron en parte expresiones de estas tendencias). Sin embargo, también comenzó a sufrir dos transformaciones: empezó a ser practicada tanto por no sociólogos como por sociólogos (y, de hecho, tanto por no musicólogos como por musicólogos) y, en la formulación que surgió a finales de la década de 1970, sus instintos democratizadores y críticos se extendieron fácil y rápidamente fuera de las fronteras de sus preocupaciones establecidas en conversaciones con la etnomusicología, así como con trayectorias intelectuales interdisciplinarias como los estudios culturales y el feminismo. La sociología, a través de sus relaciones con el

estudio de la música, al igual que en otras áreas de trabajo, estaba evidenciando a finales de la década de 1980 el carácter poroso de sus fronteras disciplinarias.

Este cambio de carácter de la sociología de la música se hizo patente primero en el Reino Unido (véase Chambers 1985, Shepherd 1994). A finales de la década de 1970 se publicó *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*, de Shepherd y otros (1977), así como *Music-Society- Education* de Small (1977). Ambos libros lanzan una mirada crítica sobre la constitución social y el carácter de la música artística y abogan por el estudio serio de otras músicas, incluida la música popular, en términos y criterios extraídos no del estudio de la música artística, sino de las realidades culturales y sociales de las personas que crean y aprecian la música de estos otros tipos.

En *The Sociology of Rock* (1978), Frith sostenía que la relevancia social de la música popular en el Reino Unido debía entenderse tanto en términos de diferencias generacionales como de clase. Mientras que la música "pop" -considerada como orientada a las listas de éxitos y conforme a las condiciones de su propia producción comercial- era relevante para la cultura juvenil y las subculturas en la formación de sus identidades, era la música rock -considerada como auténtica y como portadora de una crítica de sus propias condiciones de producción- la que servía más directamente a las posturas de oposición de muchas subculturas juveniles. La sociología del rock combinó los instintos del interaccionismo simbólico con las ideas del marxismo cultural (véase también Frith 1983). Esta combinación, característica de la conversación entre la sociología británica y los estudios culturales de la época, recibió una formulación teórica más clara en el trabajo de otros académicos asociados al Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham (véase Willis 1978, Hebdige 1979). Aunque los trabajos de Shepherd, Small y Frith procedían del Reino Unido, gran parte de ellos se referían a la música de linaje estadounidense, que ha contribuido en gran medida al desarrollo de la música popular durante la segunda mitad del siglo XX.

Si el trabajo de la "Escuela de Birmingham" y sus seguidores surgió de un compromiso con las subculturas y el ocio, y enfatizó los significados que la música tenía para su audiencia, en Estados Unidos se estaba desarrollando simultáneamente un paradigma sociológico que surgió del estudio de las instituciones y el trabajo, y que examinaba cómo se producía la música. El principal artífice de este enfoque tan influyente, conocido como la perspectiva de la "producción de la cultura", ha sido Richard Peterson (véase Peterson 1976, Dowd 2004a, Peterson y Anand 2004, Santoro 2008; véase también la sección II). Para Peterson, los productos culturales como la música se consideraban, no como el resultado de un genio creativo singular, sino como los resultados de acuerdos institucionales cotidianos y procesos de interacción que eran ampliamente similares a otras formas de trabajo.

Además de la perspectiva de la producción de cultura, se siguieron practicando otras formas de sociología musical ampliamente convencionales. Una forma se

aproxima a la historia social al examinar la historia de las circunstancias institucionales, políticas y económicas en las que se ha practicado la música. En este sentido, el trabajo pionero de Raynor (1972, 1976) ha sido importante en el contexto de la música artística europea, al igual que el trabajo de DeNora (1995, véase también Johnson, Fulcher y Ertman 2009). Otra forma se aproxima a una preocupación más sincrónica con tales circunstancias, así como con los efectos que la propia música puede tener sobre ellas. En el ámbito de la música artística han sido importantes las aportaciones de DiMaggio (1986), mientras que en los estudios de la música popular hay que destacar las contribuciones de Garofalo (1992), Eyerman y Jamison (1998), así como de Bennett et al. (1993). (Véase también la sección III.)

Al mismo tiempo, las fronteras entre la sociología, la antropología social, la etnomusicología, los estudios culturales, el feminismo y, de hecho, algunas formas de musicología se hicieron cada vez menos claras, ya que la principal tarea parecía ser la de constituir una musicología crítica y cultural en lugar de trabajar dentro de los límites disciplinarios establecidos. A finales de la década de 1980, Leppert y McClary publicaron *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* (1987), un libro al que contribuyeron por igual sociólogos, musicólogos, teóricos de la cultura y feministas. En este periodo también se publicaron cuatro importantes volúmenes centrados en la etnografía, las entrevistas y la interacción cara a cara como vía para comprender la constitución social de las realidades musicales. Dos de ellos fueron escritos por antropólogos sociales (Finnegan 1989, Cohen 1991), uno por un sociólogo (Weinstein 1991) y el otro dirigido por un etnomusicólogo (Crafts, Cavicchi y Keil 1993). De igual importancia fue *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (1991), de la musicóloga feminista Susan McClary, que suscitó un acalorado debate dentro de la musicología sobre la procedencia de la música en función del género.

Las conexiones entre la etnomusicología y la sociología de la música que eran perceptibles en las décadas de 1970 y 1980 se hicieron aún más estrechas en la década de 1990. En esta época se produjo una creciente comunidad de interés por parte de sociólogos y antropólogos sociales en cuestiones de etnicidad, diferencia, identidad y globalización, que encontró su expresión en el estudio de la música popular mundial -los estudios de la música popular habían sido un área en la que había predominado el estudio de la música occidental y en la que la sociología había sido más influyente que la etnomusicología. Esto supuso varias contribuciones importantes al estudio de la música popular y artística a nivel mundial y, por tanto, a la sociología de la música en sentido amplio (Frith 1989, Waterman 1990, Stokes 1992, Guilbault et al. 1993, Slobin 1993, Erlmann 1996, Born y Hesmondhalgh 2000). Esta preocupación por el modo en que la etnicidad y la diferencia han figurado en la constitución social de las identidades musicales también ha dado lugar, en la era de la globalización y la modernidad tardía, a un interés por el concepto de "lugar", entendido más en términos de una comunidad de intereses musicales que se entrecruzan y de fertilizaciones cruzadas y menos en términos de una noción de espacio físicamente

delimitado (Straw 1991). Ha habido importantes contribuciones de estudiosos de la etnicidad (Lipsitz 1994), etnomusicólogos (Stokes 1994), geógrafos culturales (Leyshon, Matless y Revill 1998) y, de hecho, colaboraciones interdisciplinarias entre estudiosos de la música y científicos sociales (por ejemplo, Whiteley, Bennett y Hawkins 2006; Toynbee y Dueck 2011; véase también la Sección III). Los estudios recientes en este ámbito han recurrido cada vez más a la investigación antropológica y las teorías de los medios de comunicación al desarrollar la noción de circulación como marco para describir las migraciones de la música a través de la cultura y en todo el mundo (para una visión general, véase Straw 2010b; para una aplicación, véase Novak 2013).

De este modo, la relación histórica entre la música y la imaginación sociológica evidencia una tendencia hacia la interdisciplinariedad.

La música como significado social

En contraste con la ideología de la autonomía que veía la música artística occidental como el fruto asocial del genio absoluto,⁵ la suposición sociológica de que todo pensamiento y acción humanos están socialmente constituidos ha dado lugar a la posibilidad de que las estructuras y los sonidos de la música tengan un significado social, es decir, que los significados articulados a través de las estructuras y los sonidos de la música puedan estar constituidos socialmente. Esta línea de pensamiento, implícita en la obra de Weber y Adorno, se hizo explícita en torno a la década de 1970 (véase Lomax 1968, Blacking 1973, Etzkorn 1974, Shepherd et al. 1977, Small 1977, Willis 1978, Keil 1979, Ballantine 1984).

Todo este trabajo, con algunas variaciones, se basaba en la idea central de que el carácter de las formaciones sociales o culturales podía encontrar expresión a través de las estructuras y los sonidos musicales, si no se constituía en parte a través de ellos. Por lo tanto, la música podía reflejar formas culturales esenciales y, por lo tanto, servir como un refuerzo del comportamiento normativo (Lomax 1968) o un lugar para la crítica social (Shepherd et al. 1977, Willis 1978, Ballantine 1984). Para Shepherd y Ballantine, este potencial crítico se localiza en las presuntas posturas de oposición de varios géneros de música popular, una postura que descansa en una homología percibida entre las características técnicas del género musical en cuestión y el carácter de la realidad subcultural involucrada con la música. Una articulación detallada de la tesis de la homología se encuentra en Shepherd (1982), donde matiza el trabajo de los estudiosos de Birmingham, Willis y Hebdige, e identifica en las características técnicas musicales de una amplia gama de géneros musicales populares el potencial tanto de reproducción social como de resistencia.

Un punto débil importante, compartido por casi todos los trabajos sobre el significado social de la música, es el silencio o la falta de precisión sobre la cuestión

⁵ Para un resumen y crítica de esta ideología, véase Tagg y Clarida (2003).

de cómo "lo social" entra en "lo musical" (véase Becker 1989, Hennion 1995, DeNora 2003, Martin 2006). Una cuestión relacionada es la de cómo los materiales musicales pueden tener esos significados en primer lugar. Hay dos posibilidades. Una es que los significados sean endémicos, "inmanentes" de algún modo al carácter específico de los materiales musicales en cuestión. Sin embargo, la presunta fijeza de la relación entre el significado y la música excluye la posibilidad de una negociación fundamental para la constitución de cualquier significado social. La alternativa es que se supone que las características de los sonidos en cuestión juegan un papel escaso en la construcción de los significados que se articulan a través de ellos. Desde esta perspectiva, los significados musicales no son "inmanentes" sino "arbitrarios". Esta ha sido la posición de Grossberg (1984, 1987), que ha visto los sonidos de la música como poco más que un terreno de estimulación fisiológica y afectiva que puede adquirir significado sólo después de ser interpelado en el mundo del lenguaje.

Una tensión en el análisis sociológico del significado musical ha residido, por tanto, en la necesidad, por un lado, de entender las características de los sonidos musicales como implicadas de alguna manera en la construcción de significado y, por otro, de permitir que los procesos de construcción de significado a través de la música sean de carácter social. Martin (1995, 2006) ha identificado esta tensión como una dificultad básica en la llamada "nueva" musicología, y en particular el trabajo de estudiosos como Shepherd y McClary, que a su vez ha puesto de relieve otro problema: la tendencia a reificar [cosificar] tanto las estructuras sociales como las estructuras musicales al servicio de garantizar un ajuste analítico suave entre ambas (para un intento de resolver esta tensión, véase Shepherd y Wicke 1997)

La música como interacción social

El interés por la música como interacción social en el ámbito de la microsociología apareció muy pronto en los trabajos de Schütz (1951). Sin embargo, Becker lo ha defendido amplia y sistemáticamente, estableciendo una clara distinción entre una sociología de la música más teórica, preocupada por desentrañar los significados de la música, y una sociología empírica de la música basada en el examen de la acción colectiva. Los sociólogos que trabajan en esta última modalidad, ha observado, "no están muy interesados en "decodificar" las obras de arte, en encontrar los significados secretos de la obra como reflejo de la sociedad. Prefieren ver esas obras como el resultado de lo que muchas personas hacen juntas" (Becker 1989: 282).

Las primeras aportaciones de Becker a la sociología de la música, basadas en estudios realizados a finales de la década de 1940, están representadas en su libro *Outsiders* (1963), una contribución fundamental al campo de los estudios sobre la desviación en la que dos capítulos tratan sobre el modo de vida y las carreras distintivas de los músicos de baile. Su principal contribución a la sociología del arte y la música es *Art Worlds* (1982). En él, Becker problematiza las nociones recibidas sobre el arte, entendiendo las obras artísticas y otras formas de productos culturales como consecuencia de toda la gama de actividades, hasta ahora dadas por sentadas,

que intervienen en su producción y consumo. Para Becker, los mundos del arte se constituyen a través de las interacciones sociales de una gran variedad de actores que actúan según las oportunidades, normas y limitaciones que tipifican el mundo del arte en cuestión. Los productos de estos mundos se configuran, por tanto, a través del carácter de estas acciones que, de acuerdo con los principios generales del interaccionismo simbólico, pueden implicar tanto la innovación como la conformidad.

La obra de Becker ha ejercido una fuerte influencia, tanto directa como indirecta, en los estudios que intentan comprender diversos aspectos del mundo musical utilizando métodos cualitativos y etnográficos. Dichos estudios examinan los entresijos de la creación musical y las carreras musicales en ámbitos tan diversos como, por ejemplo, el rock, Hollywood, la vanguardia, la interpretación femenina, el karaoke, el blues, el jazz, la ópera y las bandas de viento (Bennett 1980, Faulkner 1983, Born 1995, Bayton 1998, Drew 2001, Grazian 2003, Faulkner y Becker 2009, Benzecry 2011, Dubois, Méon y Pierru 2013). De hecho, la influencia de Becker también ha sido singularmente prevalente en Francia (véase, por ejemplo, Bousson 2006, Buscatto 2007, Hammou 2014). Al mismo tiempo, existe un cuerpo de estudios en desarrollo que desafía y perfecciona no sólo el trabajo de Becker, sino el trabajo igualmente influyente de Peterson y Bourdieu (por ejemplo, McCormick 2006 sobre Becker; McCormick 2009 sobre Peterson; Hennion 2007, Prior 2008a y Born 2010a sobre Bourdieu; ver también las secciones II y VI).

La música como identidad social

Hacia finales de la década de 1980, Frith observó que "la experiencia de la música pop es una experiencia de colocación: al responder a una canción, nos vemos arrastrados, al azar, a alianzas afectivas y emocionales con los intérpretes y con los demás fans de los intérpretes". Concluyó que la "interacción entre la absorción personal en la música y la sensación de que, no obstante, es algo que está ahí fuera, algo público, es lo que hace que la música sea tan importante en la ubicación cultural del individuo en lo social". Lo que Frith identificó en este artículo fue la forma en que la música popular en particular sirve como una poderosa fuerza de identidad para el individuo dentro de la sociedad, así como una poderosa fuerza en la formación de las identidades colectivas culturales y de grupo de las que los individuos se nutren en la construcción de un sentido del yo. Como concluye, "la intensidad de esta relación entre el gusto y la autodefinición parece peculiar de la música popular: es "poseíble" de un modo que otras formas culturales no lo son... otras formas culturales -la pintura, la literatura, el diseño- pueden articular y mostrar valores y orgullo compartidos, pero sólo la música puede hacer que los sientas" (Frith 1987: 139-144; énfasis en el original).

Este interés por la música como base para la formación de las identidades sociales, ya sean individuales o colectivas, se remonta a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970, en los trabajos que tratan de comprender las relaciones

entre la música popular y la proclividad percibida de los jóvenes a desafiar el statu quo social (Denzin 1970, Hirsch 1971, Robinson y Hirsch 1972). Hacia finales de la década de 1970 y hasta la década de 1980, este incipiente interés adquirió un carácter más explícito en los intentos de entender la música popular como una fuerza para la construcción de identidades de género y sexo (Frith y McRobbie 1978, Shepherd 1987; véase también la sección III). Sin embargo, la principal contribución conceptual a la comprensión de la música popular como fuerza para la construcción de identidades -más allá de las contribuciones en gran medida etnomusicológicas al estudio de la música popular mundial y las cuestiones relacionadas con la etnicidad y el lugar de mediados a finales de la década de 1990- ha residido en el trabajo de Frith.

Al igual que Grossberg, Frith ha mantenido un gran interés en lo que la gente dice sobre la música como vía para entender los significados que la música tiene para ellos. En este sentido, ha demostrado una gran afinidad con el trabajo de estudiosos como Finnegan y Cohen al distanciarse de las pretensiones más totalizadoras de los estudios sobre la música popular que emanaban de los estudios culturales británicos de la década de 1970, y con el trabajo de Becker (1982) y Bourdieu (1984) para comprender cómo se atribuyen el significado y el valor a la música (véase Frith 1992, 1996). Frith no entiende los distintos géneros y estilos de la música popular como un reflejo de las realidades culturales y grupales, sino que sirven para constituir las de forma compleja. Una de las claves para entender su trabajo es el modo en que, como sociólogo, se ha negado a tomar los discursos musicales al pie de la letra, sino que los ha problematizado en el proceso de llegar a la superficie para comprender cómo sirven para constituir el significado y el valor de la gente en la música. Fue Frith quien señaló por primera vez de forma importante que las nociones de autenticidad vinculadas a ciertos tipos de música rock, en contraste con el comercialismo percibido de la música pop, eran de hecho de carácter ideológico: "el mito de la autenticidad es, de hecho, uno de los efectos ideológicos propios del rock" (1987: 137).

El carácter de las reflexiones de Frith puede deberse en parte a la doble carrera que ha seguido como sociólogo profesional y como crítico de rock. La primera carrera tendía a preocuparse por el desarrollo de análisis sociales desapasionados pero comprometidos, la segunda por el mundo de los juicios de valor: se unieron en su libro *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (1996), una serie de ensayos en los que, como crítico académico, trata de comprender la constitución del gusto personal y la respuesta emocional en relación con la música. Al igual que Adorno, por tanto, Frith ha situado el juicio estético en el centro de su agenda sociológica. Pero, a diferencia de Adorno, no considera que el objetivo de la sociología de la música sea la elaboración de dichos juicios, sino su comprensión.

Como complemento a estudiosos como Frith (véase también DeNora 2000), que se han centrado en gran medida en el papel positivo de la música en la construcción de la identidad, Hesmondhalgh (2008: 342) ha argumentado que "el poder de la

música para permitir la autofabricación está restringido, limitado y dañado". Por ello, aunque reconoce que el énfasis en la música como recurso positivo para la identidad ha sido valioso y esclarecedor (tanto de forma inherente como en reacción a las críticas vertidas por la Escuela de Frankfurt y sus seguidores), Hesmondhalgh aboga por un enfoque más equilibrado de la relación entre música e identidad, que tenga más en cuenta el potencial negativo de la música. Parte de este potencial negativo se manifiesta fácilmente en formas como la manipulación musical y la violencia, así como el uso de la música en el armamento y la tortura (por ejemplo, Brown y Volgsten 2005, Johnson y Cloonan 2009, Goodman 2010, Cusick 2013). Sin embargo, tal vez el relato más influyente de estas potenciales formas y más sutiles en que la música puede ponerse al servicio de una política negativa y excluyente sea *Distinction* de Bourdieu (1984).

Bourdieu ha sido importante en el examen de la relación entre la identidad social (y especialmente la de clase) y el gusto musical. Parte de su argumento es que existen correlaciones entre la "alta cultura" y el gusto por la música artística, y que los individuos de alto estatus social tienden a utilizar las muestras de su gusto musical -a través del "capital cultural"- para distinguirse de los de menor estatus social. Dado que los análisis de Bourdieu se realizaron exclusivamente en la sociedad francesa, sus generalizaciones teóricas han sido puestas en duda (pero véase Bennett et al. 2009). Otros estudiosos, por ejemplo, utilizando datos de encuestas de EE.UU., descubrieron que los individuos de alto estatus no distinguen de los demás por su gusto "exclusivo" por la música artística, sino por su disfrute de una mayor variedad de músicas. Esta llamada "tesis omnívora" ha generado un considerable debate, una parte importante del cual se ha desarrollado en las páginas de la revista *Poetics* (para resúmenes, véase Dowd 2007, Savage y Gayo 2011; véase también Taylor 2009; secciones II, III y VI).

Otras contribuciones importantes para entender el papel de la música en la constitución de las identidades sociales se han hecho en relación con los géneros y las subculturas (Grossberg 1992, Walser 1993, Thornton 1995), con las comunidades y las escenas a nivel cívico, nacional, global y virtual (Straw 1991, Shank 1994, Bennett y Peterson 2004, Biddle y Knights 2007), así como con la tecnología (Bull 2007).

Música, materialidad y mediación

Al examinar estos debates sobre el carácter del significado, la interacción y la identidad musicales, es posible identificar dos sociologías de la música. Una ha sido practicada por sociólogos interesados en la música, la otra por estudiosos de la música interesados en la sociedad. Cada una ha sido percibida como inadecuada desde la perspectiva de la otra. Por un lado, los estudiosos de la música establecen conexiones entre las convenciones musicales y las estructuras y los núcleos sociales de una forma que no resiste las exigencias empíricas de la sociología. Por otro lado, los sociólogos describen los procesos por los que una obra musical llega a existir y las condiciones en las que se utiliza, pero no dan cuenta de la especificidad de la propia

música. El reto, en otras palabras, ha sido desarrollar una *sociología* de la música que sea también una sociología de la *música*.⁶

Al abordar este reto, estudiosos como Hennion, DeNora y Born han desarrollado relatos teóricamente sofisticados y empíricamente rigurosos de los significados musicales y las identidades sociales como co-construidos en procesos de interacción cultural (véase también Marshall 2011, Secciones II y VI). Como noción, la "co-construcción" (o "mediación mutua") toma en serio la materialidad de los sonidos musicales y la estética de una manera que corta un camino entre las explicaciones puramente constructivistas (arbitrarias) y puramente musicológicas (inmanentes) del significado y el uso musical (Shepherd 2002).

Por ejemplo, en una serie de publicaciones que se extienden a lo largo de cuatro décadas (1981, 1983, 1986, 1995, 1997, 2001, 2003, 2007, 2010, 2012, 2014), Hennion ha argumentado en contra tanto de una comprensión de la obra de arte como un objeto independiente de belleza como de un enfoque sociológico que erradica conceptualmente las cualidades específicas y distintivas de las obras de arte individuales reduciéndolas a las condiciones de símbolos sociales reflexivos. Al insistir en el concepto de mediación, Hennion entiende el carácter específico y distintivo de las mercancías culturales como complejas emanaciones de las interacciones sociales que las producen y del carácter de los objetos materiales en los que se invierten. De este modo, se ha esforzado por trascender la distinción que habitualmente se establece en la sociología de la cultura entre las circunstancias de producción y de consumo (véase también Peterson 2000, Peterson y Anand 2004, Santoro 2008, Straw 2010a).

En este sentido, DeNora (2000, 2003) se centra en la idea de "affordance" [asequibilidad] musical. Desde esta perspectiva, las características y propiedades materiales específicas de la música pueden guiar, dar forma y facilitar -pero no determinar- ciertos usos. Sin embargo, es necesario observar cómo utilizan las personas esos materiales musicales antes de llegar a cualquier conclusión sobre los significados de los objetos musicales o las identidades de los sujetos humanos. Esto es para tocar otra similitud de los trabajos recientes que unen la identidad musical, el significado y la interacción: un enfoque en el proceso sobre el producto, y el estudio (ampliamente) etnográfico de la música "en acción" en contraposición a un compromiso textual-analítico con las obras musicales terminadas. Calhoun y Sennett (2007: 5) describen sucintamente este cambio en la sociología de las artes en general: hoy en día es un estudio de la pintura más que de los cuadros.

Born ha desarrollado un conjunto de artículos en los que esboza una teoría de la mediación musical (véase, por ejemplo, Born 2005, 2010b, 2012a, 2012b). Basándose en el trabajo de Hennion y DeNora, así como de Adorno y otros, el argumento de Born es que las dimensiones sociales de la música pueden entenderse en términos de

⁶ Parafraseamos aquí a Dahlhaus (1983: 129).

cuatro "planos" intermedios. Mientras que la mediación es uno de los conceptos más plásticos en la sociología musical contemporánea, dando lugar a muchos usos y definiciones diferentes (para una discusión inteligente ver Valiquet 2015), la propia comprensión de Born emerge intuitivamente en su elaboración de los planos. "En el primer plano", señala, "la música produce sus propias socialidades diversas bajo la apariencia de las microsocalidades íntimas de la interpretación y la práctica musical.... En el segundo, la música tiene el poder de animar comunidades imaginadas... En la tercera, la música modifica formaciones de identidad social más amplias. ... En el cuarto, la música está inmersa en las formas institucionales que permiten su producción, reproducción y transformación". Aunque este cuádruple marco surge de la insatisfacción con lo que ella considera los estudios microsociológicos desiguales de estudiosos como Hennion y DeNora (que posiblemente se centran principalmente en el primer y segundo plano), Born desea evitar cualquier llamada simplista al trabajo macrosociológico. De hecho, señala, invocando la teoría deleuziana del ensamblaje, "los cuatro planos de la mediación social de la música son irreducibles entre sí y se articulan de forma contingente y no lineal a través de relaciones de asequibilidad, condicionamiento o causalidad" (2012a: 267). La promesa del marco conceptual ferviente de Born reside en su insistencia en que las dimensiones estéticas y afectivas del primer y segundo plano influyen y son influidas por las dimensiones sociales e institucionales del tercer y cuarto plano. En otras palabras, la teoría de la mediación de Born hace avanzar la capacidad del campo para producir análisis que son a la vez profundamente sociales y profundamente musicales.

Las cuestiones de la mediación y la materialidad sirven como puntos centrales no sólo para Hennion, DeNora y Born, sino también para todo un subcampo: la sociología de los medios musicales y la tecnología del sonido (véase la sección V). Este trabajo se opone a las interpretaciones deterministas, basadas en los inventores y orientadas al "progreso" de la historia de la tecnología musical, favoreciendo en cambio los estudios que demuestran cómo la estética y las prácticas musicales surgen en diálogos íntimos y coformativos con la investigación científica y el desarrollo tecnológico. Tomando la influencia del campo de los estudios de ciencia y tecnología, podría decirse que el campo ha desarrollado una "nueva" organología (Bijsterveld y Peters 2010; véase también Born 1995, Théberge 1997, Waksman 1999, Taylor 2001, Pinch y Trocco 2002).

Dichos estudios se han ocupado especialmente de la introducción de nuevas tecnologías, es decir, de las turbulencias culturales que suelen producirse cuando las tecnologías son nuevas (véase Marvin 1988). Recientemente, ha surgido un conjunto de estudios radicalmente materiales en relación con la cuestión opuesta: ¿qué ocurre cuando las nuevas tecnologías se convierten en viejas? En efecto, los formatos musicales, los soportes de reproducción y los instrumentos musicales (por no hablar de las partituras y los conciertos) se consideran en esta literatura como algo más que facilitadores de encuentros e intercambios músico-estéticos; son "cosas" que

también deben entenderse dentro de las cadenas de suministro globales, los almacenes de materias primas y naturales como los plásticos, así como la eliminación de residuos y la descomposición. Los estudios de ecología de los medios de comunicación y ecomusicología están, pues, empezando a centrar la atención en el impacto medioambiental -o lo que podríamos llamar la ecología política- de la música moderna (Devine, de próxima aparición; véase también Straw 1999-2000, 2012; Acland 2007, Gabrys 2011, Maxwell y Miller 2012, Allen 2013).

Paralelamente a este énfasis en el carácter mediado y material del sonido musical, se ha producido un giro hacia otros aspectos de la cultura musical que no son fáciles de estudiar en términos textuales: la experiencia (Shepherd y Wicke 2000), la emoción y el afecto (DeNora 2001, Finnegan 2003, Stokes 2010), el gusto y el apego (Hennion 2003, 2007), el sentimiento y la personificación (Johnson 2008), así como la escucha, el sonido y los fenómenos sonoros en general (Sterne 2003, Feld 2005, Born 2010b, Goodman 2010, Jasen 2012). Muchos de estos estudiosos subrayan que una comprensión de la cultura que privilegia el discurso lingüístico y la textualidad -que ha sido la concepción dominante en las humanidades y las ciencias sociales desde la alineación del psicoanálisis, la semiótica y el (post)estructuralismo que se logró a principios y mediados del siglo XX- simplemente pasa por alto gran parte de lo que hace que la música sea importante para la relación humana. La implicación, al igual que con los estudios sobre el significado social de la música, es que tratar la cultura como un texto que debe leerse no es el modo de análisis preferido. De hecho, estos trabajos sugieren que podemos haber pasado de un paradigma en el que la imaginación sociológica ayudaba a la crítica y reconsideración de las ortodoxias en el pensamiento y la erudición musical, a una en la que la música, como objeto de estudio complejo, exige ciertas reconceptualizaciones de la imaginación sociológica y la teoría social en general (véase Shepherd y Wicke 1997; Born 2010c, 2012a: 266). De hecho, el creciente énfasis en las características de la música y la experiencia musical que preceden o en cierto sentido evaden la mediación cultural (entendida en su limitado sentido lingüístico) ha abierto la cuestión de cómo podría ser la sociología de la música tras el "culturalismo" como paradigma académico dominante.

La música como proceso comercial e industrial

La práctica de la música, y no sólo la música popular, se ha vuelto cada vez más comercial e industrial desde al menos mediados del siglo XIX. Las fuerzas de la producción y el consumo de masas, a través de diferentes formas de difusión masiva (por ejemplo, la radio, el cine, la televisión y el software MP3) y la mercantilización (por ejemplo, las partituras, los cilindros, los discos, los discos compactos y los *ringtones*), han cambiado la práctica de la música, que ha pasado de ser algo necesariamente encarnado, local, cara a cara y localizado en el aquí y el ahora, a ser algo tan a menudo desencarnado, global, impersonal y fuera del tiempo y el espacio. La influyente teoría de la cultura de masas desarrollada por Adorno y Horkheimer

consideraba que estos cambios no tenían más que un efecto nocivo en la vida social y cultural, aunque su contemporáneo Walter Benjamin (1961) defendía un argumento más positivo, viendo en las nuevas tecnologías de producción y difusión masiva posibilidades creativas para los artistas y trabajadores culturales (véase también Middleton 1990). La obra de Adorno, en particular, sentó las bases para la opinión convencional de que las industrias musicales no hacen gran cosa en su constante búsqueda de beneficios, sino que crean mundos de fantasía de evasión para la gran mayoría de la población, sirviendo así a las necesidades ideológicas del capitalismo industrial como forma social y marginando eficazmente cualquier posibilidad de oposición. Este punto de vista, en esencia, fue replicado en el trabajo de Chapple y Garofalo (1977) y, de forma más comedida, en el de Wallis y Malm (1984).

Con el actual afianzamiento de las filosofías económicas neoliberales y los consiguientes cambios en la política artística y las prácticas de financiación, las cuestiones de política y "valor" están adquiriendo una nueva importancia en las sociologías de la música, las artes y la cultura. Estos discursos no tienen que ver tanto con la "resistencia" como con el carácter intrínsecamente político de decidir cuál es la mejor manera de apoyar a las vibrantes comunidades musicales, cuestiones que, de hecho, modulan las antiguas tensiones entre las ideas sobre la música como mercancía y la música como cultura. Hasta cierto punto, estas cuestiones han pasado a primer plano especialmente en relación con la regeneración urbana y el patrimonio cultural (Cloonan 2007, Frith, Cloonan y Williamson 2009, Cohen 2010, Frith 2012, Taylor 2012, Hesmondhalgh 2013, Street 2013, O'Brien 2014, véanse también las secciones III y VI).

Sin embargo, gran parte de los trabajos de la sociología de la música desde la década de 1970 se han centrado en el potencial de oposición de muchos géneros de música popular, sin dejar de reconocer la indudable influencia e importancia de las industrias musicales en la formación del gusto del público. Además, hacia el final del siglo XX, muchos trabajos sobre los estudios de la música popular y la llamada *world music* se concentraron más en las interacciones sociales que dan lugar a determinadas escenas y géneros musicales que en el desarrollo de teorías globales. Estos trabajos empezaron a revelar una comprensión más compleja y matizada de las tensiones entre los músicos y las industrias musicales que la que se podría obtener mediante un supuesto enfrentamiento entre las fuerzas de la reproducción y la resistencia.

En este sentido, el trabajo de Peterson ha sido influyente. Peterson ha tratado de explicar la omnipresente influencia de las industrias musicales, por un lado, y el hecho de que, por otro, las industrias no pueden determinar realmente los gustos y los hábitos de compra: las ventas de música son manifiestamente impredecibles, razón por la cual, en comparación con otras mercancías, culturales o de otro tipo, las industrias musicales sacan una variedad tan masiva de productos. En 1975, Peterson y Berger desarrollaron una teoría cíclica según la cual, durante los periodos de

oligarquía en las industrias musicales (cuando un pequeño número de grandes compañías discográficas o transnacionales controlan una elevada cuota de mercado), las oportunidades para la innovación artística y la creatividad son escasas y se mantiene un alto grado de control sobre el gusto del público. En cambio, en el otro extremo del ciclo, cuando las grandes compañías tienen una cuota de mercado relativamente baja, se considera que las discográficas independientes desempeñan un papel más importante. El argumento es que los artistas tienen más libertad creativa y los consumidores una mayor oferta de productos. En otras palabras, Peterson y Berger sostienen que la concentración y la diversidad están inversamente correlacionadas.

Este trabajo se centra en la mitad del siglo XX. Durante este periodo de la historia de las industrias musicales, en el que dominaban las empresas estadounidenses, se puede decir que los análisis presentados en este trabajo poseían un poder explicativo considerable. Sin embargo, a medida que avanzaba el siglo XX, las grandes compañías discográficas empezaron a utilizar, a escala cada vez más internacional, a productores y empresas independientes como socios creativos que asumían los riesgos iniciales en la identificación y grabación de artistas. Como resultado, se hizo más difícil establecer una distinción clara entre las grandes compañías discográficas y las independientes. Esta difuminación, resultado de la descentralización de la producción, se hizo más evidente durante la década de 1980 (Lopes 1992). Al examinar la tendencia a la descentralización, Dowd ha cuestionado la investigación original de Peterson y Berger. Dowd sugiere que los altos niveles de concentración pueden ir acompañados de altos niveles de diversidad, siempre y cuando los grandes sellos discográficos operen según un sistema de producción descentralizado y "abierto", en contraposición al sistema centralizado, burocrático y "cerrado" descrito por Peterson y Berger (Dowd 2004b; véase también la sección IV).

A finales del siglo XX, la penetración de Internet y de las tecnologías digitales afectó significativamente a la forma en que se graba, se escucha y se interpreta la música (Théberge 1997, Bull 2007, Prior 2008b), así como a la naturaleza del disfrute musical y del fandom (Rojek 2004, Théberge 2005, Beer 2008). Esta penetración también ha alterado la forma de comprar y vender música (véanse también las secciones V y VI).

Puede decirse que el auge del formato de audio digital MP3 desde mediados de la década de 1990 ha provocado el cambio más significativo en el carácter de la mercancía musical desde que las grabaciones sustituyeron a las partituras a principios del siglo XX (para una descripción más detallada de este cambio, véanse Hesmondhalgh 2009, Morris 2010, Sterne 2012 y Gopinath 2013). Dada la facilidad con la que el formato MP3 se sube y se baja, se comparte y se distribuye, ha suscitado debates académicos, jurídicos y públicos sobre el futuro de la industria musical, así como sobre la propia naturaleza de los derechos de autor y la propiedad intelectual (Frith y Marshall 2004; véase también la sección IV). Es innegable que algunos

sectores de la industria musical han tenido dificultades para adaptarse a estos cambios y han sufrido económicamente por ello.

Sin embargo, dado que ha habido una tendencia problemática en los estudios sobre la industria musical "a privilegiar la industria *discográfica* como si fuera *la* industria de la música" (Williamson y Cloonan 2007: 312; véase también Sterne 2014), muchos estudiosos han sido ciegos al hecho de que la industria discográfica en declive ha sido paralela a un sector de la música en vivo en auge (Frith 2007a). En el Reino Unido, durante 2008, por ejemplo, los ingresos del negocio de la música en vivo superaron a los de la industria discográfica (Frith et al. 2010; véase también Frith et al. 2013).

Parte de la razón del auge de la música en vivo como negocio parece ser demográfica: a medida que los *baby boomers* envejecen, siguen utilizando la música popular como recurso de identidad (Bennett 2006, Kotarba 2009) y continúan asistiendo a los conciertos ofrecidos por los ídolos de su adolescencia. De hecho, las carreras de la gran mayoría de los artistas de pop y rock que hicieron giras por Estados Unidos en 2002 comenzaron al menos dos décadas antes (Connolly y Krueger 2006). Aunque U2 es el mejor ejemplo en este sentido (su gira *U2 360° tour* fue la más lucrativa de la historia, con una recaudación de 772 millones de dólares entre 2009 y 2011), la tendencia es válida para muchos otros grupos antiguos y reunidos.

Por supuesto, el reciente éxito de este sector es más complicado que la pura demografía, y los estudiosos sólo están empezando a comprender los entresijos de la organización económica, la regulación estatal y el valor cultural de la música en directo (por no hablar de su cada vez más complicada interrelación con la grabación y la difusión por Internet). A la inversa, la relación entre la música popular y el envejecimiento es más compleja que los costosos conciertos y las giras de reencuentro. Desde los primeros trabajos de la Escuela de Chicago sobre bandas de baile y músicos de jazz, los estudiosos han tendido a centrarse en cómo la música popular constituye parte de lo que significa ser joven. Dadas las realidades demográficas contemporáneas, los estudios sobre el envejecimiento y la edad adulta en la música ofrecen un complemento necesario a este tipo de trabajos (véase, por ejemplo, Bennett y Hodgkinson 2012, Bennett 2013; véase también Keightley 1997). De hecho, mientras que los sociólogos pasaron gran parte del siglo XX analizando las conexiones entre la música popular y la juventud, ahora están surgiendo estudios que hacen un mejor balance de la relación entre la música popular y una cualidad diferente pero igualmente esencial de la vida moderna tardía: la nostalgia (véase, por ejemplo, Frith 2007b, Bijsterveld y van Dijck 2009).

Conclusión

En las últimas décadas, el interés por la sociología de la música ha aumentado indudablemente. Además de la creciente cantidad de trabajos publicados, Martin

(2006: 1) llega a sugerir que, en contraste con la naturaleza (ostensiblemente) dispersa y fragmentaria de la erudición que ha caracterizado el campo desde sus primeros días, "desde mediados de la década de 1990 el carácter distintivo de un enfoque sociológico de la música se ha hecho cada vez más evidente". De hecho, el objetivo de Martin es contribuir al establecimiento de ese enfoque distintivo. Marshall (2011: 155) hace un punto similar, aunque en un contexto más específico, señalando que la sociología de la música popular podría acercarse a la "corriente principal sociológica." Prior (2011) también presenta un caso reflexivo para la retención y solidificación de los enfoques específicamente sociológicos de la música (véase también Bennett 2008, Roy y Dowd 2010, Sección VI).

Pero si la erudición reciente en la sociología de la música está marcada por un grado de cristalización, o al menos el deseo de tal cosa, hemos mostrado en esta Introducción que la imaginación musical-sociológica está al mismo tiempo marcada por una proliferación de teorías, métodos y debates. Esto es así no sólo en lo que respecta a los diversos temas expuestos anteriormente. También es necesario mencionar los recientes desarrollos en "big data" y sistemas de filtrado de información digital, que utilizan diversos algoritmos para predecir preferencias adicionales en música (así como en películas, libros, etc.) basándose en el comportamiento existente de los oyentes. Estos desarrollos no solo ofrecen nuevas posibilidades en la cartografía de los patrones de gusto musical y las prácticas de escucha; también ofrecen nuevas posibilidades para el propio encuentro musical, dando lugar potencialmente a nuevas prácticas de escucha, órdenes estéticos y formas de capital cultural (véase Tepper y Hargittai 2009, Savage y Gayo 2011, Beer y Taylor 2013, Wilf 2013).

Enfoques similares a la puesta en común y el análisis de datos son también relevantes en las llamadas humanidades digitales, donde pueden utilizarse para obtener información sobre los cambios históricos en la práctica de la interpretación, como en la llamada fonomusicología practicada actualmente por el *Digital Music Lab* (dml.city.ac.uk; véase también Cottrell 2010). Un precursor importante del Laboratorio fue el *Centro de Investigación para la Historia y el Análisis de la Música Grabada* (CHARM) del Consejo de Investigación de las Artes y las Humanidades (AHRC), que desarrolló un software capaz de digitalizar, visualizar y comparar "un gran número de grabaciones con el fin de identificar y caracterizar los elementos estilísticos", tanto dentro de determinados períodos como a lo largo del tiempo (Cook 2009: 221). Uno de los efectos de este trabajo ha sido ayudar a establecer un paradigma musicológico que se centra menos en las partituras que en la historia de la música como arte de interpretación (véase también Cook 2014). En cierto sentido, el Laboratorio de Música Digital lleva el trabajo de CHARM al siguiente nivel utilizando colecciones de música a mayor escala: es decir, conjuntos de datos más grandes. Las posibilidades de este enfoque en las humanidades digitales, que a veces se denomina "lectura a distancia", se han explorado más a fondo hasta ahora en el ámbito de los estudios literarios, donde se establecieron por primera vez métodos

similares (véase Moretti 2013). La lectura a distancia es un enfoque metodológico que examina la historia de los artefactos culturales no como el análisis hermenéutico detallado de textos específicos (el enfoque habitual de las humanidades) sino, más bien, mediante la acumulación y el análisis digital de enormes franjas de datos.

Otros desarrollos relacionados con las humanidades digitales y los "nuevos" datos sociales incluyen un posible giro, después de décadas de preferencia por la investigación cualitativa en la sociología musical, hacia el ámbito de los métodos cuantitativos (o al menos mixtos). Esta posibilidad es evidente en la continua importancia del análisis de correspondencia múltiple (ACM, un método favorecido por Bourdieu; véase también Bennett et al. 2009), así como el aumento del análisis de redes sociales (Crossley 2014; Crossley, McAndrew y Widdop 2014; McAndrew y Everett de próxima aparición; véanse también las secciones V y VI). Cada uno de estos enfoques ha generado sus propias controversias. De hecho, el resultado de la relación entre las humanidades digitales, la imaginación musical-sociológica y lo que se ha llamado la "vida social de los métodos" (Savage 2013) está por verse.

Sin embargo, lo que estas direcciones de investigación actuales muestran claramente es una diversificación de los enfoques de las interacciones de lo musical y lo social. Dicha diversidad es valiosa y bienvenida porque amplía el alcance y el ámbito de la sociología musical. Pero también apunta a un aumento de la porosidad e interdisciplinariedad que caracteriza el estudio académico de la cultura en general, lo que significa que cada vez es más difícil decir exactamente dónde acaba la sociología de la música y dónde empiezan otros enfoques de las humanidades y las ciencias sociales.

Esto nos lleva a una conclusión irónica: si, después de más de un siglo de estudios dispersos y fragmentados, el siglo XXI es el momento en el que se ha hecho evidente el carácter distintivo de un enfoque sociológico de la música, también podría ser el momento en el que la necesidad de un enfoque distintivo sociológico de la música ya no está clara.

Referencias

- Acland, C., ed. 2007. *Residual Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Adorno, T.W. 1976. *Introduction to the Sociology of Music*. New York: Continuum.
- _____. 2002. *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press.
- _____. 2009. *Currents of Music: Elements of a Radio Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Allen, A.S. 2013. "Ecomusicology." *The Grove Dictionary of American Music*, 2nd ed. New York: Oxford University Press.
- Ballantine, C. 1984. *Music and its Social Meanings*. New York: Gordon and Breach.
- Bayton, M. 1998. *Frock Rock: Women Performing Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Becker, H.S. 1951. "The Professional Dance Musician and His Audience." *American Journal of Sociology* 57 (2): 136–144.

- _____. 1963. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. London: MacMillan.
- _____. 1964. Review of A. Silberman, *The Sociology of Music*. *American Sociological Review* 29(3): 437.
- _____. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- _____. 1989. "Ethnomusicology and Sociology: A Letter to Charles Seeger." *Ethnomusicology* 33(2): 275-285.
- Beer, D. 2008. "Making Friends with Jarvis Cocker: Music Culture in the Context of Web 2.0." *Cultural Sociology* 2(2): 222-241.
- Beer, D. and M. Taylor. 2013. "The Hidden Dimensions of the Musical Field and the Potential of the New Social Data." *Sociological Research Online* 18(2): online.
- Benjamin, W. 1961. *Illuminationen*. Frankfurt. Eng. trans. and ed. H. Arendt, 1968.
- Bennett, A. 2006. "Punk's Not Dead: The Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Fans." *Sociology* 40(2): 219-235.
- _____. 2008 "Towards a Cultural Sociology of Popular Music." *Journal of Sociology* 44(4): 419-432.
- _____. 2013. *Music, Style and Aging: Growing Old Disgracefully?* Philadelphia: Temple University Press.
- Bennett, A. and P. Hodkinson, eds. 2012. *Ageing and Youth Culture: Music, Style and Identity*. New York: Berg.
- Bennett, A. and R.A. Peterson, eds. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bennett, H.S. 1972. "Other People's Music." PhD diss., Northwestern University.
- _____. 1980. *On Becoming a Rock Musician*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Bennett, T., S. Frith, L. Grossberg, J. Shepherd, and G. Turner, eds. 1993. *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*. London: Routledge.
- Bennett, T., M. Savage, E. Silva, A. Warde, M. Gayo-Cal, and D. Wright. 2009. *Culture, Class, Distinction*. London: Routledge.
- Benzecry, C. 2011. *The Opera Fanatic: Ethnography of an Obsession*. Chicago: University of Chicago Press.
- Biddle, I. and V. Knights, eds. 2007. *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Local and the Global*. Aldershot: Ashgate.
- Bijsterveld, K. and J. van Dijck, eds. 2009. *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bijsterveld, K. and P.P. Peters. 2010. "Composing Claims on Musical Instrument Design: A Science and Technology Studies' Contribution." *Interdisciplinary Science Reviews* 35(2): 106-121.
- Blacking, J. 1973. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- Born, G. 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press.
- _____. 2005. "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity." *Twentieth-Century Music* 2(1): 7-36.

- _____. 2010a. "The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production." *Cultural Sociology* 4(2): 171–208.
- _____. 2010b. "Listening, Mediation, Event: Anthropological and Sociological Perspectives." *Journal of the Royal Musical Association* 125(1): 79–89.
- _____. 2010c. "Music, Digitisation, Mediation: Towards Interdisciplinary Music Studies." European Research Council Advanced Grant proposal (249598).
- _____. 2012a. "Music and the Social." In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, eds. M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton, 261–274. New York: Routledge.
- _____. 2012b. "Relational Ontologies and Social Forms in Digital Music." In *Bodily Expression in Electronic Music: Perspectives on Reclaiming Performativity*, eds. D. Peters, G. Eckel, A. Dorschel, 163–180. London: Routledge.
- Born, G. and D. Hesmondhalgh, eds. 2000. *Western Music and Its Others*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- _____. 1988. *Homo Academicus*. Stanford: Stanford University Press.
- Bousson, F. 2006. *Les mondes de la guitare*. Paris: L'Harmattan.
- Bowman, W. 1998. *Philosophical Perspectives on Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Brown, S. and U. Volgsten. 2005. *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*. New York: Berghahn.
- Bull, M. 2007. *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*. New York: Routledge.
- Burkholder, P., D.J. Grout, and C.V. Palisca. 2014. *The History of Western Music*. New York: W.W. Norton.
- Buscatto, M. 2007. *Les femmes du jazz: Séduction, fémininité(s), marginalisation*. Paris: CNRS Editions.
- Calhoun, C. and R. Sennett. 2007. "Introduction." In *Practicing Culture*, ed. C. Calhoun and R. Sennett, 1–12. New York: Routledge.
- Chambers, I. 1985. *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*. New York: Macmillan.
- Chapple, S. and R. Garofalo. 1977. *Rock 'n' Roll is Here to Pay: The History and Politics of the Music Industry*. Chicago: Nelson-Hall.
- Cloonan, M. 2007. *Popular Music and the State in the UK: Culture, Trade or Industry?* Aldershot: Ashgate.
- Cohen, S. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- _____. 2010. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Farnham: Ashgate.
- Connolly, M. and A. Krueger. 2006. "Rockonomics: The Economics of Popular Music." In *Handbook of the Economics of Art and Culture*, eds. V. Ginsburgh and D. Throsby, 668–720. Amsterdam: Elsevier.
- Cook, N. 2009. "Methods for Analysing Recordings." In *The Cambridge Companion to Recorded Music*, ed. N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson and J. Rink, 221–245. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2014. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.

- Cottrell, S. 2010. "The Rise and Rise of Phonomusicology." In *Recorded Music: Performance, Culture and Technology*, ed. A. Bayley, 15–36. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crafts, S.D., D. Cavicchi and C.M. Keil, eds. 1993. *My Music*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Crossley, N. 2014. *Networks of Sound, Style and Subversion: The Punk and Post-Punk Worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975–80*. Manchester: Manchester University Press.
- Crossley, N., S. McAndrew and P. Widdop, eds. 2014. *Social Networks and Musical Worlds*. New York: Routledge.
- Cusick, S. 2013. "Towards an Acoustemology of Detention in the 'Global War on Terror'." In *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, ed. G. Born, 275–291. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, C. 1983. *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T. 1995. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*. Berkeley: University of California Press.
- _____. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2001. "Aesthetic Agency and Musical Practice: New Directions in the Sociology of Music and Emotion." In *Music and Emotion: Theory and Research*, eds. P. Juslin and J. Sloboda, 161–180. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 2003. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Denzin, N.K. 1970. "Problems in Analyzing Elements of Mass Culture: Notes on the Popular Song and other Artistic Productions." *American Journal of Sociology* 75(6): 1035–1038.
- Devine, K. Forthcoming. "Decomposed: A Political Ecology of Music." *Popular Music*.
- DiMaggio, P. 1986. "Cultural Entrepreneurship in 19th Century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America." In *Media, Culture, and Society: A Critical Reader*, eds. R. Collins, J. Curran, N. Garnham, P. Scannell, P. Schlesinger and C. Sparks, 194–211. London: Sage.
- Dowd, T. 2004a. "Production Perspectives in the Sociology of Music." *Poetics* 32(3/4): 235–246.
- _____. 2004b. "Concentration and Diversity Revisited" *Social Forces* 82(4): 1411–1455.
- _____. 2007. "Sociology of Music." In *21st Century Sociology: A Reference Handbook*, Vol. 2, eds. C. Bryant and D. Peck, 249–260, 440, 505–512. Thousand Oaks: Sage.
- Drew, R. 2001. *Karaoke Nights: An Ethnographic Rhapsody*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- Dubois, V., J.-M. Méon and E. Pierru. 2013. *The Sociology of Wind Bands: Amateur Music Between Cultural Domination and Authority*. Farnham: Ashgate.
- Duckles, V. et al. 2001. "Musicology." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove's Dictionaries.
- Elias, N. 1993. *Mozart: Portrait of a Genius*. Berkeley: University of California Press.
- Erlmann, V. 1996. *Nightsong: Performance, Power, and Practice in South Africa*. Chicago: University of Chicago Press.
- Etzkorn, K.P. 1959. "Musical and Social Patterns of Songwriters: An Exploratory Sociological Study." PhD diss., Princeton University.
- _____. 1974. "On Music, Social Structure and Sociology." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 5(1): 43–49.

- Eyerman, R. and A. Jamison. 1998. *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Faulkner, R. 1983. *Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*. New Brunswick: Transaction Books.
- Faulkner, R. and H.S. Becker. 2009. *Do You Know... ? The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press.
- Feld, S. 2005. "Places Sensed, Senses Placed: Toward a Sensuous Epistemology of Environments." In *Empires of the Senses: The Sensual Culture Reader*, ed. D. Howes, 179–191. Oxford: Berg.
- Finnegan, R. 1989. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2003. "Music, Experience, and the Anthropology of Emotion." In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, eds. M. Clayton, T. Hebert, and R. Middleton, 181–192. New York: Routledge.
- Frith, S. 1978. *The Sociology of Rock*. London: Constable. Rev. as *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon, 1983.
- _____. 1983. *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock*. London: Constable.
- _____. 1987. "Towards an Aesthetic of Popular Music." In *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, eds. R. Leppert and S. McClary, 133–150. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1988. "The Pleasures of the Hearth: The Making of BBC Light Entertainment." In *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, 24–44. New York: Routledge.
- _____, ed. 1989. *World Music, Politics, and Social Change*. Manchester: Manchester University Press.
- _____. 1992. "The Cultural Study of Popular Music." In *Cultural Studies*, eds. L. Grossberg, C. Nelson, and P. Treichler, 174–182. London: Routledge.
- _____. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- _____. 2007a. "Live Music Matters." *Scottish Music Review* 1(1): 1–17.
- _____. 2007b. "Reflections on the History of Popular Music." *Musicology* (Serbia) 7: 247–257.
- _____. 2012. "The Sociology of Music in Britain." In *Vingt-cinq ans de sociologie de la musique en France* (Tome 1), eds. E. Brandl, C. Prévost-Thomas and H. Ravet, 63–69. Paris: L'Harmattan.
- Frith, S. and L. Marshall, eds. 2004. *Music and Copyright*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Frith, S. and A. McRobbie. 1978. "Rock and Sexuality." *Screen Education* 29: 3–19. Reprinted in *On Record: Rock, Pop, and the Written Word* (1990), ed. S. Frith and A. Goodwin, 371–389. London: Routledge.
- Frith, S., M. Brennan, M. Cloonan and E. Webster. 2010. "Analysing Live Music in the UK: Findings One Year into a Three-Year Research Project." *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 1 (1): 1–30.
- _____. 2013. *The History of Live Music in Britain, Volume 1: 1950–1967*. Farnham: Ashgate.
- Frith, S., M. Cloonan and Williamson. 2009. "On Music as a Creative Industry." In *Creativity, Innovation and the Cultural Economy*, eds. A. Pratt and P. Jeffcutt, 74–89. New York: Routledge.
- Gabrys, J. 2011. *Digital Rubbish: A Natural History of Electronics*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Garofalo, R., ed. 1992. *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*. Boston: South End Press.

- Goodman, D. 2011. *Radio's Civic Ambition: American Broadcasting and Democracy in the 1930s*. Oxford: Oxford University Press.
- Goodman, S. 2010. *Sonic Warfare: Sound, Affect and the Ecology of Fear*. Cambridge: MIT Press.
- Gopinath, S. 2013. *Ringtones Dialectic: Economy and Cultural Form*. Cambridge: MIT Press.
- Grazian, D. 2003. *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*. Chicago: University of Chicago Press.
- Grossberg, L. 1984. "Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life." *Popular Music* 4: 225–260.
- _____. 1987. "Rock and Roll in Search of an Audience." In *Popular Music and Communication*, ed. J. Lull, 175–197. Newbury Park: Sage.
- _____. 1992. *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. London: Routledge.
- Guilbault, J. with G. Averill, É. Benoit and G. Rabess. 1993. *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hammou, K. 2014. *Une histoire du rap en France*. Paris: La Découverte.
- Hebdige, D. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.
- Hennion, A. 1981. *Les professionnels du disque*. Paris: A.-M. Métailié.
- _____. 1983. "The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song." *Popular Music* 3: 159–193.
- _____. 1986. "La musique est une sociologie: points de méthode, à propos des théories musicales de Rameau." In *Sociologie de l'art*, ed. R. Moulin, 347–354. Paris: L'Harmattan.
- _____. 1995. "The History of Art: Lessons in Mediation." *Réseaux* 3(2): 233–262.
- _____. 1997. "Baroque and Rock Music: Music, Mediators and Musical Taste." *Poetics* 24(6): 415–435.
- _____. 2001. "Music Lovers: Taste as Performance." *Theory, Culture and Society* 18(5): 1–22.
- _____. 2003. "Music and Mediation: Towards a New Sociology of Music." In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, eds. M. Clayton, T. Hebert, and R. Middleton, 80–91. New York: Routledge.
- _____. 2007. "Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology." *Cultural Sociology* 1(1): 97–114.
- _____. 2010. "The Price of the People: Sociology, Performance and Reflexivity." In *Cultural Analysis and Bourdieu's Legacy*, eds. E. Silva and A. Warde, 117–127. London: Routledge.
- _____. 2012. "'As Fast as One Possibly Can...': Virtuosity, a Truth of Musical Performance?" In *Critical Musicological Reflections: Essays in Honour of Derek B. Scott*, ed. S. Hawkins, 125–138. Farnham: Ashgate.
- _____. 2014. "'Blowing in the Wind'? ... A Response to the Author of 'Mastering the Jazz Standard: Sayings and Doings of Artistic Valuation.'" *American Journal of Cultural Sociology* 2(2): 253–259.
- Hesmondhalgh, D. 2008. "Towards a Critical Understanding of Music, Emotion and Self-Identity." *Consumption Markets and Culture* 11(4): 329–343.
- _____. 2009. "The Digitalization of Music." In *Creativity, Industry and the Cultural Economy*, eds. A. Pratt and P. Jeffcutt, 57–73. London: Routledge.
- _____. 2013. *Why Music Matters*. Oxford: Wiley-Blackwell.

- Hirsch, P.M. 1971. "Sociological Approaches to the Pop Music Phenomenon." *American Behavioral Scientist* 14(3): 371–388.
- Horkheimer, M. and T.W. Adorno. 2002 [1947]. *Dialectic of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.
- Horton, D. 1957. "The Dialogue of Courtship in Popular Song." *American Journal of Sociology* 62(6): 569–578.
- Jasen, P. 2012. "Bass: A Myth–Science of the Sonic Body." PhD diss., Carleton University.
- Johnson, B. 2008. "'Quick and Dirty': Sonic Mediations and Affect." In *Sonic Mediations: Body, Sound, Technology*, eds. C. Birdsall and A. Enns, 43–60. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Johnson, B. and M. Cloonan. 2009. *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*. Farnham: Ashgate.
- Johnson, V., J. Fulcher and T. Ertman, eds. 2009. *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaplan, M. 1951. "The Musician in America: A Study of His Social Roles—Introduction to a Sociology of Music." PhD diss., University of Illinois.
- Keightley, K. 1997. "Frank Sinatra, Hi-Fi and the Formations of Adult Culture: Gender, Technology and Celebrity, 1948–1962." PhD diss., Concordia University.
- Keil, C.M. 1979. *Tiv Song*. Chicago: University of Chicago Press. Reprinted as *Tiv Song: The Sociology of Art in a Classless Society*, 1983.
- Kotarba, J. 2009. "Popular Music as a Meaning Resource for Aging." *Civitas* 9(1): 118–132.
- Kwame Harrison, A. 2010. "Sociology and Cultural Studies." In *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, eds. T. Gracyk and A. Kania, 557–568. New York: Routledge.
- Latour, B. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Lazarsfeld, P. 1946. *The People Look at Radio*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Leppert, R. and S. McClary, eds. 1987. *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leyshon, A., D. Matless and G. Revill, eds. 1998. *The Place of Music*. New York: Guilford Press.
- Lipsitz, G. 1994. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*. London: Verso.
- Lomax, A. 1968. *Folk Song Style and Culture*. Washington, DC: American Association for the Advancement of Science.
- Lopes, P.D. 1992. "Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969–1990." *American Sociological Review* 57(1): 56–91.
- Marshall, L. 2011. "The Sociology of Popular Music, Interdisciplinarity and Aesthetic Autonomy." *British Journal of Sociology* 62(1): 154–174.
- Martin, P.J. 1995. *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.
- . 2006. *Music and the Sociological Gaze: Art Worlds and Cultural Production*. Manchester: Manchester University Press.
- Marvin, C. 1988. *When Old Technologies Were New*. Oxford: Oxford University Press.

- Maxwell, R. and T. Miller. 2012. *Greening the Media*. Oxford: Oxford University Press.
- McAndrew, S. and M. Everett. Forthcoming. "Music as Collective Invention: A Social Network Analysis of Composers." *Cultural Sociology*: online pre-publication version.
- McClary, S. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McCormick, L. 2006. "Music as Social Performance." In *Myth, Meaning, and Performance: Toward a New Cultural Sociology of the Arts*, eds. R. Eyerman and L. McCormick, 121–144. Boulder: Paradigm Publishers.
- _____. 2009. "Higher, Faster, Louder: Representations of the International Music Competition." *Cultural Sociology* 3(1): 5–30.
- Middleton, R. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Mills, C.W. 1959. *The Sociological Imagination*. New York: Oxford University Press.
- Moretti, F. 2013. *Distant Reading: The Formation of an Unorthodox Literary Critic*. London: Verso.
- Morris, J.W. 2010. "Understanding the Digital Music Commodity." PhD diss., McGill University.
- Mueller, J.H. 1951. *The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste*. Bloomington: Indiana University Press.
- Novak, D. 2013. *Japanoise: Music at the Edge of Circulation*. Durham: Duke University Press.
- O'Brien, D. 2014. *Cultural Policy: Management, Value and Modernity in the Creative Industries*. New York: Routledge.
- Paddison, M. 1993. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1996. *Adorno, Modernism and Mass Culture: Essays on Critical Theory and Music*. London: Kahn and Averill.
- Peterson, R.A. 1976. "The Production of Culture: A Prolegomenon." *American Behavioral Scientist* 19(6): 669–684.
- _____. 2000. "Two Ways Culture is Produced." *Poetics* 28(2/3): 225–233.
- Peterson, R.A. and N. Anand. 2004. "The Production of Culture Perspective." *Annual Review of Sociology* 30: 311–334.
- Peterson, R.A. and D.G. Berger. 1975. "Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music." *American Sociological Review* 40(2): 158–173. Reprinted in *On Record: Rock, Pop, and the Written Word* (1990), eds. S. Frith and A. Goodwin, 140–159. London: Routledge.
- Pinch, T. and F. Trocco. 2002. *Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Cambridge: Harvard University Press.
- Prior, N. 2008a. "Putting a Glitch in the Field: Bourdieu, Actor Network Theory and Contemporary Music." *Cultural Sociology* 2(3): 301–319.
- _____. 2008b. "OK Computer: Mobility, Software and the Laptop Musician." *Information, Communication and Society* 11(7): 912–932.
- _____. 2011. "Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond." *Cultural Sociology* 5(1): 121–138.
- Raynor, H. 1972. *Social History of Music: From the Middle Ages to Beethoven*. New York: Barrie and Jenkins.

- _____. 1976. *Music and Society Since 1815*. New York: Barrie and Jenkins.
- Reisman, D. 1950. "Listening to Popular Music." *American Quarterly* 2(4): 359-371.
- Robinson, J. and P.M. Hirsch. 1972. "Teenage Response to Rock 'n' Roll Protest Song." In *The Sound of Social Change: Studies in Popular Culture*, eds. R.S. Denisoff and R.A. Peterson, 222-231. Chicago: Rand McNally.
- Rojek, C. 2004. "P2P Leisure Exchange: Net Banditry and the Policing of Intellectual Property." *Leisure Studies* 24(4): 357-369.
- Roy, W. and T. Dowd. 2010. "What is Sociological about Music?" *Annual Review of Sociology* 36: 183-203.
- Rumbelow, A.S. 1969. "Music and Social Groups: An Interactionist Approach to the Sociology of Music." PhD diss., University of Minnesota.
- Santoro, M. 2008. "Culture As (And After) Production." *Cultural Sociology* 2(1): 7-31.
- Savage, M. 2013. "The 'Social Life of Methods': A Critical Introduction." *Theory, Culture and Society* 30(4): 3-21.
- Savage, M. and M. Gayo. 2011. "Unravelling the Omnivore: A Field Analysis of Contemporary Musical Taste in the United Kingdom." *Poetics* 39(5): 337-357.
- Schütz, A. 1951. "Making Music Together: A Study in Social Relationship." *Social Research* 18(1): 159-178.
- Shank, B. 1994. *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Shepherd, J. 1982. "A Theoretical Model for the Sociomusicological Analysis of Popular Musics." *Popular Music* 2: 145-177.
- _____. 1987. "Music and Male Hegemony." In *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, eds. R. Leppert and S. McClary, 151-172. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1994. "Music, Culture and Interdisciplinarity: Reflections on Relationships." *Popular Music* 13(2): 127-142.
- _____. 2001. "Sociology of Music." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove's Dictionaries.
- _____. 2002. "How Music Works: Beyond the Immanent and the Arbitrary." *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 2(2): 1-18.
- Shepherd, J., P. Virden, G. Vulliamy and T. Wishart, eds. 1977. *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*. London: Transaction.
- Shepherd, J. and P. Wicke. 1997. *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity.
- _____. 2000. "Re-thinking Music: Disciplinary Implications." *Repercussions* 7-8: 105-146.
- Silbermann, A. 1957. *Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- _____. 1963. *The Sociology of Music*. London: Routledge.
- Slobin, M. 1993. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Small, C. 1977. *Music-Society-Education*. London: John Calder.

- Sterne, J. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.
- _____. 2012. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham: Duke University Press.
- _____. 2014. "There Is No Music Industry." *Media Industries* 1(1): 50–55.
- Stokes, M. 1992. *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford: Oxford University Press.
- _____, ed. 1994. *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.
- _____. 2010. *The Republic of Love: Intimacy in Turkish Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Straw, W. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music." *Cultural Studies* 5(3): 368–388.
- _____. 1999–2000. "Music as Commodity and Material Culture." *Repercussions* 7–8: 147–172.
- _____. 2010a. "Cultural Production and The Generative Matrix." *Cultural Sociology* 4(2): 209–216.
- _____. 2010b. "The Circulatory Turn." In *The Wireless Spectrum: The Politics, Practices, and Poetics of Mobile Media*, eds. B. Crow, M. Longford and K. Sawchuck, 17–28. Toronto: University of Toronto Press.
- _____. 2012. "Music and Material Culture." In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, eds. M. Clayton T. Herbert and R. Middleton, 227–236. New York: Routledge.
- Street, J. 2013. "Music, Markets and Manifestos." *International Journal of Cultural Policy* 19(3): 281–297.
- Supicic, I. 1987 [1964]. *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*. New York: Pendragon Press.
- Tagg, P. and B. Clarida. 2003. *Ten Little Title Tunes: Toward a Musicology of the Mass Media*. New York: Mass Media Music Scholars' Press.
- Taylor, T. 2001. *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*. New York: Routledge.
- _____. 2009. "Advertising and the Conquest of Culture." *Social Semiotics* 19(4): 405–425.
- _____. 2012. "Music in the New Capitalism." In *The International Encyclopedia of Media Studies*. Oxford: WileyBlackwell.
- Tepper, S. and E. Hargittai. 2009. "Pathways to Music Exploration in a Digital Age." *Poetics* 37(3): 227–239.
- Théberge, P. 1997. *Any Sound You Can Imagine: Making Music / Consuming Technology*. Middletown: Wesleyan University Press.
- _____. 2005. "Everyday Fandom: Fan Clubs, Blogging, and the Quotidian Rhythms of the Internet." *Canadian Journal of Communication*, 30(4): 485–502.
- Thornton, S. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity.
- Toynbee, J. and B. Dueck, eds. 2011. *Migrating Music*. New York: Routledge.
- Valiquet, P. 2015. "Mediation as Practice: Composing Technological Agents in Music and Social Theory." *Contemporary Music Review* 34 (forthcoming).
- Vulliamy, G. 1976. "What Counts as School Music?" In *Explorations in the Politics of School Knowledge*, eds. G. Whitty and M. Young, 19–34. Driffield: Nafferton Books.

- _____. 1977. "Music as a Case Study in the New Sociology of Education." In *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*, eds. J. Shepherd, P. Virden, G. Vulliamy, and T. Wishart, 201–232. London: Transaction.
- _____. 1978. "Culture Clash and School Music: A Sociological Analysis." In *Sociological Interpretations of Schooling and Classrooms: A Reappraisal*, eds. L. Barton and R. Meighan, 115–127. Driffield: Nafferton Books.
- Vulliamy, G. and J. Shepherd. 1984. "Sociology and Music Education: A Response to Swanwick." *British Journal of Sociology of Education* 5(1): 57–76.
- Waksman, S. 1999. *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wallis, R. and K. Malm. 1984. *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. London: Constable.
- Walser, R. 1993. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Waterman, C. 1990. *Juju: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Weber, M. 1958 [1921]. *The Rational and Social Foundations of Music*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Weinstein, D. 1991. *Heavy Metal: A Cultural Sociology*. New York: Lexington Books.
- Whiteley, S., A. Bennett and S. Hawkins, eds. 2006. *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Farnham: Ashgate.
- Wilf, E. 2013. "Toward an Anthropology of Computer-Mediated, Algorithmic Forms of Sociality." *Current Anthropology* 54(6): 716–739.
- Williamson, J. and M. Cloonan. 2007. "Rethinking the Music Industry." *Popular Music* 26(2): 305–322.
- Willis, P. 1978. *Profane Culture*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Witkin, R.W. 1998. *Adorno on Music*. London: Routledge.

I

LECTURAS DE FUENTES

Precursores y figuras fundadoras

Esta sección contiene un conjunto de ensayos ordenados cronológicamente de algunos de los precursores y figuras fundadoras de la sociología de la música. Los ensayos muestran claramente que los sociólogos pensaban en la música y que los musicólogos se comprometían con la sociedad mucho antes del llamado "giro cultural" de los años 60 o de la "nueva" musicología de los años 80.

Hemos optado por reproducir estos ensayos en particular, no porque deban tomarse como un evangelio o porque necesariamente respaldemos sus argumentos, sino porque tienden a ser desestimados, olvidados o sólo mencionados de forma superficial.¹ Las principales razones para reimprimir estos ensayos, por tanto, son por interés histórico y en beneficio de la enseñanza. Queremos animar a los lectores a valorar esta obra en sus propios términos y a entenderla como parte de la historia intelectual del imaginario musical-sociológico. Aunque parte de nuestro objetivo es dejar que estos autores hablen por sí mismos, también ofreceremos algunas breves observaciones introductorias.

A primera vista, parece que Spencer y Simmel se enfrascaron en una discusión "algo inútil" (Martin 1995: x) y relativamente inofensiva sobre los orígenes de la música. Esencialmente, estaban debatiendo si el habla evolucionó a partir de la música o la música evolucionó a partir del habla. Sin embargo, debemos tener cuidado de distanciarnos de su paradigma de trabajo porque tales ideas surgieron durante una época que estaba impregnada de nociones etnocéntricas de la evolución y de venenosas ideologías nacionalistas. Sin embargo, no queremos limitarnos a descartarlas. Hacerlo sería cometer uno de los pecados cardinales de la historia intelectual: interpretar el pasado utilizando únicamente las medidas evaluativas del presente. Una cosa que queda clara si abandonamos esas orientaciones anacrónicas y "presentistas" es la gravedad de este debate en la formación de la historia de la música: vemos en estos ensayos algunos de los tropos tan comúnmente identificados con la musicología "antigua" o "tradicional" -especialmente la idea de una inevitable progresión evolutiva de lo primitivo a lo moderno, tanto en términos de

¹ Ciertamente, podríamos haber seleccionado otros ensayos de otras figuras clave. Tal vez Bourdieu y Becker sean los que más se nos ocurran. Sin embargo, estos estudiosos ya son ampliamente leídos y citados, tanto en este volumen como en la sociología musical en general.

dimensiones comparativas de las tradiciones occidentales y no occidentales, como en términos del desarrollo teleológico de la armonía tonal hacia la complejidad y la sofisticación dentro de la cultura occidental (véase también Grew 1928; Etzkorn 1964; Offer 1983, 2010; Trippett 2012). Tales ideas son, por supuesto, desagradables. Pero no está de más comprender mejor cómo se han desarrollado las agendas de investigación sociológica y musicológica, especialmente cuando los estudiosos de campos como la biomusicología y la musicología evolutiva empiezan a reformular cuestiones sobre los orígenes, la evolución y los universales de la música (véase, por ejemplo, Wallin, Merker y Brown 2000, Tomlinson 2015).

Weber también se preocupó por el largo desarrollo histórico y los "fundamentos" de la música, aunque su empeño no estuvo directamente influenciado por los debates en torno a Darwin o la evolución. Como mencionamos en la Introducción general de este volumen, Weber "desarrolló un análisis detallado del sistema de tonalidad funcional como expresión e incorporación de los instintos racionales de las sociedades occidentales modernas". Al hacerlo, identificó las tendencias hacia la "racionalización" tanto en la representación musical como en la tecnología de los instrumentos que podría decirse que son válidas, y que quizás incluso se han intensificado, en la era digital (véase Born 1995, Théberge 1997, Sección V). Además, Weber mostró cómo las tecnologías fundacionales de la música y sus prácticas estéticas dependían históricamente y culturalmente unas de otras, prefigurando así uno de los argumentos clave en los campos contemporáneos de los estudios del sonido y de la ciencia y la tecnología: la co-formación. Para un compromiso crítico excepcional con Weber y su lugar en el imaginario musical-sociológico, que incluye una bibliografía exhaustiva, véase Wierzbicki (2010; véase también Braun 1999, Turley 2001, Botstein 2010, Pedler 2010, Darmon 2011).

El trabajo de Mueller empieza a parecerse a una sociología de la música más contemporánea. Aunque el ensayo reproducido aquí procede de su obra magna sobre la música, *The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste* (1951), muchas de sus ideas básicas aparecieron en un artículo publicado en un número de 1935 de *Social Forces*: "¿Es el arte producto de su época?". Este trabajo es notable por sus resonancias con la sociología musical contemporánea. Por ejemplo, Mueller sostiene no sólo que se puede dar cuenta del gusto, sino que el gusto debe entenderse de forma no determinista, es decir, tal y como lo expresó en su correspondencia con Grout, el gusto es "el producto de una larga cadena de factores condicionantes, y siempre está cambiando como resultado de un condicionamiento continuo". También propone una visión de la relación entre los sonidos musicales y las estructuras sociales que es crítica con las teorías del "zeitgeist" imperantes en su época, que veían las formas artísticas directamente como el reflejo del "espíritu de la época", prefigurando así las críticas a la "tesis de la homología" que han sido formuladas por Martin (1995) y otros (véase la Introducción general, así como las Secciones II y VI). Mueller también critica de forma convincente la ideología de la autonomía estética, un ejercicio que todavía era exigente para la imaginación

sociológica en los años 70 y 80 (por no hablar de hoy). En general, la historia de Mueller sobre el repertorio sinfónico estadounidense presagia otro desarrollo clave en la musicología y la sociología: a saber, el deseo de ver la historia de la música no en términos de partituras estáticas y "obras" terminadas, sino como una gama de interpretaciones cambiantes. En resumen, se trata de una obra fascinante y poco conocida, posiblemente muy adelantada a su tiempo.

De los seis ensayos de esta sección, el de Schütz es quizás el más conocido. Su argumento sobre cómo los músicos de todo tipo deben trabajar para sincronizar su "tiempo interior" en situaciones de actuación -lo que él llama la "relación de sintonía mutua"- sigue siendo influyente para varios estudiosos del fenómeno e interaccionistas (véase, por ejemplo, Weeks 1996, Faulkner y Becker 2009), así como para los estudios sobre el problema de la acción colectiva en general: a saber, ¿cómo llegan a actuar juntos los grupos de individuos? (véase, por ejemplo, Levi Martin 2011). La música ha servido con frecuencia de laboratorio a través del cual se ha planteado esta pregunta más amplia, que es fundamental para las ciencias sociales. En este contexto, un avance importante es que, mientras que el trabajo de Schütz sobre el tema puede considerarse el de un teórico "de escritorio", otros estudiosos se han inspirado para poner sus ideas a prueba empíricamente. Por ejemplo, el estudio de Faulkner y Becker sobre la interpretación del jazz. Escriben:

Comenzamos nuestro estudio con la intuición de que los músicos podían tocar juntos con éxito sin ensayos ni partituras escritas porque todos compartían un repertorio de canciones, "repertorio" que sirve como instancia específica de la idea de cultura. Casi inmediatamente nos dimos cuenta de que "repertorio" no era lo suficientemente fuerte como para soportar el peso que le estábamos dando. . . . Lo que observábamos cuando veíamos a los músicos tocar, y cuando nosotros mismos tocábamos con otros, era... un encaje gradual de las líneas de acción individuales en un acto colectivo coherente. (2009: 190)

Al descubrir que una noción reificada de la cultura no describía adecuadamente la colectivización sincrónica de la acción en la interpretación del jazz, Faulkner y Becker nos permiten ver similitudes entre la relación de sintonía mutua de Schütz, por un lado, y los trabajos más recientes que critican la idea de que "lo social" funciona como fuente de acción colectiva, por otro (véase, por ejemplo, Latour 2005). Dichos estudiosos piensan que los órdenes sociales establecidos no son tanto estructuras preexistentes que de alguna manera "causan" que los individuos actúen, sino que son "efectos" de lo que las personas (y las cosas) hacen juntas (véase también la Introducción general y las Secciones V y VI).

Como hemos señalado en la Introducción general, Adorno es una de las figuras más fundacionales de la sociología musical. Sin embargo, su obra es notoriamente difícil de comprender y está llena de opiniones controvertidas. Esto ha hecho que los estudiantes y los estudiosos hayan sido dados a tergiversar algunas de sus posiciones básicas. El ensayo que aquí se incluye, escrito como epílogo a su *Introducción a la sociología de la música* (1976), abarca varios temas clave de la obra musical de Adorno: la ideología, la industria cultural y la reproducción mecánica, así como la posibilidad de la crítica social y el cambio a través de la música. Sin embargo, lo hace

de una manera inusualmente fácil de leer (si no es que perfectamente amigable para el lector) y, por lo tanto, sirve como una buena introducción de primera mano a la sociología de la música de Adorno (véase también Bowman 1998).

En conjunto, estos ensayos ofrecen un conjunto intrigante y sugerente de estudios tempranos que nos hace reflexionar sobre el modo en que la investigación y la erudición son social e históricamente contingentes, pero, no obstante, a menudo proféticos al resonar con cuestiones que posteriormente vuelven a surgir, aunque normalmente bajo formas diferentes.

Referencias

- Born, G. 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press.
- Botstein, L. 2010. "Max Weber and Music History." *Musical Quarterly* 93: 183–191.
- Bowman, W. 1998. *Philosophical Perspectives on Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Braun, C. 1999 "The 'Science of Reality' of Music History: On the Historical Background to Max Weber's 'Study of Music'." In *Max Weber and the Culture of Anarchy*, ed. S. Whimster. Basingstoke: Macmillan.
- Darmon, I. 2011. "Weber on Music: Approaching Music as a Dynamic Domain of Action and Experience." *Cultural Sociology*: online prepublication.
- Etzkorn, K.P. 1964. "Georg Simmel and the Sociology of Music." *Social Forces* 43(1): 101–107.
- Faulkner, R. and H.S. Becker. 2009. *Do You Know...? The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press.
- Grew, E.M. 1928. "Herbert Spencer and Music." *Musical Quarterly* 14(1): 127–142.
- Latour, B. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Levi Martin, J. 2011. *The Explanation of Social Action*. Oxford: Oxford University Press.
- Martin, P. 1995. *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.
- Mueller, J.H. 1935. "Is Art the Product of Its Age?" *Social Forces* 13(3): 367–375.
- _____. 1951. *The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste*. Bloomington: Indiana University Press.
- Offer, J. 1983. "An Examination of Spencer's Sociology of Music and Its Impact on Music Historiography in Britain." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 14(1): 33–52.
- _____. 2010. *Herbert Spencer and Social Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pedler, E. 2010. "Les sociologies de la musique de Max Weber et Georg Simmel: une théorie relationnelle des pratiques musicales." *L'Année sociologique* 60(2): 305–330.
- Théberge, P. 1997. *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Middletown: Wesleyan University Press.

- Tomlinson, G. 2015. *A Million Years of Music: The Emergence of Human Modernity*. New York: Zone Books.
- Trippett, D. 2012. "Carl Stumpf: A Reluctant Revolutionary." In *The Origins of Music*, ed. D. Trippett. Oxford: Oxford University Press.
- Turley, A. 2001. "Max Weber and the Sociology of Music." *Sociological Forum* 16(4): 633–653.
- Wallin, N.L., B. Merker and S. Brown, eds. 2000. *The Origins of Music*. Cambridge: MIT Press.
- Weeks, P. 1996. "Synchrony Lost, Synchrony Regained: The Achievement of Musical Co-ordination." *Human Studies* 19: 199–228.
- Wierzbicki, J. 2010. "Max Weber and Musicology: Dancing on Shaky Foundations." *Musical Quarterly* 93: 262–292.

El origen y función de la música

HERBERT SPENCER

[...]

Toda la música es originalmente vocal. Todos los sonidos vocales son producidos por la acción de ciertos músculos. Estos músculos, al igual que los del cuerpo en general, son excitados a la contracción por sentimientos placenteros y dolorosos. Por lo tanto, los sentimientos se manifiestan tanto en los sonidos como en los movimientos. . . . Por eso es que el león enfurecido ruge mientras golpea sus costados, y el perro gruñe mientras retrae su labio. Por eso el animal mutilado no sólo lucha, sino que aúlla. Y es por esta causa que en los seres humanos el sufrimiento corporal se expresa no sólo en contorsiones, sino en gritos y gemidos; que en la cólera, y en el miedo, y en el dolor, las gesticulaciones van acompañadas de gritos y chillidos; que las sensaciones deliciosas van seguidas de exclamaciones, y que oímos gritos de alegría y gritos de exultación.

Tenemos aquí, pues, un principio que subyace a todos los fenómenos vocales; incluidos los de la música vocal, y por consecuencia los de la música en general. Los músculos que mueven el pecho, la laringe y las cuerdas vocales, se contraen como otros músculos en proporción a la intensidad de los sentimientos; cada contracción diferente de estos músculos implica, como lo hace, un ajuste diferente de los órganos vocales; cada ajuste diferente de los órganos vocales provoca un cambio en el sonido emitido; -De ello se deduce que las variaciones de la voz son los resultados fisiológicos de las variaciones de los sentimientos; de ello se deduce que cada inflexión o modulación es el resultado natural de alguna emoción o sensación pasajera; y de ello se deduce que la explicación de todos los tipos de expresión vocal, debe buscarse en esta relación general entre las excitaciones mentales y musculares.

...

[...]

Así encontramos que todos los principales fenómenos vocales tienen una base fisiológica. Son otras tantas manifestaciones de la ley general de que el sentimiento es un estímulo para la acción muscular, una ley que se cumple en toda la economía, no sólo del hombre, sino de toda criatura sensible, una ley, por tanto, que se encuentra en lo más profundo de la naturaleza de la organización animal. La expresividad de estas diversas modificaciones de la voz es, pues, innata. Cada uno de nosotros, desde la infancia, las ha hecho espontáneamente, cuando está bajo las diversas sensaciones y emociones por las que se producen. Habiendo sido conscientes de cada sentimiento al mismo tiempo que nos oímos hacer el sonido

consiguiente, hemos adquirido una asociación de ideas establecida entre dicho sonido y el sentimiento que lo causó. Cuando un sonido semejante es emitido por otro, le atribuimos el mismo sentimiento; y por una consecuencia más, no sólo le atribuimos ese sentimiento, sino que tenemos un cierto grado de él despertado en nosotros: porque ser consciente del sentimiento que otro está experimentando, es tener ese sentimiento despertado en nuestra propia conciencia, que es lo mismo que experimentar el sentimiento. Así, estas diversas modificaciones de la voz se convierten no sólo en un lenguaje a través del cual comprendemos las emociones de los demás, sino también los medios de excitar nuestra simpatía por tales emociones.

¿No tenemos aquí, entonces, datos adecuados para una teoría de la música? Estas peculiaridades vocales que indican sentimientos excitados, *son las que distinguen especialmente el canto del habla ordinaria*. Cada una de las alteraciones de la voz que hemos encontrado como resultado fisiológico del dolor o del placer, *se lleva a su mayor extremo en la música vocal*. Por ejemplo, hemos visto que, en virtud de la relación general entre la excitación mental y la muscular, una característica de la expresión apasionada es la sonoridad. Pues bien, su sonoridad comparativa es una de las marcas distintivas de la canción en contraste con el habla de la vida cotidiana; y además, los pasajes de *forte* de un canto son los destinados a representar el clímax de su emoción. A continuación vimos que los tonos en los que se expresa la emoción son, de acuerdo con esta misma ley, de un *timbre* más sonoro que los de la conversación tranquila. Aquí, también, el canto muestra un grado aún más alto de la peculiaridad; porque el tono del canto es el más resonante que podemos hacer. Además, se ha demostrado que, por una causa similar, la excitación mental se descarga en las notas más altas y más bajas del registro, utilizando las notas medias muy raramente. Y apenas hace falta decir que la música vocal se distingue aún más por su descuido comparativo de las notas en las que hablamos, y su uso habitual de las que están por encima o por debajo de ellas y, además, que sus efectos más apasionados se producen comúnmente en los dos extremos de su escala, pero especialmente en el superior.

Otro rasgo del sentimiento fuerte, igualmente explicado, es el empleo de intervalos más grandes que los empleados en la conversación común. Este rasgo, también, cada balada y *aria* lleva a un grado más allá de lo que se escucha en las expresiones espontáneas de la emoción: añadir a lo cual, que la dirección de estos intervalos, que, como divergentes o convergentes hacia los tonos medios, encontramos que son fisiológicamente expresivos de aumento o disminución de la emoción, se puede observar que tienen en la música estos significados. Una vez más, se señaló que no sólo las variaciones extremas, sino también las rápidas del tono, son características de la excitación mental; y una vez más vemos en los cambios rápidos de cada melodía, que el canto lleva la característica tan lejos, si no más lejos. Así pues, en lo que respecta a la *intensidad, el timbre, el tono, los intervalos y la tasa de variación*, el canto emplea y exagera el lenguaje natural de las emociones; surge de

una combinación sistemática de esas peculiaridades vocales que son los efectos fisiológicos del placer y el dolor agudos.

Además de estas características principales del canto, que lo distinguen del habla común, hay otras menores que pueden explicarse igualmente como debidas a la relación entre la excitación mental y la muscular; y antes de proseguir, conviene señalarlas brevemente. Así, ciertas pasiones, y tal vez todas las pasiones, cuando son llevadas al extremo, producen (probablemente a través de su influencia sobre la acción del corazón) un efecto inverso al que se ha descrito: causan una postración física, uno de cuyos síntomas es una relajación general de los músculos, y el consiguiente temblor. Tenemos el temblor de la ira, del miedo, de la esperanza, de la alegría; y estando los músculos vocales implicados con el resto, la voz también se vuelve temblorosa. Ahora bien, en el canto, este temblor de la voz es utilizado muy eficazmente por algunos cantantes en pasajes muy patéticos; a veces, de hecho, debido a su eficacia, demasiado utilizado por ellos, como por ejemplo por Tamberlik.

Además, existe un modo de ejecución musical, conocido como *staccato*, apropiado para pasajes enérgicos, para pasajes que expresan regocijo, resolución y confianza. La acción de los músculos vocales que produce este estilo *staccato* es análoga a la acción muscular que produce los movimientos corporales agudos, decisivos y energéticos que indican estos estados de ánimo; y por eso el estilo *staccato* tiene el significado que le atribuimos. Por el contrario, los intervalos arrastrados expresan sentimientos más suaves y menos activos; y lo son porque implican una menor vivacidad muscular debida a una menor energía mental. La diferencia de efecto resultante de la diferencia de tiempo en la música, es también atribuible a la misma ley. Ya se ha señalado que los cambios más frecuentes de sonido que normalmente resultan de la pasión, son imitados y desarrollados en el canto; y aquí tenemos que añadir que los diversos ritmos de tales cambios, apropiados a los diferentes estilos de música, son además rasgos que tienen la misma derivación. Los movimientos más lentos, *largo* y *adagio*, se emplean cuando hay que representar emociones deprimentes como la pena, o emociones poco excitantes como la reverencia; mientras que los movimientos más rápidos, *andante*, *allegro*, *presto*, representan grados sucesivamente crecientes de vivacidad mental; y lo hacen porque implican esa actividad muscular que fluye de esta vivacidad mental. Incluso el *ritmo*, que forma una distinción restante entre el canto y el discurso, puede tener una causa similar. No es muy obvio por qué las acciones excitadas por un fuerte sentimiento tienden a volverse rítmicas, pero hay diversas evidencias de que lo hacen. Está el balanceo del cuerpo de un lado a otro cuando hay dolor o pena, y de la pierna cuando hay impaciencia o agitación. El baile, también, es una acción rítmica natural a la emoción elevada. El hecho de que, bajo la excitación, el habla adquiera un cierto ritmo, podemos percibirlo ocasionalmente en los esfuerzos más elevados de un orador. En la poesía, que es una forma de discurso utilizada para la mejor expresión de las ideas emocionales, tenemos esta tendencia rítmica desarrollada. Y cuando tenemos en cuenta que la danza, la poesía y la música están conectadas, son

originalmente partes constituyentes de la misma cosa, se hace evidente que el movimiento medido común a todas ellas implica una acción rítmica de todo el sistema, el aparato vocal incluido; y que así el ritmo de la música es un resultado más sutil y complejo de esta relación entre la excitación mental y la muscular.

Pero es hora de terminar este análisis, que, posiblemente, ya hemos llevado demasiado lejos. No hay que suponer que las peculiaridades más especiales de la expresión musical deban ser explicadas definitivamente. Aunque probablemente todas ellas se ajusten de alguna manera al principio que se ha elaborado, es obviamente impracticable rastrear ese principio en sus aplicaciones más ramificadas. Tampoco es necesario para que nuestro argumento sea diseñado. Los hechos anteriores demuestran suficientemente que lo que consideramos como los rasgos distintivos de la canción, son simplemente los rasgos del discurso emocional intensificados y sistematizados. Con respecto a sus características generales, creemos que ha quedado claro que la música vocal, y por consecuencia toda la música, es una idealización del lenguaje natural de la pasión.

[...]

No sólo podemos entender así cómo se introdujeron gradualmente tonos más sonoros, mayores extremos de sonido e intervalos más amplios, sino también cómo surgió una mayor variedad y complejidad de la expresión musical. Porque este mismo temperamento apasionado y entusiasta, que naturalmente lleva al compositor musical a expresar los sentimientos que poseen los demás, así como los suyos propios, en intervalos más amplios y cadencias más marcadas que las que ellos utilizarían, también le lleva a dar expresión musical a sentimientos que ellos no experimentan, o que experimentan en un grado mínimo. En virtud de esta susceptibilidad general que lo distingue, mira con emoción acontecimientos, escenas, conductas, caracteres, que no producen en la mayoría de los hombres ningún efecto apreciable. Las emociones así generadas, compuestas como están de las emociones más simples, no son expresables por intervalos y cadencias naturales a éstas, sino por combinaciones de tales intervalos y cadencias: de donde surgen frases musicales más involucradas, que transmiten sentimientos más complejos, sutiles e inusuales. Y así podemos entender en cierta medida cómo sucede que la música no sólo excita tan fuertemente nuestros sentimientos más familiares, sino que también produce sentimientos que nunca tuvimos antes, despierta sentimientos latentes de los cuales no habíamos concebido la posibilidad y no sabemos el significado; o, como dice Richter, nos dice de cosas que no hemos visto y no veremos.

Quedan por señalar brevemente evidencias indirectas de varios tipos. Una de ellas es la dificultad, por no decir la imposibilidad, de explicar de otro modo la expresividad de la música. ¿De dónde viene que combinaciones especiales de notas tengan efectos especiales sobre nuestras emociones, que una nos dé un sentimiento de alegría, otra de melancolía, otra de afecto, otra de reverencia? ¿Es que estas combinaciones especiales tienen significados intrínsecos aparte de la constitución

humana? -¿Que un cierto número de ondas aéreas por segundo, seguidas de otro número, en la naturaleza de las cosas significan pena, mientras que en el orden inverso significan alegría; y de manera similar con todos los demás intervalos, frases y cadencias? Pocos serán tan irracionales como para pensar esto. ¿Es, entonces, que los significados de estas combinaciones especiales son sólo convencionales?, - ¿que aprendemos sus implicaciones, como las de las palabras, observando cómo las entienden los demás? Esta es una hipótesis no sólo carente de pruebas, sino directamente opuesta a la experiencia de todos. ¿Cómo se explican entonces los efectos musicales? Si se acepta la teoría arriba expuesta, la dificultad desaparece. Si la música, tomando como materia prima las diversas modificaciones de la voz que son los resultados fisiológicos del sentimiento excitado, las intensifica, combina y complica -si exagera la sonoridad, la resonancia, el tono, los intervalos y la variabilidad, que, en virtud de una ley orgánica, son las características del habla apasionada-, si, al llevar a cabo esto más allá, de manera más consistente, más unida y más sostenida, produce un lenguaje idealizado de la emoción; entonces su poder sobre nosotros se hace comprensible. Pero en ausencia de esta teoría, la expresividad de la música parece inexplicable.

También la preferencia que sentimos por ciertas cualidades del sonido presenta una dificultad similar, que sólo admite una solución parecida. Se admite generalmente que los sonidos de la voz humana son más agradables que cualquier otro. Si se admite que la música se origina en las modulaciones de la voz humana bajo la emoción, es una consecuencia natural que los sonidos de esa voz atraigan nuestros sentimientos más que cualquier otro, y por lo tanto sean considerados más bellos que cualquier otro. Pero si se niega que la música tenga este origen, la única alternativa es la insostenible posición de que las vibraciones procedentes de la garganta de un vocalista son, objetivamente consideradas, de un orden superior a las de una trompa o un violín. Lo mismo ocurre con los sonidos fuertes y suaves. Si no se admite la conclusión de los razonamientos anteriores, hay que suponer que las vibraciones que causan los últimos son intrínsecamente mejores que las que causan los primeros; y que, en virtud de alguna armonía preestablecida, los sentimientos y las naturalezas más elevadas producen los primeros, y los más bajos los segundos. Pero si los razonamientos anteriores son válidos, se deduce, como una cuestión de rutina, que nos gustarán los sonidos que habitualmente acompañan a los sentimientos agradables, y nos disgustarán los que habitualmente acompañan a los sentimientos desagradables.

Una vez más, la pregunta -¿Cómo se explica la expresividad de la música? puede complementarse con la pregunta -¿Cómo se explica la génesis de la música? Es evidente que la música es un producto de la civilización, pues aunque los salvajes tienen sus bailes-cantos, estos son de un tipo que apenas puede ser dignificado con el título de musical: a lo sumo, no proporcionan más que el rudimento más vago de la música, propiamente dicha. Y si la música se ha desarrollado a pasos lentos en el

curso de la civilización, debe haberse desarrollado a partir de algo. Si, entonces, su origen no es el que se alega arriba, ¿cuál es su origen?

Así, encontramos que las pruebas negativas confirman las positivas y que, tomadas en conjunto, constituyen una prueba contundente. Hemos visto que existe una relación fisiológica, común al hombre y a todos los animales, entre el sentimiento y la acción muscular; que como los sonidos vocales son producidos por la acción muscular, existe una relación fisiológica consecuente entre el sentimiento y los sonidos vocales; que todas las modificaciones de la voz que expresan el sentimiento son los resultados directos de esta relación fisiológica; que la música, adoptando todas estas modificaciones, las intensifica más y más a medida que asciende a sus formas más y más altas, y se convierte en música simplemente en virtud de intensificarlas; que, desde el antiguo poeta épico cantando sus versos, hasta el moderno compositor musical, los hombres de sentimientos inusualmente fuertes propensos a expresarlos en formas extremas, han sido naturalmente los agentes de estas sucesivas intensificaciones; y que así ha surgido poco a poco una amplia divergencia entre este lenguaje idealizado de la emoción y su lenguaje natural: a esta evidencia directa acabamos de añadir la indirecta: que no se puede explicar la expresividad ni la génesis de la música según ninguna otra hipótesis defendible.

Y ahora, ¿cuál es la función de la música? ¿Tiene la música algún efecto más allá del placer inmediato que produce? La analogía sugiere que sí. Los placeres de una buena cena no terminan en sí mismos, sino que contribuyen al bienestar corporal. Aunque las personas no se casan con el fin de mantener la raza, las pasiones que las impulsan a casarse aseguran su mantenimiento. El afecto de los padres es un sentimiento que, a la vez que conduce a la felicidad de los padres, asegura la crianza de la prole. A los hombres les gusta acumular bienes, a menudo sin pensar en los beneficios que produce; pero al perseguir el placer de la adquisición abren indirectamente el camino a otros placeres. El deseo de obtener la aprobación del público nos impulsa a todos a hacer muchas cosas que de otro modo no haríamos, a emprender grandes trabajos, a afrontar grandes peligros y a regirnos habitualmente de un modo que facilita las relaciones sociales: es decir, al gratificar nuestro amor a la aprobación servimos a diversos propósitos ulteriores. Y, por lo general, nuestra naturaleza es tal que, al satisfacer cada deseo, facilitamos de algún modo el cumplimiento de los demás. Pero el amor a la música parece existir por sí mismo. Los placeres de la melodía y la armonía no contribuyen evidentemente al bienestar del individuo o de la sociedad. ¿No podemos sospechar, sin embargo, que esta excepción es sólo aparente? ¿No es una pregunta racional: cuáles son los beneficios indirectos que se derivan de la música, además del placer directo que proporciona?

Pero como esto nos llevaría demasiado lejos de nuestro camino, deberíamos preludiar esta investigación ilustrando con cierta extensión una ley general del progreso: la ley de que, al igual que en las ocupaciones, las ciencias y las artes, las divisiones que tenían una raíz común, pero que por la continua divergencia se han

convertido en distintas, y que ahora se están desarrollando por separado, no son verdaderamente independientes, sino que actúan y reaccionan separadamente unas sobre otras para su progreso mutuo. Sin embargo, al insinuar esto, para mostrar que hay muchas analogías que nos justifican, pasamos a expresar la opinión de que existe una relación de este tipo entre la música y el habla.

Todo discurso se compone de dos elementos, las palabras y los sonidos en que se pronuncian, los signos de las ideas y los signos de los sentimientos. Mientras que ciertas articulaciones expresan el pensamiento, ciertos sonidos vocales expresan el mayor o menor dolor o placer que produce el pensamiento. Utilizando la palabra cadencia en un sentido inusualmente amplio, como comprendiendo todas las modificaciones de la voz, podemos decir que la cadencia es el comentario de las emociones sobre las proposiciones del intelecto. Esta dualidad del lenguaje hablado, aunque no se reconozca formalmente, es reconocida en la práctica por todo el mundo; y todo el mundo sabe que muy a menudo se da más peso a los tonos que a las palabras. La experiencia cotidiana ofrece casos en los que la misma frase de desaprobación se entenderá como si significara poco o mucho, según las inflexiones de voz que la acompañen; y la experiencia cotidiana ofrece casos aún más sorprendentes en los que las palabras y los sonidos están en directa contradicción: las primeras expresan consentimiento, mientras que los últimos expresan reticencia; y se cree más a los últimos que a los primeros.

Estos dos elementos distintos, pero entrelazados, del habla han experimentado un desarrollo simultáneo. Sabemos que en el curso de la civilización se han multiplicado las palabras, se han introducido nuevas partes del discurso, las frases se han hecho más variadas y complejas; y finalmente podemos inferir que durante el mismo tiempo se han utilizado nuevas modificaciones de la voz, se han adoptado nuevos intervalos y las cadencias se han hecho más elaboradas. Porque si, por un lado, es absurdo suponer que, junto con las formas verbales no desarrolladas de la barbarie, existiera un sistema desarrollado de inflexiones vocales; es, por otro lado, necesario suponer que, junto con las formas verbales más elevadas y más numerosas necesarias para transmitir las ideas multiplicadas y complicadas de la vida civilizada, han surgido esos cambios de voz más implicados que expresan los sentimientos propios de tales ideas. Si el lenguaje intelectual es un desarrollo, también lo es, sin duda, el lenguaje emocional.

Ahora bien, la hipótesis que hemos insinuado más arriba es que, más allá del placer directo que proporciona, la música tiene el efecto indirecto de desarrollar este lenguaje de las emociones. Teniendo su raíz, como nos hemos esforzado en mostrar, en aquellos sonidos, intervalos y cadencias del habla que expresan sentimientos, surgiendo por la combinación e intensificación de estos, y llegando finalmente a tener una encarnación propia; la música ha estado todo el tiempo reaccionando ante el habla, y aumentando su poder de expresar emociones. El uso en el recitativo y en el canto de inflexiones más expresivas que las ordinarias, debe haber tendido desde el principio a desarrollar las ordinarias. La familiaridad con las inflexiones más

variadas combinaciones de sonidos que se dan en la música vocal, difícilmente pueden haber dejado de dar una mayor variedad de combinaciones a los sonidos en los que expresamos nuestras impresiones y deseos. Las complejas frases musicales por las que los compositores han transmitido emociones complejas, pueden suponerse racionalmente que han influido en nosotros para hacer esas cadencias involucradas de la conversación por las que transmitimos nuestros pensamientos y sentimientos más sutiles.

Pocos serán los irracionales que sostengan que el cultivo de la música no tiene ningún efecto sobre la mente. Y si tiene un efecto, ¿qué resultado más natural hay que el de desarrollar nuestra percepción de los significados de las inflexiones, cualidades y modulaciones de la voz; y darnos un poder correspondientemente mayor para usarlas? De la misma manera que las matemáticas, que se originaron a partir de los fenómenos de la física y la astronomía, y que en un momento dado se convirtieron en una ciencia independiente, han reaccionado desde entonces sobre la física y la astronomía hasta su inmenso avance; de la misma manera que la química, que surgió primero de los procesos de la metalurgia y las artes industriales, y que gradualmente se convirtió en un estudio independiente, se ha convertido ahora en una ayuda para todo tipo de producción; de la misma manera que la fisiología, que se originó a partir de la medicina y que en un momento dado estuvo subordinada a ella, pero que en un momento dado se persiguió por sí misma, está llegando a ser en nuestros días la ciencia de la que depende el progreso de la medicina; -así, la música, teniendo sus raíces en el lenguaje emocional, y evolucionando gradualmente a partir de él, ha estado siempre reaccionando sobre él y haciéndolo progresar. Quien quiera examinar los hechos, encontrará que esta hipótesis está en armonía con el método de civilización que se muestra en todas partes.

Apenas se puede esperar que se den muchas pruebas directas en apoyo de esta conclusión. Los hechos son de una clase que es difícil medir, y de los cuales no tenemos registros. Sin embargo, se pueden señalar algunos rasgos sugestivos. ¿No podemos decir, por ejemplo, que los italianos, entre los que se cultivó más tempranamente la música moderna, y que han practicado y sobresalido más especialmente en la melodía (la división de la música con la que nuestro argumento está principalmente relacionado), no podemos decir que estos italianos hablan con inflexiones y cadencias más variadas y expresivas que cualquier otra nación? Por otra parte, ¿no podemos decir que, confinados como han estado hasta ahora casi exclusivamente a sus aires nacionales, que tienen una marcada semejanza familiar, y por lo tanto acostumbrados a una gama limitada de expresión musical, los escoceses son inusualmente monótonos en los intervalos y modulaciones de su discurso? Y además, ¿no encontramos entre diferentes clases de la misma nación, diferencias que tienen implicaciones similares? El caballero y el bufón están en un contraste muy decidido con respecto a la variedad de entonación. Escuchad la conversación de una sirvienta, y luego la de una dama refinada y consumada, y los cambios de voz más delicados y complejos utilizados por esta última serán conspicuos. Ahora bien,

sin llegar a decir que de todas las diferencias de cultura a las que están sometidas las clases altas y bajas, la diferencia de cultura musical es la única a la que se puede atribuir esta diferencia de habla; sin embargo, podemos decir con toda justicia que parece haber una conexión de causa y efecto mucho más evidente entre éstas que entre cualquier otra. Así pues, aunque las pruebas inductivas a las que podemos apelar son escasas y vagas, lo que hay favorece nuestra posición.

Probablemente la mayoría pensará que la función que aquí se asigna a la música es de muy poca importancia. Pero una reflexión más profunda puede llevarles a una convicción contraria. En su relación con la felicidad humana, creemos que este lenguaje emocional que la cultura musical desarrolla y refina, es sólo segundo en importancia al lenguaje del intelecto; tal vez ni siquiera segundo. Porque estas modificaciones de la voz producidas por los sentimientos, son el medio de excitar sentimientos similares en los demás. Junto con los gestos y las expresiones del rostro, dan vida a las palabras, de otro modo muertas, con las que el intelecto expresa sus ideas; y así permiten al oyente no sólo comprender el estado de ánimo al que acompañan, sino participar de ese estado. Y si pensamos en lo mucho que dependen de la simpatía tanto nuestro bienestar general como nuestros placeres inmediatos, reconoceremos la importancia de todo lo que hace que esta simpatía sea mayor. Si tenemos en cuenta que los hombres, gracias a sus sentimientos, son llevados a comportarse con justicia, amabilidad y consideración los unos con los otros, que la diferencia entre la crueldad de los bárbaros y la humanidad de los civilizados, resulta del aumento del compañerismo; si tenemos en cuenta que esta facultad, que nos hace partícipes de las alegrías y de las penas de los demás, es la base de todos los afectos superiores; que en la amistad, en el amor y en todos los placeres domésticos, es un elemento esencial; Si tenemos en cuenta cuánto se intensifican nuestras gratificaciones directas por la simpatía, cómo, en el teatro, el concierto, la galería de cuadros, perdemos la mitad de nuestro disfrute si no tenemos a nadie que goce con nosotros; si, en resumen, tenemos en cuenta que para toda la felicidad más allá de lo que puede tener el recluso sin amigos, estamos en deuda con esta misma simpatía, veremos que los organismos que la comunican difícilmente pueden ser sobreestimados en valor.

La tendencia de la civilización es a reprimir cada vez más los elementos antagónicos de nuestro carácter y a desarrollar los sociales, a frenar nuestros deseos puramente egoístas y a ejercitar los altruistas, a reemplazar las gratificaciones privadas por las que resultan de la felicidad de los demás o que la implican. Y mientras, mediante esta adaptación al estado social, se despliega el lado atrayente de nuestra naturaleza, crece simultáneamente un lenguaje de relación paralela, un lenguaje por el que comunicamos a los demás la felicidad que sentimos, y nos hacemos partícipes de su felicidad.

Este doble proceso, cuyos efectos son ya suficientemente apreciables, debe continuar en una medida de la que todavía no podemos tener una concepción adecuada. La ocultación habitual de nuestros sentimientos disminuye, como debe

ser, en la medida en que nuestros sentimientos llegan a ser tales que no exigen ocultación, podemos concluir que la exhibición de los mismos será mucho más vívida de lo que ahora nos atrevemos a permitir; y esto implica un lenguaje emocional más expresivo. Al mismo tiempo, se generalizarán sentimientos más elevados y complejos, que hasta ahora sólo han sido experimentados por unos pocos cultivados, y se producirá el correspondiente desarrollo del lenguaje emocional hacia formas más implicadas. De la misma manera que ha crecido silenciosamente un lenguaje de las ideas que, por rudo que fuera al principio, nos permite ahora transmitir con precisión los pensamientos más sutiles y complicados, sigue creciendo silenciosamente un lenguaje de los sentimientos que, a pesar de su imperfección actual, podemos esperar que finalmente permita a los hombres impresionar de manera vívida y completa todas las emociones que experimentan de un momento a otro.

Por lo tanto, si, como nos hemos esforzado en demostrar, la función de la música es facilitar el desarrollo de este lenguaje emocional, podemos considerar la música como una ayuda para la consecución de esa felicidad superior que ella ensombrece indistintamente. Esos vagos sentimientos de felicidad inexperimentada que despierta la música, esas impresiones indefinidas de una vida ideal desconocida que evoca, pueden considerarse como una profecía, a cuyo cumplimiento la propia música contribuye en parte. La extraña capacidad que tenemos para sentirnos tan afectados por la melodía y la armonía, puede ser considerada como que está dentro de las posibilidades de nuestra naturaleza realizar esos placeres más intensos que sugieren vagamente, y que están de alguna manera involucrados en la realización de los mismos. En esta suposición, el poder y el significado de la música se vuelven comprensibles; pero de otro modo son un misterio.

Sólo añadiremos que, si se admite la probabilidad de estos corolarios, la música debe ser la más elevada de las bellas artes, la que, más que ninguna otra, contribuye al bienestar humano. Y así, incluso dejando de lado las gratificaciones inmediatas que proporciona cada hora, no podemos aplaudir demasiado ese progreso de la cultura musical que se está convirtiendo en una de las características de nuestra época.

Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música¹

GEORG SIMMEL

Darwin escribe en *The Descent of Man*: "Debemos suponer que los ritmos y las cadencias de la oratoria se derivan de poderes musicales previamente desarrollados. Así podemos entender que la música, la danza, el canto y la poesía sean artes tan antiguas. Podemos ir aún más lejos y creer que los sonidos musicales proporcionaron una de las bases para el desarrollo del lenguaje (Darwin 1874: 595)".² De forma similar, elabora en su obra *On the Expression of the Emotions* (1872: 88), su opinión de que el canto de las aves sirve especialmente para las llamadas de apareamiento. Expresa los impulsos sexuales y encanta a las hembras. Se supone que el hombre utilizó por primera vez su voz con este fin, y no en el lenguaje verbal, que Darwin considera uno de los productos más recientes del desarrollo humano. Por otra parte, el uso de sonidos musicales para la atracción de las hembras (o a la inversa, de los machos) se observa entre los animales de un orden muy bajo. Jaeger también

¹ Este ensayo había sido presentado por Simmel como su tesis doctoral en la Facultad de Filosofía de la Universidad Humboldt de Berlín. Pero su comité examinador, compuesto por los profesores Zupitza (presidente), Zeller y Helmholtz, se negó a aceptarlo tal y como había sido presentado. En su lugar, le concedieron el título por el distinguido estudio sobre la monadología de Kant, escrito previamente. Mientras que Zupitza estaba dispuesto a aceptar este estudio sobre la música, si primero se "limpiaba de las numerosas faltas de ortografía y errores de estilo", Helmholtz era más escéptico. "Independientemente de mis otras reservas, Simmel está demasiado seguro de sus conclusiones. Y la forma en que presentó a la facultad esta obra tan llena de faltas de ortografía y superficialidades estilísticas, que evidentemente no fue corregida, en la que apenas se pueden descifrar las frases que se citan de lenguas extranjeras, no atestigua una gran fiabilidad. Sin embargo, en la medida en que tiene bastantes predecesores ilustres para lo que evidentemente considera el método o la falta de método del estudio científico, puede dejar que le sirvan como una especie de excusa personal. Yo, sin embargo, creo que le haremos un servicio mayor si no le animamos más en esta dirección." [Michael Landmann (1958: 17)] Como se desprende de nuestro texto, Simmel debió publicar su estudio sin hacer caso a sus profesores, ya que las notas a pie de página y las citas textuales reflejan las deficiencias ya criticadas. En los casos en que fue posible discernir la fuente probable de Simmel, se suministró información bibliográfica más completa. También se ha elaborado una bibliografía de las obras que Simmel podría haber utilizado para su estudio. Por lo tanto, por muy caótica que pueda parecer aún la documentación, ya está "mejorada" respecto al original de Simmel.

² Este mismo pensamiento ya se le ocurrió a Leibnitz (1847: III, 1). Sin embargo, observa: "Hay que considerar también que el hombre podría hablar, es decir, hacerse entender por los sonidos de la boca sin formar sonidos articulados, si se utilizaran tonos musicales para este efecto. Pero se necesitaría más arte para inventar un lenguaje de tonos en lugar del de palabras formadas y perfeccionadas por grados, por personas que viven en la simplicidad natural."

observa que el canto de los pájaros no está íntimamente relacionado con el lenguaje verbal articulado.³ Por el contrario, corresponde precisamente al canto sin palabras no articulado del hombre. Es "el sonido expresivo de la excitación sexual, los tonos del placer". Pero el significado del canto de los pájaros debe interpretarse de forma más amplia, ya que también se utiliza para expresar placeres derivados de otras fuentes, como la luz del sol o el descubrimiento de alimentos. Hay que tener en cuenta, por supuesto, que el calor y ciertos alimentos también pueden ser estimulantes. Sin embargo, el canto del yodel humano también está relacionado con la esfera sexual, ya que se dice que es el signo de la comunicación entre chico y chica.

Quisiera responder a estas opiniones que todas las expresiones de las aves son vocales por naturaleza. Al igual que los pájaros expresan cualquier otra emoción mediante el canto, también deben expresar sus sentimientos sexuales. Aunque estas condiciones fueran las más poderosas, todas las demás podrían servir, con razón, para la misma analogía. Si esto fuera así, sería difícil entender por qué el hombre debería haber progresado hasta el lenguaje verbal, ya que podría expresarlo todo mediante el uso de tonos. Ahora incluso adoptaré el punto de vista de Darwin: si el hombre hubiera encontrado este uso no verbal de la voz cantada, que se dice que ha heredado de sus antepasados, más natural que el lenguaje, ¿no lo habría mantenido en el nivel cultural más bajo como supervivencia, de modo que el hombre contemporáneo también se expresara mediante el yodel sin palabras? Sin embargo, con la excepción de nuestros montañeses, no hay pruebas de ello en ninguna otra parte del mundo, como me aseguró el profesor Bastian y como me convencí en mis propios estudios. Para las aves, por supuesto, el canto es la expresión natural de las emociones, mientras que el hombre es más propenso a gritar. ¿Por qué el hombre ha buscado otra forma de expresión para una emoción tan natural como el impulso sexual?

La prioridad del canto vocal sobre el lenguaje verbal me parece indemostrable. Tampoco me convence el otro argumento de que los niños son más propensos a imitar el canto que el habla. (Una madre de cinco hijos, que luego resultó tener talento musical, me dijo que ninguno de sus hijos cantaba entonado antes de su segundo o tercer año). Creo que la razón de esto es simplemente que los niños apenas entienden el significado de las palabras presentadas. Si repiten algo, es simplemente mecánico. Los niños deben memorizar las series de fonemas para poder reproducirlas. Evidentemente, esto es difícil, y le resulta mucho más fácil memorizar y reproducir la melodía del habla, que produce una impresión sensual más precisa que los fonemas. Si la melodía del habla adopta ahora una melodía vocal, el niño podrá naturalmente imitarla más fácilmente, ya que causará una impresión aún más precisa. Sólo porque es mecánicamente más fácil imitar la melodía, el niño la repetirá más fácilmente que las palabras. Esto sólo demostraría

³ Citado por Steinthal de Ausland 1867, nº 42.

que un niño comienza a cantar sin palabras. Pero hasta ahora no se ha demostrado que el niño lo haga sin imitar. El canto casual sin palabras sólo se observa entre los adultos, nunca entre los niños muy pequeños, que siempre cantan palabras.

[. . .]

II

Me parece más probable que la fuente de la música vocal sea la palabra hablada, exagerada por las emociones en la dirección del ritmo y la modulación. Mis razones son las siguientes. El lenguaje y la mente se desarrollan mediante el apoyo y el fortalecimiento mutuos. El progreso del uno se construye sobre el del otro. "La esencia del hombre es el pensamiento, y el pensamiento humano es originalmente lenguaje", dice Steinthal (véase 1888). Por lo tanto, allí donde hay procesos psíquicos en el hombre, también hay lenguaje. El impulso del hombre por expresar sus emociones internas mediante la acción externa, que antes sólo podía satisfacerse con gestos y gritos, adquiere una forma más rica y adecuada a través del lenguaje. Este puente lingüístico que va del animal al ser humano no tiene vuelta atrás. Cada emoción busca su expresión en una forma lingüística cada vez más característica. El pensamiento y los sentimientos de los aborígenes se expresan a través del habla. "Los niños y los primitivos hablan casi continuamente", observa Lazarus. Los procesos psíquicos más refinados y enfáticos buscarán una expresión más exagerada. Los procesos agudos e intensos serán muy fuertes. Por esta razón, la capacidad lingüística de los primitivos no proporcionará una compensación equivalente, aunque sea tan intensificada y expresiva. Por ejemplo, el terror repentino sólo nos hará gritar, al igual que el dolor intenso.⁴ Por otro lado, hay emociones que "no serán lo suficientemente fuertes como para superar el impulso de la expresión lingüística. Sin embargo, no podrán encontrar una compensación adecuada en los modos y formas habituales del lenguaje. La ira, por ejemplo, encuentra su expresión en las palabras, pero con una acentuación del nivel de voz mucho más fuerte de lo habitual. La depresión se expresa mediante palabras de carácter más suave y monótono. También puede haber emociones adicionales que amplifiquen los elementos rítmicos y moduladores del lenguaje. Un ejemplo son las actividades bélicas. La intensificación de las energías en esta ocasión parece infundir a todas las actividades una expresión rítmica, como lo demuestran las danzas y los pasos rítmicos utilizados por muchos pueblos primitivos. Cuando el hombre primitivo ha progresado tanto como para expresar sus emociones a través del lenguaje (ya debe haber llegado a esta etapa cuando se dedica a la guerra organizada) -de modo que, por ejemplo, en una tribu se han desarrollado expresiones específicas para situaciones concretas (por ejemplo, llamamientos a la valentía y para despreciar al

⁴ Cuanto más aumente la capacidad lingüística, más se atraerán los reflejos automáticos de esta variedad al ámbito del lenguaje. Esto va tan lejos, si uno está muy habituado al uso del lenguaje, que exclamará palabras incluso en situaciones que casi nos incapacitan, y que en un estado natural sólo producirían gritos inarticulados. Cuando hay un sentimiento repentino de miedo, gritamos "¡Cielo!" o "¡Jesús!" y cosas similares.

enemigo en la guerra)-, entonces produce estos sonidos rítmicamente y de acuerdo con la disposición total y al paso. A través de la enseñanza de la etnología, sabemos que estos sonidos organizados rítmicamente se practican en todo el mundo al acercarse el enemigo. El ritmo, en efecto, es el principio mismo de la música

Una segunda causa de la evolución del canto vocal puede haber sido un sentimiento difuso de placer y disfrute. Observamos que las personas son más vocingleras cuando están de buen humor que cuando están tranquilas o deprimidas. Especialmente los niños, incluso cuando están solos, se observan hablando continuamente cuando se divierten. El hombre primitivo, sin embargo, empleará las mismas palabras para todas las formas de expresión emocional, sólo que variará el tono y el énfasis para las expresiones de alegría. Aunque su lenguaje aún no se ha endurecido hacia una melodía de habla estabilizada, tiene a su disposición la plenitud de la modulación y la diferenciación.⁵

Incluso hoy en día alteramos nuestro modo de hablar cuando expresamos emociones alegres. Entonces desviamos nuestra melodía de habla y producimos un patrón de habla más melodioso y armónico, como si quisiéramos dar testimonio de nuestra armonía interior. Además, hay que observar que parece haber una tendencia a la expresión rítmica siempre que estamos contentos. Esto es así, muy probablemente, no sólo porque existe un vínculo intrínseco entre el ritmo y la formación de melodías, sino también por razones de fondo. Los movimientos rítmicos de la danza son, entre otros, reproducciones del estado de ánimo alegre (Lazarus 1882: 136).

En esta categoría de emociones podemos incluir también el impulso sexual. Creo que ya he demostrado que es imposible demostrar de esta manera el origen no verbal de la música. Puede ser posible, como sugiere Jaeger, que la excitación sexual que acompaña al cortejo verbal condujera, por su exageración, a la música vocal (véanse las secciones I y XVIII de este estudio). Pero entonces hay que prescindir del medio más primitivo conocido para satisfacer el impulso sexual, el raptó, ya que no está en absoluto relacionado con el cortejo. Es imposible demostrar que el canto humano se utilice en algún lugar como mera expresión animal. A este punto, como a muchos otros, Wilhelm Von Humboldt ha añadido otra semilla de sabiduría. Dice,

Las palabras fluyen del corazón libremente sin necesidad ni intención. Es posible que no haya habido en una zona desolada ninguna horda de cazadores nómadas que no posea ya sus propias canciones, pues el hombre, como especie animal, es una criatura que canta. Sin embargo, relaciona los pensamientos con el sonido. (Humboldt 1839: párrafo 9)

Entre las fuentes de la música vocal puede mencionarse una cuarta emoción: la místico-religiosa. Casi todos los conjuros, fórmulas mágicas y oraciones, hasta donde podemos rastrear en los materiales etnográficos, se producen con el mayor patetismo posible, que es el que más se aproxima al patrón tonal de la música vocal.

⁵ Se podría comparar aquí las modulaciones tonales que se emplean con mucha más frecuencia para el significado en las lenguas inferiores que en la nuestra.

Incluso hoy en día, el habla no se produce en ningún otro lugar de forma más cantora que desde el púlpito y durante las oraciones. De hecho, el tono ordinario de la plegaria se aproxima notablemente al canto.⁶ También hay que destacar el elemento rítmico por las formas bien medidas y alargadas que son propias del misticismo. Así lo demuestra también la danza, que se emplea en toda religión primitiva para expresar la emoción religiosa.

Se supone que las lenguas de las tribus [africanas] consisten casi exclusivamente en recitaciones continuas. La razón de esto es, sin duda, la fácil excitabilidad de estas personas, su devoción emocional y su dedicación a todas las ideas e impresiones fugaces, de modo que la emoción en un momento dado es probablemente demasiado fuerte para ser expresada en simples palabras, y por lo tanto se refugia en la exageración musical. Cuando en contraste con nuestros modismos de sonido áspero se ha dicho que el lenguaje de los griegos e italianos suena más como música, entonces su inclinación a la melodía en el habla no es ciertamente sin conexión con el carácter más excitado y simultáneamente más emocional de estas personas. Lo que comúnmente se llama talento musical de individuos y sociedades enteras puede, por tanto, derivarse de tales cualidades psicológicas más generales.

Me parece que la primera forma de canto surgió de tales orígenes. Esta primera forma, sin embargo, era bastante diferente de lo que hoy concebimos como música vocal. Pero no hay que olvidar que la música en este estado no era todavía un arte, al igual que las cabañas de los pueblos primitivos no eran obras de arte arquitectónico. Para que se convirtieran en una forma de arte, era necesario un impulso especial que no estuviera totalmente condicionado por estos primeros orígenes. Ningún viajero ha dudado en reconocer los cantos de los pueblos primitivos como música a pesar de su increíble monotonía o falta de armonía. Ammian describe los cantos de guerra de Bardal como canciones, aunque compara su sonido con el ruido del océano cuando golpea contra las rocas. El hecho de que los chinos digan, cuando escuchan las canciones europeas, que "los perros aúllan aquí", es característico de la diferencia de juicio sobre lo que es música real y propia. Para los oídos europeos, la música china es igualmente incomprensible. Si, pues, en nuestra época, en la que la música ya no se aproxima en absoluto al sonido puro o natural, se producen tales diferencias de juicio -de modo que algo puede ser considerado ahora como canción y pronto volver a ser rechazado-, cuánto más deben haber vacilado los límites entre el grito, la palabra y el canto durante los días primitivos, cuando el material tonal se encontraba en una condición más fluida. La razón por la que el canto se aproxima más a los gritos no articulados que a las palabras habladas parece residir en el hecho de que siempre que un gran número de individuos sin formación ni educación se congregan para cantar, el resultado, incluso hoy en día, suele estar más cerca del ruido que de

⁶ Cicerón (1886): "La acentuación se emplea para aprender melodías indistintas". Y durante la Edad Media se decía: "El acento es la madre de la música".

los tonos musicales.⁷ Además, siempre que la excitación alcanza un clímax, el canto vocal puede no ser una compensación adecuada para estas emociones, por lo que hay que recurrir a los gritos. "Las interjecciones voluntarias sólo se emplean cuando la brusquedad o vehemencia de algún afecto o pasión devuelve a los hombres a su estado natural" (Tooke 1806: 62).

[...]

VI

Así como el lenguaje se relaciona con el pensamiento concreto, la música lo hace con los sentimientos emocionales difusos. El primero crea el segundo, porque el segundo crea el primero. Del mismo modo, en la poesía, la imaginación del poeta enciende una análoga en el oyente. En el caso de la música, las imaginaciones perceptivas son sustituidas por emociones mucho menos definidas. En la poesía, éstas sólo se producen de forma intermedia. Entre los poetas, los sentimientos preceden a las imaginaciones, mientras que entre los oyentes las siguen.

La suposición de que la música estimula las emociones que preceden al trabajo creativo de los poetas hace que situaciones como la siguiente sean fáciles de entender. Antes de escribir poesía, Alfieri solía prepararse mentalmente escuchando música. En una ocasión comentó que "casi todas mis tragedias se esbozaron en mi mente mientras escuchaba música o pocas horas después". Milton se llenaba de solemne inspiración mientras escuchaba el sonido de un órgano. También para el sensible poeta Warburton la música era una necesidad. Un famoso predicador francés, Massillon, redactaba el esquema de sus sermones que tenía que pronunciar ante la corte, mientras tocaba su violín. Basándose en Streicher, Palleske se refiere al estímulo que supuestamente obtenía Schiller de la música. Es probable que la antigua costumbre de hacer preludios musicales antes de las rapsodias esté relacionada con esto. En la actualidad, los compositores conservan esta costumbre y suelen comenzar una canción con un preludio de los instrumentos de acompañamiento en lugar de con el canto inmediato.

Para comprender adecuadamente las características psicológicas específicas de la música, nunca se insistirá lo suficiente en el proceso de transición desde los afectos y emociones del intérprete a través de su música hasta los sentimientos y sensaciones del oyente. Este proceso se comprende cognitivamente mucho menos en el caso de la música que en el de cualquier otra forma de arte. La concepción racionalista y superficial de la investigación psicológica del siglo XVIII está característicamente representada por Euler (1840), quien escribe: "El disfrute de la música se deriva de la capacidad de adivinar correctamente las intenciones y emociones del compositor, cuya ejecución llenará el alma de una cómoda satisfacción si se considera que la composición es afortunada."

⁷ Se puede producir mero ruido a partir de sonidos musicalmente puros, por ejemplo, pulsando simultáneamente todas las teclas de un piano en varias octavas. Compárese con Helmholtz (1863: 14).

El disfrute de la música como arte se contrasta con estos patrones relativamente emocionales sobre la base de dimensiones únicamente cuantitativas y en absoluto cualitativas. Comparada con la música muy primitiva, la música contemporánea produce tal miríada de sentimientos de gran variedad que se produce un equilibrio entre ellos a través de sus relaciones restringidas entre sí. El resultado es entonces la objetividad. Helmholtz escribe:

Sería importante descubrir si la significativa y muy variada expresión de emociones que produce la música no puede derivarse de la misma forma de actividad emocional que es responsable del movimiento de los miembros (corporales), al igual que las variaciones del nivel de tono en la canción son causadas por acciones nerviosas de los músculos. La recurrencia de la secuencia de fenómenos físico-psíquicos de la que hablamos aquí y antes explica muchos efectos de la música. Si, en efecto, como supongo, las expresiones musicales están influidas por el ritmo de los latidos excitados, es natural que la expresión musical sea producida para el oyente por este último. Esto será el resultado de las conexiones fisiológicas así como de las asociaciones psíquicas y de la reproducción.

(1879: Apéndice F)

VII

En el curso de su desarrollo, la música rechaza cada vez más sus características naturales.⁸ Cuanto más avanza, más se aproxima al ideal del arte. A través de este proceso se acerca a la objetividad, que es el mayor honor para el artista (intérprete). Esto no significa que todos los sentimientos, o sólo los muy climáticos y sanguíneos, desaparezcan de la música, ni que no se exciten con ella o dejen de excitarse. Sólo significa que la música y su forma de presentación no deben ser el resultado inmediato de estas emociones, como lo fue originalmente; sino que debe convertirse en una imagen de ellas, que se refleja en el espejo de la belleza. Es en este sentido que debe entenderse la antigua explicación, según la cual la música, o cualquier otro arte, se supone que es imitación. La música imita los sonidos que brotan del alma cuando son provocados por una fuerte emoción. Sobre todo esto me parece el punto decisivo en la explicación de la música como forma de arte. Naturalmente, se refiere también a la música instrumental, que en una aproximación muy burda e inicial del arte imita esos ruidos rítmicos reflejos.

Aunque la primera producción de sonidos musicales va acompañada originalmente de palabras, éstas pueden omitirse. Las emociones intensas producen los tonos, y son estos últimos, por supuesto, los que son importantes. He observado a cantantes que no prestaban la debida atención a los textos de sus canciones y que, por tanto, cantaban todas las formas imaginables de significados contradictorios. Sin embargo, interpretaban las melodías con la más verdadera y profunda expresión y

⁸ La forma en que se producen distorsiones muy tempranas del estado natural de la música se muestra en un fragmento de Demócrito (Philodemus de mus. IV, en Vol. Hercules I, página 135, col. 36). Este punto de vista se ha mantenido hasta que Burney expresó su punto de vista erróneo en el prefacio de 1789 a su *History of Music*: "La música es un lujo inocente innecesario en realidad para nuestra existencia, pero una gran mejora y gratificación del sentido del oído".

comprensión emocional. Esta es una prueba perfecta del carácter artístico de la música: la música produce sensaciones típicas que incluyen completamente las sensaciones más individuales producidas por las palabras.

Con profunda perspicacia, el lenguaje se refiere a la creación de la música como "juego [play]" o "interpretación [playing]". Hoy en día, la música es, efectivamente, un juego, y debe serlo si quiere ser arte. Pero en sus inicios la música era tan seria como el habla y la exclamación y todos los demás sonidos naturales.

[. . .]

XV

La invención de temas musicales para las melodías griegas estaba restringida por el limitado número de sonidos disponibles en los instrumentos de cuerda. El encanto y el estímulo de esta música no podían, por tanto, basarse en las construcciones temáticas y la novedad, sino que debían encontrarse en el refinamiento y los matices de sus interpretaciones. Esto es similar a las producciones dramáticas griegas, que se esforzaban por una ejecución perfecta y una variedad dentro de una trama y un contenido dramáticos que se repiten con frecuencia. Schopenhauer señala que cuanto más grande es una creación artística, menos debe su grandeza al argumento y al contenido.

La música polifónica marca la conclusión del desarrollo de la música hacia el arte. Ahora necesitaba reglas complicadas. Como ya se ha señalado, hubo comienzos en esta dirección durante largos periodos de tiempo. Sin embargo, no se originó nada que se pareciera a nuestra música. Hucbald (que murió en el año 930 d.C.) hizo el primer intento conocido de conectar varias voces armónicamente. Encontró estéticamente agradable que las sextas y cuartas paralelas procedieran en secuencias musicales. Rousseau también deseaba volver a la simplicidad de la naturaleza pura en la música. Así, desvalorizó toda la música polifónica. De manera errónea, a menudo encontraba los medios para la realización de sus ideales en aspectos extrínsecos o superficiales.⁹ En consideración a los griegos, compuso un aire de sólo cuatro tonos. Tartini tenía ideas similares.

En los círculos sociales más instruidos se creó un interés por la música que antes no existía. Al mismo tiempo, la música de los estratos sociales más bajos perdía cada vez más. Aquí recuerdo al lector el fenómeno de los Meistersinger, que intentaron elevar la música popular a una perfección más elevada y artística. Pero sólo consiguieron crear confusos cálculos artificiales similares a las estructuras góticas. El calor de la vida faltaba en su arte, que carecía del sol del genio personal.

Sin embargo, es erróneo creer que la nación no tiene influencia en el desarrollo musical. Probablemente nadie duda de la evolución de las demás artes, que han de

⁹ "Es bastante difícil no suponer que nuestras armonías no son más que invenciones góticas y bárbaras de las que nunca nos habríamos dado cuenta si no fuera por las bellezas más verdaderas y artísticas de una música más verdaderamente natural". Rousseau (1768), artículo sobre "Harmonie".

ser nacionales para alcanzar y mantener el florecimiento de la perfección. Esto no significa en absoluto que tengan que ser patrióticas. De hecho, la historia muestra incluso que las artes pueden producir los ejemplos más bellos en los estados más desorganizados políticamente, como si se tratara de flores que florecen sobre un montón de basura. Sólo quiero transmitir esto: por muy grandes y bien desarrollados que sean los talentos que un individuo pueda aportar a su vida, sólo la vida de su país de origen, que le rodea desde su primer día, le convertirá en lo que es. Formará en él su carácter. Le da sus fines y los medios para alcanzarlos. Cuanto más grande sea su talento, más aceptará del material que está a su disposición en el patrimonio cultural nacional. Esto tendrá lugar sin su acción específica, sin que sea consciente de ello durante los años de su crecimiento.

Si un artista quiere mantener un estilo de trabajo uniforme -sin el cual es imposible llegar a ser un gran artista- no cambiará el carácter de sus impulsos tal como los recibe a través de la naturaleza y la cultura de su sociedad. Tendrá que guardar su estilo, no porque sea patriótico, no porque sea antipatriótico que un alemán trabaje con manierismos franceses, sino por la simple razón de que sus psicotendencias y la naturaleza moral que adquirió por su educación en su sociedad forman la mejor base para su forma de arte o estilo de creación. Si imitara modelos diferentes al estilo nacional, fracturaría su esencia y su arte decaería. En este sentido, por tanto, tiene que trabajar sobre la base de su origen nacional y su fundamento histórico. No tiene que ser necesariamente consciente de ello, ni tiene que tener sentimientos nacionalistas.

Todavía no es posible enunciar verbalmente las diferencias nacionales en la música, ya que la dimensión psicológica de la música no ha sido examinada adecuadamente. Si se considera el desarrollo total de los últimos 150 años de la música alemana y se compara con la francesa y la italiana, no cabe duda de que cada una de ellas es muy diferente, y no es intercambiable con las otras, ni en su carácter ni en sus composiciones individuales. Evidentemente, no podemos demostrar de forma concluyente que una determinada forma musical tenga que ser creada necesariamente por las características particulares de un pueblo. Sin embargo, la diferenciación de la música en formas nacionales demuestra que tales efectos deben tener lugar. Además, al igual que el producto poético más subjetivo e individualista es, en gran medida, deudor del uso lingüístico de la lengua nacional en la que está escrito -hay un dicho que dice que "imagina y piensa por todos"-, también hay una música folklórica históricamente desarrollada presente para todos. Por música folklórica, por supuesto, no me refiero sólo a las canciones populares, es decir, al tipo de música que el pueblo crea para su propio consumo, sino que incluyo en el término todas las formas de la literatura musical nacional.

La historia de la música muestra en casi todos los casos que un compositor basa sus creaciones en los preceptos de sus precursores. Esto implica que la suma del desarrollo musical histórico de una sociedad constituye la base de su cultura musical. El compositor, por tanto, debe tanto a la cadena de sus precursores que

nunca habría llegado a ser lo que es sin ellos.¹⁰ Por supuesto, su gusto musical se forma desde su más tierna infancia mediante la escucha continua del patrimonio musical nacional previamente creado. La frecuente posibilidad de escuchar una determinada música no estaría disponible -y en los tiempos modernos uno está casi continuamente rodeado de ella- si esta música no se correspondiera completamente con la cultura de un pueblo, y si no fuera plenamente aceptada por él. Así, el compositor recibe a través de la tradición la música que dirige su obra.¹¹ Esto es similar al poeta que transforma a través de sus propias obras la lengua de su pueblo que le es dada.

De acuerdo con esta línea de argumentación, los cimientos sobre los que todo compositor debe construir son de carácter nacional. Podemos considerar además la influencia que se ejerce sobre un artista que observa que una determinada composición de un compositor anterior es recibida con entusiasmo por su pueblo mientras que otra es despreciada. Por lo tanto, si se considera el desarrollo histórico completo de la música, es imposible suponer que la historia musical ocurre independientemente de otros acontecimientos nacionales como una especie de estado dentro de un estado. Sostenemos esto aunque todavía no hayamos descubierto la relación formal entre los contenidos musicales y los demás contenidos del alma del pueblo.

[. . .]

Referencias

- Burney, C. 1789. *A General History of Music*. 4 vols. Londres: Impreso para el autor.
- Cicerón, M.T. 1886. *De Oratore*. Leipzig: Verlag Von B.G. Teubner.
- Darwin, C. 1872. *Über den Ausdruck der Gemütsbewegungen*. Leipzig: F.A. Brockhaus.
- _____. 1874. *The Descent of Man*. Edición revisada y comentada. Nueva York: Hearst and Company.
- Euler, L. 1840. *Letters Addressed to a German Princess on Natural Philosophy*. I. 2 vols. Nueva York: Harper and Brothers.
- Helmholtz, H.L.F. von. 1863. *Tonempfindungen*. Braunschweig: F. Vieweg and Sohn.
- _____. 1879. *Die Thatsachen in der Wahrnehmung*. Berlín: Verlag von August Hirschwald.
- Humboldt, W. von. 1839. *Einleitung zur Kawisprache*. Berlín: Druckerei der Königlichen Akademi der Wissenschaften.
- Landmann, M. 1958. "Bausteine zur Biographie". En *Buch des Dankes an Georg Simmel*, eds. K. Gassen y M. Landmann, 11-33. Berlín: Duncker y Humblot.
- Lazarus, M. 1882. *Leben der Secle*. 3 vols. Berlín: F. Dümmler.

¹⁰ Esto se puede ilustrar más claramente con las referencias a las técnicas y la teoría musicales.

¹¹ Siempre podemos ver cómo importantes compositores siguen los pasos de sus precursores antes de desarrollar sus propios estilos. Goethe dice que todo arte verdadero tendrá que empezar por "la tradición".

ESTUDIOS PSICOLOGICOS Y ETNOLOGICOS SOBRE LA MUSICA

Leibnitz, G.W. von. 1847. *Nouveaux essais sur l'entendement humain*. París: Charpentier.

Rousseau, J. J. 1768. *Dictionnaire de Musique*. París: Chez la Veuve Duchesne.

Steinthal, C. 1888. *Der Ursprung der Sprache im Zusammenhange mit den letzten Fragen alles Wissens*.
Berlín: F. Dummler.

Tooke, J.H. 1806. *The Diversions of Purley*. 2 vols. Filadelfia: A.M. Duane.

3

Fundamentos racionales y sociales de la música

MAX WEBER

Peculiaridades del temperamento occidental

La peculiaridad del temperamento moderno se encuentra en el hecho de que la ejecución práctica del principio de distancia es operativa en nuestros instrumentos de teclado como un temperamento de tonos ganados armónicamente. No es como el llamado temperamento en los sistemas musicales de los siameses y javaneses, simplemente una creación de una escala de distancia real en lugar de una escala armónica. Junto a la medición de los intervalos en función de la distancia está la interpretación coral y armónica de los intervalos. Teóricamente domina la escritura de la notación.

Sin esta cualidad, la música moderna no habría sido posible ni técnica ni significativamente. Su significado se basa en el hecho de que las sucesiones de tonos no se tratan como una serie indiferente de semitonos. A pesar de todas las libertades de escritura tomadas incluso por los maestros, se aferra a la significación de los tonos según su significado armónico. Evidentemente, no se puede cambiar el hecho de que incluso nuestra notación, correspondiente a sus orígenes históricos, está limitada en la exactitud de su designación tonal armónica y reproduce, sobre todo, la precisión enarmónica pero no cromática de los tonos. Por ejemplo, la notación ignora el hecho de que el acorde re-fa-la, según la procedencia de los sonidos, es una auténtica triada menor o una combinación musicalmente irracional de la tercera pitagórica y la tercera menor. Pero, aun así, la importancia de nuestro tipo de notación es bastante grande. Aunque sólo se puede explicar desde un punto de vista histórico, no es una mera reminiscencia anticuaria.

Nuestra sensibilidad musical también está dominada por la interpretación de los sonidos según su procedencia armónica. Sentimos, incluso "oímos", de forma diferente los tonos que pueden identificarse enarmónicamente en los instrumentos según su significado acorde. Incluso los desarrollos más modernos de la música, que prácticamente avanzan en muchos aspectos hacia la destrucción de la tonalidad, muestran esta influencia. Estos movimientos modernos que son, al menos en parte, producto del giro romántico característico e intelectualizado de nuestra búsqueda de los efectos de lo "interesante", no pueden deshacerse de algunas relaciones residuales con estos fundamentos, aunque sea en forma de desarrollo de contrastes con ellos.

No cabe duda de que el principio de distancia, afín a la armonía, que es la base de la subdivisión de los intervalos de nuestros instrumentos de teclado, tiene un efecto ampliamente embotador sobre la delicadeza de la capacidad de escucha. El uso frecuente de intercambios enarmónicos en la música moderna tiene un efecto paralelo en nuestro sentimiento armónico.

Aunque la proporción tonal apenas es capaz de captar el movimiento vivo de los dispositivos musicales expresivos, es, sin embargo, eficaz en todas partes, aunque sea de forma indirecta y entre bastidores, como dador de forma-principio. Es especialmente fuerte en la música como la nuestra, donde se ha convertido en el fundamento consciente del sistema tonal. Teóricamente, el sistema tonal moderno no es comprensible sin sus efectos. Tampoco su influencia ha recaído exclusivamente en lo que ya existía en la práctica musical. Sin duda, en repetidas ocasiones ha tendido a colocar nuestra música en persistentes cadenas de arrastre.

Ciertamente, la armonía cordal moderna pertenecía a la música práctica mucho antes de que Rameau y los enciclopedistas le dieran una base teórica (todavía algo imperfecta) (Recy 1886, Oliver 1947, Helmholtz 1954: 356b). El hecho de que esto ocurriera produjo efectos en la práctica musical de la misma manera que los esfuerzos de racionalización de los teóricos medievales para el desarrollo de la polivalencia que existía antes de su ayuda. Las relaciones entre la proporción tonal y la vida musical pertenecen a las situaciones de tensión históricamente más importantes y variadas de la música.

[. . .]

Los grandes constructores de instrumentos y la orquesta moderna

Las numerosas especies de violas que aún se encuentran en los siglos XVII y XVIII con encordados muy diferentes, a menudo muy numerosos, que recuerdan el rápido aumento de cuerdas en la kithara helénica, fueron producto de una experimentación ininterrumpida sobre todo en el siglo XVI. También fue fomentada por las prácticas tradicionales individualmente variadas y las pretensiones de las principales orquestas. Estos numerosos tipos de viola desaparecieron en el siglo XVIII en favor de los tres instrumentos de cuerda modernos: el violín, la viola y el violonchelo. La superioridad de estos instrumentos quedó inequívocamente demostrada por el virtuosismo del violín, que apareció por primera vez en todo su esplendor desde Corelli, y por el desarrollo de la orquesta moderna.

El violín, la viola y el violonchelo se convirtieron en los instrumentos de una organización moderna especial de la música de cámara, el cuarteto de cuerda, tal y como lo estableció definitivamente Joseph Haydn. Constituyen el núcleo de la orquesta moderna. Son producto de los persistentes experimentos de los fabricantes de instrumentos de Brescia y Cremona.

La diferencia entre la capacidad de interpretación de estos instrumentos, que no han mejorado en absoluto desde principios del siglo XVIII, y sus predecesores es muy llamativa. Hablando con cierta exageración, los instrumentos de cuerda de la Edad Media no permitían el legato que desde nuestro punto de vista es específico de ellos, aunque las ligaduras de la antigua notación mensural permiten concluir que existían. El mantenimiento de los sonidos, el aumento o la disminución del volumen, la ejecución melódica de pasajes rápidos y todas las cualidades específicas que esperamos que ejecute el violín se realizaron con dificultad hasta el siglo XVI. Eran casi imposibles, aparte del hecho de que los cambios de posición de la mano requeridos hoy en día para el dominio del espacio tonal de los instrumentos de cuerda estaban casi excluidos por el tipo de construcción. Teniendo en cuenta la calidad de la familia de instrumentos no es de extrañar que prevaleciera la división del mástil a través de los trastes y, por tanto, la producción mecánica del tono. Por ello, Virdung (1931 [1511]) sigue calificando de inútil el violín de mano junto con los instrumentos de cuerda más primitivos.

En relación con la demanda de las orquestas de la corte, el ascenso de los instrumentos de cuerda a su perfección comenzó en el siglo XVI. El deseo siempre presente de una belleza sonora expresiva, de un tono cantor y de la elegancia del propio instrumento fueron en Italia las fuerzas motrices de las orquestas y de los constructores de instrumentos. Incluso antes de la transferencia de la supremacía técnica en la construcción de violines a Brescia y Cremona, se observan en el siglo XVI aproximaciones graduales de diversas partes del instrumento (especialmente de la forma del puente y de las cajas de resonancia) hacia su forma final.

Lo que este desarrollo técnico ofrecía en posibilidades, una vez alcanzada la perfección, superaba con creces lo que se había exigido. La capacidad de ejecución de los instrumentos Amati no fue realmente explotado durante muchas décadas. De la misma manera que el violín simple, siguiendo una convicción inerradicable, primero tuvo que ser "tocado" y tuvo que esperar una generación antes de poder alcanzar la plenitud de su potencial de interpretación, también la adaptación e introducción en comparación con otros instrumentos se produjo muy lentamente. La suposición de Ruhlmann de que los instrumentos de cuerda modernos tienen su origen en un accidente único e imprevisto va demasiado lejos. Sin embargo, no deja de ser cierto que el potencial sonoro que la construcción del instrumento puso a disposición no se aprovechó inmediatamente. Su disponibilidad como instrumento solista especial de virtuosos no podía ser adivinada de antemano por los constructores.

Es de suponer que las preocupaciones de los Amati, Guarneri y Stradivari se dirigían esencialmente a conseguir una belleza sensual y sólo después una solidez en aras de la mayor libertad de movimiento posible del intérprete. Su restricción a cuatro cuerdas, la omisión de los trastes, con la producción mecánica del tono, y la fijación final de todas las partes individuales del cuerpo resonante y de los sistemas de conducción de la vibración fueron consecuencias estéticas. Otras cualidades

recayeron sobre ellos en forma de "productos secundarios", tan involuntarios como lo fueron inicialmente los efectos atmosféricos de las salas interiores góticas. Fueron consecuencias involuntarias de innovaciones puramente constructivas.

En cualquier caso, la producción de los grandes constructores de violines carecía de un fundamento racional como el que puede reconocerse claramente con el órgano, el piano y sus predecesores, así como los instrumentos de viento. El *crwth* se perfeccionó sobre bases propias del gremio. Los instrumentos de cuerda se desarrollaron sobre la base de conocimientos puramente empíricos adquiridos gradualmente en el tiempo en cuanto a la forma más útil de la tapa, los agujeros armónicos, el puente y su perforación, el núcleo, el poste, los bordes elevados, las mejores calidades de madera y probablemente también el barniz. Esto dio lugar a unos logros que hoy, quizá por la desaparición del abeto balsámico, ya no pueden imitarse por completo.

Teniendo en cuenta su construcción técnica, los instrumentos creados de esta manera no consistían como tales en un dispositivo para promover la música armónica. Por el contrario, la falta del puente de los instrumentos antiguos facilitaba su uso para hacer surgir acordes y las cuerdas de bordón servían de soporte armónico de la melodía. Esto se omitió en los instrumentos modernos que, por el contrario, parecían diseñados como vehículos de efectos melódicos. Precisamente esto fue bienvenido a la música del Renacimiento, regida como estaba por intereses dramáticos.¹

[. . .]

La emancipación del piano y su aparición como instrumento de las clases medias

La música instrumental francesa mostró la influencia de la danza, determinada por la estructura sociológica de Francia. Después, siguiendo el ejemplo de la interpretación virtuosa del violín, se llevó a cabo la emancipación musical de la música de piano del estilo de escritura del órgano. Chambonnières puede considerarse el primer creador de obras específicas para piano. Domenico Scarlatti, a principios del siglo XVIII, es el primero en explotar de forma virtuosa los peculiares efectos sonoros del instrumento (Kirkpatrick 1953). El virtuosismo pianístico se desarrolló de la mano de una fuerte industria clavecinística que se basaba en la demanda de orquestas y aficionados. El desarrollo continuo condujo a los últimos grandes cambios técnicos del instrumento y a su tipificación. El primer gran constructor de clavicémbalos (alrededor de 1600 la familia Ruckers en Bélgica [Closson 1935]) operaba como un fabricante que creaba instrumentos individuales por encargo de consumidores específicos (orquestas y nobles) y, por lo tanto, se

¹ Por Renacimiento, Weber se entiende aquí el período barroco temprano.

adaptaba de forma muy variada a todas las posibles necesidades especiales a la manera del órgano.

El desarrollo del piano de martillos se produjo por etapas, en parte en Italia (Christoferi) y en parte en Alemania. Los inventos realizados en Italia quedaron sin explotar allí. La cultura italiana (hasta el umbral del presente) permaneció ajena a la cultura de interior de la Europa nórdica.

Los ideales italianos carecían de la influencia de la cultura del hogar burguesa. Conservaron el ideal del canto a *capella* y de la ópera. Las arias de la ópera suplían la demanda popular de melodías fácilmente comprensibles y cantables.

El centro de gravedad de la producción y el perfeccionamiento técnico del piano se encuentra en el país musicalmente más organizado, Sajonia. La cultura musical de corte burgués derivada de los *Kantorelen* virtuosos y de los constructores de instrumentos fue de la mano de un intenso interés por la orquesta de los nobles. Más allá de esto, sufrió una continua mejora y popularización. En el primer plano del interés estaba la posibilidad de amortiguar y aumentar el volumen del tono, el sostenimiento del sonido y la bella perfección de los acordes tocados en forma de arpeggios a cualquier distancia tonal. En contraste con estas ventajas estaba la desventaja (especialmente según Bach) de la deficiente libertad, en contraste con el clavicordio y el clavecín, para tocar pasajes rápidos. La eliminación de esta desventaja fue una de las principales preocupaciones.

En lugar del ataque de los instrumentos de teclado del siglo XVI, comenzando por el órgano, se estaba desarrollando una técnica de digitación racional, que pronto se extendió al clavicordio. Esto presentaba a las manos trabajando una dentro de la otra, los dedos cruzándose entre sí. Para nuestra concepción esto seguía siendo bastante tortuoso. Finalmente, los Bach situaron la técnica de digitación, se diría que sobre una base "tonal fisiológica" mediante un uso racional del pulgar (David y Mendel 1945: 306ss). En la Antigüedad los más altos logros virtuosos se daban en el aulos. Ahora el violín y, sobre todo, el piano presentaban las tareas más difíciles.

Los grandes artistas de la música moderna para piano, Johann Sebastian y Philipp Emanuel Bach, seguían siendo neutrales respecto al piano de martillos. J. S. Bach, en particular, escribió una parte importante de sus mejores obras para los antiguos tipos de instrumentos, el clavicordio y el clavecín. Estos eran más débiles e íntimos que el piano y con respecto a la sonoridad estaban calculados para oídos más delicados. Sólo el virtuosismo de Mozart, famoso en todo el mundo, y la creciente necesidad de los editores de música y de los directores de conciertos de satisfacer el gran consumo de música del mercado de masas, supusieron la victoria final del piano de martillo.

En el siglo XVIII los constructores de pianos, sobre todo los alemanes, seguían siendo artesanos que colaboraban y experimentaban físicamente (como Silbermann [Mooser 1857]). La producción en masa del piano, hecha a máquina, tuvo lugar primero en Inglaterra (Broadwood) y luego en América (Steinway), donde se podía

prensar el hierro de primera calidad para la construcción del armazón. Además, el hierro ayudó a superar las numerosas dificultades puramente climáticas que podían afectar a la adopción del piano. Por cierto, las dificultades climáticas también obstaculizaron la adopción del piano en los trópicos. A principios del siglo XIX, el piano se había convertido en un objeto comercial estándar producido para el consumo.

La salvaje lucha competitiva de las fábricas desempeñó un papel en el desarrollo del instrumento. También lo hicieron los virtuosos con los dispositivos modernos especiales de la prensa, las exposiciones y, finalmente, las técnicas análogas a las de las cervecerías, de la construcción de salas de conciertos, de las fábricas de instrumentos propios (con nosotros, sobre todo, las del berlinés). Estas fuerzas propiciaron ese perfeccionamiento técnico del instrumento que era el único que podía satisfacer las exigencias técnicas cada vez mayores de los compositores. Los instrumentos más antiguos ya no estaban a la altura de las últimas creaciones de Beethoven.

Mientras tanto, las obras para orquesta sólo eran accesibles para el uso doméstico en forma de transcripciones para piano. En Chopin se encontró un compositor de primera fila que se limitó por completo al piano. Finalmente, en Liszt, la habilidad íntima del gran virtuoso sacó del instrumento todo lo que finalmente se había ocultado de las posibilidades expresivas.

La inquebrantable posición moderna del piano se basa en la universalidad de su utilidad para la apropiación doméstica de casi todos los tesoros de la literatura musical, en la inconmensurable plenitud de su propia literatura y, finalmente, en su calidad de instrumento universal de acompañamiento y de escuela. En su función de instrumento escolar, desplazó a la antigua kithara, al monocordio, al primitivo órgano y la lira de barril de las escuelas monásticas. Como instrumento de acompañamiento, desplazó al aulos de la antigüedad, al órgano y a los primitivos instrumentos de cuerda de la Edad Media y al laúd del Renacimiento. Como instrumento de aficionado de las clases altas desplazó a la kithara de la antigüedad, al arpa del Norte y al laúd del siglo XVI. Nuestra educación orientada hacia la música armónica moderna está representada esencialmente por él.

Incluso los aspectos negativos del piano son importantes. El temperamento quita a nuestros oídos parte de la delicadeza que daba el sabor decisivo al refinamiento melódico de la cultura musical antigua. Hasta el siglo XVI la formación de los cantantes en Occidente tenía lugar en el monocordio. Según Zarline, los cantantes formados de esta manera intentaban reintroducir el temperamento perfecto. Hoy en día, su formación se realiza casi exclusivamente en el piano. Y hoy, al menos en nuestras latitudes, la formación tonal y la escolarización de los instrumentos de cuerda se practica desde el principio en el piano. Es evidente que no se puede alcanzar la delicada capacidad auditiva posible con el entrenamiento mediante instrumentos en temperamento puro. La imperfección notoriamente

mayor en la entonación de los cantantes nórdicos en comparación con los italianos debe ser causada por ello.

La idea de construir pianos con veinticuatro teclas en la octava, como sugirió Helmholtz, no es prometedora por razones económicas. La construcción del piano está condicionada por el mercado de masas. La naturaleza peculiar del piano es ser un instrumento doméstico de la clase media. Al igual que el órgano requiere un espacio interior gigantesco, el piano requiere un espacio interior moderadamente grande para desplegar sus mejores encantos. Todos los éxitos de los virtuosos del piano moderno no pueden cambiar básicamente el hecho de que el instrumento en sus apariciones independientes en la gran sala de conciertos es comparado involuntariamente con la orquesta y obviamente se encuentra demasiado ligero.

Por eso no es casualidad que los representantes de la cultura pianística sean pueblos nórdicos, climáticamente caseros y centrados en el hogar en contraste con el Sur. En el sur de Europa, el cultivo de las comodidades domésticas de la clase media estaba restringido por factores climáticos e históricos. El piano se inventó allí, pero no se difundió rápidamente como en el Norte. Tampoco alcanzó una posición equivalente como pieza importante del mobiliario de la clase media.

Referencias

- Closson, E. 1935. *La facture des instruments de musique en Belgique*. Bruselas: Huy.
- David, H. y Mendel, A. 1945. *The Bach Reader*. New York: Norton.
- Helmholtz, H.L.F. 1954. *On the Sensations of Tone*. 2nd rev. Ed. A.F. Ellis, con una nueva introducción de H. Margenau. New York: Dover Publications, Inc.
- Kirkpatrick, R. 1953. *Domenico Scarlatti*. Princeton: Princeton University Press.
- Mooser, A. 1857. *Gottfried Silbermann*. Langensalza: Schulbuchhandlung d. Th. L.B.
- Oliver, A.R. 1947. *The Encyclopedists as Critics of Music*. New York: Columbia University Press,
- Recy, R. 1886. "Rameau et les encyclopedistes". *Revue des deux mondes* 76: 138-164.
- Virdung, S. 1931 [1511]. *Musica getutscht*. Ed. L. Schrade. Kassel: Bärenreiter.

4

El gusto musical y su formación

JOHN H. MUELLER

[...]

Puede parecer embarazoso plantear, e impertinente intentar responder, preguntas sobre la naturaleza de la belleza que han ocupado el pensamiento de la humanidad al menos desde la época de los griegos. De hecho, muchos pueden pensar que esas preguntas son irrelevantes para el disfrute de la gran música. Pero están implícitas en la historia, y sus soluciones tentativas en cada época forman parte del proceso mismo de la vida. El hombre no sólo actúa, sino que también reflexiona sobre sus acciones para hacerlas plausibles para sí mismo y para sus semejantes.

Durante el siglo XIX, cuando la mayor parte del repertorio estándar de hoy tuvo sus inicios, los problemas del arte y la belleza se consideraban competencia de la filosofía y la metafísica, en consonancia con las renovadas teorías platónicas que dominaban las artes de esa época romántica. La belleza era la Verdad, libre de las vicisitudes de la vida mundana. Era una especie de universal, que obligaba a toda inteligencia perceptiva. Este punto de vista sigue teniendo muchos discípulos en la pedagogía del arte y en la fraternidad de los críticos, y explica el entusiasmo apasionado y el fervor misionero con que se promulgan ciertos gustos, la estima que se tiene del artista, la concepción que algunos artistas tienen de su propio papel y el asombro del profano ante una obra creativa.

Sin embargo, con el desarrollo de las ciencias sociales, antropológicas y psicológicas (Mueller 1934, 1935, 1946; Farnsworth 1950), y su análisis de las diversas formas de arte primitivo y moderno, la tremenda variedad de normas estéticas igualmente válidas no podía dejar de impresionar al observador concienzudo e informado. El prestigio que cualquier norma puede tener entre sus devotos adquiere un matiz bastante provinciano cuando se examina a la luz de las infinitudes de otras que pueden ser apreciadas con igual pasión por sus propios adherentes. En esta gran diversidad de normas históricamente aprobadas radica la razón de la supuesta insolubilidad del problema de la belleza. Además, constantemente se inventan nuevas bellezas y se descartan las antiguas. Es evidente que la solución no se encuentra exclusivamente en la naturaleza de los propios objetos bellos, ni exclusivamente en la naturaleza humana del sujeto que los disfruta, sino en la interacción o relación entre ambos elementos.

[...]

Para explicar las fluctuaciones en los gustos artísticos, sería demasiado simple y dogmático descalificar como "decadentes" aquellos períodos cuyas preferencias difieren significativamente de las actuales, y exaltar aquellas épocas "doradas" cuyos gustos se ajustan a los nuestros, sólo para que la siguiente generación modifique, o incluso invierta, nuestros juicios. Un estudiante competente de historia del arte demostrará fácilmente cómo términos como Renacimiento, Gótico, Barroco, Rococó, Romántico y otros estilos tienen algo de valor descriptivo, sino que son en realidad abstracciones "cargadas" que contienen los juicios retroactivos de otra época, flotados con convicción y gran confianza, pero que significan esencialmente una reevaluación periódica del gusto. Por lo tanto, no tiene mucho sentido afirmar que, durante su eclipse, los críticos se "equivocaron" con Bach, y que sus hijos estaban "ciegos ante su grandeza"; que Brahms fue durante mucho tiempo "infravalorado" y Raff y Tschaikowsky "sobrevalorados"; o que los juicios "verdaderos" no pueden aventurarse hasta después de repetidas audiciones. La pregunta no pretende ser jocosa: ¿por qué la posteridad debe tener siempre la última palabra? A menos que una época determinada exalte sus propios veredictos hasta un nivel de infalibilidad - como suele ocurrir-, hay que reconocer que cada época, cada tiempo, tiene derecho a sus propias normas de juicio en materia estética. Las distinciones odiosas que tan a menudo se establecen entre épocas son indefendibles desde el punto de vista psicológico y sociológico, y se derivan de una concepción errónea de la naturaleza de la "verdad" estética.

El criterio de "verdad" en materia estética difiere fundamentalmente del de la ciencia. La "verdad" o apreciación estética es una experiencia psicológicamente *terminal*, un estado mental subjetivo y contemplativo, en el que cada perceptor difiere de los demás en menor o mayor grado según su experiencia acumulada (Hevner 1937, Boas 1937, Schoen 1940). Por tanto, es esencialmente incomunicable, salvo en la medida en que los antecedentes de los sujetos sean idénticos. Dado que las experiencias estéticas son fines en sí mismas, y representan un estado de realización personal, no pueden demostrarse como verdaderas o falsas mediante ninguna prueba externa, pues alcanzan su terminación convincente en el sentido subjetivo de la gratificación. Por lo tanto, los gustos estéticos no pueden ser "discutidos", aunque su derivación pueda ser rastreada y "explicada".

[...]

Los cambios en el gusto y el juicio estéticos no emanan únicamente de los dictados de los estetas. No proceden de un reino metafísico exaltado, de donde se comunican a unos pocos elegidos que, como los apóstoles de antaño, se sienten llamados a compartir estas comunicaciones privilegiadas con las masas profanas. El patrón del repertorio, que constituye el gusto musical, cambiante por pequeñas acumulaciones, está formado por las corrientes cruzadas de muchas decisiones y compromisos personales mayores y menores que se toman cada vez que se selecciona el programa de un concierto o se proyecta una serie anual. La identidad y la fuerza de estas potencias difieren de una época a otra y de un lugar a otro, pero no

son caprichosas ni antojadizas: los patrones son demasiado uniformes para ello. Tampoco son automáticas y preordenadas: las variaciones son demasiado evidentes para ello. Sólo se puede concluir que las opiniones y los gustos musicales, al igual que las preferencias políticas y económicas, se forjan en una matriz de fuerzas sociales y psicológicas y, en un momento dado, representan una mezcla tanto de factores tradicionales como de experiencias actuales. No se puede salir del estudio de un siglo de gustos musicales sin quedar impresionado por la perenne revisión de los juicios humanos y la convicción de que, en otras circunstancias, nuestros gustos habrían tomado otros cauces con los que hoy estaríamos igualmente satisfechos. Y, a menos que la mentalidad humana llegue a un punto de saturación, en el que no se pueda absorber o inventar un mayor desarrollo de las formas, las armonías y los ritmos, la sociedad continuará revisando sus juicios más considerados y sagrados en el futuro, como tan evidentemente lo ha hecho en el pasado.

De todas las teorías actuales destinadas a explicar los cambios en los gustos estéticos, una de las más extendidas, y también la más sospechosamente simple, es que el arte es un "reflejo del espíritu de la época". Según este conocido principio, la corriente de la historia se divide en amplios periodos, cada uno de los cuales se caracteriza por un "espíritu" que impregna su totalidad y que lo aglutina en una unidad reconocible. Hay muchas versiones de este "espíritu de la época", y no todos los exponentes de este punto de vista suscribirían necesariamente la formulación más bien amplia que afirma que

Alguna tendencia muy general en la evolución de la humanidad controla todas las formas de expresión humana y todas las maneras de actuar, ya sea la política, la economía, el pensamiento o el arte. (Sachs 1946: 326)

Pero ningún científico social ve la sociedad como una entidad homogénea en la que se pueda identificar un "espíritu" global. La sociedad es enormemente más compleja de lo que parece suponer el *Zeitgeist* hegeliano. En lugar de una Sociedad integrada con "S" mayúscula, la sociedad es más bien una federación de varios y diversos grupos, cada uno con sus propios intereses y gustos, a veces cooperando entre sí, pero con bastante frecuencia en conflicto mortal. Esta visión unitaria de la Sociedad, que a menudo ha sido también tan agradable a las aspiraciones nacionales totalitarias, ha perdido gran parte de su credibilidad en los métodos empíricos más exhaustivos del siglo XX. Esta teoría de un espíritu envolvente ha llevado a plantear relaciones espurias entre la música, la arquitectura y otras fases de la vida literalmente demasiado numerosas y demasiado conocidas para citarlas. El enfoque social de la historia es incoherente con la noción sinóptica de agrupar los factores económicos, tecnológicos, políticos, psicológicos, etc. y etiquetarlos con un "espíritu" intangible.

También existe la objeción semántica de que la explicación de un acontecimiento en términos del "espíritu" de ese acontecimiento es tautológica. Explicar el rococó por el "espíritu" del rococó, el barroco por el "espíritu" del barroco, es explicar algo en términos de sinónimos, lo que no es ninguna explicación. Se trata

de un grave error metodológico que da una satisfactoria sensación de certeza por la sencilla razón de que no hay posibilidad alguna de ser contradicho. Se lee el "espíritu" a partir de unos pocos hechos observados, y luego sin resistencia se lee de nuevo en el período. Los licores "espirituosos" tuvieron análogamente su origen en verbalismos similares, pero hoy la química y la fisiología modernas han encontrado explicaciones más palpables para la fuente de su potencia.

[...]

Por lo tanto, no podemos resistirnos a la conclusión de que el gusto musical es un sistema de hábitos sonoros muy específicos, condicionado por el flujo incesante de experiencias de la persona individual como miembro participante de un grupo cultural complejo. Es posible que una gran variedad de experiencias contribuya al resultado final de encontrar placer en muchos tipos de música determinados, del mismo modo que algún incidente trivial puede influir en el grado de afecto o aversión hacia otra persona. Para comprender mejor cómo se adquiere la calidad estética de una composición musical, será necesario averiguar sus componentes psicológicos y explorar cómo se establecen los estándares de belleza.

Debido a la propensión humana a leer en el objeto lo que realmente está en nuestra cabeza - "la falacia elíptica"-, a menudo se piensa que el mérito de una composición reside en ella; y una vez que esto ha sido establecido por algún tipo de autoridad, existe una cierta obligación estética impuesta al auditor de ponerse en *relación* con las obras maestras establecidas, y de intentar "descubrir" por sí mismo las bellezas residentes en esas obras de arte que han sido avaladas por oyentes "cualificados".

Sin embargo, desde el punto de vista psicológico y sociológico, se trata de una suposición desafortunada. La belleza no es una entidad trascendental que espera, tal vez en alguna esfera exterior, a ser incorporada a una composición por un compositor sensible; tampoco es una cualidad residente en el objeto, o en la relación entre sus partes, que espera ser descubierta y disfrutada por un observador, al igual que el dolor no reside en una estufa al rojo vivo, o la esencia del patriotismo en una bandera multicolor. La belleza en la música no es un hecho sino una *experiencia* humana, un juicio que resulta del contacto entre la disposición particular de los sonidos y el fondo particular del auditor. La belleza "sucede" a un objeto. Si no hubiera un observador, no habría belleza; si hay dos observadores simultáneos, el mismo objeto podría ser -y suele ser- bello y feo a la vez. Dos o más personas, con aproximadamente la misma formación, antecedentes y fondo de experiencias, observando el mismo objeto, estarían necesariamente de acuerdo de forma aproximada en cuanto a su grado de "belleza". De ahí el acuerdo cultural sobre muchas obras maestras. Cualquier objeto puede ser bello si se combina con el observador adecuado que tenga el correspondiente cúmulo de experiencias y depósito de hábitos. Por lo tanto, es una falsa dicotomía segregar al sujeto pensante

del objeto del pensamiento. La verdadera cuestión no reside en la segregación de los dos, sino en la forma que colaboran (Lalo 1927: 3).¹

[...]

Hay quienes pueden sentirse ofendidos por un tratamiento tan prosaico de las artes, que sugiere que la buena música es efímera y transitoria, y está sujeta a las vicisitudes materiales de la vida. Preferirían creer que el arte obtiene su sanción de un reino superior, o que al menos posee algún rasgo objetivo distintivo que le da permanencia y universalidad en su atractivo para el auditor exigente... Es el largo dominio de una figura como Beethoven, a la que recientemente se ha unido Sebastian Bach, lo que parece dar credibilidad a la fe en una Belleza universal. Son estos fenómenos los que crean la ilusión de una belleza intemporal que trasciende las épocas, cuyo paso es incómodo de contemplar. Sin embargo, un sentido histórico bien desarrollado despertará la conciencia de que un siglo -o mil años- no es más que un momento de la civilización. Bach y Beethoven no son "universales"; simplemente han durado mucho tiempo.

Este argumento no es en absoluto nihilista. No proclama la inexistencia de normas. Porque es un error suponer que, si las normas no pueden ser absolutas o eternas, no puede haber normas en absoluto. Pero es tan intensa la búsqueda de la certidumbre que a menudo se pasa por alto la diferencia entre las normas absolutas y las normas periódicas. Sin embargo, es el único punto de vista que hace plausibles las incesantes fluctuaciones del gusto y es, sobre todo, coherente con las concepciones actuales del funcionamiento y la naturaleza de la mente humana.

[...]

Los cambios en el gusto musical no pueden ser, y de hecho no lo han sido, apresurados... Incluso los cambios revolucionarios son menos rápidos de lo que suele implicar el concepto, ya que todos estos cambios tienen sus antecedentes definidos. El hecho de que los gustos musicales cambien lentamente es coherente con las propias exigencias de la vida social. Sin un cierto grado de uniformidad y continuidad en las normas, no sería posible ninguna empresa editorial, ningún sistema educativo, ninguna norma crítica, ninguna organización de conciertos, de hecho, ninguna existencia social común. Este hecho confiere al gusto estético su naturaleza social. Aunque no hay ninguna ley psicológica que impida el desarrollo de un gusto perfectamente único por parte de un artista ermitaño, es una imposibilidad sociológica que tal gusto pueda sobrevivir en un mundo social. En un mundo colectivo, sólo los gustos colectivos pueden optar a la supervivencia, porque la sobrecarga de tiempo, esfuerzo e inversión financiera necesaria para la implantación de un "sistema de gustos" es tan grande que sólo el esfuerzo colectivo lo mantendrá.

Los sistemas de gustos musicales se estabilizan aún más al tener su encarnación material en enormes inversiones financieras en auditorios, accesorios para la

¹ Para un breve resumen crítico de la estética de Lalo, véase: Gilbert (1927), Mueller (1938).

formación profesional, instituciones pedagógicas, impresión de partituras, fabricación de instrumentos; y tienen su formulación no material en un vasto corpus de literatura, teoría e ideología que lo envuelven en una institución importante resistente a los cambios que la amenazan con la extinción. En tales circunstancias, una composición puede, en efecto, poseer una individualidad, pero su "singularidad" se reduce a una mera variación de una norma general que constituye la base del juicio crítico.

Para que las normas existan, no es necesario que sean eternas. Aunque cualquier persona con un mínimo de sentido histórico debe reconocer la inconstancia a largo plazo de las normas, sin embargo, son relativamente estables a lo largo de un periodo de tiempo, y evocan considerables apegos sentimentales, éticos y de intereses especiales que se codifican en mandatos legales, religiosos o culturales y críticos. Esto es válido tanto para los sistemas económicos y políticos como para las normas estéticas. En lenguaje sociológico, estas normas sociales generales se denominan "folkways". Una vez que han persistido durante algún tiempo -como las normas de la vida familiar, las costumbres del gobierno y la religión, y las costumbres del gusto musical clásico- tienden a brotar un halo de aceptación acrítica, creando la ilusión de una validez general y absoluta que condena todas las formas de comportamiento desviadas como "inmorales" o "de mal gusto". Esta predisposición a universalizar las normas de la propia cultura se llama, en la jerga técnica, "etnocentrismo".

Las normas musicales se ajustan a estas características del folklore social. Las normas están codificadas y se transmiten de generación en generación con incrementos de cambio, pero también están sujetas a un considerable fervor sectario. Son defendidas, no como verdades científicas, sino por una "conciencia" estética que puede incluso hacer proselitismo de lo que se considera "verdadera" belleza, y declarar a J. S. Bach "universal" cuando es evidente que está apegado al tiempo, al espacio y a las circunstancias, como cualquier otro mortal, grande o pequeño.

[...]

El mundo científico y material también ha hecho su contribución a la formación del gusto estético, a distancia como se alega popularmente en la ciencia y al arte. Ciertamente, gran parte de la actividad científica es irrelevante para los asuntos considerados convencionalmente como artísticos; sin embargo, en el repertorio orquestal la ciencia de la física y la acústica ha transformado el repertorio simplemente revolucionando los instrumentos con los que se tocan los repertorios. Las antiguas trompas naturales, con sus báculos desmontables, se habían vuelto cada vez más fatigosas a medida que las partituras se volvían más complejas, exigiendo numerosos cambios de tonalidad y trabajo en pasajes cromáticos. Las válvulas, por supuesto, simplificaron la ejecución de estos pasajes e hicieron posible a Wagner y Strauss, por no hablar de los modernos posteriores. Los alientos-madera, el violín

(arco de Tourte), el piano y todos los demás instrumentos se beneficiaron en distintas épocas de las correspondientes mejoras tecnológicas, con una evolución análoga en los estándares de la estructura musical y los gustos estéticos. Por lo tanto, se puede afirmar sin reservas que la ciencia física es un elemento integral en la formación del gusto estético.

A estas aplicaciones estrictamente musicales de la tecnología y la ciencia hay que añadir los avances técnicos, igualmente importantes, de la imprenta, la arquitectura, la comunicación y el transporte, sin los cuales los desarrollos musicales habrían permanecido estériles. Porque, ¿de qué servirían las creaciones cromáticas de Wagner y Strauss sin la facilidad para imprimir las enormes partituras, para divulgarlas rápida y económicamente por toda la nación y más allá de sus fronteras, y el entorno arquitectónico acústico para explotarlas? Se dice que el arte de la imprenta hizo posible la democracia. Se puede hacer una generalización igual de atrevida con respecto a la música; el arte de la imprenta probablemente no ejerció menos influencia en la creación y difusión de los gustos estéticos que en la formación y propagación de las creencias políticas.

El debate sobre los repertorios plantea en última instancia el problema del "buen" gusto y la "buena" música. Aquí no cabe el dictamen olímpico de que sólo hay "dos tipos de música, la buena y la mala". Tales alternativas no especifican la calidad concreta de la música a la que deben aplicarse estos apelativos.

La cuestión de "qué es la buena música" suele encogerse de hombros por ser imposible e innecesaria: imposible porque los sentimientos internos de la conciencia estética no pueden articularse racionalmente; e innecesaria, porque basta con emular a las personas "cualificadas" que poseen "buen" gusto. Sin embargo, todo el texto anterior es una refutación de esa doble evasión. Si el repertorio es el resultado de elecciones individuales, no debería haber ninguna objeción a un intento de determinar los posibles criterios en los que se basan esas elecciones.

La clasificación de nuestras innumerables y diversas experiencias en deseables e indeseables, en lo bueno, que buscamos perpetuar, y lo malo, que buscamos evitar, es uno de los juicios humanos más elementales. Pero se complica por el múltiple uso y significado del concepto. El concepto de "bueno", cuando se aplica al gusto o a la acción del hombre, sólo puede tener cuatro significados básicos.

1. El significado instrumental o utilitario: una acción o cosa que es buena para algo. Las espinacas pueden ser buenas como dieta nutritiva (pero "no me gustan"). El estudio de las matemáticas puede ser bueno para tu eficiencia, pero puede que no disfrutes de la disciplina. Un vals de Strauss puede tener un valor terapéutico para acelerar la convalecencia, y casualmente ser bastante emocionante y "bueno" de escuchar.
2. El placer personal, como un fin estético en sí mismo: se puede consumir un alimento, se puede escuchar una pieza musical, con total deleite, sin pensar en la salud o en el prestigio de haberla escuchado. El consumidor se ganará el

calificativo de "bueno", cuando probablemente debería proclamar con más precisión: "me parece bueno", "me gusta", "me da placer". Es posible que experimente una satisfacción tan profunda que le resulte difícil darse cuenta de que muchas otras personas pueden experimentar otras reacciones contrarias. Sin embargo, esta propensión a universalizar y a dogmatizar sobre creencias y gustos intensamente sentidos es un fenómeno común y da lugar a intentos de imponer a los demás nuestras creencias religiosas, políticas y estéticas, sean o no apropiadas. Emana de una miopía psicológica, que hace que nada sea más convincente que nuestras propias experiencias y creencias internas.

3. Conformidad con una norma social establecida: el comportamiento moral, los estilos de vestir y ciertas formas de arte se califican de "buenos" cuando se ajustan a ciertos estándares o normas preestablecidos. Estas normas suelen residir en ciertas fuentes autoritarias, como los documentos históricos y críticos, en la tradición o en el comportamiento o los gustos de una clase social. Así, la monogamia es indudablemente "buena", aunque a muchos les guste violarla a veces. Un sombrero nuevo puede estar en el estilo "bueno" prescrito para la temporada - "eso es lo que se lleva"- aunque "no me favorece". El espectador de un concierto que no confía en su propio juicio puede decir: "Supongo que es buena música, pero no me gusta". Estos estándares técnicos y estéticos bien establecidos, que representan los juicios compuestos de grandes grupos durante largos períodos de tiempo, tienen el peso de la tradición y, por lo tanto, se consideran más válidos que cualquier juicio individual. El individuo no enfrenta fácilmente su opinión momentánea con el juicio del tiempo. Estas normas se reciben en el patrimonio social, dan una gran seguridad intelectual y merecen el título laudatorio de "buenas". Promueven la solidaridad social, permiten la previsibilidad, mientras que las costumbres sociales sufren sus lentos cambios en los bordes de crecimiento experimental.
4. Relacionado con la definición de la norma social, pero difiriendo en su sanción, está el criterio de la Verdad o la Bondad que es presumiblemente independiente de cualquier creencia o juicio del ser humano. Esta noción metafísica, característica de las doctrinas románticas del siglo XIX, postula una Verdad que reside en la naturaleza cósmica, inherente al Universo, que finalmente gana aceptación a través de la agencia de los líderes clarividentes que poseen el genio para traducirla en objetos mundanos de arte. Esta doctrina hace del músico una especie de sacerdote que interpreta por medios inspiradores e intuitivos la Verdad y la Belleza. Esto hace de la Belleza una entidad objetiva más que un juicio humano subjetivo. Cuando se cree fervientemente en ella, confiere al artista y a su intérprete una sensación de confianza en sí mismo que no se alcanza por ningún otro medio. Se trata de un dogma muy extendido que, aunque no siempre se explique de forma

articulada, está en la base de muchos pronunciamientos estéticos tanto de pedagogos como de profanos.

Estos dilemas tan conocidos demuestran la necesidad de comprender las implicaciones semánticas de nuestros términos. Si la "buena" música es una norma social, y el "gusto", que la aprueba, es un patrón de preferencias más o menos duradero y definible en unas condiciones determinadas, entonces el "buen gusto" fluctuará y estará sujeto a todas las leyes de las costumbres sociales. Esta definición se ajusta a todas las observaciones que se han hecho a lo largo de esta obra. Pero el gusto nunca es puro. Es un fenómeno pluralista compuesto por varios ingredientes que consisten no sólo en el placer espontáneo, sino también en los matices de la moda y el prestigio y la erudición técnica que emanan de los líderes. Los directores de orquesta, los músicos y otros miembros de la élite toman las decisiones para el público, al igual que los líderes de la política y la opinión pública. Por tanto, la norma puede reforzarse por la autoridad de un grupo que lo practica, por una ideología social que lo sanciona y por el fervor con que se promulga. Por otro lado, puede verse debilitado por grupos competidores que, por diversas razones, se oponen a las normas convencionales y tratan de sustituir los "clásicos embalsamados" por un estilo moderno.

En definitiva, el gusto establecido es una gran empresa de cooperación entre el objeto físico externo -que es neutro- y los públicos que lo dotan de "belleza", y que han sido condicionados por sus experiencias pasadas, su ética y religión, el entorno físico y los innumerables factores que inciden en sus vidas y determinan sus elecciones. Por lo tanto, sería más preciso descartar el "tópico" de que "la buena música sobrevive" y sustituirlo por el punto de vista más realista de que la música que, a través de diversas circunstancias sociales, materiales y psicológicas sobrevive, y que contiene características que la sociedad valora, es juzgada y etiquetada como estéticamente "buena". A veces este juicio se mantiene en suspenso durante años, mientras estas fuerzas hacen su trabajo.

[...]

A pesar de ello, la búsqueda de criterios objetivos de buena música que obliguen a todos los seres racionales no tiene fin. En un sentido estrictamente técnico, puede haber un consenso moderado sobre esta cuestión. Probablemente, la mayoría de los músicos estarían de acuerdo en ciertas normas de ejecución, en el manejo limpio de la instrumentación y en muchos otros procesos. Pero el buen hacer no se traduce inevitablemente en una emoción estética. Los hijos de Sebastian Bach, los detractores de las transcripciones de Stokowski, los críticos del "atonalismo", los auditores que se mantienen al margen del extravagante Wagner, son la refutación final de una supuesta identidad entre la descripción objetiva de un objeto artístico y la emoción del oyente. Técnicamente, esa música es "buena"; estéticamente es "mala" para muchos oyentes.

[. . .]

Referencias

- Boas, G. 1937. *A Primer for Critics*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Farnsworth, P.R. 1950. *Musical Taste, Its Measurement and Cultural Nature*. Stanford: Stanford University Press.
- Gilbert, K. 1927. *Studies in Recent Aesthetic*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Hevner, K. 1937. "The Aesthetic Experience; A Psychological Description." *Psychological Review* 44(3): 245-263.
- Lalo, C. 1927. *Notions d'Esthétique*. Paris: F. Alcan.
- Mueller, J.H. 1934. "Theories of Aesthetic Appreciation." En *Studies in Appreciation of Art*, Vol. IV, no. 6. Eugene: Publicaciones de la Universidad de Oregón.
- _____. 1935. "Is Art the Product of its Age?" *Social Forces* 13(3): 367-375.
- _____. 1938. "The Folkway of Art: An Analysis of the Social Theories of Art." *American Journal of Sociology* 44(2): 222-238.
- _____. 1946. "Methods of Measurement of Aesthetic Folkways". *American Journal of Sociology* 51(4): 276-282.
- Sachs, C. 1946. *The Commonwealth of Art*. New York: W.W. Norton.
- Schoen, M. 1940. *Psychology of Music*. New York: Ronald Press.

5

Hacer música juntos *Un estudio sobre la relación social*

ALFRED SCHÜTZ

La música es un contexto significativo que no está ligado a un esquema conceptual. Sin embargo, este contexto significativo puede comunicarse. El proceso de comunicación entre el compositor y el oyente requiere normalmente un intermediario: un intérprete individual o un grupo de cointérpretes. Entre todos estos participantes prevalecen relaciones sociales de una estructura muy complicada.

Analizar ciertos elementos de esta estructura es el objetivo de este trabajo. La discusión no está dirigida a los problemas comúnmente relegados al ámbito de la llamada sociología de la música, aunque se considera que una investigación de las relaciones sociales entre los participantes en el proceso musical es un prerequisite para cualquier investigación en este campo; tampoco se trata de una fenomenología de la experiencia musical, aunque habrá que hacer algunas observaciones elementales sobre la estructura de la música. El interés principal de nuestro análisis consiste en el carácter particular de todas las interacciones sociales relacionadas con el proceso musical: sin duda son significativas tanto para el actor como para el destinatario, pero esta estructura de significado no puede expresarse en términos conceptuales; se basan en la comunicación, pero no *principalmente* en un sistema semántico utilizado por el comunicador como esquema de expresión y por su interlocutor como esquema de interpretación.¹ Por esta misma razón, cabe esperar que el estudio de las relaciones sociales relacionadas con el proceso musical pueda conducir a algunas ideas válidas para muchas otras formas de relación social, y quizás incluso a la iluminación de un cierto aspecto de la estructura de la interacción social como tal que hasta ahora no ha atraído la atención que merece por parte de los científicos sociales.

[...]

En lo que respecta a la cuestión que nos ocupa, las investigaciones concretas de muchos sociólogos y filósofos han apuntado a ciertas formas de relación social que preceden necesariamente a toda comunicación. Las "situaciones de contacto" de Wiese, la teoría perceptiva del alter ego de Scheler, hasta cierto punto el concepto de Cooley de la relación cara a cara, la interpretación de Malinowski de que el habla se

¹ El sistema de notación musical, como se demostrará, tiene otra función muy distinta y meramente secundaria.

origina dentro de la situación determinada por la interacción social, el concepto básico de Sartre de "mirar al otro y ser mirado por el otro" (*le regard*), son sólo algunos ejemplos del esfuerzo por investigar lo que podría llamarse la "relación de sintonía mutua" en la que se basa toda comunicación. Es precisamente esta relación de sintonía mutua por la que el "yo" y el "tú" son experimentados por ambos participantes como un "nosotros" en presencia viva.

En lugar de entrar aquí en el complicado análisis filosófico de este problema,² puede ser lícito referirse a una serie de fenómenos bien conocidos en el mundo social en los que esta relación social precomunicativa pasa a primer plano. . . . Es típico que un conjunto de actividades interrelacionadas como la relación entre el lanzador y el receptor, los tenistas, los esgrimistas, etc.; encontramos las mismas características en marchar juntos, bailar juntos, hacer el amor juntos o hacer música juntos, y esta última actividad servirá de ejemplo para el análisis en las páginas siguientes. Se espera que este análisis contribuya en alguna medida a aclarar la estructura de la relación de sintonía mutua, que se origine en la posibilidad de vivir juntos simultáneamente en dimensiones específicas del tiempo. También se espera que el estudio de la situación comunicativa particular dentro del proceso musical arroje alguna luz sobre el aspecto no conceptual implicado en cualquier tipo de comunicación.

II

[...]

La notación musical es... sólo uno de los varios vehículos de comunicación del pensamiento musical. Pero la notación musical no es en absoluto idéntica al lenguaje musical. Su sistema semántico es muy diferente al de los ideogramas, las letras o los símbolos matemáticos o químicos. El ideograma remite inmediatamente al concepto representado, al igual que el símbolo matemático o químico. La palabra escrita en nuestras lenguas alfabéticas se refiere al sonido de la palabra hablada y, a través de ella, al concepto que transmite. Como ya se ha dicho, el significado de un proceso musical no puede relacionarse con un esquema conceptual, y la función particular de la notación musical tanto hoy como en su desarrollo histórico refleja esta situación. El signo musical no es más que una instrucción para que el intérprete produzca por medio de su voz o su instrumento un sonido de un altura y una duración determinados, dando además, en ciertos periodos históricos, sugerencias en cuanto al tempo, la dinámica y la expresión, o indicaciones en cuanto a la conexión con otros sonidos (por medio de dispositivos tales como ligaduras, ligados y similares). Todos estos elementos del material musical sólo pueden prescribirse de forma aproximada y la forma de obtener el efecto indicado se deja en manos del intérprete. "Las indicaciones específicas del compositor no son siempre parte de su creación

² El caso de Mead (1932) es sólo un ejemplo de cómo deben llevarse a cabo investigaciones de este tipo y a dónde conducen.

original, sino más bien el mensaje de un músico a otro sobre ella, una pista sobre cómo asegurar en la interpretación una transmisión convincente del contenido de sentimientos de la obra sin destruir su comunidad emocional e intelectual", dice un conocido compositor y crítico (Thompson 1948: 296). Y el director de orquesta, Furtwängler (1934: 609), tiene razón al afirmar que el texto del compositor "no puede dar ninguna indicación sobre el volumen realmente previsto de un *forte*, la velocidad realmente prevista de un *tempo*, ya que cada *forte* y cada *tempo* tienen que ser modificados en la práctica de acuerdo con el lugar de la ejecución y el entorno y la fuerza del grupo de ejecución" y que "las marcas de expresión tienen intencionadamente un valor meramente simbólico con respecto a toda la obra y no pretenden ser válidas para el instrumento individual, por lo que un "ff" para el fagot tiene un significado muy diferente que para el trombón. "

Así pues, toda notación musical sigue siendo necesariamente vaga y abierta a múltiples interpretaciones y corresponde al lector o al intérprete descifrar las pistas de la partitura y definir las aproximaciones. Estos límites varían mucho en el curso del desarrollo histórico de la cultura musical. Cuanto más nos acercamos al presente en el estudio de la historia de la música, más bajo es el nivel de la cultura musical general de los intérpretes y de los oyentes, y más fuerte es la tendencia del compositor a hacer su sistema de notación lo más exacto y preciso posible, es decir, a limitar cada vez más la libertad de interpretación del ejecutante. Ciertamente, todos los signos de notación musical son convencionales; pero, como se ha demostrado, el sistema de notación musical es más o menos accidental para el proceso de comunicación musical. Por lo tanto, una teoría social de la música no debe basarse en el carácter convencional de los signos visuales, sino en el conjunto de lo que acabamos de denominar cultura musical, en cuyo marco tiene lugar la interpretación de estos signos por parte del lector o del intérprete.

III

Para hacer más claro este entramado de relaciones sociales llamado cultura musical, imaginemos a un intérprete solitario de una pieza musical sentado a su piano ante la partitura de una sonata de un maestro menor del siglo XIX que, suponemos, le es totalmente desconocida. Además, suponemos que nuestro pianista es igualmente competente como técnico y lector a primera vista y que, en consecuencia, ningún obstáculo mecánico o de otro tipo externo impedirá el flujo de su interpretación.

Sin embargo, apenas hechas estas dos suposiciones, dudamos. ¿Son realmente compatibles entre sí? ¿Podemos realmente mantener que la sonata en cuestión es totalmente desconocida para nuestro intérprete? No puede ser un técnico consumado y un lector a primera vista sin haber alcanzado un cierto nivel de cultura musical que le permita leer a primera vista una pieza musical del tipo de la que tiene delante. Por lo tanto, aunque esta sonata en particular y tal vez todas las demás obras de este compositor en particular sean desconocidas para él, tendrá sin embargo un conocimiento bien fundado del tipo de forma musical llamada "sonata

en el sentido de la música para piano del siglo XIX", del tipo de temas y armonías utilizados en tales composiciones de ese período, de los contenidos expresivos que puede esperar encontrar en ellos, en suma, del "estilo" típico en el que la música de este tipo está escrita y en el que tiene que ser ejecutada. Incluso antes de empezar a tocar o a leer el primer acorde, nuestro músico se remite a un conjunto más o menos organizado, más o menos coherente, más o menos distinto, de sus experiencias anteriores, que constituyen en su conjunto una especie de pre-conocimiento de la pieza musical en cuestión. Por supuesto, este preconocimiento se refiere únicamente al tipo al que pertenece esta pieza musical individual y no a su individualidad particular y única. Pero el preconocimiento general del intérprete sobre su tipicidad se convierte en el esquema de referencia para su interpretación de su particularidad. Este esquema de referencia determina, de manera general, las anticipaciones del intérprete sobre lo que puede o no encontrar en la composición que tiene delante. Estas anticipaciones son más o menos vacías; pueden cumplirse y justificarse por los acontecimientos musicales que experimentará cuando empiece a tocar la sonata o pueden "explotar" y aniquilarse.

En términos más generales, el intérprete que se acerca a una pieza musical supuestamente desconocida lo hace desde una situación históricamente -en su caso, autobiográfica- determinada por su acervo de experiencias musicales a la mano en la medida en que son típicamente relevantes para la experiencia novedosa que se anticipa ante él.³ Este acervo de experiencias se refiere indirectamente a todos sus semejantes pasados y presentes cuyos actos o pensamientos han contribuido a la construcción de su conocimiento. Esto incluye lo que ha aprendido de sus maestros, y sus maestros de sus maestros; lo que ha tomado de la ejecución de otros intérpretes; y lo que se ha apropiado de las manifestaciones del pensamiento musical del compositor. Así pues, la mayor parte del conocimiento musical -como del conocimiento en general- se deriva socialmente. Y dentro de este conocimiento socialmente derivado destaca el conocimiento transmitido por aquellos a los que se les ha otorgado el prestigio de la autenticidad y la autoridad, es decir, por los grandes maestros entre los compositores y los intérpretes reconocidos de su obra. El conocimiento musical transmitido por ellos no sólo es socialmente derivado, sino que también es socialmente aprobado⁴, siendo considerado como auténtico y, por lo

³ Todo esto no se limita en absoluto a la situación que estamos analizando. De hecho, nuestro análisis ha sido hasta ahora una mera aplicación de las magistrales investigaciones de Husserl sobre la estructura de nuestra experiencia. Según él, el mundo fáctico se experimenta siempre como un mundo de tipos preconstituidos. Abordar la importancia de este descubrimiento de Husserl, especialmente para el concepto de tipo, tan fundamental para todas las ciencias sociales, no entra en el ámbito del presente trabajo. Esta teoría ha sido tocada en la *Introducción General a la Fenomenología Pura* de Husserl (1931: 149), traducida por Gibson, y ha sido plenamente desarrollada en su *Erfahrung und Urteil* (1939: 35ss, 139-143, 394-403).

⁴ Con respecto a los conceptos de conocimiento socialmente derivado y socialmente aprobado, véase mi artículo (1946: 463-478, especialmente 475ss), "The Well-Informed Citizen".

tanto, más calificado para convertirse en un patrón para otros que el conocimiento originado en otros lugares.

IV

En la situación que hemos elegido para investigar -la interpretación real de una pieza musical-, la génesis del acervo de conocimientos que tenemos entre manos, con todas sus referencias sociales ocultas, es, por así decirlo, prehistórica. El entramado de conocimientos socialmente derivados y socialmente aprobados constituye simplemente el escenario de la principal relación social en la que entrará nuestro pianista (y también cualquier oyente o mero lector de música): la que mantiene con el compositor de la sonata que tiene delante. Es la captación del pensamiento musical del compositor y su interpretación por medio de la recreación, que se sitúan en el centro del campo de conciencia del intérprete o, por utilizar un término fenomenológico, que se convierten en "temáticas" para su actividad en curso. Este núcleo temático se destaca frente al horizonte de los conocimientos preadquiridos, que funcionan como esquema de referencia e interpretación para la captación del pensamiento del compositor. Ahora es necesario describir la estructura de esta relación social entre el compositor y el espectador,⁵ pero antes de entrar en su análisis sería conveniente prevenir un posible malentendido. No es en absoluto nuestra tesis que una obra de música (o de arte en general) no pueda entenderse más que por referencia a su autor individual o a las circunstancias -biográficas o de otro tipo- en las que creó esa obra concreta. Ciertamente, para comprender el contenido musical de la llamada *Sonata Claro de Luna* no es necesario conocer las tontas anécdotas que la creencia popular atribuye a la creación de esta obra; ni siquiera es indispensable saber que la sonata fue compuesta por un hombre llamado Beethoven que vivió entonces y pasó por tales y cuales experiencias personales. Cualquier obra de arte, una vez realizada, existe como una entidad significativa independiente de la vida personal de su creador.⁶ La relación social entre el compositor y el espectador, tal y como se entiende aquí, se establece exclusivamente por el hecho de que el espectador de una pieza musical participa y, en cierta medida, recrea las experiencias del -supongamos que anónimo- hombre que creó esta obra no sólo como expresión de sus pensamientos musicales, sino con intención comunicativa.

Para nuestro propósito, una pieza musical puede definirse⁷ -de forma muy aproximada y tentativa, de hecho- como una disposición significativa de sonidos en

⁵ El término "espectador" incluirá al intérprete, al oyente y al lector de música.

⁶ Este problema ha sido discutido para el ámbito de la poesía por Tillyard y Lewis (1939) en su ingenioso y profundo libro, *The Personal Heresy, a Controversy*.

⁷ Un excelente estudio de las teorías filosóficas de la música puede encontrarse en Langer (1942), capítulo 8, "On Significance in Music", y capítulo 9, "The Genesis of Artistic Import", aunque la posición del propio autor parece insatisfactoria. Se puede resumir en la siguiente cita: "La música tiene todas las características de un verdadero simbolismo, excepto una: la existencia de una

el tiempo interior. Es la ocurrencia en el tiempo interior, la *durée* de Bergson, lo que constituye la forma misma de existencia de la música. El flujo de sonidos que se desenvuelven en el tiempo interior es una disposición significativa tanto para el compositor como para el espectador, porque y en la medida en que evoca en la corriente de conciencia que participa en ella un juego de recuerdos, retenciones, protenciones [intenciones de futuro] y anticipaciones que interrelacionan los elementos sucesivos. Ciertamente, la secuencia de sonidos se produce en la dirección irreversible del tiempo interior, en la dirección, por así decirlo, del primer compás al último. Pero este flujo irreversible no es irrecuperable. El compositor, por los medios específicos de su arte,⁸ lo ha dispuesto de tal manera que la conciencia del espectador es llevada a referir lo que realmente escucha a lo que anticipa que seguirá y también a lo que acaba de escuchar y a lo que ha escuchado desde que esta pieza musical comenzó. El oyente, por tanto, escucha el flujo continuo de la música, por así decirlo, no sólo en la dirección que va del primer al último compás, sino simultáneamente en una dirección inversa, de vuelta al primero.⁹

Es esencial para nuestro problema conseguir una comprensión más clara de la dimensión temporal en la que se produce la música. Ya se ha dicho que el tiempo interior, la *durée*, es la forma misma de existencia de la música. Por supuesto, tocar un instrumento, escuchar un disco, leer una página de música: todos estos son eventos que ocurren en el tiempo exterior, el tiempo que puede ser medido por metrónomos y relojes, es decir, el tiempo que el músico "cuenta" para asegurar el "tempo" correcto. Pero para aclarar por qué consideramos que el tiempo interior es el medio mismo en el que se produce el flujo musical, imaginemos que el movimiento lento y el rápido de una sinfonía llenan cada uno un disco de doce pulgadas. Nuestros relojes muestran que la reproducción de cualquiera de los dos discos dura aproximadamente tres minutos y medio. Este es un dato que posiblemente interese al programador de una emisora. Para el espectador no significa nada. Para él no es cierto que el tiempo que vivió mientras escuchaba el movimiento lento fuera de "igual duración" que el que dedicó al rápido. Mientras escucha vive en una dimensión del tiempo incomparable con la que se puede subdividir en partes homogéneas. El tiempo exterior es medible; hay trozos de igual

connotación asignada... Es un lenguaje limitado, como una lengua artificial, *pero aún menos exitoso; porque la música en su máxima expresión, aunque es claramente una forma simbólica, es un símbolo no consumado*. La articulación es su vida, pero no su afirmación; la expresividad, no la expresión".

⁸ Algunos de estos medios específicos son esenciales para cualquier tipo de música, otros pertenecen simplemente a una cultura musical concreta. El ritmo, la melodía, la armonía tonal, la técnica de la disminución y las llamadas formas basadas en lo que Tovey denomina la armonía mayor, como la Sonata, el Rondo, las Variaciones, etc., son ciertamente características de la cultura musical del siglo XIX. Cabe esperar que la intensificación de la investigación en la fenomenología de la experiencia musical arroje alguna luz sobre el difícil problema de cuál de estos medios de disposición significativa de los tonos es esencial para la música en general, independientemente de cuál sea su entorno histórico particular.

⁹ Esta idea ha sido formulada de manera insuperable por San Agustín en el libro XI, cap. 3R, de sus *Confesiones*.

longitud; hay minutos y horas y la longitud del surco que debe recorrer la aguja del tocadiscos. No existe tal vara de medir para la dimensión del tiempo interior en la que vive el oyente; no hay igualdad entre sus piezas, si es que las hay.¹⁰ Puede que le sorprenda por completo que el tema principal del segundo movimiento de la Sonata para piano en re menor, Op. 31, nº 2 de Beethoven, ocupe tanto tiempo en el mero sentido de reloj -a saber, un minuto- como el último movimiento de la misma sonata hasta el final de la exposición (Tovey 1945: 57).

Las observaciones anteriores sirven para aclarar la particular relación social entre el compositor y el espectador. Aunque separados por cientos de años, este último participa con cuasi simultaneidad en la corriente de conciencia del primero, interpretando con él paso a paso la articulación continua de su pensamiento musical. El espectador, por tanto, está unido al compositor por una dimensión temporal común a ambos, que no es otra cosa que una forma derivada del presente vívido que comparten los interlocutores en una auténtica relación cara a cara¹¹ como la que se da entre hablante y oyente.

Pero esta reconstrucción de un presente vívido, este establecimiento de una cuasi simultaneidad, ¿es específico de la relación entre la corriente de conciencia del compositor y la del espectador? ¿No puede encontrarse también en la relación entre el lector de una carta con su escritor, el estudiante de un libro científico con su autor, el chico de instituto que aprende la demostración de la regla de la hipotenusa con Pitágoras? Ciertamente, en todos estos casos, las fases individuales del pensamiento articulado del autor son políticamente, es decir, paso a paso, cointerpretadas o reinterpretadas por el receptor, y así tiene lugar una cuasi simultaneidad de ambas corrientes de pensamiento. El lector de un libro científico, por ejemplo, construye palabra a palabra el significado de una frase, frase a frase el de un párrafo, párrafo a párrafo el de un capítulo. Pero una vez realizados estos pasos políticos de constitución del significado conceptual de esta frase (párrafo, capítulo), el lector puede captar el resultado de este proceso constitutivo, el significado conceptual resultante, de un solo vistazo -monotéticamente, como dice Husserl (1931: 118, 119, 334ss)-, es decir, independientemente de los pasos políticos en los que y por los que se ha constituido este significado. Del mismo modo, puedo captar monotéticamente el significado del teorema pitagórico $a^2 + b^2 = c^2$, sin necesidad de volver a realizar las operaciones mentales únicas de derivarlo paso a

¹⁰ No necesitamos la referencia a la experiencia específica de escuchar música para comprender la inconmensurabilidad del tiempo interior y exterior. La aguja de nuestro reloj puede correr igualmente por la mitad del dial, tanto si esperamos ante la puerta de un cirujano que opera a una persona querida como si estamos pasando un buen rato en compañía agradable. Todos estos son hechos bien conocidos.

¹¹ Este término, aquí y en los párrafos siguientes, no se utiliza en el sentido en que Cooley (1937) lo usó en *Social Organization* Caps. 3-5; significa simplemente que los participantes en tal relación comparten el tiempo y el espacio mientras dura. Un análisis del concepto de Cooley puede encontrarse en mi artículo "The Home-Comer" (1945: 371).

paso a partir de ciertas premisas aseguradas, y puedo hacerlo incluso si he olvidado cómo demostrar el teorema.

Sin embargo, el significado de una obra musical,¹² es esencialmente de estructura politética. No puede captarse monóticamente. Consiste en la ocurrencia articulada paso a paso en el tiempo interior, en el propio proceso constitucional politético. Puedo dar un nombre a una pieza musical concreta, llamándola "Sonata Claro de Luna" o "Novena Sinfonía"; incluso puedo decir: "Se trata de variaciones con un final en forma de pasacalle", o caracterizar, como suelen hacer ciertas notas de programa, el estado de ánimo o la emoción particular que se supone que esta pieza musical ha evocado en mí. Pero el contenido musical en sí mismo, su significado, puede ser captado simplemente sumergiéndose en el flujo en curso, reproduciendo así la ocurrencia musical articulada a medida que se desarrolla en pasos politéticos en el tiempo interior, un proceso que pertenece a la dimensión del tiempo interior. Y "llevará tanto tiempo" reconstituir la obra en el recuerdo como experimentarla por primera vez. En ambos casos tengo que restablecer la cuasi simultaneidad de mi flujo de conciencia con el del compositor descrito anteriormente.¹³

Por lo tanto, nos encontramos con la siguiente situación: dos series de acontecimientos en el tiempo interior, una perteneciente al flujo de conciencia del compositor, la otra al flujo de conciencia del espectador, se viven en simultaneidad, simultaneidad creada por el flujo continuo del proceso musical. La tesis de este artículo es que este compartir el flujo de experiencias del otro en el tiempo interior, este vivir un presente vívido en común, constituye lo que llamamos en nuestros párrafos introductorios la relación de sintonía mutua, la experiencia del "Nosotros", que está en la base de toda comunicación posible. La peculiaridad del proceso musical de comunicación consiste en el carácter esencialmente politético del contenido comunicado, es decir, en el hecho de que tanto el flujo de los acontecimientos musicales como las actividades por las que se comunican, pertenecen a la dimensión del tiempo interior. Esta afirmación parece válida para cualquier tipo de música. Sin embargo, hay un tipo de música -la música polifónica del mundo occidental- que tiene el poder mágico de realizar por sus medios musicales específicos la posibilidad de vivir simultáneamente en dos o más flujos de acontecimientos. En la escritura polifónica cada voz tiene su significado particular; cada una representa una serie de eventos musicales, por así decirlo, autárquicos; pero este flujo está diseñado para rodar en simultaneidad con otras series de eventos musicales, no menos autárquicos en sí mismos, pero que coexisten con los primeros

¹² También de otros objetos-tiempo como la danza o la poesía (véase la nota final 13).

¹³ Esta tesis es simplemente un corolario de la otra: que el contexto de significado de la música no está relacionado con un esquema conceptual. Un poema, por ejemplo, *también* puede tener un contenido conceptual, y éste, por supuesto, puede ser captado monotemáticamente. Puedo contar en una o dos frases la historia del antiguo marinero, y de hecho esto se hace en la glosa del autor. Pero en la medida en que el significado poético del poema de Coleridge supera el significado conceptual -es decir, en la medida en que es poesía-, sólo puedo traerlo a mi mente recitándolo o leyéndolo de principio a fin.

y se combinan con ellos por esta misma simultaneidad en un nuevo arreglo significativo.¹⁴

Hasta ahora hemos investigado la relación social entre el compositor y el espectador. Lo que hemos encontrado como característica sobresaliente de la comunicación musical -es decir, el compartir el flujo continuo del contenido musical- es válido tanto si este proceso ocurre meramente en el recuerdo del espectador,¹⁵ como a través de su lectura de la partitura, o con la ayuda de los sonidos audibles. Creer que los signos visibles de la notación musical son esenciales para este proceso no es más erróneo que afirmar, como hace incluso Husserl, que una sinfonía existe únicamente en su interpretación por una orquesta. Sin duda, la participación en el proceso de comunicación musical por medios distintos a los sonidos audibles requiere un cierto don natural o una formación especial por parte del espectador. La función social eminente del intérprete -el cantante o el intérprete de un instrumento- es ser el intermediario entre el compositor y el oyente. Mediante su recreación del proceso musical, el intérprete participa en la corriente de conciencia del compositor y del oyente. De este modo, permite a este último sumergirse en la articulación particular del flujo del tiempo interior que constituye el significado específico de la pieza musical en cuestión. No tiene mayor importancia si el intérprete y el oyente comparten un presente vívido en relación cara a cara o si, mediante la interposición de dispositivos mecánicos, como los discos, sólo se ha establecido una cuasi simultaneidad entre el flujo de conciencia del mediador y el oyente. El último caso remite siempre al primero. La diferencia entre ambos muestra simplemente que la relación entre el intérprete y el público está sujeta a todas las variaciones de intensidad, intimidad y anonimato. Esto puede verse fácilmente imaginando que el público está formado por una sola persona, un pequeño grupo de personas en una sala privada, una multitud que llena una gran sala de conciertos o los oyentes totalmente desconocidos de una actuación radiofónica o un disco distribuido comercialmente. En todas estas circunstancias, intérprete y oyente están "sintonizados" el uno con el otro, viven juntos el mismo flujo, envejecen juntos mientras dura el proceso musical. Esta afirmación se aplica no sólo a los quince o veinte minutos de tiempo exterior mensurable que requiere la interpretación de esta pieza musical concreta, sino principalmente a la coperformance en simultaneidad de los pasos politéticos por los que el contenido musical se articula en el tiempo interior. Sin embargo, dado que toda interpretación como acto de comunicación se basa en una serie de acontecimientos en el mundo exterior -en nuestro caso, el flujo de sonidos audibles-, puede decirse que la relación social entre intérprete y oyente se

¹⁴ Véase, por ejemplo, la canción de Brahms, "Wir wandelten wir zwei zusammen", en cuya introducción se expresa el caminar juntos de los dos amantes por el medio musical específico de un canon, o el mismo dispositivo utilizado en el Credo de la Misa en si menor de Bach para expresar el misterio de la Trinidad ("Et in unum").

¹⁵ A este respecto, uno recuerda la sentencia de Brahms: "Si quiero escuchar una buena representación de 'Don Giovanni', enciendo un buen cigarro y me estiro en mi sofá".

basa en la experiencia común de vivir simultáneamente en varias dimensiones del tiempo.

V

La misma situación, la pluridimensionalidad del tiempo vivida simultáneamente por el hombre y el prójimo, se da en la relación entre dos o más individuos que hacen música juntos, que ahora estamos dispuestos a investigar. Si aceptamos la famosa definición de Max Weber, según la cual una relación social es "la conducta de una pluralidad de personas que, de acuerdo con su significado subjetivo, se preocupan mutuamente y se orientan en virtud de este hecho", entonces tanto la relación que prevalece entre el intermediario y el oyente como la que prevalece entre los co-intérpretes entran en esta definición. Pero hay una diferencia importante entre ellas. La co-interpretación del oyente de los pasos politécnicos en los que se desarrolla el contenido musical es una actividad meramente interna (aunque como "acción que implica la acción de otros y es orientada por ellos en su curso", sin duda una acción social dentro de la definición de Weber). Los co-interpretes (digamos un solista acompañados por un instrumento de teclado) tienen que ejecutar actividades que se dirigen al mundo exterior y que, por tanto, se producen en un tiempo exterior espacializado. En consecuencia, la acción de cada co-intérprete está orientada no sólo por el pensamiento del compositor y su relación con el público, sino también recíprocamente por las experiencias en el tiempo interior y exterior de su compañero. Técnicamente, cada uno de ellos encuentra en la partitura que tiene delante sólo la parte del contenido musical que el compositor ha asignado a su instrumento para que lo traduzca en sonido. Por lo tanto, cada uno de ellos tiene que tener en cuenta lo que el otro tiene que ejecutar en simultáneo. No sólo tiene que interpretar su propia parte, que como tal sigue siendo necesariamente fragmentaria, sino que también tiene que anticiparse a la interpretación del otro músico de su parte y, aún más, a las anticipaciones del otro de su propia ejecución. La libertad de cualquiera de ellos para interpretar el pensamiento del compositor se ve limitada por la libertad concedida al otro. Cualquiera de los dos tiene que prever, escuchando al otro, mediante protenciones y anticipaciones, cualquier giro que pueda tomar la interpretación del otro y tiene que estar preparado en todo momento para ser líder o seguidor. Ambos comparten no sólo la duración interna en la que se actualiza el contenido de la música interpretada; cada uno, simultáneamente, comparte en vivo presente la corriente de conciencia del otro en la inmediatez. Esto es posible porque hacer música juntos se produce en una verdadera relación cara a cara, ya que los participantes comparten no sólo una parte del tiempo, sino también un sector del espacio. Las expresiones faciales del otro, sus gestos al manejar su instrumento, en definitiva, todas las actividades de la interpretación, se trasladan al mundo exterior y pueden ser captadas por el compañero en la inmediatez. Aunque se realicen sin intención comunicativa, estas actividades son interpretadas por él como indicaciones de lo que el otro va a hacer y, por tanto, como sugerencias o

incluso órdenes para su propio comportamiento. Cualquier músico de cámara sabe lo molesto que puede ser un arreglo que impida a los co-intérpretes verse entre sí. Además, todas las actividades de la interpretación ocurren en el tiempo exterior, el tiempo que se puede medir contando o con el metrónomo o con el ritmo de la batuta del director. Los co-intérpretes pueden recurrir a estos dispositivos cuando, por una u otra razón, se interrumpe el flujo del tiempo interior en el que se desarrolla el contenido musical.

Una relación cara a cara tan estrecha sólo puede establecerse en la inmediatez entre un número reducido de co-intérpretes. Cuando se requiere un número mayor de ejecutantes, uno de ellos -el director de la canción, el maestro de concierto o el intérprete del bajo continuo- tiene que asumir el liderazgo, es decir, establecer con cada uno de los intérpretes el contacto que éstos no pueden encontrar entre sí en la inmediatez. O bien un no-ejecutante, el director de orquesta, tiene que asumir esta función. Lo hace mediante la acción en el mundo exterior, y sus gestos evocadores en los que traduce los acontecimientos musicales que se desarrollan en el tiempo interior, sustituyen para cada intérprete la captación inmediata de las actividades expresivas de todos sus cointérpretes.

Nuestro análisis del hacer música juntos se ha limitado a lo que Halbwachs (por ejemplo, 1939, 1949) llama la música del músico. Sin embargo, no hay en principio ninguna diferencia entre la actuación de una orquesta o un coro modernos y las personas que se sientan alrededor de una hoguera y cantan al rasgueo de una guitarra o una congregación que canta himnos bajo la dirección del órgano. Y no hay ninguna diferencia de principio entre la actuación de un cuarteto de cuerda y las improvisaciones en una *jam session* de consumados jazzistas. Estos ejemplos no hacen más que apoyar nuestra tesis de que el sistema de notación musical no es más que un dispositivo técnico y accidental respecto a la relación social que prevalece entre los intérpretes. Esta relación social se basa en la participación en común de diferentes dimensiones del tiempo que viven simultáneamente los participantes. Por un lado, está el tiempo interior en el que se desarrolla el flujo de los acontecimientos musicales, una dimensión en la que cada intérprete recrea en pasos politéticos el pensamiento musical del compositor (eventualmente anónimo) y por el que también está conectado con el oyente. Por otro lado, hacer música juntos es un acontecimiento en el tiempo exterior, que presupone también una relación cara a cara, es decir, una comunidad de espacio, y es esta dimensión la que unifica los flujos del tiempo interior y garantiza su sincronización en un presente vívido.

VI

Al principio de este trabajo, se expresó la esperanza de que el análisis de la relación social que supone hacer música juntos pudiera contribuir a aclarar la relación de sintonía y el proceso de comunicación como tal. Parece que toda comunicación posible presupone una relación de sintonía mutua entre el comunicador y el destinatario de la comunicación. Esta relación se establece al compartir

recíprocamente el flujo de experiencias del otro en el tiempo interior, al vivir juntos un presente vívido, al experimentar esta unión como un "Nosotros". Sólo dentro de esta experiencia la conducta del otro adquiere sentido para el compañero que sintoniza con él, es decir, el cuerpo del otro y sus movimientos pueden ser y son interpretados como un campo de expresión de los acontecimientos de su vida interior. Sin embargo, no todo lo que el interlocutor interpreta como expresión de un acontecimiento de la vida interior del otro tiene la intención de expresar -es decir, de comunicar al interlocutor- dicho acontecimiento. Las expresiones faciales, la forma de andar, la postura, la manera de manejar las herramientas y los instrumentos, sin intención comunicativa, son ejemplos de esta situación. El proceso de comunicación propiamente dicho está ligado a un acontecimiento en el mundo exterior, que tiene la estructura de una serie de acontecimientos contruidos políticamente en el tiempo exterior. Esta serie de acontecimientos es concebida por el comunicador como un esquema de expresión abierto a la interpretación adecuada por parte del destinatario. Su propio carácter político garantiza la simultaneidad del flujo continuo de las experiencias del comunicador en el tiempo interior con los acontecimientos en el mundo exterior, así como la simultaneidad de estos acontecimientos políticos en el mundo exterior con las experiencias interpretativas del destinatario en el tiempo interior. Comunicarse unos con otros presupone, por lo tanto, la participación simultánea de los interlocutores en varias dimensiones del tiempo externo e interno, en una palabra, envejecer juntos.. Esto parece ser válido para todos los tipos de comunicación, tanto los *esencialmente* políticos como los que transmiten un significado en términos conceptuales, es decir, aquellos en los que el resultado del proceso comunicativo puede captarse monóticamente.

Apenas es necesario señalar que las observaciones del párrafo anterior se refieren a la comunicación dentro de la relación cara a cara. Sin embargo, puede demostrarse que todas las demás formas de comunicación posibles pueden explicarse como derivadas de esta situación primordial. Pero esto, así como la elaboración de la teoría de la relación de sintonía, debe reservarse para otra ocasión.

Referencias

- Augustine. 1912. *St Augustine's Confessions*. New York: Macmillan.
- Furtwängler, W. 1934. "Interpretation—eine musikalische Schicksalfrage." In *Das Atlantisbuch der Musik*. Zurich.
- Halbwachs, M. 1939. "La mémoire collective chez les musiciens." *Revue Philosophique* 121(3/4): 136–165.
- _____. 1949. "Mémoire et société." *L'Année sociologique*. 3rd series, Vol. 1: 11–197.
- Husserl, E. 1931. *Ideas General Introduction to Pure Phenomenology*. Translated by W.R. Boyce Gibson. London: George Allen and Unwin Ltd.
- _____. 1939. *Erfahrung und Urteil*. Prague: Academia/Verlagsbuchhandlung.

- Langer, S.K. 1942. *Philosophy in a New Key*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mead, G.H. 1932. *Philosophy of the Present*. LaSalle: Open Court.
- _____. 1937. *Mind, Self, and Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schütz, A. 1945. "The Homecomer." *American Journal of Sociology*. 50(5): 369-376.
- _____. 1946. "The Well-Informed Citizen." *Social Research* 13(4): 463-478.
- Thompson, V. 1948. *The Art of Judging Music*. New York: A.A. Knopf.
- Tillyard, E.M.W. and C.S. Lewis. 1939. *The Personal Heresy, a Controversy*. London: Oxford University Press.
- Tovey, D.F. 1945. *Beethoven*. London: Oxford University Press.

6

Sociología de la música

THEODOR ADORNO

Una cuestión que debe plantearse aquí es cómo debería ser una amplia sociología de la música, distinta de una mera introducción. Su concepción tendría que diferir de una sistemática destinada a desarrollar o presentar, en estricta continuidad, algo que en sí mismo es discontinuo y no uniforme. Tampoco podría esperarse que un método empeñado en una dudosa exhaustividad se ajustara a los fenómenos como un esquema de orden externo. Más bien, una sociología musical acabada debería orientarse a partir de las estructuras sociales que dejan su huella en la música, y en lo que llamamos vida musical en el sentido más general.

La cuestión social sobre la relación de las fuerzas productivas y las circunstancias de la producción puede aplicarse a la sociología musical sin violentarla. Lo que entendemos allí por "fuerzas productivas" no es sólo la producción en el sentido musical estricto, es decir, la actividad de componer, sino también el trabajo de los artistas reproductores vivos y toda la tecnología dispuesta de forma no homogénea: la intramusical-compositiva, la capacidad de reproducción de los reproductores y los modos de reproducción mecánica que hoy tienen una importancia primordial. Frente a ellas, como circunstancias de producción, están las condiciones económicas e ideológicas a las que está ligado cada tono, y la reacción a cada tono. En esta época de industrias de la conciencia y el subconsciente, la mentalidad y el gusto musical del público es también un aspecto de las circunstancias de producción, cuya exploración debería ser una tarea central de la sociología musical.

Las fuerzas productivas musicales y las circunstancias de producción no se enfrentan simplemente como antagonistas. Por el contrario, interactúan de muchas maneras recíprocas. Incluso en la esfera socialmente particular de la música, las circunstancias de producción pueden ser modificadas, hasta cierto punto incluso creadas, por las fuerzas productivas. Los modelos son las transformaciones del gusto del público por parte de las grandes producciones -las abruptas, como las realizadas por Wagner, por ejemplo, y las imperceptiblemente lentas en la música de entretenimiento, en las que las innovaciones compositivas, aunque diluidas y neutralizadas, dejan sin embargo sus huellas. Por el momento apenas se ha planteado el problema de si los cambios en el gusto del público están realmente determinados por los de la producción, y en qué medida, o si ambos dependen por igual de un tercer factor cuyo tópico es el "espíritu cambiante de los tiempos". Parece plausible que la plena emancipación burguesa del periodo en torno a 1800 hizo

surgir tanto el genio de Beethoven como un público al que se dirigía. La cuestión no permite probablemente ninguna alternativa clara; tal vez sólo los análisis más exigentes de las críticas contemporáneas podrían hacer justicia al fenómeno. . . . A veces las fuerzas productivas musicales hacen estallar las circunstancias de producción que se han sedimentado en el gusto: el jazz, por ejemplo, que barrió toda la música de baile no sincopada y la degradó al reino de la nostalgia.

A la inversa, las circunstancias de la producción pueden encadenar las fuerzas productivas, y en los tiempos modernos esto se ha convertido en la regla. El mercado de la música ha rechazado la música progresiva y, por lo tanto, ha frenado el progreso musical; sin duda, la obligación de ajustarse ha hecho que muchos compositores supriman en sí mismos lo que realmente habrían querido hacer, y no sólo desde mediados del siglo XIX. Lo que se denomina alienación -un término que poco a poco se está volviendo difícil de soportar- de la producción y el público avanzados tendría que reducirse a sus proporciones sociales: como un despliegue en el que las fuerzas productivas se desprenden de los hilos conductores de las circunstancias de la producción y acaban por pasar a una oposición contundente.

Que nadie niegue que esto tenga a su vez consecuencias para la propia producción, que la especialización a la que se ve abocada puede disminuir su sustancia autónoma. Una sociología musical centrada en el conflicto entre las fuerzas productivas y las circunstancias de producción se ocuparía no sólo de lo que llega a ser y se consume, sino también de lo que no llega a ser y se desecha. Las presiones sociales impidieron y siguen impidiendo, tal vez, el desarrollo de importantes talentos. Incluso los más grandes se vieron perjudicados. Algunas de las obras de Mozart, en casi todas las categorías, están escritas de la manera que él hubiera deseado, y a pesar de la unidad de estilo difieren groseramente de las que él trabajó. No sólo la fuerza productiva de los artistas individuales está encadenada, sino la que potencialmente contiene el material. A partir del siglo XVI, el deseo de disonancias, expresión del sujeto sufriente, a la vez autónomo y no libre, se vio forzado a retroceder una y otra vez, hasta los días de Salomé, Elektra y el atonal Schonberg, y en su mayoría, como en la llamada "Broma Musical" de Mozart, se permitió la satisfacción sólo en el disfraz, como parodia humorística.

De vez en cuando, las circunstancias de la producción también han potenciado las fuerzas productivas. Richard Strauss no sería concebible sin el ascenso de la gran burguesía alemana y su influencia en el gusto y las instituciones. Las cualidades antitradicionalistas, la diferenciación subjetiva en particular, fueron tanto suscitadas por el mercado musical burgués como posteriormente limitadas socialmente en el curso de la dialéctica histórica a la que la propia burguesía se vio sometida, y finalmente revocadas bajo los regímenes totalitarios. Incluso la autonomía de la gran música, el medio de su más rotunda oposición a los dictados del mercado, difícilmente habría evolucionado de otra manera que no fuera a través del mercado. Las formas musicales, incluso los modos constitutivos de la reacción musical, son interiorizaciones de las formas sociales. Como todo arte, la música es tanto un hecho

social como una autoformación interna, una autoliberación de los deseos sociales inmediatos. Incluso su vertiente socialmente desintegrada es social en esencia, lo que confirma esa emancipación del sujeto cuya idea fue en su día imaginada por los libertarios burgueses. La libertad del arte, su independencia de las exigencias que se le plantean, se fundamenta en la idea de una sociedad libre y, en cierto sentido, anticipa su realización.

Por ello, la esfera de la producción¹ no es simplemente una base para la sociología musical como la esfera de la producción es una base para el proceso de la vida material. En cuanto a la mente, la producción musical es en sí misma socialmente mediada, no es algo inmediato. En sentido estricto, la única parte de ella que es una fuerza productiva es la espontaneidad que es inseparable de las mediaciones. Desde el punto de vista social sería la fuerza que supera la mera repetición de las circunstancias de producción representadas por los tipos y las especies. Tal espontaneidad puede armonizar con la tendencia social, como en el joven Beethoven o en las canciones de Schubert; o puede ofrecer resistencia, como Bach y de nuevo la nueva música de hoy, a la sumisión al mercado. La cuestión que hay que plantear es la siguiente: *¿Cómo es posible que la espontaneidad musical sea socialmente posible?* Porque siempre contiene fuerzas productivas sociales cuyas formas reales la sociedad aún no ha absorbido. Socialmente, por supuesto, la objetivación que genera los textos musicales ha sido precedida en gran medida por lo que ahora llamamos reproducción musical: por la interpretación y el canto de la música.

Una tarea extremadamente crucial para cualquier sociología musical es la que se está llevando a cabo en varios lugares: la exploración y el análisis de la *base económica* de la música, el elemento en el que se actualiza su relación con la sociedad. Esto se refiere principalmente a cuestiones de la vida musical: el alcance y los efectos de su determinación, no sólo por motivos económicos sino, más profundamente y de manera importante, por las legalidades económicas y los cambios estructurales. Es fructífera, por ejemplo, la cuestión de si las formas de organización, composición y gusto musicales se vieron afectadas por la transición al capitalismo monopolista. Lo que la música puede resumirse bajo el concepto "fetichismo de los medios" es probable que se remonte a la función del "velo tecnológico" en el monopolio.

La interpretación y la reproducción musical acercan la música a la sociedad y, por lo tanto, tienen una relevancia especial para la sociología de la música. El análisis económico tendrá que ocuparse principalmente de este ámbito; es ahí donde

¹ El error del escritor en su ensayo "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik", publicado en 1932 en Zeitschrift für Sozialforschung, fue su identificación plana del concepto de producción musical con la precedencia de la esfera económica de la producción, sin considerar hasta qué punto eso que llamamos producción presupone ya la producción social y depende de ella tanto como se desprende de ella. Sólo esto ha impedido a quien escribe reeditar ese ensayo, el borrador de una sociología musical acabada.

probablemente se puedan señalar mejor los componentes de un mercado que siempre se mantiene, y los componentes de la manipulación monopólica. Los requisitos técnicos, las exigencias de una reproducción adecuada a la composición, chocan con la demanda del público por el glamour, la perfección y bellas voces. Estas últimas se lanzan para los afectos, en un grado que supera todas las expectativas. Si se dice desde el punto de vista musical, por ejemplo, que incluso en la ópera las voces bellas son medios para presentar la composición y no fines en sí mismos, se responderá con un tono de indignación desproporcionado con respecto al fondo racional de la controversia. El estudio de tales arrebatos y de su psicogénesis promete más conocimientos sobre la función de las actividades musicales en el hogar psicológico de la sociedad que los que resultarán de las indagaciones sobre los gustos o disgustos inmediatos.

La reproducción de las obras, que se entregan al mercado, altera su función. En principio, salvo las obras más obstinadas de vanguardia, toda la esfera superior de la música puede convertirse en música de entretenimiento. La falsa conciencia de los reproductores, su incapacidad objetivamente demostrable para dar a la cosa una presentación adecuada -una incapacidad compartida por algunos nombres muy famosos- es socialmente incorrecta y simultáneamente impuesta por las circunstancias sociales. La reproducción correcta equivaldría a un extrañamiento social. En principio, nada más que la oposición, la anulación de su contrato social, seguirá ganando para la música su contenido de verdad social.

Algo que hay que escudriñar enérgicamente es cómo se vinculan específicamente la base económica, la configuración social y la producción y reproducción de la música. La sociología musical no debe contentarse con afirmar alguna congruencia estructural; tiene que mostrar cómo las circunstancias sociales se expresan concretamente en los tipos de música, cómo determinan la música. Lo que esto exige es nada menos que un desciframiento de la música, ese arte sin palabras y sin concepto. El ámbito en el que este esfuerzo tiene más posibilidades de éxito es el de la tecnología. Es en el estado de la tecnología en un momento determinado donde la sociedad se extiende a las obras, y hay afinidades mucho más estrechas entre las técnicas de producción material y artística de lo que reconoce la división científica del trabajo. La disección de los procesos de trabajo desde la época de la manufactura y el trabajo motriz-temático desde Bach, un procedimiento simultáneamente escindido y sintetizado, son profundamente congruentes; con Beethoven es aún más legítimo hablar de trabajo social. La dinamización de la sociedad por el principio burgués y la dinamización de la música significan lo mismo; sin embargo, cómo se realiza esta unidad es bastante oscuro por el momento. Puede ser muy correcto citar un mismo espíritu como competente en ambos lugares, pero esto es más una circunscripción del problema que una solución. Las fórmulas explicativas son con frecuencia meras máscaras para ocultar lo que hay que explicar.

La música es ideológica allí donde las circunstancias de producción en ella adquieren primacía sobre las fuerzas productivas. Lo que hay que mostrar es lo que puede hacerla ideológica: engendrar una falsa conciencia; transfigurar para desviar de la banalidad de la existencia; duplicar y, por tanto, sólo reforzar esa existencia; y, sobre todo, la afirmación abstracta. Se puede postular que las ideologías intramusicales son reconocibles por la discordia inmanente en las obras; la intención de mi *Versuch über Wagner* era combinar, en la medida de lo posible, una crítica de la ideología wagneriana con la crítica intraestética. Pero el diagnóstico y el análisis de las ideologías no agotan el interés musicosociológico por ellas. Hay que prestar la misma atención a las formas en que las ideologías prevalecen en la vida musical práctica, es decir, a las ideologías sobre la música. Hoy en día, la ideología suele ir unida a una violenta ingenuidad. La música se acepta irreflexivamente como una mercancía de consumo, como la esfera cultural en su conjunto; se afirma porque está ahí, sin mucha referencia a su naturaleza concreta. Comprobación de tales tesis correspondería a la investigación empírica. Sería un aspecto parcial de su tarea más amplia: averiguar hasta qué punto el llamado gusto de las masas está manipulado; hasta qué punto es el de las propias masas; y hasta qué punto, cuando hay que atribuirlo a las masas, refleja lo que se les ha inculcado durante siglos -y más aún, lo que están social-psicológicamente obligados a sentir por la situación total.

En la medida en que la sociología musical se ocupa del contenido ideológico y del efecto ideológico de la música, se convierte en parte de una crítica teórica de la sociedad. Esto le impone una obligación: perseguir la verdad de la música. Sociológicamente eso equivale a la cuestión de la música como conciencia socialmente correcta o incorrecta. La sociología musical tendría que iluminar lo que significa perseguir las manifestaciones y los criterios de dicha conciencia en la música. Todavía no disponemos de suficientes análisis de lo que se llama, con razón, "maíz", el equivalente musical de la mendacidad; tampoco tenemos análisis del contenido de verdad de las obras auténticas. También hay que investigar las condiciones históricas, sociales e intramusicales de la conciencia musical. Un problema ineludible es si en la música puede haber una clara separación entre la conciencia socialmente correcta y la ideología, o si -lo que parece más plausible- ambas se impregnan mutuamente, y si es así, por qué. El momento afirmativo de todo arte, y el de la música en particular, es heredado de la magia antigua; el propio tono con el que comienza toda la música tiene un toque de ella. Es la utopía, así como la mentira de que la utopía está aquí ahora. Haría falta una explicación de la idea de verdad para dar dignidad teórica a la sociología de la música.

La cuestión de la verdad y la falsedad de la música está estrechamente ligada a la de la relación de sus dos esferas, la seria y la inferior, injustamente llamada "Musa ligera". La división se originó probablemente en la división social del trabajo y en las más antiguas relaciones de clase, en las que los asuntos refinados estaban reservados a los gobernantes y los groseros al populacho. Las diferencias rituales pueden haber entrado en la estética. La división se fue coagulando, se reificó, finalmente llegó a ser

administrada y encuentra su eco entre los oyentes que parecen insistir en una u otra cosa. Desde que los últimos rudimentos de la cultura musical preburguesa se han marchitado, las esferas ya no se tocan. La administración y la planificación de lo inferior es la nueva cualidad en la que ha retrocedido la abrumadora cantidad de música de entretenimiento. La antítesis de las fuerzas productivas y las circunstancias de la producción se hace flagrante en la dicotomía: las fuerzas productivas son empujadas a la esfera superior, casi privilegiada, están aisladas y son, por tanto, una pieza de la conciencia equivocada incluso cuando representan la correcta.

La esfera inferior obedece a las circunstancias predominantes de la producción. Una sociología crítica de la música tendrá que averiguar en detalle por qué hoy -a diferencia de hace cien años- la música popular es mala, destinada a ser mala, sin excepción. En este contexto hay que discutir la cuestión planteada por Erwin Ratz: cómo la música puede ser mezquina. La mezquindad también es un *fait social*, incompatible con la reivindicación inmanente de cualquier sonido animado musicalmente. La música de entretenimiento ya no hace más que confirmar, repetir y reforzar el envilecimiento psicológico que en última instancia provoca en las personas el modo en que está montada la sociedad. Las masas están inundadas de esa música, y en ella disfrutan involuntariamente de la profundidad de su envilecimiento. La proximidad en la que la música popular les acosa viola la dignidad humana junto con la distancia estética. Correspondería a la investigación empírica desarrollar métodos lo suficientemente sutiles como para rastrear esos disfrutes y describir su curso.

Los problemas de este tipo pertenecen a la investigación de la recepción de la sociología musical. En su conjunto tiene que ir por categorías y teoremas orientados objetivamente en la materia, para luego, por su parte, corregir y ampliar los teoremas. Lo primero que habría que aclarar serían probablemente cuestiones como la de la diferencia entre recepción y consumo: en otras palabras, en qué consiste la asimilación de la audición de la música a la relación con los bienes de consumo materiales; qué categorías estéticamente adecuadas se quedan en el camino; qué otras nuevas -podríamos pensar en tipos deportivos- podrían surgir. Se podría mencionar de pasada la dificultad de distinguir las nuevas cualidades de las más antiguas, ya que no se dispone de estudios vinculantes sobre las cualidades más antiguas. Ni siquiera es seguro que la música alguna vez fue recibida adecuadamente fuera de la fraternidad de los artistas o si tal recepción es una imagen deseada, concebida sólo como una negación del estado actual de las cosas.

Permítanme lanzar algunas sugerencias para una línea de investigación empírica diseñada sobre la base de los teoremas de mi "Introducción" y del esquema esbozado aquí. Históricamente se podrían comparar los cambios tecnológicos en obras típicas seleccionadas con los cambios en la tecnología material, y también con los de las formas de organización social. En este complejo son cuestionables los vínculos

causales; cabría esperar una interdependencia más que una estricta dependencia de uno y otro.

El éxito de algo como un análisis del contenido musical -en la música, que no tiene un contenido inmediatamente objetivo, esto tendría que consistir, por supuesto, en descifrar materialmente los hechos de la "forma"- podría llevar a esfuerzos para determinar qué partes del contenido resultante se perciben, y cómo. De este modo, la investigación subjetiva de la recepción se combinaría de forma significativa con el análisis orientado al objeto.

Radio Research nos ha familiarizado con las investigaciones relativas a los gustos y disgustos, las preferencias y aversiones, y éstas deberían relacionarse ahora con las cualidades preferidas o rechazadas de la música en sí misma. Esto podría ayudar a conseguir un control empírico de sus efectos ideológicos. No es casualidad que nada de esto se haya hecho nunca, a pesar de que las formas de plantear los problemas se conocen desde hace casi treinta años. La resistencia proviene de dos hechos: que las reacciones individuales y los comportamientos habituales que hay que investigar no son conscientes, y que la mayoría de las personas -de nuevo debido a los condicionamientos culturales- son incapaces de poner en palabras adecuadas sus experiencias musicales.

A esto se añade la idiosincrasia de los propios investigadores. La supuesta inaccesibilidad empírica de la dimensión en cuestión, la "materia profunda", es a menudo un mero pretexto para no poner en peligro el carácter conservacionista de la música y su alianza con intereses muy tangibles. En un principio, sólo se podrán abordar las cuestiones realmente significativas de la recepción musical de forma indirecta, quizá estableciendo correlaciones entre los gustos musicales de las personas interrogadas, sus ideologías extramusicales y su psicología general.² Una forma más sencilla sería hacer que las personas de prueba describieran la música, comparar la descripción con los resultados de un análisis orientado al objeto y reconocer así los elementos ideológicos de la recepción.

Un estudio del lenguaje que la gente utiliza al hablar de la música sería indudablemente valioso. Es una hipótesis defendible que este lenguaje consiste en su

² Actualmente, existen los fundamentos de esta investigación. En la Universidad de Marburgo, Christian Rittelmeyer, del Departamento de Psicología, ha demostrado empíricamente que el brusco rechazo del arte progresista, especialmente de la música, acompaña a complejos de una estructura de carácter ligada a la autoridad, como el dogmatismo rígido y la "intolerancia a las ambigüedades", es decir, que el pensamiento en estereotipos en blanco y negro prevalece entre los enemigos jurados de todo lo moderno. Rittelmeyer continuó "investigando los efectos relativos a la intolerancia y la aversión al arte moderno que los planes de estudio de la "musische Bildung" (obras de arte y similares) y de la educación cultural específica (ayudas visuales específicas) tenían en grupos comparables", y "llegó a la conclusión preliminar de que el primer método" (es decir, la "musische Bildung") "eleva estos valores o los dejará inalterados, mientras que el segundo los reducirá". Entretanto, Gunnar Sonstevold y Kurt Blaukopf (1968) han realizado análisis más concretos de las canciones de éxito y de los mecanismos de identificación.

mayor parte en clichés socialmente prefabricados que sirven para tamizar una relación viva con la materia. Al mismo tiempo está repleto de contenidos ideológicos y racionalizaciones psicológicas que a su vez pueden afectar a la recepción. Un primer experimento, pero ya de por sí instructivo, sería tomar tres grupos -uno formado por oyentes de música seria, otro por oyentes de música de entretenimiento y un tercero por personas a las que no les importa- y preguntarles, no sobre la música, sino sobre sus opiniones ideológicas.

Para algunos de estos procedimientos hay modelos que tendrían que repetirse con muestras representativas y diseñarse de acuerdo con un principio. Pienso, por ejemplo, en los intentos de Allport y Cantril de comprobar los factores inmediatos y manipuladores-autoritarios en el efecto de la música, tanto seria como ligera. También habría que hacer lo que Malcolm McDougald hizo en su momento, sólo que de forma menos personalizada: habría que hacer análisis descriptivos de las técnicas de fabricación de éxitos con la ayuda de los medios de comunicación de masas y localizar los límites de la manipulación y los requisitos mínimos para su éxito. La "investigación de la promoción" sería especialmente interesante, ya que las técnicas que ganan protagonismo para un cantante pop no son, presumiblemente, muy diferentes de las que lo hacen para un político.

Sociólogos musicales empíricos como Alphons Silbermann ven el punto de partida de toda la sociología musical en la experiencia de la música. Sin embargo, este concepto no debe aceptarse dogmáticamente. Habría que comprobarlo en diferentes tipos, lo más útil, quizás, en estudios intensivos de casos individuales: en qué medida se produce realmente una experiencia musical; en qué medida es un ritual; por qué medios está mediada socialmente esta supuesta primera experiencia. Lo más probable es que lo primario resulte ser en realidad algo muy derivado, y en ese caso la supuesta experiencia musical ya no debería ser utilizado como categoría básica en una sociología de la música. En su lugar, las directrices son, por un lado, las cualidades culturales y antropológicas actualmente imperantes y, por otro, las formas de organización y los mecanismos con efecto en la vida musical, en los que generalmente se disfrazan los mecanismos sociales.

Los rudimentos adecuados desde el punto de vista de la psicología social podrían encontrarse probablemente en los teoremas desarrollados por este escritor en una serie de escritos sobre el jazz. Empíricamente habría que rastrear hasta qué punto el jazz, en el hogar de las masas, desempeña realmente el papel que implica su propia estructura, una adecuación que no es más que la general entre una obra y su recepción. Las exégesis de esa música tendrían que ser verificadas o falseadas mucho más allá de lo posible en su exposición. Podría hacerse incluyendo otras ramas de la industria cultural, tal vez, ramas independientes del jazz pero que presentan estructuras análogas, como se indica, por ejemplo, en la fórmula de Herta Herzog para las llamadas telenovelas: "Meterse en problemas y volver a salir". Otras formas serían la comparación con las comedias de Hollywood o la referencia al esquema total abarcador de la cultura de masas "dirigista".

Por último, la muy extendida resistencia a la música seria y la importancia socio-psicológica de la hostilidad a la música en su conjunto deberían combinarse probablemente, mediante estudios clínicos, con la problemática caracterológica y la crítica general de las ideologías. Al igual que las enfermedades pudieron decirnos muchas cosas que desconocíamos sobre el organismo sano, los fenómenos sociales de hostilidad a la música y alejamiento de la misma probablemente arrojarían luz sobre la función social de la música en la actualidad, y también sobre su "disfunción".

Sugerencias de este tipo esbozan un concepto preliminar de la interrelación de los ámbitos de la sociología musical, así como de las posibilidades de tratar científicamente mucho de lo que aquí se ha desarrollado desde el pensamiento y la experiencia. Por supuesto, no siempre puede expresarse según las reglas de juego científicas aprobadas, al igual que una teoría crítica de la sociedad no puede formularse en categorías de la sociedad tradicional.

Referencia

Sonstevold, G. y K. Blaukopf. 1968. "Musik der 'einsamen Masse'; Ein Beitrag zur Analyse von Schlagerschallplatten". En *Musik und Gesellschaft* no.4, ed. K. Blaukopf. K. Blaukopf. Karlsruhe: Verlag.

II

ENFOQUES, LUGARES Y DEBATES

Existe una idea desacreditada en la teoría de los medios y la comunicación que sugiere que existe un camino directo y lineal entre (1) los "emisores" o productores culturales, (2) los "mensajes" o contenidos y (3) los "receptores" o audiencias (véase Hall 1980 para una conocida crítica). Esta sección podría parecer que impone un tipo de linealidad similar a la vida social de la música: (1) los músicos crean alguna forma de (2) sonido musical que luego (3) es escuchado y disfrutado (o no) por los oyentes. De hecho, estos tres conjuntos de capítulos distinguen hasta cierto punto los actos de "creación" de los de "la propia música" y los de "consumo". Sin embargo, se trata de una distinción analítica que, por lo general, no se puede mantener cuando se observa la práctica musical real. Por ejemplo, la polarización ideal-típica de producción y consumo puede romperse en contextos en los que hacer música significa consumir tecnología (Théberge 1997) y en los que escuchar música es en sí mismo un tipo de actuación (Frith 1996, Shepherd y Wicke 1997).

El primer conjunto de ensayos de McClary, Shepherd y Martin aborda una cuestión central en la sociología de la música: ¿cuál es la relación entre los sonidos musicales y los fenómenos no musicales? McClary aborda las convenciones musicales como formaciones ideológicas que pueden ser analizadas e interpretadas según sus significados sociales. Adoptando un tono retrospectivo, McClary reflexiona sobre los objetivos y las apuestas de sus análisis de la forma musical, políticamente comprometidos y socialmente informados, a la vez que sitúa esta llamada "nueva" musicología como una reacción contra las antiguas corrientes positivistas y absolutistas del pensamiento y la erudición musical.

Ampliando su anterior trabajo sobre la música como una especie de "texto social", Shepherd sostiene que las principales herramientas semióticas de la nueva musicología se tomaron prestadas casi exclusivamente del ámbito lingüístico, y que dichas herramientas son en cierto sentido inadecuadas porque la significación musical funciona de forma diferente a la lingüística. Prestando especial atención al cuerpo, Shepherd reclama un marco conceptual que dé cuenta de la especificidad del sonido musical como su propia "práctica significativa", una que no sea reducible al discurso lingüístico. "La música", señala, "va por detrás del lenguaje y la visión al hablar directamente al cuerpo y a través de él" (énfasis en el original).

Martin ofrece una crítica reflexiva derivada en parte del trabajo de McClary y Shepherd, identificando varios "problemas en la interfaz" de la sociología y la musicología. Articula claramente una de las tensiones fundacionales de la sociología de la música: la idea de que ha habido, en cierto sentido, de dos enfoques "sociales se quejan de que, al limitarse a "leer" los significados sociales de un texto musical, los musicólogos tienden a fallar en el análisis de la "música en sí". Desde el punto de vista de la musicología, se dice que los sociólogos producen análisis que dicen muy poco sobre "la música en sí", mientras que los sociólogos se quejan de que, al

limitarse a "leer" los significados sociales de un texto musical, los musicólogos tienden a fallar en una importante prueba de rigor sociológico, a saber, explicar en primer lugar cómo esos significados sociales llegaron a la música. Estos tres capítulos preparan el terreno para varios de los debates de la sección VI de este volumen.

Los capítulos dedicados a la "Creación" examinan la cuestión de la creación de la música. La etnografía, que es un género de investigación cualitativa que implica el uso de entrevistas y observación de los participantes para construir el conocimiento de grupos de personas, ha sido uno de los principales métodos para recopilar información sociológica sobre lo que hacen los músicos y cómo funciona la cultura musical. Grazian ofrece una clara introducción a este enfoque clave, incluyendo un esbozo histórico de la perspectiva etnográfica, una descripción de algunos lugares etnográficos contemporáneos y sugerencias para futuras investigaciones. Incluso con la tendencia actual hacia los "grandes datos" y los métodos cuantitativos en las ciencias sociales (discutidos en la Introducción), la etnografía seguramente seguirá siendo una de las herramientas más esenciales de la sociología de la música en el futuro inmediato.

McCormick aborda la interpretación musical. Tanto en sociología como en musicología, la "interpretación" es un tema importante. Pero tiende a tratarse de formas diferentes. Los sociólogos piensan en la música como una actuación social de manera que invocan los análisis de los rituales y los mitos, mientras que los musicólogos han construido recientemente una historia de la actuación a partir de los rastros que dejan las grabaciones. McCormick esboza las consonancias y disonancias entre estos enfoques, sugiriendo que la cuestión del "significado" podría servir como un punto especialmente significativo de diálogo interdisciplinario entre los estudios musicales y las ciencias sociales, y por lo tanto un tema crucial para el futuro trabajo sobre la música como performance.

Parte de la argumentación de McCormick se basa en los trabajos de la sociología de la producción cultural, un tema que se trata de manera central en el capítulo de Santoro. La exploración de Santoro de la "producción" en la literatura de la sociología de la música abarca la perspectiva de la "producción de la cultura" de Peterson, el enfoque de los "mundos del arte" de Becker y la teoría del campo cultural de Bourdieu. El trabajo de cada uno de ellos se analiza de forma cuidadosa y crítica, y se relaciona con influyentes desarrollos conceptuales y metodológicos anteriores y posteriores. Santoro concluye abordando un tema familiar en la sociología de la música: la cuestión, a menudo planteada por los musicólogos, de cómo los investigadores de la producción cultural podrían también ensuciarse las manos con el sonido musical.

Los capítulos dedicados al "consumo" se ocupan de cómo los hábitos de escucha y los patrones de compra de música fomentan los sentidos de la comunidad y del yo. Cada uno de los capítulos representa un enfoque diferente de esta cuestión. Bennett, por ejemplo, se basa en investigaciones clásicas sobre subculturas y escenas

musicales, así como en estudios emergentes sobre música y envejecimiento, para ilustrar cómo la música popular puede utilizarse como recurso para la construcción y el mantenimiento de identidades. Esto es significativo como réplica a los críticos de principios del siglo XX, como Adorno, que creían que la música popular era una mera distracción.

Peterson presenta un diálogo temprano y fundacional con la idea de Bordieu de que el alto estatus social está correlacionado con un gusto exclusivo por la música artística. Utilizando datos estadounidenses, Peterson confirma que los intelectuales [highbrows] utilizan el gusto musical para distinguirse de los ignorantes [lowbrows]; sin embargo, su novedosa -y controvertida- sugerencia es que la distinción no se hace en función de un gusto exclusivo por la música artística, sino de un gusto más ecléctico por muchos tipos de música.

Hennion, por su parte, trabaja en contra de lo que considera un paradigma de investigación dominante e inspirado en Bourdieu en la sociología musical. Este paradigma "crítico", para Hennion, es propenso a relatos de preferencias musicales que reducen tanto la actividad del "gusto" como las propiedades del objeto musical a reflejos del entorno social del individuo. En cambio, Hennion desarrolla una orientación "pragmática" que entiende el gusto y el placer musical como "el resultado de una acción realizada por el de degustación, una acción basada en la técnica, el entretenimiento corporal y el muestreo repetido, y que se realiza a lo largo del tiempo, simultáneamente porque sigue un desarrollo regulado y porque su éxito depende en gran medida de los momentos" (véase también la sección VI).

En conjunto, estos ensayos esbozan algunos de los lugares de investigación, paradigmas conceptuales y debates clave que han dado forma al imaginario sociológico-musical contemporáneo.

Referencias

- Frith, S. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hall, S. 1980 [1973]. "Encoding/Decoding." In *Culture, Media, Language*, eds. S. Hall et al., 129-137. London: Hutchinson.
- Shepherd, J. and P. Wicke. 1997. *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity.
- Théberge, P. 1997. *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Middletown: Wesleyan University Press.

A
LA MUSICA MISMA

La música como significado social

SUSAN McCLARY

Una antigua leyenda cuenta que un joven muy serio acudió a un hombre santo en busca del sentido de la vida. En respuesta a las preguntas del discípulo sobre el mundo y sus fundamentos, el gurú le explicó que la tierra se asienta sobre el lomo de un enorme tigre, que se apoya en los flancos de un enorme elefante, y así sucesivamente. Cuando la serie cosmológica llegó a una tortuga gigante, el sabio se detuvo. Su alumno, embelesado, creyendo que había llegado por fin a la verdad última, exclamó: "¡Así que el universo se apoya en esa tortuga!". "Oh, no", respondió su mentor. "A partir de ahí, son tortugas todo el camino hacia abajo".¹

A menudo me encuentro reflexionando sobre esta historia cuando experimento las tensiones entre mi trabajo y el de muchos otros en mi disciplina. A lo largo de los últimos quince años, he participado en lo que podría parecer una amplia gama de proyectos no relacionados entre sí; sin embargo, en todos ellos he tratado de explorar las premisas sociales de los repertorios musicales. Esta preocupación fundamental motiva no sólo mis relatos sobre cómo las cuestiones relacionadas con el género se han cruzado con la música en diferentes momentos históricos, sino también mis estudios sobre las estrategias narrativas en Mozart o Schubert y mis intentos de dar sentido a la cultura popular actual (por ejemplo, McClary 1991, 1994a, 1994b, 1997).

Por supuesto, no estoy sola en mi búsqueda de interpretaciones culturales de la música artística occidental. De hecho, el número de personas que se ocupan de estas cuestiones ha aumentado hasta el punto de que ahora se nos conoce ampliamente (para bien o para mal) como "la Nueva Musicología". Entre mis colegas en este empeño se encuentran (sobre todo) Rose Rosengard Subotnik, Lawrence Kramer, Richard Leppert, Philip Brett, Gary Tomlinson, Richard Taruskin, Robert Walser y - el padrino de todos nosotros- Joseph Kerman, cuyos llamamientos a la crítica musical y ataques a lo "puramente musical" se remontan a varias décadas atrás.

¹ Después de pronunciar las Conferencias Bloch, descubrí que varios otros escritores se habían basado recientemente en la misma historia. Stephen Hawking (1988: 1) la utiliza para abrir *A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes*, con una versión diferente, aunque con el mismo argumento. Clifford Geertz (1973: 28-29) relata la historia en *La interpretación de las culturas*, y Judith Becker y Lorna McDaniel (1991: 393-396) también la emplean en "A Brief Note on Turtles, Claptrap, and Ethnomusicology". "Tortugas hasta el fondo" parece haberse convertido en un *locus classicus*, una semilla particularmente popular de la sabiduría convencional, en esta era de erosión de las certezas.

Sin embargo, a pesar del creciente número de estudiosos comprometidos con la interpretación cultural, e independientemente del proyecto que esté llevando a cabo, sigo encontrando resistencia por parte de aquellos que afirman que la mayoría de los aspectos de la música -de hecho, los que realmente importan- operan según procedimientos "puramente musicales". Porque aunque todos estemos de acuerdo en que elementos como las pinturas de palabras barrocas o los *topoi* [lugares comunes] del siglo XVIII son referenciales, a muchos musicólogos y teóricos de la música les sigue gustando asumir que estos elementos simplemente se posan en la superficie de lo que por debajo es un lecho de roca autónomo. No hay género, ni narrativa, ni política: sólo acordes, formas y conjuntos de clases de sonidos. Y la discusión se detiene ahí.²

Pero esos momentos en los que la investigación se detiene siempre me han intrigado más que cualquier otro. ¿Por qué surge la tonalidad cuando y como lo hace en el siglo XVII? Por procesos evolutivos "naturales". ¿Por qué un movimiento de sonata requiere que su segundo tema se resuelva en la tonalidad del primero? Porque así funciona la forma musical; fin de la conversación. Pero, ¿por qué? Como un niño insatisfecho, he presionado más allá de esos límites para saber más. Y, como una crítica cultural hastiada, me ha resultado imposible aceptar ningún tipo de certidumbre de base, nada natural o puramente formal en el ámbito de las construcciones humanas. Sea cual sea la posición que adopte -la de niño o la de crítico cultural-, siempre vuelvo a la convicción de que "todo son tortugas".

Los musicólogos reconocen a regañadientes un grupo de tortugas: nos referimos a ellas como convenciones. Por "convención" solemos entender un procedimiento que se ha osificado en una fórmula que no necesita más explicación. ¿Por qué un minué repite su sección inicial después del trío? Convención. ¿Por qué las baladas pop terminan con fade-outs? Por convención. ¿Por qué miles de hombres se someten al bisturí para cantar en el rango de soprano en la ópera barroca? A esta última pregunta, planteada año tras año por incrédulos estudiantes de grado en sus estudios de historia de la música, se suele responder con el tono de voz extrañamente amenazante que los padres reservan para las preguntas sobre la Escena Primigenia: ¡ES SÓLO UNA CONVENCION! Lo que se traduce en "no preguntes" (véase McClary 2000).

Desde el siglo XIX, el arte occidental ha cultivado una aversión a las convenciones: comúnmente exaltamos como "puramente musicales" los procedimientos que parecen haber trascendido la significación, y despreciamos las convenciones como dispositivos que se han endurecido hasta el punto de no poder significar nada en absoluto. De este modo, tenemos, por un lado, patrones que operan más allá de las mezquinas preocupaciones del significado cultural y, por otro,

² Los equivalentes de lo "puramente musical" existen también en las otras artes. Zola, por ejemplo, justificó la escandalosa *Olympia* de Manet como "pura pintura", borrando así de la consideración el contenido perturbador de ese lienzo. Véase la discusión en Bernheimer (1989: 16).

clichés vaciados de cualquier poder comunicativo que pudieran haber poseído alguna vez. Interpretamos la dependencia de las convenciones como una falta de imaginación o una aceptación ciega de las fórmulas sociales.³ En ambos casos, el artista o el crítico con inclinación individualista las rechaza con desdén y busca el valor en aquellos movimientos que escapan a la coerción de las convenciones, que aspiran, más bien, a la condición de lo "puramente musical".⁴

Sin embargo, al mismo tiempo, realizamos esfuerzos concertados para localizar la regularidad precisamente en aquellas composiciones que parecen haber logrado escapar de los límites de la práctica normativa. Las varas de medir de los gráficos de Schenker o los métodos cabalísticos del análisis basado en conjuntos se esfuerzan por reconducir la música aparentemente rebelde hacia los horizontes de lo racional, lo ordenado e (implícitamente) lo metafísico.⁵ ¿Por qué, siempre me he preguntado, no etiquetamos los procedimientos que tales teorías trazan igualmente como convenciones? ¿Y por qué no hablamos de por qué estos procedimientos nos importan tanto?

En este libro, quiero afirmar que esta división entre las convenciones y lo "puramente musical" es en sí misma social e históricamente accidental, que los procedimientos que consideramos en diferentes momentos como "puramente musicales" cuentan más bien como el conjunto más crucial de prácticas convencionales. Voy a escudriñar varios montones de tortugas, a veces desentrañando las complejas funciones a las que sirven las convenciones obvias, a veces abordando aquellos elementos claramente referenciales encaramados en la superficie, a veces hurgando en los caparazones de los procesos "puramente musicales" para examinar sus premisas ideológicas. Y aunque estas tortugas pueden ocupar una serie de posiciones dentro de sus respectivas pilas, no las trataré como si fueran diferentes. No hay metafísica, sólo práctica cultural. Nada más que tortugas. Hasta el final.

³ Las convenciones se han tomado bastante más en serio en un par de ámbitos de la musicología reciente. Cuando los académicos comenzaron a estudiar la ópera italiana del siglo XIX en la década de 1980, tuvieron que aprender a superar el prejuicio (en gran parte alemán) contra las convenciones y centrarse en las formas en que Rossini o Verdi operaban productivamente dentro de los procedimientos compartidos. Del mismo modo, los especialistas en el siglo XVIII han demostrado la importancia de los topoi y las convenciones en el repertorio clásico. Véase, por ejemplo, Allanbrook (1992). Véase también Allanbrook, Levy y Mahrt, eds. (1992). La mayoría de estos trabajos se centran en las estructuras de significación deliberada o en dispositivos formales particulares, más que en los elementos comúnmente entendidos como "puramente musicales".

⁴ Las Conferencias Bloch de Lydia Goehr presentan un relato comprensivo de las razones políticas y filosóficas que subyacen a la noción decimonónica de lo "puramente musical". Véase Goehr (1998). A pesar de lo que a primera vista pueden parecer posiciones opuestas, Goehr y yo tendemos a estar de acuerdo sobre la historia de este concepto y también sobre las formas en que se ha reificado en una prohibición contra la interpretación cultural. Para un tratamiento excepcionalmente reflexivo del impacto de tales actitudes en la práctica musical del siglo XIX, véase Meyer (1989).

⁵ Para una investigación de anhelos similares de escapar de la contingencia cultural y localizar el discurso en lo metafísico, véase Eco (1995).

Los periodos del estilo musical que destacan por su consistencia en el procedimiento -por ejemplo, el Alto Renacimiento, finales del siglo XVIII- son aquellos en los que la jerarquía es más estable, aunque por una gran variedad de razones históricas y culturales. Si nos quedamos exclusivamente en el dominio de un estilo concreto, podríamos llegar a aceptar las premisas propias de ese repertorio como la Verdad, igual que nuestro joven discípulo quería considerar la tortuga gigante como un *terminus ad quem* [límite final]. Sin embargo, es menos probable que lo hagamos si hemos sido testigos de los momentos en que las tortugas dominantes se deslizaron por primera vez hacia esas posiciones privilegiadas y cuando volvieron a salir. En otras épocas -por ejemplo, a principios del siglo XVII o a finales de la década de 1990. -el desorden es bastante más evidente: un dispositivo expresivo puede convertirse en un procedimiento estándar, una convención puede ser revivida para ser utilizada como un significante de superficie, y así sucesivamente. Por ello, en mi trabajo prefiero adoptar una visión más amplia de la historia. Porque el forcejeo entre dispositivos expresivos, convenciones y procedimientos "puramente musicales" se hace más evidente durante esos episodios de flujo estilístico.

Sin embargo, basta de tortugas por ahora. Aunque no solemos abordar la música desde este punto de vista, mi proyecto se asemeja a varias líneas de investigación que desde hace tiempo ocupan un lugar central en los estudios culturales y la teoría literaria, incluida la obra de Hayden White (1987, véase también 1992), a cuyo *The Content of the Form* rindo homenaje en [el libro del que se ha extraído este capítulo]. Quiero explorar en la historia de la música los tipos de procesos que Raymond Williams (1977) denomina "estructuras de sentimiento", Fredric Jameson (1981) el "inconsciente político", Roland Barthes (1972) "mitologías", Thomas Kuhn (1962) "paradigmas", Kaja Silverman (1992) "ficciones dominantes", o Ross Chambers (1984) simplemente los "contratos sociales" que establecen las condiciones de producción y recepción de las obras de arte. Sea cual sea la etiqueta que le pongamos a estas estructuras, se trata de formaciones intensamente ideológicas: se noten o no, son los supuestos que permiten que las actividades culturales "tengan sentido". De hecho, tienen más éxito cuando son menos aparentes, menos deliberadas, más automáticas. Aunque los musicólogos y los teóricos suelen conceder a este tipo de formaciones el estatus de "puramente musicales", yo las trataré como convenciones, aunque sean convenciones que impregnan tanto las transacciones humanas que normalmente no nos damos cuenta de su influencia. Y quiero examinar los valores que representan, los intereses que refuerzan, las actividades que permiten, las posibilidades que excluyen y sus historias dentro del campo disputado que es inevitablemente la música.

He elegido [el título del libro del que se extrae este capítulo], *Conventional Wisdom* [*Sabiduría convencional*], por dos razones principales. En primer lugar, la frase en sí misma es una convención, un cliché que se refiere a creencias comúnmente sostenidas pero erróneas. La usamos retóricamente para establecer un

elemento sorprendente de información: la sabiduría convencional dice que X; pero, de hecho, ¡Y! El simple hecho de escuchar las palabras "sabiduría convencional" nos prepara para ese rudo revés, por el cual algo que parecía haber poseído valor de verdad queda relegado al montón de chatarra de conceptos erróneos superados. La refiguración de la tonalidad por parte de Schoenberg (1983: 128-129, *passim*) en su *Teoría de la Armonía* y el manifiesto *seconda-prattica* de Monteverdi adoptan algo de esta táctica, ya que explican por qué las leyes aparentemente universales de la sintaxis que habían heredado eran "simplemente" convenciones, por qué se sentían libres -incluso obligados- a dejarlas de lado.⁶ Mi título se basa en esa misma postura irónica, ya que trataré de redefinir lo que la sabiduría convencional ha elevado como lo "puramente musical" al estatus de contrato social.

Sin embargo, mi título también significa reconocer el hecho de que el auténtico conocimiento social se articula y transmite por medio de procedimientos y supuestos compartidos relativos a la música. Quiero insistir en que gran parte de la sabiduría reside en las convenciones: nada menos que las premisas de una época, los acuerdos culturales que permiten la comunicación, la convivencia y la autoconciencia. Al mismo tiempo, ninguna de ellas cuenta más que como construcciones artificiales que los seres humanos han inventado y acordado mantener, en contextos particulares, por razones particulares, para satisfacer necesidades y deseos particulares.

En consecuencia, las convenciones siempre operan como parte del aparato significante, incluso cuando ocupan el terreno sobre el que se producen las referencias y codificaciones explícitas: en otras palabras, no son sólo las desviaciones las que significan, sino también las normas. De hecho, las desviaciones de determinadas piezas no podrían significar si no se invirtiera mucho en las convenciones frente a las que cobran sentido.⁷ Así, mientras que los métodos tradicionales de la hermenéutica se centran a menudo en la explicación de los significados deliberados, mi proyecto también tiene en cuenta estas dimensiones aparentemente automáticas, que considero las más cruciales por ser las más fundamentales. Además de prestar atención a lo que las composiciones individuales articulan en sus superficies, también examinaré los marcos en los que sus estrategias tienen sentido como esfuerzos humanos.

La vieja cuestión de la forma frente al contenido ha sido criticada durante mucho tiempo por presentar una falsa dicotomía, especialmente quizás en la música. Los teóricos, desde el crítico del siglo XIX Eduard Hanslick, han resuelto

⁶ La famosa polémica de Claudio Monteverdi abre su Quinto Libro de Madrigales (1605); a este texto le siguió una glosa de su hermano, Giulio Cesare, en la publicación de Scherzi musicali de 1607. Para una traducción del texto glosado, véase Strunk, ed. (1950: 405-412).

⁷ Fred Maus se ha quejado de que la disciplina ha prestado una atención excesiva a las piezas que utilizan movimientos a la sub-mediente menor. Véase Maus (1991: 20). Como uno de los culpables de escribir extensamente sobre este fenómeno y otros dispositivos "desviados" que parecen exigir interpretación, me propongo hacer penitencia en este libro abordando la otra cara de la moneda.

generalmente la división redefiniendo todo como estructura, de ahí el prestigio institucional de nuestros gráficos, tablas y explicaciones casi matemáticas de la música. Cuanto más hemos confiado en el análisis riguroso y autónomo, más hemos tenido la impresión de que podríamos explicarlo todo sobre la base de abstracciones idealistas.⁸

Pero hay demasiadas cosas que quedan fuera de esos relatos, ya que el curso de la historia de la música nunca fue fluido: las ansiedades producidas por las colisiones entre prácticas incompatibles o por las luchas edípicas entre estilos sucesivos siempre implican mucho más que las notas. Platón advirtió que "los modos de la música nunca se altera sin que se alteren las convenciones políticas y sociales más fundamentales" (Shorey 1930: 333). El poder de la música -tanto para las culturas dominantes como para los que promueven alternativas- reside en su capacidad para moldear las formas en que experimentamos nuestros cuerpos, emociones, subjetividades, deseos y relaciones sociales. Y estudiar estos efectos exige que reconozcamos la base ideológica de las operaciones de la música: su carácter culturalmente construido. Incluso el impulso de explicar sobre la base de la abstracción idealista o de insistir en una brecha insalvable entre la música y el mundo exterior necesita una explicación, una explicación que requeriría una compleja historia social que se remonta a más de veinticinco siglos hasta Pitágoras (véase McClary 1995, Eco 1995).

Así, en contraste con la resolución de Hanslick en la dirección de la forma, quiero tratar todo el complejo como contenido -contenido social, históricamente contingente. Como dice Adorno (1992: 6), "la forma sólo puede ser la forma de un contenido".⁹ Además, afirmaré que la música (como otros tipos de artefactos humanos) está ensamblada de elementos heterogéneos que se alejan de la autonomía de la obra para cruzarse con interminables cadenas de otras piezas, códigos culturales múltiples -incluso contradictorios-, diversos momentos de recepción, etc. Si se puede decir que la música tiene sentido, no puede reducirse a un significado único, totalizado y estable. Al mismo tiempo, su polisemia no justifica que hayamos evitado durante mucho tiempo la interpretación. Si la música frustra nuestros intentos de fijar significados definitivos, no lo hace más que los poemas, las películas o las pinturas, que mantienen un grado considerable de indeterminación.

Como sin duda ya habrán percibido incluso los lectores poco comprometidos con el llamado "posmodernismo", mi proyecto comparte muchos de los supuestos deconstructivos que animan gran parte de los trabajos actuales de la crítica literaria y los estudios cinematográficos. Al igual que investigaciones similares en esas otras disciplinas, este libro se esforzará por desmontar en sus elementos constitutivos

⁸ Para la crítica clásica de esta postura, véase Kerman (1994).

⁹ Quiero reconocer aquí una vez más mi deuda con la obra de Adorno y su principal exégeta estadounidense, Rose Rosengard Subotnik.

muchos de los procedimientos que hemos abrazado como "naturales". Sin embargo, mi proyecto difiere tácticamente del de la mayoría de los teóricos de la literatura.

El significado ha parecido durante mucho tiempo demasiado inmanente al lenguaje verbal. En consecuencia, prácticas como la deconstrucción se esfuerzan por llamar nuestra atención sobre la opacidad, la construcción y la indecidibilidad de los textos, tanto literarios como de otro tipo. Pero los estudios musicales tienen una historia diferente, una que ha negado durante mucho tiempo la significación en favor de la apelación a lo "puramente musical", que sitúa la música más allá del alcance de los "meros" acuerdos sociales. Y esta historia de negación, diría yo, nos ha colocado en una posición que ya no es sostenible para nuestra comprensión de las culturas musicales, ni del pasado ni del presente. Así, antes de que podamos embarcarnos adecuadamente en programas que busquen desestabilizar la significación musical, tenemos que recuperar alguna noción de cómo los gestos, procedimientos y formas musicales producen, de hecho, sus poderosos efectos (véase Subotnik 1996, Kramer 1990, 1995). De lo contrario, simplemente saltamos de una marca de escepticismo a otra sin tener que considerar cómo funciona realmente la música como práctica cultural.

[...]

Si quiero rechazar la posibilidad de lo "puramente musical" y reasignar esos elementos tan a menudo exaltados como "puramente musicales" al ámbito de la convención, también espero volver a infundir todos esos niveles -ya sean dispositivos expresivos, fórmulas explícitamente convencionales o supuestos profundamente enterrados- con significado. No se trata de la tortuga gigante del significado trascendental, ni siquiera de la coherencia, sino de significados humanos, basados en los contextos históricos en los que desempeñaron -y, en muchos casos, siguen desempeñando- funciones sociales cruciales. Si en última instancia no tenemos más que tortugas, nuestras tortugas deberían ser suficientes.

[...]

El enfoque descentrado de la historia de la música que surgirá a lo largo de este libro difiere considerablemente de los que ahora circulan generalmente, que tienden a tomar un repertorio u otro y crear una narrativa de orígenes y desarrollo lineal. Sin duda, otros historiadores elegirían otros elementos -elementos que, por supuesto, reflejarían su sentido del presente así como el tipo de futuro que prevén. Pero la existencia de diversas narrativas históricas no significa que tales elecciones sean arbitrarias o intrascendentes. Las recientes guerras del canon giran en torno a qué tortugas, o de quiénes, cuentan en los registros oficiales de representación y reproducción cultural. Y es mucho lo que está en juego en estos debates, tanto si se afirma, por un lado, que hay que mantener una única tradición frente al pluralismo, como si se afirma, por otro lado, que ese relato ya no es creíble.

Debo identificarme en este punto como alguien que creció escuchando y tocando prácticamente sólo música clásica. Si se puede decir que tengo una lengua

vernácula, la música clásica occidental tendría que serlo. Sin embargo, ya no puedo contar las historias sobre la música para las que fui entrenado, porque esas historias marginan o incluso excluyen muchas de las músicas que han sido más influyentes - en Occidente y en otros lugares- durante los últimos cien años.

A veces pienso que los musicólogos nos parecemos a aquellos pedagogos de finales del siglo XVII que seguían defendiendo el estilo *prima-prattica* de Palestrina, que no se dieron cuenta de que su mundo había pasado a estar dominado por la ópera y sus lenguajes musicales. Como ellos, con demasiada frecuencia tomamos nuestros procedimientos "puramente musicales" como absolutos y los utilizamos para evaluar músicas que funcionan sobre la base de premisas radicalmente diferentes. Yo prefiero tomar como modelo al gran teórico medieval Grocheo (1974), que dejó de lado con impaciencia las especulaciones "puramente musicales" de Boecio para elaborar un inventario socialmente fundamentado de las muchas y distintas culturas musicales que florecían en París en torno a 1300, un inventario que incluía explicaciones sobre las preferencias de las élites aristocráticas y eclesiásticas, las clases trabajadoras e incluso los jóvenes de sangre caliente. ¿Cómo serían nuestras historias si tomáramos nota de los muchos tipos de música que nos rodean, observando las diferencias en la función social y la técnica, por supuesto, pero reconociéndolas, no obstante, como partes de un universo compartido?

Mi historia de la música occidental contiene a Bach, Mozart y Beethoven, pero también incluye a Stradella y a los Swan Silvertones, a Bessie Smith y a Eric Clapton, a K.D. Lang, a Philip Glass y a Public Enemy. Y trata a todos ellos como artistas que han negociado con las convenciones disponibles y en circunstancias históricas particulares para producir artefactos musicales de excepcional poder y resonancia cultural. Si ya no puedo privilegiar ninguna tradición, me encuentro perpetuamente asombrada por las innumerables formas que las sociedades han ideado para articular sus creencias más básicas a través del medio sonoro; comparto con la filósofa Lydia Goehr (1992) el "sentido de asombro por cómo las prácticas humanas llegan a ser, logran ser y continúan siendo reguladas por un conjunto de ideales en lugar de otro". Sólo tortugas, quizás. Pero ¡qué magníficas tortugas!

Referencias

- Adorno, T.W. 1992. "Music and Language: A Fragment." In *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*. Translated by R. Livingstone, 1-8. London: Verso.
- Allanbrook, W.J. 1992. *Rhythmic Gesture in Mozart*. Chicago: University of Chicago Press.
- Allanbrook, W.J., J.M. Levy and W.P. Mahrt, eds. 1992. *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*. Stuyvesant: Pendragon Press.
- Barthes, R. 1972. *Mythologies*. Translated by A. Lavers. New York: Hill and Wang.
- Becker, J. and L. McDaniel. 1991. "A Brief Note on Turtles, Claptrap, and Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 35(3): 393-396.

- Bernheimer, C. 1989. "The Uncanny Lure of Manet's Olympia." In *Seduction and Theory: Readings of Gender, Representation, and Rhetoric*, ed. Dianne Hunter, 1–27. Urbana: University of Illinois Press.
- Chambers, R. 1984. *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Eco, U. 1995. *The Search for the Perfect Language*. Translated by J. Fentress. Oxford: Blackwell.
- Geertz, C. 1973. *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books.
- Goehr, L. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 1998. *The Quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. Berkeley: University of California Press.
- Grocheo, J. 1974. *De Musica*. Translated by A. Seay. Colorado Springs: Colorado College Music Press.
- Hawking, S. 1988. *A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes*. New York: Bantam Books.
- Jameson, F. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kerman, J. 1994. "How We Got into Analysis, and How to Get Out." In *Write All These Down: Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 12–32.
- Kramer, L. 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley: University of California Press.
- _____. 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press.
- Kuhn, T.S. 1962. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Maus, F. 1991. "Music as Narrative." *Indiana Theory Review* 12: 1–34.
- McClary, S. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____. 1994a. "Narratives of Bourgeois Subjectivity in Mozart's 'Prague' Symphony." In *Understanding Narrative*, eds. J. Phelan and P. Rabinowitz, 65–98. Columbus: Ohio State University Press.
- _____. 1994b. "'Same as It Ever Was': Youth Culture and Music," in *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, eds. A. Ross and T. Rose, 29–40. New York: Routledge.
- _____. 1995. "Music, the Pythagoreans, and the Body." In *Choreographing History*, ed. S.L. Foster, 82–104. Bloomington: Indiana University Press.
- _____. 1997. "The Impromptu That Trod on a Loaf: Or How Music Tells Stories." *Narrative* 5(1): 20–35.
- _____. 2000. "Gender Ambiguities and Erotic Excess in Seventeenth-Century Venetian Opera." In *Acting on the Past: Historical Performance Across the Disciplines*, eds. M. Franko and A. Richards, 177–200. Hanover: Wesleyan University Press.
- Meyer, L.B. 1989. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Plato. 380 BCE [1930]. *The Republic*, ed. P. Shorey. London: Heinemann.
- Schoenberg, A. 1983. *Theory of Harmony* (1911). Translated by R.E. Carter. Berkeley: University of California Press.
- Silverman, K. 1992. "The Dominant Fiction." In *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 15–51.
- Strunk, O., ed. 1950. *Source Readings in Music History*. New York: Norton.

SUSAN McCLARY

Subotnik, R.R. 1996. "How Could Chopin's A-Major Prelude Be Deconstructed?" In *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. 39–147. Minneapolis: University of Minnesota Press.

White, H. 1987. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

_____. 1992. "Form, Reference, and Ideology in Musical Discourse." In *Music and Text: Critical Inquiries*, ed. S.P. Scher, 288–319. Cambridge: Cambridge University Press.

Williams, R. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

8

La música, el cuerpo y la práctica significativa

JOHN SHEPHERD

En los últimos años se ha intensificado el debate sobre el papel y la función de las universidades en la sociedad norteamericana. Un rasgo central de este debate ha sido el ataque a la erudición que, de un modo u otro, podría describirse como "crítica". La opinión de que gran parte del trabajo académico estaba politizado (es decir, preocupado por cuestiones de raza, género y clase) o trivializado (es decir, por la fascinación por la cultura pública) fue formulada tanto por el presidente conservador del *National Endowment for the Humanities*, y posteriormente Secretario de Educación de Ronald Reagan, William J. Bennett, como por Allan Bloom, autor de *The Closing of the American Mind*.

Tanto Bennett (1984) como Bloom (1987) han argumentado en contra de ciertas formas de crítica que se convirtieron en una fuerza importante en la vida universitaria a raíz de la década de 1960. Estos argumentos pueden leerse en el contexto de las culturas políticas que, en las naciones de habla inglesa del hemisferio norte, han dado un marcado giro a la derecha durante la década de 1980. Los gobiernos y los organismos de financiación consideran cada vez más el papel de las universidades en términos de la retórica de los "recursos humanos". Las universidades y la vida intelectual que alimentan se insertan cada vez más en la retórica de un estrecho instrumentalismo económico que sólo puede concebir, o sólo está preparado para concebir, la utilidad social y la responsabilidad social en términos materiales en lugar de culturales. Como ha observado Bill Graham (1989: 2), presidente de la Confederación de Asociaciones de Profesores Universitarios de Ontario "La universidad, según la nueva mitología, es un actor clave en la economía de la información, basada en el conocimiento, que está en plena ebullición. La educación postsecundaria se convierte en un motor del crecimiento económico porque las universidades suministran gran parte de la investigación básica necesaria para el crecimiento y, junto con las facultades, suministran también la mayor parte de los "recursos humanos"."

No es difícil reunir argumentos en apoyo de la opinión de que, si las universidades han de funcionar como un recurso intelectual en la sociedad, su papel debería incluir toda la gama de actividades humanas, y no limitarse simplemente al logro instrumental de la reproducción material. . . . [Dentro de las humanidades y las ciencias sociales, el estudio de la música es tan importante y crucial para la comprensión de la humanidad como cualquier otra disciplina. A continuación, quiero ilustrar cómo se podría hacer tal caso.

La música, el cuerpo y la práctica de la significación

Me gustaría argumentar que la "música" -tal y como se constituye discursivamente dentro de coyunturas específicas de fuerzas sociales, culturales e históricas- muestra cualidades únicas y específicas que se convierten en parte constitutiva de las prácticas de significación en las que está inmerso como sonido "no lingüístico". Esta singularidad y especificidad no se basan en una sola cualidad, sino en una combinación de tres cualidades. En primer lugar, la música no apela directamente al mundo de los objetos y conceptos discretos. Es no-notativa. Elude por completo el "orden simbólico" de Julia Kristeva. La música evoca *directamente* las texturas, los procesos y las estructuras del mundo social tal y como éste se manifiesta en el ámbito externo y público de la interacción social y *en el* ámbito interno y privado de la subjetividad individual. El enfoque principal de la evocación de la música la distingue radicalmente del lenguaje como el otro modo de comunicación humana basado en el sonido. En segundo lugar, el atractivo de la música es significativamente icónico. Es decir, existe un elemento fuerte pero *no determinante* de necesidad entre la música como acontecimiento sonoro y los significados particulares invertidos en el acontecimiento sonoro. Este principio de iconicidad distingue de nuevo a la música de forma bastante radical del lenguaje. En tercer lugar, el atractivo de la música es primordial e inicialmente somático y corpóreo, más que cerebral y cognitivo. La música apela directa y poderosamente al cuerpo humano como lugar individual de expresión (palabra que utilicé a propósito en lugar de "discurso") y de lucha política. La base corpórea del poder comunicativo de la música vuelve a distinguirla radicalmente del lenguaje.

Un problema para entender la especificidad de la música como forma social es que, en el desarrollo de la disciplina que podría contribuir fundamentalmente a entender la interpenetración del contexto y el texto -la disciplina, es decir, la teoría cultural- la música ha estado casi totalmente ausente y el lenguaje omnipresente. La teoría cultural se ha desarrollado mayoritariamente a partir del estudio del lenguaje, ya sea a través de la disciplina de la literatura o de la disciplina de la lingüística. El estudio de la música, sin embargo, apenas ha afectado al desarrollo de la teoría cultural. Por ello, la presencia del lenguaje en la teoría cultural o, más exactamente, las implicaciones de ciertas conceptualizaciones del lenguaje para el desarrollo de la teoría cultural, quedan ocultas a la vista. Las implicaciones de ciertas conceptualizaciones de la música para la teoría cultural son, por el contrario, bastante más visibles. Hacer el tipo de afirmaciones que acabo de hacer sobre la música como práctica significativa y hacerlas ante un público de teóricos de la cultura es, por lo general, atraer acusaciones de esencialismo. Sin embargo, hablar del lenguaje en términos de "significantes" y "significados" no suscita la misma respuesta. La teoría cultural, que se desarrolla principalmente a partir del estudio del lenguaje, ha incluido en sus diversas categorías de análisis las cualidades "únicas" y "específicas" del lenguaje como práctica significativa. El problema, entonces, es que afirmar que el lenguaje tiene cualidades específicas no parece esencializarlo, ya que

su estudio encaja cómodamente dentro de las categorías de análisis consideradas apropiadas para el estudio de la cultura como un fenómeno más amplio.

Las distinciones que se hacen aquí son importantes, porque hay una vía posible para entender la significación del sonido en la música que se apoya en la comprensión tradicional de cómo significa el sonido en el lenguaje. Sin embargo, según esta vía, los sonidos en la música funcionan de forma diferente, en el sentido de que no invocan o convocan significados que coincidan con el mundo de los objetos, los acontecimientos y las ideas codificables lingüísticamente, tal y como se entiende que ese mundo está estructurado y convocado por el lenguaje. Se entiende que los sonidos de la música provocan una base de estimulación fisiológica y afectiva que posteriormente se interpela en el orden simbólico del lenguaje. Es en este punto donde los sonidos de la música entran en el mundo social y adquieren significado. El sonido en la música es, por tanto, tan arbitrario en su relación con los procesos de significación como lo es el sonido en el lenguaje, salvo que, en la medida en que el sonido en la música depende de los procesos de significación arbitrarios del lenguaje para adquirir significado, está más distanciado y no tan inmediatamente implicado en los procesos de construcción de significado como lo está el sonido en el lenguaje. Por lo tanto, podría decirse que el sonido en la música flota incluso más libremente en su relación con los procesos de significación que el sonido en el lenguaje, porque no está tan directamente cargado por las convenciones de las asociaciones tradicionales entre significantes y significados. De acuerdo con esta interpretación de los procesos de significación en la música, el sonido en la música puede adoptar cualquier significado que se le asigne, más que el sonido en el lenguaje.

Llegados a este punto, se puede objetar que, aunque se puede argumentar que el sonido en la música es polisémico en teoría, nunca parece serlo en la práctica. Es decir, las personas en circunstancias sociales e históricas específicas parecen verse afectadas sólo por ciertos órdenes de estructuras, procesos y texturas en los sonidos de la música. El sonido, en otras palabras, sí parece estar implicado en los procesos de construcción de significado a través de la música. Sin embargo, esta objeción puede superarse eficazmente afirmando que ciertos órdenes de estructuras, procesos y texturas en los sonidos de la música se consideran convencionalmente significativos y que otros órdenes no son considerados significativos por la gente porque ya existen, dentro del orden simbólico del lenguaje, acuerdos mutuos sobre lo que es y lo que no es significativo entre la gama de tales órdenes posibles. Esta posición sobre los procesos de significación en la música es, en otras palabras, lógicamente defendible. Tiene la ventaja de explicar cómo puede haber una relación significativa entre los sonidos, las palabras, las imágenes y los gestos en la música, algo que es crucial para entender el significado en la música popular y que ha sido casi completamente ignorado por el mundo de la musicología.

Sea como fuere, esta posición sobre la significación en la música es incompatible con la que he elaborado anteriormente por dos motivos: (a) deja el cuerpo, y los estados afectivos en tanto que constituidos corporalmente, fuera del ámbito de la

construcción social del significado en tanto que constituido lingüísticamente; (b) en relación con ello, se considera que el orden simbólico del lenguaje ocupa una posición primaria y exclusiva en los procesos de estructuración y constitución del significado en el sentido de que los procesos de significación que implican medios distintos del lenguaje sólo pueden adquirir significado al ser interpelados en el mundo del lenguaje. Este enfoque "lingüístico" de la comprensión del significado del sonido en la música puede entenderse como un vaciamiento de la música de su potencial significante real, para convertirla en una colonia del lenguaje. Aunque no carece de visión en la tarea más amplia de entender el significado dentro de la música popular, esta visión no está, sin embargo, fundamentada en los propios materiales fundamentales para las formas en que la música se conecta. El consumismo sin fundamento en los relatos teóricos culturales de la música sigue siendo una posibilidad constante.

El hecho de que los puntos de vista sobre la música que no se basan en la sustancia material de la música pueden llevar a direcciones que carecen de rigor y pueden ilustrarse con una referencia a los intentos de construir semiologías alternativas de los discursos extralingüísticos. Una lectura sintomática de algunas de las líneas de pensamiento dominantes dentro del postestructuralismo, en particular, revela cómo las visiones del lenguaje no sólo son ahistóricas, sino también excluyentes y poco comprensivas con los procesos de mediación social que no entran fácilmente en sus categorías preferidas. De hecho, la mayoría de los puntos de vista sobre el lenguaje dentro de la teoría cultural, así como la posición sobre el significado en la música que he elaborado anteriormente, son esenciales, es decir, si se desea extrapolar desde las ubicaciones y prácticas del "lenguaje" y la "música" dentro de las coyunturas contemporáneas de las fuerzas sociales e históricas a esas ubicaciones y prácticas de otros tiempos y otros lugares. Esta tendencia a reificar y esencializar el lenguaje afecta incluso al trabajo de aquellos postestructuralistas que han tratado de fundamentar el discurso en fuerzas y disposiciones extralingüísticas, como observa Richard Middleton en el contexto de los escritos de Roland Barthes sobre la música. "Al igual que otros postestructuralistas franceses que querían fundamentar el discurso en fuerzas y disposiciones extralingüísticas", argumenta Middleton (1990: 266-267), "el último Barthes está abierto a la sospecha de que 'todo vale': que junto con el significado, se abandona la categoría de la crítica, dejando el campo abierto al quietismo político, al espontaneísmo no teorizado o a los hedonismos apolíticos". O tenemos el lenguaje, el sentido, el discurso y la realidad (lo ordenado, lo racional, lo cerebral), en otras palabras, o tenemos el mundo espontáneamente desestructurado del goce rupturista y extático, repleto de placeres lujuriosos, dionisiacos y hedonistas.

Lo que se sugiere aquí es bastante diferente: que la música, de maneras complejas y multidimensionales que van más allá del lenguaje, es a la vez estructurada y estructurante. Los placeres de la música están situados social e históricamente y, por consiguiente, muestran lógicas que pueden hablar

directamente de complejas coyunturas de fuerzas sociales, culturales y biográficas. Sin embargo, estos placeres son situados de forma no-notativa, icónica y corpórea. Si se aborda de este modo, la comprensión del funcionamiento de la música como un momento de negociación social y cultural podría conducir al tipo de comprensión del afecto que Lawrence Grossberg ha reclamado recientemente como un futuro desarrollo importante para la teoría cultural. El funcionamiento de la música es, en cierto sentido, global, concreto, configurador, formador y, fundamentalmente, interiorizado en el cuerpo. Las configuraciones sociales están intensa pero dialécticamente relacionadas con las configuraciones corporales, configuraciones que tienen dimensiones tanto externas como internas. El cuerpo social se convierte en el cuerpo humano del mismo modo que el cuerpo humano se convierte en el cuerpo social. Los estados internos del cuerpo humano, experimentados somáticamente, se convierten en la fuente de los movimientos expresados externamente, como ha argumentado John Blacking:

Los factores cruciales en el desarrollo de las formas culturales son la posibilidad de estados somáticos compartidos, las estructuras de los cuerpos que los comparten y los ritmos de interacción que transforman las sensaciones internas comúnmente experimentadas en formas externamente visibles y transmisibles.... Los estados compartidos de los diferentes cuerpos pueden generar diferentes conjuntos de reglas para la construcción del comportamiento y la acción mediante movimientos repetidos en el espacio y el tiempo que pueden transmitirse de una generación a otra.

(1977: 9)

Las disposiciones y configuraciones internas de los cuerpos que encuentran su expresión en el movimiento corporal externamente perceptible afectan fundamentalmente a la dinámica de producción de sonido del más básico e inalienablemente humano de todos los instrumentos musicales, la voz humana. La voz, dice Middleton (1990: 262), "es la marca más profunda de lo humano. Un cuerpo humano que no suena es una ruptura en la sensualidad de la existencia. Sin duda, esto se debe a que la vocalización es el modo de articulación más íntimo, flexible y complejo del cuerpo". También es, presumiblemente, porque la voz, como el modo de articulación más íntimo, flexible y complejo del cuerpo, es fundamental para la creación de las sociedades humanas como quintaesencia simbólica. Johann Sundberg analiza las relaciones entre los movimientos corporales, la emoción humana y la fisiología de la producción de la voz:

Existe una estrecha correlación entre los movimientos corporales observables a simple vista y los movimientos corporales ocultos. Ejemplos de movimientos corporales normalmente invisibles pueden encontrarse en los cartílagos laríngeos, la mayoría de los cuales están implicados en la regulación del tono. Si es cierto que un patrón particular de movimientos corporales expresivos es típico de un modo emocional específico, entonces esperaríamos un patrón correspondiente de, por ejemplo, el tono de voz en el discurso producido en el mismo modo emocional. En otras palabras, es probable que los movimientos corporales expresivos se traduzcan en términos acústicos de producción de voz.

(1987: 154-155)

El modo en que los estados internos, experimentados somáticamente, se convierten en la fuente de los movimientos emitidos externamente y el modo en que esta dialéctica afecta a la fisiología de la producción de la voz se refleja en la producción de instrumentos como extensiones de la voz humana. En este caso, existe una manifestación externa y tecnológica de la producción de sonido completamente implicada con los movimientos externos del cuerpo. John Baily ha desarrollado este tema argumentando que los movimientos de los músicos afectan a las estructuras musicales de manera fundamental. En opinión de Baily, los patrones motrices implicados en un determinado tipo de música son el resultado de la interacción entre la morfología del instrumento y las capacidades sensoriomotoras del intérprete. Asimismo, ha surgido una relación íntima entre los instrumentos como imitadores de la voz humana y la voz humana como imitadora de los instrumentos. Middleton analiza esta dialéctica con referencia específica a la música afroamericana:

Una de las importancias de la música afroamericana reside en el hecho de que a menudo la voz parece ser tratada más como un "instrumento" (el cuerpo que utiliza sus propios recursos para producir sonido)... Desde los gruñidos de las canciones de trabajo, pasando por los estilos de jazz de los años 30 (Louis Armstrong cantando "como una trompeta"; Billie Holiday "como un saxo"), hasta las breves frases vocales móviles del *funk* y las texturas de *scratch* (utilizadas como la percusión, el bajo o el sintetizador), oímos cómo la "personalidad" vocal retrocede a medida que la voz se integra en los procesos del cuerpo humano articulado. Por supuesto, al mismo tiempo, los instrumentos de esta tradición suelen sonar como voces. Pero la importancia a menudo señalada del tono "vocalizado" es sólo parte de un desarrollo más amplio en el que los modos "instrumentales" y "vocales" se encuentran en un terreno intermedio: si bien es cierto que el instrumento-como-máquina (extensión tecnológica del cuerpo) se convierte en un cuerpo gestante (la "voz" del miembro), al mismo tiempo la voz-como-persona se convierte en un cuerpo vocal (el cuerpo vocalizando).

(1990: 264)

Cualesquiera que sean las complejidades de la dialéctica entre cuerpo, voz e instrumentos, podemos no obstante concluir, con Baily (1977: 330), que "la música puede verse como un producto del movimiento corporal transducido en sonido".

La música, a través del cuerpo, no habla, por tanto, de un mundo espontáneamente desestructurado de goce rupturista y extático, repleto de placeres lujuriosos, dionisiacos y hedonistas. Me resulta difícil estar de acuerdo con Barthes (1975: 222) en que en la música el cuerpo "habla, declama, redobla su voz: *habla pero no dice nada*: porque en cuanto es musical, el habla -o su sustituto instrumental- ya no es lingüística, sino corpórea; sólo dice, y nada más: *mi cuerpo se pone en estado de habla: quasi parlando*". Yo diría que, como manifestación somática y corporal, la música es a la vez estructurada y estructurante. Como tal, resuena poderosamente en la experiencia vivida, somática y corporal del oyente. Escuchar una voz, un sonido musical, es a menudo conocer el estado somático y corporal que lo ha producido. La reacción es a la vez simpática y empática. "Los oyentes", dice Middleton (1990: 243), "se identifican con la estructura motriz, participando en los patrones gestuales, ya

sea vicariamente, o incluso físicamente, a través de la danza o de la mímica de la interpretación vocal e instrumental".

Este principio de simbolismo es importante. A pesar de que Barthes (1975: 225) habla de la música como "locura", como sólo decir y nada más, en su afirmación de que "el cuerpo pasa a la música a través de ningún otro relevo que el *significativo*", apunta hacia una semiología alternativa. Como Middleton concluye:

Barthes está escribiendo sobre un extremo; pero cualquiera que haya participado activa o indirectamente en una interpretación intensamente "ejecutada" -que haya sentido el juego polirrítmico de las manos en el piano boogie-woogie, que haya resonado con las complejidades de la textura del bluegrass, que haya tocado junto a un solo de guitarra de B.B. King o la línea de bajo en "When the Going Gets Tough" de Billy Ocean- reconocerá hacia qué está apuntando. En este extremo encontraríamos efectivamente "una segunda semiología, la del cuerpo en estado de música".

(1990: 265-266)

Estamos cumpliendo el deseo de Henri Lefebvre (1971: 52-62) de abolir las correlaciones claras entre significantes y significados al intentar comprender la música. Sin embargo, sigue siendo importante mantener una cierta distancia conceptual entre la música como medio social sonoro, somática y corporalmente inmanente, y la subjetividad individual como socialmente constituida y somática y corporalmente mediada. El cuerpo, el cuerpo "real", concluye Middleton, "no puede ser atrapado realmente en la música, sino sólo por las *manos*; en la música, es necesariamente representado, posicionado, analogizado, (sus movimientos) trazados. Hay una ausencia y una presencia, y el cuerpo en estado de música no es lo mismo que -y debe coexistir con- la música en un estado de catexis psíquico-somática" (Middleton 1990: 266).

Este modo de significar distingue radicalmente a la música del lenguaje. El lenguaje, en sus formas y manifestaciones visuales hegemónicas, hace un llamamiento esencialmente cerebral. Llevando a sus límites la capacidad del pensamiento de ser independiente del mundo sobre el que opera, el lenguaje visual, doblemente arbitrario, evita cualquier conciencia táctil, cualquier conciencia directa del mundo material. El sonido, el sentido del tacto "a distancia", como lo ha llamado Murray Schafer (1973: 11), queda efectivamente erradicado. En sus formas y manifestaciones hegemónicas y visuales, el lenguaje no pone en juego directamente el cuerpo, ni como lugar de enunciación ni como lugar de lucha política. De hecho, como hemos visto, existe una corriente de pensamiento dentro del postestructuralismo que afirma que la experiencia sólo tiene sentido cuando se sitúa retrospectivamente dentro del orden simbólico, es decir, cuando se racionaliza retrospectivamente a través del lenguaje. La experiencia, el conocimiento y los significados del cuerpo no pueden, según esta visión de la significación, hablar *directamente*, ser hablados *directamente* o constituir *directamente* el lugar de una conciencia políticamente eficaz. Hay resonancias de esta forma de pensar en los comentarios de Middleton sobre la opinión de Baily de que "la música puede verse

como un producto del movimiento corporal transducido en sonido". Esto, dice Middleton (1990: 243) "nos acerca a los límites de un enfoque semiótico. Hasta cierto punto, las correlaciones o correspondencias aquí parecen tan directas... que tienen menos que ver con el significado que con los procesos en sí mismos, menos con los signos que con las *acciones*".

Sin embargo, de esto no se deduce que la música simplemente evoque una experiencia no mediada que posteriormente se convierta en significativa dentro del tejido del lenguaje. Como he intentado demostrar en otro lugar, al analizar los tipos de voz como género a través de las mediaciones del cuerpo (Shepherd 1991: 152-173), la interfaz corpórea con la música es quintaesencialmente simbólica. La música es a la vez estructurada y estructurante. Como concluye Middleton (1990: 243), "El movimiento humano y la acción humana nunca están libres de cultura; más bien... hay diferencias en el tipo y el alcance de la mediación a través de la cual la interacción humana presemiótica adquiere superestructuras simbólicas, lógicas y significantes". Como concluye Lefebvre (1971: 59-61), "la musicalidad comunica la corporeidad. Convierte el cuerpo en práctica social... desplegando sus recursos, la música une los cuerpos (los socializa)".

Quizás Foucault parece proporcionar una excepción a esta tendencia dentro del postestructuralismo de separar la experiencia del significado cuando afirma que los discursos constituyen el cuerpo, así como las mentes conscientes e inconscientes y las vidas emocionales de los sujetos que parecen gobernar. El cuerpo, por ejemplo, es fundamental para el análisis de Foucault sobre la sexualidad en el mundo moderno. Le preocupa cómo se han percibido los cuerpos, cómo se les ha dado un significado y un valor, y "el modo en que se ha investido lo más material y vital para ellos" (Foucault 1981: 152). En el mundo moderno, sostiene Foucault, el sexo se ha convertido en un punto focal del ejercicio del poder a través de la constitución discursiva del cuerpo. Sin embargo, si el cuerpo se constituye discursivamente, entonces se constituye a través del lenguaje y de las inscripciones y colocaciones visuales de un modo que niega implícitamente la propia esencia y corporeidad del cuerpo como lugar material para la expresión y la lucha política. Sigue siendo cierto que el cuerpo se expresa indirectamente a través de los procesos conscientes e inconscientes de la mente. La música, sin embargo, va por detrás del lenguaje y la visión al hablar directamente al cuerpo y a través de él. Al hacerlo, nos recuerda que si bien el lenguaje puede ser fundamental para la naturaleza simbólica de los mundos humanos, también puede, en sus formas y manifestaciones hegemónicas y visuales, eludir del conocimiento la materialidad fluida de las relaciones humanas con el mundo que, sin embargo, media simbólicamente. Si el lenguaje puede efectuar una cierta separación del mundo sobre el que opera, entonces puede engañarnos para que olvidemos que es a través de la relación material que nos mueve a pensar. Como Blacking ha argumentado con tanta elocuencia:

Si hay formas intrínsecas a la música y la danza que no esten modeladas por el lenguaje, podemos mirar más allá del "lenguaje" de la danza, por ejemplo, a la danza del lenguaje y el

pensamiento. Así como el movimiento consciente está en nuestro pensamiento, el pensamiento puede provenir del movimiento, y especialmente el pensamiento compartido, o conceptual, del movimiento comunitario. Y al igual que el objetivo último de la danza es ser capaz de moverse sin pensar, de bailar, el logro último del pensamiento es ser movido a pensar, a ser pensado... esencialmente es una forma de cerebración inconsciente, un movimiento del cuerpo. Somos movidos a pensar. El cuerpo y la mente son uno.

(1977: 22-23)

Conclusión

Este es el punto a partir del cual los estudios de la música popular pueden, a través de una interrogación e influencia de la teoría cultural, hacer un impacto en los discursos académicos más amplios que intentan comprender a las personas como seres sociales y significantes. Pero para ello, los estudios sobre la música popular necesitan orientarse en dos direcciones a la vez. Necesita, en primer lugar, explotar la forma en que la textura y el proceso están muy presentes en la mayoría de los géneros de la música popular para establecer texturas y procesos corporales - mediados social y culturalmente- como sede para el análisis de todas las músicas. Es en este sentido que la temática de los estudios de música popular hace que la disciplina sea una excelente apologista para el examen, dentro de la academia, del uso no lingüístico del sonido. Necesita alejar el análisis musical de su tradicional preocupación por el análisis socialmente descontextualizado de aquellos parámetros de la música más susceptibles de ser anotados y, por tanto, de mediación visual: la armonía, la melodía y el ritmo. Esta preocupación sigue impregnando gran parte de los análisis de la musicología y la etnomusicología. El análisis debe concentrarse más bien en el sonido, y en particular en la voz y el cuerpo en movimiento. Además, los estudios sobre la música popular tienen que enfrentarse a la etnomusicología para aprovechar el trabajo de figuras como John Blacking, Catherine Ellis, Charles Keil y Steven Feld para forzar la apertura de un discurso teórico cultural en torno a sus ideas y percepciones. Algunos de los trabajos más interesantes sobre el tema de la música como práctica significativa dentro de las comunidades humanas han venido de los etnomusicólogos, y sin embargo su trabajo apenas ha empezado a tener impacto en la comprensión de las prácticas musicales en el mundo en el que vivimos actualmente.

En segundo lugar, los estudios sobre la música popular necesitan enfrentarse a la teoría cultural. Necesita subvertir, con fuerza, radicalmente y con vigor, la preeminencia de lo lingüístico y lo visual dentro de los discursos postestructuralistas y postmodernos. No somos, como eruditos y académicos, simples consumidores, especulando ingeniosamente sobre sitios mudos y silenciosos acerca de los tipos de significados que nos gusta pensar que la gente construye alrededor de los símbolos musicales. Debemos prestar atención al terreno material de la música, a los sonidos que, al estar estructurados, estructuran nuestro ser facilitando algunas posibilidades y limitando otras. En definitiva, debemos volver a lo empírico para fundamentar

nuestro análisis del significado de la música en (entre otras cosas) la sustancia material de su articulación.

Yo diría que necesitamos un nuevo tipo de disciplina que surja de lo mejor de la etnomusicología y de los estudios sobre la música popular. Por el momento, el potencial de esa disciplina se encuentra en el nuevo campo de los estudios de la música popular, un campo que, al estudiar una forma de música que es innegablemente social en su significado, está luchando por dar cuenta de esa socialidad sin perder de vista la especificidad de la música como práctica significativa discursivamente constituida. La realización de esta lucha tendrá consecuencias no sólo para la musicología. También tendrá consecuencias para los estudios culturales. En palabras de Middleton (1990: v) "La musicología tradicional sigue desterrando la música popular por su "baratura", mientras que el campo relativamente nuevo de los estudios culturales la descuida por el carácter prohibitivo de la música. Un avance en los estudios sobre la música popular reorientaría los estudios culturales de manera fundamental y reestructuraría por completo el campo de la musicología."

Precisamente porque la música popular se encuentra fuera del canon establecido de la musicología e inevitablemente plantea cuestiones que no pueden ser tratadas en términos de las formas tradicionales en las que se conceptualiza el canon, lleva el estudio de la música a aquellas áreas previstas por McClary (1990) como territorio legítimo para una crítica feminista. No tiene por qué haber ningún conflicto a este respecto. McClary no considera que todas las cuestiones planteadas por una crítica feminista de la musicología sean reducibles a cuestiones de género, aunque, en muchos casos, afirmaría con razón que recaen en la envidiosa dicotomía masculino/femenino que tanto impregna nuestra sociedad a nivel de cultura. Lo que revela una crítica exhaustiva de la educación musical a nivel universitario, y esto independientemente de los orígenes y motivaciones de la crítica, es que sigue siendo notablemente excluyente. No se trata de que el canon tradicional no deba ser enseñado -de una manera u otra-. Y no se trata de que haya que desechar las ventajas (¡y las hay!) de los modos dominantes de intelección occidental. La cuestión es que si no se admiten otras tradiciones musicales en la educación musical de forma que no se sometan al simbolismo, la periferyación y la marginación, y si no se consideran seriamente otras formas de pensar y participar en el estudio de la música, la cultura pública en la que todos vivimos seguirá viviendo en la ignorancia de lo que puede ser la música, aparte del ocio y el placer irreflexivos o el mantenimiento acrítico de una forma particular de capital musical. Es porque la música se sitúa en un lugar "feminizado" de nuestro mundo que debe ser cuidadosamente controlada y vigilada por la academia, sometida a los modos de intelección falocéntricos y logocéntricos que McClary, en mi opinión, critica tan legítimamente. Pero es también porque se sitúa en un lugar feminizado que contiene los residuos de lo que nuestra cultura, públicamente, no quiere comunicar consigo misma. Blacking (1973), Catherine Ellis (1985), Charles Keil (1979) y Steven Feld (1982) han argumentado de forma persuasiva, al estudiar las músicas y culturas de otros tiempos y lugares, que la

música tiene una importancia central en los procesos de reproducción social y cultural. Nuestros sistemas educativos -por no hablar de nuestras culturas públicas en su conjunto- se han vuelto muy hábiles a la hora de persuadir de lo contrario a las personas, jóvenes y no tan jóvenes.

Una preocupación central de la filosofía de la educación musical debería ser por qué enseñamos música en primer lugar. Evidentemente, hay respuestas muy prácticas a esta pregunta. Se necesitan intérpretes, profesores, productores de radio y televisión, bibliotecarios musicales y otras personas cuya vida profesional requiere conocimientos musicales. Sin embargo, la propia formación de los profesionales plantea la cuestión más central. Yo diría que las alineaciones disciplinarias dentro de la música académica, así como las formas en que tradicionalmente se enseña la música, se han arraigado y rutinizado tanto que se han perdido de vista las cuestiones centrales de por qué todas las sociedades humanas tienen música y por qué y cómo debería enseñarse en consecuencia. La música es una presencia inalienable en las sociedades humanas por razones que las culturas occidentales dominantes rara vez admiten en el discurso académico: es fundamental en los procesos de cualquier sociedad por los que los individuos se mueven colectivamente para pensar y organizarse. Yo afirmaré que una agenda importante para la filosofía de la educación musical es defender la readmisión de estas razones como base para los debates fundamentales sobre el papel de la educación musical. Tradicionalmente, la educación musical no se ha considerado en la vanguardia intelectual de la música académica en su conjunto. Tal vez, por esta misma razón, sea el sitio apropiado desde el que revigorizar el estudio académico de la música de tal manera que no sólo pueda forzar diálogos significativos con otras disciplinas, sino que constituya una plataforma desde la que se pueda concienciar al público en general de la importancia central de la música para el mantenimiento y la recreación de las culturas humanas.

Referencias

- Baily, J. 1977. "Movement Patterns in Playing the Herati Dutar." In *The Anthropology of the Body*, ed. J. Blacking, Association of Social Anthropologists Monograph 15, 275-330. London: Academic Press.
- Barthes, R. 1975. "Rasch." In *Langue, discours, société*, eds. J. Kristeva, J.-C. Milner and N. Ruwet, 217-228. Paris: Editions du Seuil.
- Bennett, W. 1984. *Reclaiming a Legacy*. Washington: National Endowment for the Humanities.
- Blacking, J. 1973. *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- _____. 1977. "Towards an Anthropology of the Body." In *The Anthropology of the Body*, ed. J. Blacking, Association of Social Anthropologists Monograph 15, 1-28. London: Academic Press.
- Bloom, A. 1987. *The Closing of the American Mind*. New York: Simon and Schuster.
- Ellis, C. 1985. *Aboriginal Music: Education for Living*. St. Lucia: University of Queensland Press.
- Feld, S. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Foucault, M. 1981. *The History of Sexuality, Volume One, An Introduction*. Harmondsworth: Penguin.

JOHN SHEPERD

- Graham, B. 1989. "Premier's Council Has a Narrow View of Education." *Forum* 6(16): 2.
- Keil, C. 1979. *Tiv Song*. Chicago: Chicago University Press.
- Lefebvre, H. 1971. "Musique et sémiologie." *Musique en jeu* 4: 52-62.
- McClary, S. 1990. "Towards a Feminist Critique of Music." In *Alternative Musicologies*, ed. J. Shepherd, special issue of *The Canadian University Music Review* 10(2): 9-18.
- Middleton, R. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Schafer, R.M. 1973. *The Tuning of the World*. New York: Knopf.
- Shepherd, J. 1991. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press.
- Sundberg, J. 1987. *The Science of the Singing Voice*. DeKalb: Northern Illinois University Press.

9

La música y la mirada sociológica

PETER MARTIN

"La historia de la musicología y de la teoría musical en nuestra generación", escriben Cook y Everist (1999: v), "es una historia de pérdida de confianza: ya no sabemos lo que sabemos". Las razones de esta crisis de confianza, ampliamente reconocida, no necesitan ser ensayadas, pero surgen claramente de una serie de desafíos a la disciplina establecida: por ejemplo, de las teorías críticas y feministas de los "nuevos" musicólogos, de diversas reivindicaciones sobre la relación adecuada de la musicología con la etnomusicología, de la aparición de los estudios de música popular, etc. En este capítulo me ocuparé de un aspecto de estos retos y de la respuesta a los mismos, un aspecto que podría caracterizarse brevemente, aunque de forma bastante inadecuada, como un "giro hacia lo social" en el estudio de la música. Algunos autores han dado nueva vida a una tradición de análisis que ha llegado a identificarse con Adorno, argumentando que la música lleva inevitablemente la huella de las condiciones sociales en las que fue creada. Para John Shepherd,

porque la gente crea música, reproduce en la estructura básica de su música la estructura básica de sus propios procesos de pensamiento. Si se acepta que los procesos de pensamiento de las personas están socialmente mediados, entonces podría decirse que las estructuras básicas de los diferentes estilos de música también están socialmente mediadas y son socialmente significativas. (1987: 57)

Para Shepherd (1991: 122), por lo tanto, no es accidental que las convenciones y procedimientos de la tonalidad funcional hayan alcanzado un estatus prácticamente hegemónico en las sociedades occidentales, ya que en ellas está codificada una representación de la ideología dominante del capitalismo industrial. Del mismo modo, para Susan McClary (1991: 19), las "relaciones específicas de género/poder [están] ya inscritas en muchos de los procedimientos presuntamente libres de valores de la música occidental". Para estos autores, el análisis musical debe ir más allá de las notas en sí mismas para obtener los significados fundamentalmente sociales que transmiten.

Otros han estado de acuerdo con la propuesta de que las obras musicales deben entenderse en términos de los contextos sociales de los que han surgido, pero en lugar de buscar significados sociales dentro de los textos, por así decirlo, han tratado de explorar cuestiones relativas a las circunstancias sociales de su producción, interpretación y recepción. La insistencia en la importancia fundamental del contexto, por ejemplo, impregnó la discusión de Olle Edström (1997: 19, véase también Tagg 1998: 228) sobre el enfoque desarrollado por la "Escuela de Gotemburgo", específicamente como resultado de la lectura de Adorno por parte de

sus miembros: "poco a poco fuimos adquiriendo una visión más profunda", escribe, "de la inutilidad de instituir discursos teóricos sobre la música sin un sólido conocimiento etnomusicológico del uso, la función y el significado cotidianos de la música".

Para los fines actuales, mi preocupación inicial es simplemente sugerir que, ya sea que la atención se centre en la música como "texto social" (Shepherd 1991), o en los contextos sociales de su producción y recepción, la reorientación analítica propuesta necesariamente lleva a los musicólogos a comprometerse con cuestiones que también son de interés fundamental para los sociólogos, y lo han sido durante muchos años. Esto lo considero -quizás con optimismo- incontestable. Lo que yo argumentaría, de forma más polémica, es que en general este "giro hacia lo social" en los estudios musicológicos no ha conducido a un compromiso sostenido con los temas y tradiciones representados dentro del discurso establecido de la sociología. Al decir esto, no pretendo ni cosificar ni atribuir una unidad espuria a la sociología, que, como la musicología, tiene sus facciones enfrentadas, sus disputas doctrinales y una tendencia constante a la fragmentación. Sin embargo, hay varias formas en las que las ideas sociológicas pueden iluminar todo tipo de prácticas musicales en sus diversos contextos, por lo que los sociólogos pueden tener un interés legítimo en dichas prácticas. Las preocupaciones sociológicas, sin embargo, surgen de un discurso disciplinario bastante diferente, y bien pueden divergir de las de los musicólogos, ya sean antiguos o nuevos.

Dicho de forma más sencilla, la música, como cualquier otro fenómeno, puede abordarse desde varias perspectivas diferentes, de las cuales la sociológica es una. Sin embargo, mientras que los estudios sobre la música realizados por historiadores, filósofos, psicólogos y, en menor medida, economistas, utilizando sus habilidades y conocimientos distintivos, han sido aparentemente bastante aceptables para los musicólogos, la interfaz con la sociología parece problemática, ciertamente cuando se ve desde el lado sociológico de la valla. Parte de la dificultad puede deberse a que la mayoría de los sociólogos carecen de los conocimientos técnicos y teóricos necesarios para llevar a cabo un análisis musicológico; pero lo mismo podría decirse de los historiadores, los filósofos y el resto. De hecho, podría argumentarse que un desconocimiento similar -esta vez del discurso de la sociología- ha obstaculizado a los musicólogos en sus esfuerzos por hacer el "giro hacia lo social". Parece apropiado, por tanto, sugerir algunas de las formas en que la agenda de la sociología de la música puede diferir de la de la musicología, pero sin embargo hacer una contribución distintiva a la comprensión de las prácticas musicales en sus contextos culturales.

Problemas en la interfaz

Que las relaciones entre musicólogos y sociólogos de la música siguen siendo problemáticas es evidente en sus respuestas mutuas. De hecho, para los sociólogos,

estas respuestas demuestran de forma útil hasta qué punto sus esfuerzos pueden ser objeto de malentendidos y de interpretaciones erróneas...

El mito de la libertad de valores

Este mito surge de la afirmación fundamental de que (a pesar de todos los argumentos de Adorno) no es asunto del sociólogo de la música emitir juicios estéticos sobre la música o sus intérpretes. Para muchos musicólogos y otras personas con formación en humanidades, esta posición se ha interpretado en ocasiones como una abdicación bastante indigna de responsabilidades serias, como un esfuerzo bastante inútil por alcanzar la "libertad de valores", o incluso (como se ha dicho de algunos trabajos míos) una presunción de "distanciamiento olímpico" (Middleton 1996: 656). De hecho, la posición no conlleva ninguna de estas críticas. No se aprecia lo suficiente que el enfoque, lejos de estar libre de valores, se deriva de un conjunto diferente, pero específico e identificable, de supuestos y valores. El principio de "indiferencia sociológica" es en sí mismo uno de estos valores. También hay que subrayar que este principio no es un ejemplo más de relativismo superficial posmoderno, ya que quienes están familiarizados con la literatura sociológica lo reconocen como un precepto metodológico elaborado por Max Weber hace casi un siglo. Weber (1978: 4) distinguía entre la sociología como ciencia que se ocupa de "la comprensión interpretativa de la acción social", es decir, que formula explicaciones de la acción basadas en el "significado subjetivo", mientras que otras "disciplinas dogmáticas... como la jurisprudencia, la lógica, la ética, y la estética... buscan averiguar los significados "verdaderos" y "válidos" asociados a los objetos de su investigación". Más concretamente, el objetivo del ejercicio sociológico no es decidir sobre la justicia de una ley, o la corrección de un principio, o incluso el significado "real" de una pieza musical, sino comprender las creencias y los significados adoptados por personas reales en situaciones reales, para poder explicar sus acciones y entender el curso de los acontecimientos. Para ello, es esencial que el sociólogo intente permanecer indiferente a las reivindicaciones y reconvenciones de los protagonistas que son objeto de la investigación: tomar partido o intervenir sería comprometer la propia investigación; por ejemplo, no esperaríamos que un fanático racista produjera un estudio creíble sobre las relaciones interétnicas.

Las perspectivas de los sociólogos sobre estas cuestiones, por tanto, no son más distantes que las de los analistas musicológicos, pero el objeto de sus estudios y su metodología pueden ser muy diferentes. En este contexto, es instructivo recordar las observaciones de Howard Becker sobre las relaciones entre la etnomusicología y la sociología, en las que señala que los sociólogos contemporáneos del arte ya no se ocupan principalmente de las grandes narrativas (a menudo especulativas) que relacionan el arte y la sociedad producidas por los teóricos europeos de la generación de Adorno, sino que se centran en la actividad colectiva a través de la cual se hacen cosas como la creación musical: "Los sociólogos que trabajan de este modo", dice Becker, "no están muy interesados en descifrar las obras de arte, en encontrar los

significados secretos de las obras como reflejo de la sociedad. Prefieren ver esas obras como el resultado de lo que mucha gente ha hecho conjuntamente". Merece la pena subrayar este punto, ya que, como sugiere el propio Becker (1989: 281-282), la noción de investigar "lo que mucha gente ha hecho conjuntamente" es "engañosamente simple". Es demasiado simple en un sentido, porque como todo sociólogo sabe, y un momento de reflexión lo confirmará, el análisis científico de las interacciones colaborativas que son la esencia de la vida social humana es una empresa inmensamente difícil y compleja. Antes me he referido a los "conocimientos técnicos y teóricos" que se consideran, con razón, imprescindibles para ejercer la profesión de musicólogo. Llegados a este punto, merece la pena señalar que también existe un amplio dominio de "conocimientos técnicos y teóricos" que han desarrollado los sociólogos preocupados por el análisis, de diversas maneras, de la realización rutinaria de patrones ordenados de organización social. Si no se tiene conciencia de ese dominio, puede ser difícil comprender cuáles son los propósitos de los sociólogos, y sospecho firmemente que ésta es la fuente de parte de la mala interpretación del trabajo sociológico por parte de algunos musicólogos. . .

[. . .]

Enfoques contrapuestos

Al igual que ahora hay musicologías "antiguas" y "nuevas", también ha habido enfoques sociológicos más antiguos y más nuevos. En la sociología, los más antiguos suelen ocuparse de los fenómenos "estructurales" y de los "macroprocesos" sociales que, como en los grandes esquemas de Marx, Durkheim y Parsons, se consideran independientes de las personas reales, mientras que los más recientes parten de la realidad fundamental de los individuos en interacción colaborativa y examinan las formas en que se construye el orden social a partir de ella. Y al igual que en la musicología, lo viejo y lo nuevo siguen coexistiendo de forma incómoda. Sin embargo, creo que es razonable detectar en los últimos años un alejamiento generalizado de los enfoques "estructurales" (por considerar que cosifican los fenómenos colectivos y suponen explicaciones deterministas del comportamiento humano). Ciertamente, la mayoría de los sociólogos teóricos han dejado atrás el bagaje conceptual de los enfoques estructurales y postestructurales, y tratan de desarrollar una comprensión de la vida social en términos de acción práctica en contextos de interacción. En tales contextos, como dice Giddens (1987: 214-215), "el significado se produce y se mantiene mediante el uso de dispositivos metodológicos". También es significativo que el trabajo de Bourdieu (1990: 61), que vio explícitamente su tarea como un "esfuerzo por escapar del objetivismo estructuralista sin recaer en el subjetivismo", haya sido criticado precisamente porque no consiguió desvincular sus análisis de las presuposiciones "estructuralistas", con lo que no se captan "los procesos emergentes inherentes a la producción y reproducción de la estructura del razonamiento de la vida cotidiana, el uso del lenguaje y la acción práctica" (Cicourel 1993: 112). En general, pues, y con

distintos énfasis, gran parte de la sociología reciente se ha centrado en las formas en que la "facticidad objetiva" del mundo intersubjetivo se produce, se reproduce y se cambia a través de prácticas organizadas que, aunque sean rutinarias y se produzcan con regularidad, deben ser representadas por personas reales en situaciones reales.

Lo que quiero sugerir, por tanto, es que la aplicación de esta particular "mirada" sociológica al campo de las prácticas musicales genera un tipo de discurso bastante diferente al de la musicología. Como sugirió Becker, el sociólogo no se ocupará de descodificar o descifrar el significado de los "textos" musicales, sea cual sea su definición, ni desde un punto de vista sintáctico ni semántico. Tampoco, como se ha argumentado anteriormente, es asunto del sociólogo tomar partido en los inevitables y perpetuos debates sobre su significado o valor. Sin embargo, lo que interesa son las muchas y variadas formas en que se constituyen y definen estos objetos culturales, los usos que se hacen de ellos y las consecuencias de estas actividades, ya que es a través de este tipo de investigación que podemos llegar a comprender la organización social de los "mundos" musicales (Becker 1982) en los que tiene lugar toda la producción, interpretación y recepción.

Una de las contribuciones importantes de Leonard B. Meyer fue el reconocimiento de que la experiencia estética no sólo depende fundamentalmente del tipo de expectativas que el oyente aporta a la música, sino que esas mismas expectativas se derivan de tipos particulares de aprendizaje y experiencia cultural. Las respuestas y reacciones de los individuos, que se experimentan como correctas y "naturales", están sin embargo moldeadas por procesos previos de aprendizaje social (Meyer 1970: 43). Esto no es tan "paradójico" como sugiere Meyer, si aceptamos el punto anterior de que la inculcación en el mundo intersubjetivo cotidiano es, de hecho, la forma "natural" en la que los seres humanos adquieren la capacidad de tener cualquier tipo de experiencia y, por tanto, de participar en la vida social organizada. Pero para los propósitos actuales, lo esencial es simplemente enfatizar las implicaciones de la idea de que las formas en que escuchamos la música están profundamente influenciadas por nuestra experiencia cultural, que varía tanto entre las sociedades como dentro de ellas: como ha dicho Edström (1997: 16) "el significado y el sentido de la música se crea, como todo lo demás, en su entorno social". Lo que esto significa, con toda propiedad, es que la producción, la interpretación y la recepción de la música están "socialmente mediadas", por utilizar el término de Shepherd, y de formas específicas, de modo que, por ejemplo, se considera que los estilos musicales son capaces de "codificar implícitamente un sentido del mundo explícito" (Shepherd 1991: 85), que se supone que es característico de grupos sociales específicos. Ahora bien, hay algunos problemas teóricos generales con este tipo de análisis, y los he discutido en otro lugar (Martin, 1995: 160ss). En la actualidad, lo que quiero sugerir como una extensión de los puntos mencionados anteriormente, y la distinción de Becker (1989) entre las viejas y las nuevas sociologías del arte, es que las cosas que se consideran que constituyen el "entorno social" -tales como "sociedades", "clases sociales", "estilos" musicales, etc.- no son entidades "ahí fuera",

por así decirlo, cuyas relaciones pueden ser definidas de forma inequívoca por el analista. Por el contrario, deben concebirse como entidades cuya realidad se constituye -y cuya existencia se da normalmente por sentada- a través de la interacción social colaborativa en situaciones concretas. Basta con reflexionar sobre la enorme variedad de sonidos y estilos musicales reales que se han denominado "jazz", por ejemplo, para darse cuenta de hasta qué punto el significado del término - es decir, lo que significa en un momento determinado- depende del contexto.

Para anticiparse a una serie de malentendidos frecuentes, hay que decir de entrada que este tipo de perspectiva no nos compromete con el idealismo filosófico, el subjetivismo o el solipsismo [doctrina filosófica que defiende que el sujeto pensante no puede afirmar ninguna existencia salvo la suya propia], ni con la negación de las enormes desigualdades de riqueza y poder en las sociedades. Este tema no puede ser tratado aquí, pero es desarrollado por Berger y Luckmann (1991: 78) en su discusión sobre la objetivación y el consiguiente "poder coercitivo" de las instituciones; también Blumer (1969: 75) afirma que cualquier negación "de la existencia de la estructura en la sociedad humana... sería ridícula". Sin embargo, lo que yo quiero considerar brevemente es la importancia emergente de la situación social para el estudio de la música como práctica social. Una vez más, Edström incluye acertadamente la "situación" al considerar las interrelaciones mutuas de los factores que intervienen en la recepción (los otros son el "individuo", la "música" y la "interpretación"). Pero la implicación del presente argumento es que debemos ir más allá de una concepción de la "situación" como, por ejemplo, "cuándo y dónde se interpreta la música" (Edström 1997: 64). Más bien debemos considerar la situación social mucho más fundamentalmente como el punto focal donde todos los demás factores -no menos importante, la subjetividad única de cada individuo- se reúnen para constituir lo que Schütz llamó un "presente vívido" a través del "trabajo" interactivo (DeNora 1986) de los participantes. Como señaló Goffman, quizás por su propia cotidianidad, la importancia de la situación social se descuida a menudo. Todos nosotros, como seres humanos que operan en contextos culturales específicos, experimentamos constantemente el mundo no como "estructuras sociales" o "instituciones", sino en términos de las exigencias y limitaciones de una sucesión de situaciones sociales. Todo lo que llamamos "experiencia" está mediado de un modo u otro por situaciones sociales, desde la más tierna infancia hasta la vida; éstas, y no los "hechos sociales", son "... una realidad *sui generis*, como Él solía decir" (Goffman 1964: 136; el Él en cuestión es, presumiblemente, Durkheim). Además, la dinámica de la vida social -desde los proyectos políticos trascendentales hasta los pequeños detalles de las conversaciones- no consiste en el funcionamiento de procesos sociales incorpóreos, sino que deben ser representados por individuos culturalmente competentes. Una vez más, Goffman ha planteado la cuestión de forma sucinta, al contrastar la gran cantidad de atención prestada al estudio del "lenguaje" con el número infinitamente menor de estudios sobre su uso real por parte de los hablantes. Sin embargo, se pregunta Goffman, "¿dónde sino en las situaciones sociales se habla?". (ibíd.). En resumen, *desde una perspectiva*

sociológica, es a través del análisis de situaciones reales (más que de "obras" musicales) como llegaremos a comprender algo de lo que Edström denomina (1997:19) "el uso, la función y el significado cotidianos de la música".

En consecuencia, los estudios de la recepción, por oposición a la producción o la interpretación, de la música asumen una importancia mucho mayor, como también ha argumentado Edström (1997: 58), en relación con la distinción de Cook (1990) entre las "formas de escuchar" propias de los musicólogos y de los no especialistas. Una vez que se acepta que el significado de la música no se encuentra "dentro del texto", por así decirlo, el enfoque analítico pasa a concentrarse en los significados generados en el contexto de los encuentros particulares, ya que éstos -y no las estipulaciones de algún teórico- informarán la conducta posterior de los individuos en cuestión. (Como dice Wittgenstein: "No se puede prescribir a un símbolo lo que este *puede* ser utilizado para expresar. Todo lo que PUEDE expresar, PUEDE expresarlo" [citado en Monk 1991: 165]. Además, sugiero que el término "recepción" es inadecuado para transmitir lo que está en juego aquí. La noción de recepción es demasiado pasiva, ya que tiene la connotación de recibir un mensaje que ha sido transmitido, como ocurre con las señales de radio y televisión. Lo que hay que destacar es el proceso activo y comprometido a través del cual las personas "dan sentido" a su entorno cultural. Algo de este proceso puede encontrarse en los debates sobre la música popular que critican a los teóricos de la sociedad de masas por su suposición de un agregado homogéneo de consumidores dóciles, y examinan en cambio la "apropiación" activa de la música, y las formas en que los bienes de consumo pueden ser "... tomados, transformados, reinterpretados, insertados en nuevos contextos [y] combinados para formar un nuevo estilo" (Middleton 1990: 157). Pero las implicaciones del punto de vista que estoy explorando van aún más allá, en el sentido de que, como sugirió Blumer, todos los objetos culturales se constituyen en sí mismos en el proceso constante de la interacción colaborativa. Por muy mundano que parezca, es a través de la conversación como creamos, mantenemos -y cambiamos- el mundo de la realidad del sentido común, aprendiendo, utilizando y discutiendo sobre conceptos como "la sinfonía", "el bebop", "la orquesta", "el blues delta", etc. Por supuesto, no tenemos la libertad de definir las situaciones como queramos, precisamente por la "facticidad" de las instituciones y las limitaciones culturales. Parafraseando a Marx, la gente tiene sentido, pero no lo tiene a su antojo. De hecho, y volveré sobre este punto, hay una dimensión "política" en todo esto: tales conceptos y los significados asociados a ellos están constantemente abiertos a la renegociación, como cuando argumentamos en contra de las interpretaciones de los demás y defendemos las nuestras, o -a menudo de forma más significativa- como cuando los grupos de interés organizados intentan imponer "formas de escuchar" autorizadas.

Estas y otras consideraciones parten de la sugerencia, aparentemente sencilla pero no por ello menos problemática, de que el sociólogo de la música puede ocuparse principalmente de los usos que se dan a la música, tanto como de las

cualidades o características de la propia música. Incluso plantear el asunto de esta manera puede causar dificultades: a muchos oyentes, a la mayoría de los musicólogos y -casi por definición- a todos los "melómanos" les resulta difícil o inapropiado considerar la música en términos tan prosaicos y utilitarios. Sin embargo, al margen del proceso de desmitificación que probablemente resulte de cualquier análisis sociológico correctamente realizado, es sin duda incontestable que la música se "utiliza" con diversos fines en toda una serie de entornos y ocasiones sociales: para obtener un beneficio o un salario, para vender mercancías, para crear una atmósfera deseada, para proyectar una imagen de uno mismo, para trabajar, hacer ejercicio o hacer el amor, para formar parte de un ritual, etc. La lista podría ampliarse, pero lo que ya es evidente es que, sobre todo en la era electrónica, la eficacia de la música en este tipo de circunstancias no depende necesariamente de la "ejecución" de una "obra", de un entorno dedicado, de un "público" o de una "escucha" atenta. Y aunque todos estos hechos pueden ser de interés para el sociólogo, el musicólogo puede, o no, compartir esta preocupación. Es decir, en cada uno de estos escenarios la música desempeña un papel, quizá importante, en la constitución de situaciones sociales normativamente organizadas. Sin embargo, precisamente porque están organizadas normativamente y normalmente se experimentan como no problemáticas, las características organizativas a través de las cuales se crea este sentido del orden se dan por sentadas. Sin embargo, como he sugerido, la interacción colaborativa ordenada no se produce sin más; implica, en términos de Schütz, la orientación mutua de los participantes para asegurar un sentido de correspondencia intersubjetiva dentro de un "mundo" no problemático (Schütz 1972) y, además, la puesta en práctica de conversaciones, gestos, acciones, etc. apropiados para llevar a cabo el evento. He argumentado que estas son cuestiones de gran interés técnico para el sociólogo que se preocupa por entender el logro del orden social. Pero pueden no ser asuntos de mucho interés técnico para el musicólogo.

[. . .]

Conclusión

Al considerar estas preocupaciones del sociólogo, el musicólogo puede objetar que poco o nada se ha dicho sobre la música, y que el interés sociológico parece centrarse en factores contextuales y circunstanciales que, en principio, son distintos de la propia música. La objeción es comprensible, pero no es sostenible, sostengo, como crítica a la sociología de la música. Lo que he sugerido es que hay varias formas en las que los sociólogos pueden querer acercarse a la música como práctica social organizada, pero que no dependen necesariamente de un análisis de la propia música. De hecho, el objetivo puede ser examinar el proceso por el que la "misma" música se invierte con un significado y una importancia muy diferentes en distintos contextos sociales, en cuyo caso el análisis técnico, o las afirmaciones descontextualizadas sobre cómo "tiene" sus "efectos", tendrán poco que aportar. Si,

como señala Edström (1997: 27), es una "ilusión" imaginar que puede haber un texto sin contexto: entonces es importante reconocer las formas en que los factores sociales pueden ser decisivos para influir en la producción de los propios "textos". Es fácil que alguien con antecedentes en la tradición europea de la música "seria" pase por alto este importante punto, ya que en ella el papel del "público" en una representación es esencialmente pasivo. En otras tradiciones, por supuesto, la interacción entre los intérpretes y los oyentes es normal, como en las tradiciones orales de la música afroamericana (Jackson 2003: 67); en los entornos informales en los que se desarrollaron estos estilos, "el público... influye inevitablemente en el material del intérprete" (Brown 2003: 121). Además, también es importante reconocer hasta qué punto los que crean música en cualquier estilo tienen en cuenta las convenciones del "mundo del arte" (Becker 1982) en el que operan (Martin 1995: 166).

Así que, como último ejemplo, citaré el libro de Paul Berliner *Thinking in Jazz* (1994), una magnífica etnografía del proceso a través del cual los aspirantes a músicos aprenden a convertirse en intérpretes de jazz reconocibles. Berliner describe aquí un incidente que ocurrió mientras el pianista Barry Harris dirigía uno de sus renombrados talleres para jóvenes intérpretes:

Ante la actuación de un quinto alumno... sacudió la cabeza y comentó: "No, eso no se hace en esta música". El alumno, picado por la reprimenda, se defendió. "Pero usted dijo que siguiéramos la regla que nos dio, y esta frase sigue la regla". "Sí", admitió Harris, "pero aun así no tocarías una frase así". "Pero dame una buena razón por la que no lo harías", protestó el estudiante. "La única razón que puedo darte", respondió Harris, "es que llevo más de cuarenta años escuchando esta música, y mis oídos me dicen que la frase estaría mal tocada. Simplemente no se haría en esta tradición. El arte no es ciencia, hijo mío". El alumno abandonó el taller a primera hora de la tarde, para no volver en meses. (1994: 249)

El episodio capta muy bien algunos puntos que son relevantes aquí. En primer lugar, está la evidente autoridad de Harris, el reconocido maestro intérprete y mentor de los alumnos. En segundo lugar, el hecho de que su autoridad se aplica a los pequeños detalles de la interpretación de los alumnos y, en tercer lugar, que no se refiere simplemente a la corrección técnica, sino a cuestiones de adecuación estilística que sólo pueden decidirse sobre la base de una prolongada experiencia de la comunidad musical y sus expectativas. Está claro que lo que se comunica a estos improvisadores neófitos son formas detalladas de dar forma a las prácticas de interpretación que están dictadas no sólo por los requisitos musicales formales, o las energías creativas de los individuos, sino por las normas y valores de una "comunidad interpretativa" establecida (Fish 1980: 171). Como en todas las interacciones, la idiosincrasia y los intereses de los individuos deben conciliarse de algún modo con lo que Wittgenstein llamó una "forma de vida"...

He sugerido que la necesidad percibida de incorporar una dimensión "social" a los estudios musicológicos puede no satisfacerse con éxito desarrollando la idea de que la música expresa o transmite de alguna manera mensajes "sociales" de algún tipo, y que la literatura sociológica ofrece varios enfoques alternativos, aunque éstos

no resuenen especialmente con las preocupaciones musicológicas establecidas. Las perspectivas musicológica y sociológica, por tanto, deben considerarse como emergentes de, y basadas en, discursos académicos claramente diferentes; como consecuencia, la forma en que la "música" se constituye en cada una será diferente. Sin embargo, el reconocimiento de estas diferencias puede dar lugar a una toma de conciencia y a un respeto mutuo de los puntos fuertes complementarios de las distintas perspectivas disciplinarias.

Referencias

- Becker, H.S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- _____. 1989. "Ethnomusicology and Sociology: A Letter to Charles Seeger." *Ethnomusicology* 33(2): 275–85.
- Berger, P. and T. Luckmann. 1991 [1966]. *The Social Construction of Reality*. London: Penguin.
- Berliner, P. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Blumer, H. 1969. *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. 1990. *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Brown, C. 2003. *Stagolee Shot Billy*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cicourel, A.V. 1993. "Aspects of Structural and Processual Theories of Knowledge." In *Bourdieu*, eds. C. Calhoun, E. LiPuma and M. Postone, 89–115. Chicago: University of Chicago Press.
- Cook, N. 1990. *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. and M. Everist, eds. 1999. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- DeNora, T. 1986. "How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for 'Work.'" *Sociological Theory* 4(1): 84–94.
- Edström, O. 1997. "Fr-a-g-me-n-ts: A Discussion on the Position of Critical Ethnomusicology in Contemporary Musicology." *Svensk Tidskrift for Musikforskning* (Swedish Journal of Musicology) 79(1): 9–68.
- Fish, S. 1980. *Is There a Text in the Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- Giddens, A. 1987. "Structuralism, Poststructuralism, and the Production of Culture." In *Social Theory Today*, eds. A. Giddens and J.H. Turner, 195–223. Cambridge: Polity Press.
- Goffman, E. 1964. "The Neglected Situation." *The Ethnography of Communication* (American Anthropologist Special Edition), eds. J. Gumperz and D. Hymes, 66(6): 133–136.
- Jackson, T.A. 2003. "Jazz Performance as Ritual: The Blues Aesthetic and the African Diaspora." In *The African Diaspora: A Musical Perspective*, ed. I. Monson, 23–82. New York: Routledge.
- McClary, S. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Martin, P.J. 1995. *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.

- Meyer, L. 1970. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press.
- Middleton, R. 1990. *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- _____. 1996. Review of P.J. Martin, *Sounds and Society*. *Music and Letters* 77(4): 656–657.
- Monk, R. 1991. *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*. London: Vintage.
- Schütz, A. 1972 [1932]. *The Phenomenology of the Social World*. London: Heinemann.
- Shepherd, J. 1987. "Towards a Sociology of Musical Styles." In *Culture, Style, and the Musical Event*, ed. A.L. White, 56–76. London: Routledge.
- _____. 1991. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press.
- Tagg, P. 1998. "The Goteborg Connection: Lessons in the History of Popular Music Education and Research." *Popular Music* 17(2): 219–242.
- Weber, M. 1978. *Economy and Society*. Berkeley: University of California Press.

B
CREACION

Etnografía e interacción

DAVID GRAZIAN

La etnografía se refiere literalmente al arte de escribir sobre las personas. Dentro de las ciencias sociales ha llegado a referirse a un amplio conjunto de prácticas a través de las cuales los estudiosos intentan observar e interpretar las creencias y prácticas culturales de los grupos sociales mediante la participación en algún tipo de encuentro interpersonal. Tradicionalmente, la etnografía sociológica se ha referido específicamente a la tarea del observador participante que "recoge datos participando en la vida cotidiana del grupo u organización que estudia" (Becker 1958: 652). Sin embargo, en los últimos años el término ha sido apropiado por investigadores que emplean una gama más amplia de metodologías cualitativas, como la inter-visión abierta y la recopilación de narrativas biográficas. En este artículo examino cómo se han empleado estas herramientas metodológicas en el estudio sociológico de la música, desde los primeros trabajos etnográficos de la escuela de Chicago hasta las exploraciones más recientes de la creación musical en la ciudad contemporánea.

La tradición etnográfica en Chicago

Uno de los fundadores de la escuela de sociología urbana de Chicago durante las primeras décadas del siglo XX, Robert E. Park, introdujo el trabajo de campo etnográfico en el plan de estudios del departamento (Abbott 1999, Anderson 2001). El propio Park era un antiguo periodista y, bajo su dirección, tanto los estudiantes de posgrado como el profesorado investigaron y escribieron relatos etnográficos sobre las vidas, de otro modo ocultas, de las familias inmigrantes, los hombres sin hogar, las bandas de la clase trabajadora y los delincuentes juveniles de Chicago.

Entre estas monografías, tres en particular dan cuenta de cómo las escenas musicales populares operan dentro de una ecología cultural más amplia de la vida nocturna urbana. En *Vice in Chicago* [*Vicio en Chicago*], Walter C. Reckless (1933) ofrece una cartografía detallada de los locales de jazz, los salones de baile públicos y las casas de vodevil de la época de la Prohibición. En su análisis de los cabarets de negros ubicados en los barrios negros segregados de Chicago, Reckless (1933: 102-103) utiliza datos etnográficos para destacar cómo los consumidores conceden una importancia simbólica al contexto del barrio en el que experimentan la música de blues y jazz en directo: "A un patrocinio blanco de los barrios bajos, la ubicación de los cabarets en el Cinturón Negro ofrecía ambiente y la música y el patrocinio del hombre de color añadían emoción".

Al igual que gran parte de la investigación de la escuela de Chicago sobre la vida urbana, una agenda social moralista informa a *Vice in Chicago*. Del mismo modo, Paul G. Cressey (1932) explora críticamente el submundo representado por el taxi-dance hall, un tipo de club popular durante la década de 1920 en el que los hombres podían comprar bailes de tres minutos con atractivas acompañantes femeninas a diez centavos por pieza. Cressey se basa en la observación minuciosa de los participantes y en los datos de las entrevistas en profundidad realizadas a los bailarines y a sus clientes masculinos, estos últimos normalmente inmigrantes asiáticos que confiaban en estos salones de baile y en su música en directo como puntos de entrada al mundo social de la vida estadounidense. Otro destacado investigador de Chicago, Harvey Warren Zorbaugh, llena *The Gold Coast and the Slum* (1929) de anécdotas sobre la importancia de la música para las diversas comunidades residenciales del Near North Side de la ciudad. En un capítulo sobre las modas de la alta sociedad, los buscadores de estatus miden su valor social en función de "las invitaciones a ciertas fiestas de palco en la ópera", los bailes exclusivos y los conciertos benéficos celebrados para la caridad (Zorbaugh, 1929: 50-51). Su relato de los residentes solteros que habitan el distrito de casas de huéspedes amuebladas de la zona incluye una triste historia de una joven aspirante a pianista que huye de Kansas para tener la oportunidad de actuar profesionalmente en Chicago. (Después de un año, sus clases de música son cada vez más caras hasta que su profesor finalmente la convence de la desesperación de su ambición). Y en su investigación sobre Towertown, la zona de entretenimiento bohemio de la ciudad, Zorbaugh (1929: 102) descubre a los músicos de jazz y a los "camareros cantantes" empleados dentro de su mundo altamente comercializado de clubes nocturnos y "revistas de París".

El legado de estas investigaciones de la escuela de Chicago radica en (1) su uso del estudio de casos como forma legítima de investigación sociológica; (2) la atención a la observación participante y otros tipos de trabajo de campo etnográfico; y (3) el énfasis en los campos de interacción en los que se produce, comercializa y consume la cultura urbana. Estos ejemplos seguirán influyendo en el trabajo etnográfico de la sociología de la música a lo largo del siglo XX.

Producir música

Aunque las aportaciones de la escuela de Chicago contribuyen a nuestro conocimiento de cómo funcionan las culturas musicales en el medio urbano, está claro que el estudio de la música siempre fue tangencial a un examen más general de la organización social y la ecología humana en el contexto de la ciudad estadounidense. En cambio, la siguiente oleada de etnografía musical se centró específicamente en el mundo de los músicos en los entornos en los que vivían y trabajaban. Las primeras investigaciones no fueron realizadas por sociólogos, sino por folkloristas y etnomusicólogos interesados en captar las culturas musicales autóctonas del sur rural. A través de diversas técnicas, como la observación

exhaustiva de los participantes, las entrevistas y la grabación de canciones y relatos orales, trabajadores de campo como Alan Lomax (1993), Paul Oliver (1965) y David Evans (1982) crearon retratos vívidos e ilustrativos del Delta del Mississippi y de su cultura folklórica del blues. Este trabajo etnográfico puso de relieve cómo los músicos de blues de ese contexto se basaban en la realidad de su entorno, en particular la pobreza crónica y el racismo institucionalizado, para infundir a sus canciones tanto una reflexión irónica como una intensidad emocional. En una línea similar, Charles Keil (1966) estudió a los cantantes de blues y soul de Chicago, y Samuel Charters (1981) investigó a los intérpretes tribales de África Occidental (o griots) que se consideraban los creadores de lo que llegaría a ser la tradición del blues estadounidense.

Aunque productivo, el enfoque etnomusicológico de la investigación sobre el blues adolecía de una serie de debilidades relacionadas: su presentación era generalmente impresionista, en lugar de sistemática; sus objetivos intelectuales eran descriptivos y explicativos, pero no teóricos; y su orientación era romántica en lugar de crítica. Como resultado, la etnomusicología clásica eludió el análisis de cómo las fuerzas profesionales, económicas e institucionales más contemporáneas estructuran la producción de la música popular.

La sociología, en cambio, estaba mucho mejor equipada para compensar estas lagunas, y a partir de mediados de los años 50 los etnógrafos exploraron los contextos comerciales en los que los músicos producen su oficio no sólo como artistas inspirados, sino también como profesionales empleados (Becker 1982). Estos estudios etnográficos se desarrollaron a partir de tres paradigmas relacionados que se hicieron populares dentro de la sociología en esta época: la influencia de Everett C. Hughes y su trabajo sobre las ocupaciones; el auge del interaccionismo simbólico; y los puntos fuertes de la teoría del etiquetado y la construcción social del comportamiento desviado. En *Outsiders* (1963), Howard S. Becker (alumno de Hughes) examina cómo los músicos de jazz negocian entre las demandas de su público y sus propias aspiraciones artísticas y establecen identidades profesionales dentro de un mercado laboral inestable. Según Becker (1963: 114-119), los músicos de jazz trabajaban en una profesión de bajo estatus considerada como "poco convencional", "bohemia" y de baja calidad según las normas imperantes de la clase media de los años 50 y 60, y esto repercutió en la forma en que se comportaron en sus relaciones domésticas y en su vida profesional. Becker demuestra cómo la observación minuciosa de los participantes puede aportar tanto datos empíricos sistemáticos como conocimientos teóricos.

El análisis de Becker sobre los músicos de jazz como grupo ocupacional impulsó futuros trabajos sobre la vida profesional de otros tipos de músicos. Robert R. Faulkner (1971, 1973) explora el mundo de los músicos de orquesta de formación clásica, en particular los que pasan de los conciertos en directo a las grabaciones en estudio para el cine y la televisión. Al igual que Becker, Faulkner hace hincapié en el modo en que los músicos organizan y experimentan emocionalmente sus carreras

como trabajadores en un campo inherentemente impredecible. La economía del trabajo musical exige que los participantes gestionen sus ambiciones y definiciones de éxito en consecuencia, teniendo en cuenta los retos de encontrar empleo, así como los beneficios y los costes de "hacerse comercial".

A diferencia de Faulkner, H. Stith Bennett (1980) investiga el mundo de los músicos de rock locales; sin embargo, al igual que sus predecesores, aborda una amplia gama de sus estrategias ocupacionales, incluyendo la adquisición de instrumentos, la obtención de conciertos, la programación de escenarios y las técnicas de actuación. Alumno de Becker, Bennett también actúa como músico y se basa en su contacto con otros músicos como principal fuente de datos no sólo sobre las prácticas profesionales, sino sobre el conjunto de significados que los músicos atribuyen a esas prácticas. Al igual que Becker y Faulkner, Bennett recurre a métodos etnográficos para comprender mejor cómo los músicos desarrollan subjetividades dentro de un conjunto de limitaciones materiales, exigencias comerciales y expectativas profesionales.

Subculturas y estilo

Hasta mediados de la década de 1970, la etnografía en la sociología de la música se centraba casi exclusivamente en la producción. ¿Por qué? En parte, los músicos eran casos de estudio adecuados para la investigación sobre las ocupaciones y la construcción social de la desviación, dos campos que crecieron exponencialmente en popularidad entre los sociólogos durante la década de 1960 (Abbott 2001). Pero este enfoque también se debió al abandono del trabajo etnográfico sobre el consumo de música. El auge de la crítica de la escuela de Frankfurt a la cultura de masas, en particular el trabajo de Adorno sobre el jazz y la "regresión" de la escucha, contribuyó a los crecientes ataques a la mercantilización de la música popular por parte de los intelectuales públicos estadounidenses durante las décadas de 1940 y 1950 (Macdonald 1953, Hayakawa 1955, Adorno 1989, 1997; véase también Rosenberg y White 1957). Al retratar a los consumidores de música popular como simplones alienados, neuróticos e infantiles, en lugar de agentes humanos con capacidad de discriminación, esta crítica acabó por hacer que dichos consumidores no fueran dignos de una atención etnográfica cercana. Tal vez por la fuerza de esta crítica a la cultura popular, la investigación sobre el consumo de música tendió a emplear enfoques variados, como el análisis de contenido y los métodos de encuesta, pero rara vez la etnografía (es decir, Clarke 1956, Horton 1957, Johnstone y Katz 1957). David Riesman (1950) supuso una excepción a esta regla al realizar largas entrevistas abiertas con sus estudiantes y una muestra de adolescentes más jóvenes. Descubrió que la juventud estadounidense podía dividirse en dos grupos. La mayoría seguía los gustos convencionales de los adolescentes, mientras que una minoría de oyentes activos mostraba su desagrado por la música comercial y los intérpretes famosos. Estos últimos consumidores desarrollaron sus preferencias musicales en el contexto

de grupos de compañeros que expresaban su desprecio por la conformidad con la corriente cultural.

Dos décadas después, observaciones como las de Riesman se convertirían en la base de toda una oleada de investigaciones etnográficas sobre el consumo de música. Basándose en una amalgama de historia social británica, teoría neomarxista y posestructuralismo francés, los trabajadores de campo asociados al Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham elaboraron informes sobre cómo las subculturas juveniles incorporan activamente la música a sus estilos de vida generales (Hall y Jefferson 1975, McRobbie y Garber 1975, Willis 1978, Hebdige 1979). En coloridos estudios sobre punks, skinheads moteros, hippies, rastafaris y otros grupos bohemios, los investigadores exploraron cómo los jóvenes se apoyan en el potencial creativo de la música para desarrollar prácticas simbólicas y estéticas en concierto con otros elementos de estilo, como la moda, el adorno corporal, el baile, el consumo de drogas y un lenguaje particular. Reaccionando a la crítica de la cultura de masas, estos estudiosos argumentaron que el consumo de música representaba una forma de rebeldía con conciencia de clase, o "resistencia a través de los rituales" (Hall y Jefferson 1975). Al apropiarse de formas de música comercializadas para sus propios fines estilísticos y expresivos, los *consumidores* de música podían reformarse a sí mismos también como *productores*.

Aunque son pioneras por derecho propio, algunas de las investigaciones de la escuela de Birmingham lamentablemente hicieron hincapié en el desarrollo de la teoría sin la verificación empírica de los datos etnográficos, a veces a costa de sustituir los rigores del trabajo de campo por la sociología de escritorio. En cambio, los estudios más recientes sobre subculturas y estilo emplean la observación intensiva de los participantes para revelar cómo los jóvenes consumidores utilizan la música para conformar un conjunto de identidades y experiencias colectivas en la vida cotidiana. En su etnografía *Teenage Wasteland*, de finales de los años ochenta, Donna Gaines (1991) pasa el rato en aparcamientos de tiendas de conveniencia con aficionados al hard rock de clase trabajadora de los suburbios de Nueva Jersey, y detalla el entusiasmo con el que adoran las canciones y los símbolos totémicos de sus grupos favoritos: Led Zeppelin, Metallica, Bon Jovi, Suicidal Tendencies, Grateful Dead. A través del consumo de heavy metal y glam rock, los chicos etiquetados como "quemados" [desgaste laboral] invierten sus vidas socialmente marginadas con significado y afirmaciones de sí mismos.

Mientras que los relatos anteriores sobre las subculturas juveniles explicaban cómo el consumo de música también podía ayudar a fomentar la solidaridad y la integración dentro del grupo, durante la década de 1990 los etnógrafos empezaron a hacer hincapié en cómo los gustos musicales y los rituales de consumo podían conducir a una mayor diferenciación interna *dentro de* las subculturas. En su estudio etnográfico de los clubes de baile británicos, Sarah Thornton (1996) descubrió que los aficionados a la música *acid house* y tecno establecidos compiten por el estatus subcultural burlándose de sus homólogos menos experimentados dentro de la

escena. Los clubbers critican a estos novatos buscadores de emociones por exhibir lo que consideran una falta de sofisticación y estilo amateur, y se refieren a los clubes convencionales que los atienden como "mercados de ganado de borrachos" donde "hombres sin buen gusto que beben pintas del mejor bitter [bebida amarga] jalen de chicas con tacones blancos" (Thornton 1996: 99). Del mismo modo, Ben Malbon (1999) explora cómo los empleados de las discotecas londinenses invocan el criterio de "ser cool" para restringir la entrada a sus establecimientos, replicando así las normas sociales de exclusión racistas y sexistas que se encuentran en entornos culturales más convencionales.

Para los informantes indiscretos de Malbon, la consecución de la "pertenencia" depende de su capacidad para negociar entre los distintos escenarios delanteros y traseros del club. También con una mirada etnográfica hacia la diferenciación y las prácticas espaciales dentro de las escenas musicales, Wendy Fonarow (1997) se basa en observaciones de campo y entrevistas para proporcionar un mapa de las tres regiones espaciales de los clubes de rock indie británicos habitados por los consumidores durante los espectáculos en vivo. Los fans más jóvenes y entusiastas saltan y gritan en la parte delantera del escenario y en el mosh pit [un área frente a un escenario donde tiene lugar un baile muy físico y rudo en un concierto de rock]; los fans de más edad se reúnen en el suelo detrás del pit, donde pueden disfrutar de la actuación sin distracciones; y el personal de la industria y otros profesionales de la música permanecen en las zonas traseras, cerca de la barra, observando fríamente toda la escena con desconcertante distanciamiento. Fonarow demuestra que los participantes en las actuaciones musicales se diferencian por sus variadas estrategias de consumo. Al mismo tiempo, a medida que estos consumidores envejecen, alteran su afiliación con la banda y su lugar dentro del club, de modo que finalmente "retroceden en el espacio hasta que envejecen fuera del local" (Fonarow 1997: 369).

El consumo de música y el yo

Mientras que estos relatos sobre subculturas y escenas musicales se centran en los procesos colectivos y la interacción dentro del grupo, otras investigaciones etnográficas recientes dentro de la sociología de la música hacen hincapié en cómo los consumidores emplean la música para crearse experiencias más personales e individualizadas. En *Common Culture*, Paul Willis (1990) destaca los significados y las prácticas que los jóvenes atribuyen a la música popular. Según los informantes de Willis, la música sirve como recurso para generar significado a través de la interpretación selectiva de letras memorables y estilos de interpretación. Sostiene que a través de actividades como la grabación casera y la creación de un "paisaje sonoro personal" dentro de la propia cabeza con la ayuda de los auriculares del walkman, escuchar música presenta oportunidades para desarrollar una conciencia política, obtener alimento espiritual y dar sentido a los hitos y experiencias vitales fundamentales (Willis 1990: 64).

El trabajo de Tia DeNora (1999, 2000) ofrece un sofisticado marco para pensar en cómo los individuos consumen música. Sostiene que la música funciona como una "tecnología del yo", un recurso para gestionar la vida cotidiana. Mediante entrevistas abiertas y trabajo de campo etnográfico realizado en lugares como clases de aeróbic y tiendas de ropa de moda, DeNora analiza cómo los consumidores utilizan la música para orquestar sus rutinas diarias, desde que se levantan hasta que hacen ejercicio. En los dormitorios y las oficinas, la música cumple diversas funciones personales: proporciona preparación mental para la jornada laboral, favorece la concentración durante las tareas importantes, alivia el estrés y actúa como dispositivo de organización de la memoria de los momentos clave con las parejas románticas, los familiares u otras personas íntimas. En sus incursiones etnográficas en el mundo de la musicoterapia y el fitness, DeNora (2000) destaca la relación elemental que existe entre la música y el cuerpo. En el aeróbic, la música no opera como fondo, sino como *primer plano*, como una herramienta empleada para definir explícitamente el ritmo, el paso y la progresión del entrenamiento, desde el calentamiento hasta el enfriamiento. Del mismo modo, Rob Drew (2001) se basa en un trabajo de campo realizado en treinta bares de karaoke para examinar cómo los individuos utilizan sus cuerpos para expresarse musicalmente en público. A través de elaboradas actuaciones que intentan imitar, embellecer o parodiar las grabaciones de conocidos artistas, los cantantes aficionados experimentan la música de forma terrenal a través de sus expresiones faciales intensamente dibujadas, sus exagerados estilos de baile y sus esforzadas voces.

Drew recurre a su propia experiencia como observador participante para enriquecer su relato, y al hacerlo se somete a su propio análisis. No es de extrañar, ya que en las dos últimas décadas ha surgido la crítica posmoderna de la etnografía que emana del mundo de la antropología, los estudios de género y la teoría crítica. Esta crítica cuestiona la etnografía tradicional por varios motivos, entre ellos (pero no exclusivamente): su injusta caracterización de los grupos políticamente subyugados, incluidas las mujeres y las minorías raciales; la falsa pretensión de objetividad de los trabajadores de campo; las discrepancias de poder inherentes entre los investigadores y los sujetos; y la resistencia de los etnógrafos a reflexionar sobre estas cuestiones y a introducirlas con franqueza en sus relatos escritos desde el campo (Clifford y Marcus 1986, Clifford 1988, Rosaldo 1989, Abu-Lughod 1993, Behar y Gordon 1995, Marcus 1998).

Esta atención a la reflexividad en la etnografía ha dado lugar a una serie de estudios de investigadores que examinan sus propias experiencias como oyentes y/o intérpretes de música. En *Race Music*, Guthrie P. Ramsey, Jr. (2003) elabora lo que él denomina "memorias etnográficas" basándose en sus propios recuerdos de primera mano como niño afroamericano que creció en Chicago, y en sus experiencias como pianista profesional de jazz e intérprete de gospel. Además, se basa en entrevistas con miembros de su familia inmediata y ampliada que proporcionan historias orales de su migración a Chicago desde el sur profundo y recuerdos de la vida en los barrios

negros segregados de la ciudad. Ramsey entrelaza con elegancia estos materiales para describir la relación entre la música y la memoria en los espacios de la cultura urbana negra, incluyendo sus fiestas en casas, clubes de jazz, iglesias y pistas de patinaje.

Por su parte, Stacy Holman Jones (2002) utiliza su investigación de campo como una oportunidad para el autoanálisis. Combina sus observaciones y una breve entrevista con un artista de cabaret con sus propias reflexiones sobre la *torch singing* [tipo de canción de amor sentimental] y sus fantasías sobre Sarah Vaughan para producir una meditación etnográfica sobre la música y el deseo. La propia Jones (2002: 739) se refiere a la obra como "una ficción y una autoetnografía, un análisis y un argumento, una ironía y una interpretación literal, un álbum de recortes y una carta de fans". Aunque estos estudios tan personales pueden carecer de la fiabilidad empírica de una investigación de campo más tradicional, hacen hincapié en la cualidad subjetiva e interpretativa de la práctica etnográfica (véase Geertz 1973).

[...]

Oportunidades para la etnografía en la sociología de la música

Como han demostrado las investigaciones anteriores, la promesa de los métodos etnográficos presenta una gran cantidad de oportunidades para el estudio sociológico de la música. Al igual que la música, la etnografía es una práctica interpretativa; requiere participación e improvisación; su presentación invita a una multiplicidad de significados, así como a la autorreflexión. Por estas razones, concluyo con tres sugerencias para nuevos focos de investigación etnográfica en la sociología de la música: el uso de la música popular en el marketing de las áreas urbanas; el proceso de producción dentro de las industrias culturales; y el consumo de música en tiempo y espacio reales.

En primer lugar, la literatura contemporánea sobre sociología urbana propone que las élites suelen apropiarse de la cultura local de sus ciudades con fines políticos y empresariales (Zukin 1995, Suttles 1984, Logan y Molotch 1987, Lloyd y Clark 2001, Lloyd 2002). En Chicago y Memphis, los promotores cívicos promueven los clubes de blues en sus ciudades como medio para aumentar el turismo y generar ingresos para sus economías locales, al igual que Nashville, Nueva Orleans y Liverpool dependen de sus propios patrimonios musicales orientados a las raíces para su vitalidad financiera (Grazian 2003). Los métodos etnográficos pueden ayudar a los sociólogos a comprender mejor estas complejas relaciones existentes entre la economía política de las zonas urbanas y sus culturas musicales. En concreto, mediante tres técnicas - observación participante en los festivales de música patrocinados por la ciudad y otras atracciones turísticas, entrevistas abiertas con los líderes cívicos y los programadores de las organizaciones culturales locales, y la recopilación de relatos sobre cómo los músicos, los residentes, los promotores y los forasteros emplean de forma creativa las imágenes de "autenticidad" para representar la ciudad-, los

etnógrafos pueden añadir peso empírico a los paradigmas más abstractos indicativos de gran parte de la teoría urbana posmoderna.

En segundo lugar, los métodos etnográficos pueden mejorar la investigación histórica y cuantitativa que se realiza actualmente sobre la propia industria musical. En los últimos treinta años, la sociología de la música se ha beneficiado enormemente de los esfuerzos académicos realizados por quienes intentan combinar los campos de la producción cultural y el comportamiento organizativo. Al tratar la producción musical como una empresa comercial llevada a cabo por grandes conglomerados industriales, los sociólogos han contribuido a desmitificar los procesos a través de los cuales las discográficas y otras empresas de medios de comunicación fabrican, comercializan y distribuyen la cultura como una forma mercantilizada (Hirsch 1972, Peterson y Berger 1975, Peterson 1978, 1997; Frith 1978, 1981; Dowd y Blyler 2002).

En los últimos años, el trabajo etnográfico también ha contribuido a este proyecto al aumentar nuestro conocimiento de cómo las culturas corporativas afectan a determinados géneros musicales; identificando los diversos intereses artísticos y económicos que impulsan la producción de vídeos musicales; descubriendo cómo los empresarios del hip-hop se basan en consideraciones ideológicas para promover con éxito la música rap; descubriendo cómo los críticos musicales se organizan en el contexto del periodismo profesional; y explorando cómo se estructuran las caóticas carreras de los músicos de sesión (Peterson y White 1979, Negus 1992, 1999; Regev 1997, McLeod 1999, Klein 2003). En futuros esfuerzos, la etnografía puede resultar especialmente útil para desarrollar nuestra comprensión de cómo el personal de apoyo experimenta la marginalidad ocupacional y la segregación de género dentro de la industria musical; cómo los empleados de las compañías discográficas independientes crean identidades alternativas y presentaciones profesionales de sí mismos; y cómo las ideologías que dan forma a la producción industrial de la música acaban filtrándose hasta el nivel de la subcultura o escena musical local.

Por último, los métodos etnográficos constituyen una herramienta especialmente útil para los sociólogos interesados en examinar cómo la gente consume música en tiempo real dentro de contextos espaciales de interacción social. En su haber, los sociólogos de la cultura han recurrido a técnicas sofisticadas para examinar los gustos y las tasas de participación entre los consumidores de música, y han identificado la relación entre la apreciación del género musical y la clase social, la raza, el nivel educativo y la situación profesional (Bourdieu 1984, DiMaggio y Ostrower 1990, Peterson 1992, Bryson 1996, 1997; Peterson y Kern 1996). Pero incluso los estudios cuantitativos más rigurosos sobre el consumo pueden no dar cuenta de cómo los individuos experimentan realmente la música en sus momentos de consumo, ya sea durante conciertos públicos, pequeños espectáculos de cabaret o cenas a la luz de las velas. Por supuesto, algunas cuestiones relativas al consumo de música sólo pueden responderse de forma fiable haciendo inferencias basadas en

grandes muestras de población, y en estos casos la etnografía sólo puede ser apropiada como complemento al análisis de datos estadísticos en curso. Sin embargo, el placer (y ocasionalmente el desagrado) que produce la música rara vez se registra en el nivel de la mera aprobación, sino que a menudo se experimenta de manera emocional y visceral, como se expresa a través de gestos corporales, aplausos espontáneos y lágrimas de anhelo (véase Malbon 1999, DeNora 2000, Drew 2001, Grazian 2003). Ya sea a través de la observación participante, las entrevistas abiertas o la recopilación de relatos orales, la actuación y las experiencias en directo ofrecen una de las oportunidades más adecuadas para la etnografía en la sociología de la música.

Referencias

- Abbott, A. 1999. *Department and Discipline: Chicago Sociology at One Hundred*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. 2001. *Chaos of Disciplines*. Chicago: University of Chicago Press.
- Abu-Lughod, L. 1993. *Writing Women's Worlds: Bedouin Stories*. Berkeley: University of California Press.
- Adorno, T.W. 1989. "Perennial Fashion—Jazz." In *Critical Theory and Society*, eds. S.E. Bronner and D.M. Kellner, 199–212. New York: Routledge.
- _____. 1997. "On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening." In *The Essential Frankfurt School Reader*, eds. A. Arato and E. Gebhardt, 270–299. New York: Continuum.
- Anderson, E. 2001. "Urban Ethnography." In *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, eds. N.J. Smelser and P.B. Baltes, 16004–16008. New York: Elsevier Science.
- Becker, H.S. 1958. "Problems of Inference and Proof in Participant Observation." *American Sociological Review* 23(6): 652–660.
- _____. 1963. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. Glencoe: Free Press.
- _____. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Behar, R. and D. Gordon, eds. 1995. *Women Writing Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Bennett, H.S. 1980. *On Becoming a Rock Musician*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Bourdieu, P. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bryson, B. 1996. "Anything but Heavy Metal: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes." *American Sociological Review* 61(5): 884–899.
- _____. 1997. "What About the Univores? Musical Dislikes and Group-Based Identity Construction among Americans with Low Levels of Education." *Poetics* 25(2/3), 141–156.
- Charters, S. 1981. *The Roots of the Blues: An African Search*. New York: Da Capo Press.
- Clarke, A.C. 1956. "The Use of Leisure and its Relation to Levels of Occupational Prestige." *American Sociological Review* 21(3): 301–307.
- Clifford, J. 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Harvard University Press, Cambridge.

- Clifford, J. and G.E. Marcus, eds. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Cressey, P.G. 1932. *The Taxi-Dance Hall*. Chicago: University of Chicago Press.
- DeNora, T. 1999. "Music as a Technology of the Self." *Poetics* 27(1): 31-56.
- _____. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DiMaggio, P. and F. Ostrower. 1990. "Participation in the Arts by Black and White Americans." *Social Forces* 63(3): 753-778.
- Dowd, T.J. and M. Blyler. 2002. "Charting Race: The Success of Black Performers in the Mainstream Recording Market 1940-1990." *Poetics* 30(1/2): 87-110.
- Drew, R. 2001. *Karaoke Nights: An Ethnographic Rhapsody*. Walnut Creek: Alta Mira.
- Evans, D. 1982. *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*. Berkeley: University of California Press.
- Faulkner, R.R. 1971. *Hollywood Studio Musicians*. Chicago: Aldine Publishing Company.
- _____. 1973. "Career Concerns and Mobility Motivations of Orchestra Musicians." *Sociological Quarterly* 14(3): 147-157.
- Fonarow, W. 1997. "The Spatial Organization of the Indie Music Gig." In *The Subcultures Reader*, eds. K. Gelder and S. Thornton, 360-369. London: Routledge.
- Frith, S. 1978. *The Sociology of Rock*. London: Constable.
- _____. 1981. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon.
- Gaines, D. 1991. *Teenage Wasteland: Suburbia's Dead End Kids*. New York: Pantheon.
- Geertz, C. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic.
- Grazian, D. 2003. *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hall, S. and T. Jefferson, eds. 1975. *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge.
- Hayakawa, S.I. 1955. "Popular Songs versus the Facts of Life". *Etc* 12(2): 83-95.
- Hebdige, D. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hirsch, P.M. 1972. "Processing Fads and Fashions: An Organization Set Analysis of Culture Industry Systems." *American Journal of Sociology* 77(4): 639-659.
- Horton, D. 1957. "The Dialogue of Courtship in Popular Songs." *American Journal of Sociology* 62(6): 569-578.
- Johnstone, J. and E. Katz. 1957. "Youth and Popular Music: A Study in the Sociology of Taste." *American Journal of Sociology* 62(6): 563-568.
- Jones, S.H. 2002. "Emotional Space: Performing the Resistive Possibilities of Torch Singing." *Qualitative Inquiry* 8(6): 738-759.
- Keil, C. 1966. *Urban Blues*. Chicago: University of Chicago Press.
- Klein, B. 2003. "Dancing about Architecture: Popular Music Criticism and the Negotiation of Authority." MA Thesis, Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania.

- Lloyd, R. 2002. "Neo-Bohemia: Art and Neighborhood Redevelopment in Chicago." *Journal of Urban Affairs* 24(5): 517-532.
- Lloyd, R. and T.N. Clark. 2001. "The City as an Entertainment Machine." *Critical Perspectives on Urban Redevelopment* 6: 359-380.
- Logan, J.R. and H.L. Molotch. 1987. *Urban Fortunes: The Political Economy of Place*. Berkeley: University of California Press.
- Lomax, A. 1993. *The Land Where the Blues Began*. New York: Delta.
- Macdonald, D. 1953. "A Theory of Mass Culture." *Diogenes* 1(3): 1-17.
- Malbon, B. 1999. *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality*. New York: Routledge.
- Marcus, G.E. 1998. *Ethnography through Thick and Thin*. Princeton: Princeton University Press.
- McLeod, K. 1999. "Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation." *Journal of Communication* 49(4): 134-150.
- McRobbie, A. and J. Garber. 1975. "Girls and Subcultures." In *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in PostWar Britain*, eds. S. Hall and T. Jefferson, 209-222. London: Routledge.
- Negus, K. 1992. *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London: Edward Arnold.
- _____. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
- Oliver, P. 1965. *Conversation with the Blues*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Peterson, R.A. 1978. "The Production of Cultural Change: The Case of Contemporary Country Music." *Social Research* 45(2): 292-314.
- _____. 1992. "Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore." *Poetics* 21(4): 243-258.
- _____. 1997. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Peterson, R.A. and D.G. Berger. 1975. "Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music." *American Sociological Review* 40(2): 158-173.
- Peterson, R.A. and R.M. Kern. 1996. "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore." *American Sociological Review* 61(5): 900-907.
- Peterson, R.A. and H.G. White. 1979. "The Simplex Located in Art Worlds." *Urban Life* 7(4): 411-439.
- Ramsey, G.P., Jr. 2003. *Race Music: Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*. Berkeley: University of California Press.
- Reckless, W.C. 1933. *Vice in Chicago*. Chicago: University of Chicago Press.
- Regev, M. 1997. "Who Does What with Music Videos in Israel." *Poetics* 25(4): 225-240.
- Riesman, D. 1950. "Listening to Popular Music." *American Quarterly* 2(4): 359-371.
- Rosaldo, R. 1989. *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon.
- Rosenberg, B. and D.M. White. 1957. *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York: Free Press.
- Suttles, G.D. 1984. "The Cumulative Texture of Local Urban Culture." *American Journal of Sociology* 90(2): 283-304.

- Thornton, S. 1996. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Willis, P.E. 1978. *Profane Culture*. London: Routledge.
- _____. 1990. *Common Culture: Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*. Boulder: Westview.
- Zorbaugh, H.W. 1929. *The Gold Coast and the Slum: A Sociological Study of Chicago's Near North Side*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zukin, S. 1995. *The Cultures of Cities*. Cambridge: Blackwell.

Perspectivas de interpretación

LISA MCCORMICK

Tanto en la sociología como en la musicología se ha producido en los últimos años una explosión de la actividad investigadora en torno al "performance" [interpretación]. Sin embargo, los dos campos no podrían ser más diferentes en su forma de abordar el tema, un contraste que se ha agudizado por su desarrollo independiente. Los sociólogos han tendido a pensar en la interpretación en términos de acción social encarnada, lo que les ha llevado a investigar los rituales de interacción musical en diversos entornos sociales. Los musicólogos, por su parte, han investigado la interpretación "informándola" mediante el análisis de la estructura formal de una obra o la recopilación de pruebas históricas sobre cómo se interpretaba en la época del compositor; también han investigado la historia de la interpretación a través de las grabaciones. En este capítulo, trazaré el desarrollo de la investigación sobre la interpretación en estos campos. Para concluir, exploraré la posibilidad de una síntesis interdisciplinaria que debería haberse realizado hace tiempo.

Perspectivas de la interpretación en la sociología

El curso de la sociología de la música se configuró de forma decisiva en las décadas de 1970 y 1980 con la aparición secuencial de la perspectiva de la producción y el enfoque de los "mundos del arte". Mientras que Bourdieu y la tradición de la teoría crítica habían mantenido el arte y la cultura en la agenda de investigación en Europa, éstos tenían que establecerse como temas adecuados en la sociología estadounidense (Santoro 2008). Peterson (1976; Peterson y Anand 2004) y Becker (1974, 1982) lograron hacer este caso mediante la elaboración de enfoques completamente sociológicos para el estudio de la música, pero cada uno lo hizo de una manera que dejó de lado la interpretación en favor de otras preocupaciones. Para los que adoptaron la perspectiva de la producción de Peterson, lo que importaba era el entorno en el que se creaba, fabricaba y evaluaba la música, por lo que el objetivo era comprender las estructuras organizativas y de la industria que daban forma al contenido y a la forma de los símbolos culturales. El espíritu pragmático de la perspectiva de los mundos del arte de Becker fomentó la atención a las convenciones que coordinan el "trabajo" artístico y, por extensión, los usos de la música en la vida cotidiana. Al declarar al significado y la interpretación fuera de los límites, estas perspectivas ayudaron a cimentar el "paradigma de

producción/consumo" (McCormick 2012) que sigue dominando el análisis cultural a ambos lados del Atlántico, por muy "poco útil" que sea a veces (Atkinson 2004: 158).

Cuando la interpretación surgió durante este período, tendió a serlo en las subdisciplinas más radicales. En el caso de la etnometodología¹, la exploración de los "haceres" representados produjo varios ensayos clásicos sobre el género (Garfinkel 1967, West y Zimmerman 1987), así como *Ways of the Hand* (1978) de Sudnow.² Lo que distingue el estudio de Sudnow (1978: xiii) es que evitó deliberadamente explicar el estilo pianístico del jazz para describir el proceso de aprendizaje de la improvisación, mejorando su relato de "las formas de conocimiento de la entidad del jazz" con diagramas de digitaciones y fotografías de sus manos colocadas en varias posiciones para acordes en el teclado. Sudnow (xiii) escribe desde el "punto de vista del intérprete", pero la motivación fenomenológica que adopta tiene que ver menos con la "conciencia introspectiva" que con el "examen" de cómo el cuerpo sostiene una "actividad ordenada" gestionando "problemas concretos". Al ubicar el logro práctico del músico de jazz en las manos, se demuestra que el cuerpo es más que un ejecutor de lo que la mente o el oído interno imaginan; a través de las maniobras físicas que crean sonidos en el instrumento, el cuerpo acumula un conocimiento completamente táctil que opera casi independientemente de los aspectos cognitivos de tocar el piano.

El campo de los estudios culturales es un mundo aparte de la etnometodología en muchos aspectos, pero también en este caso lo que motivó un compromiso con la interpretación fue la negación de la centralidad de los textos. En los primeros estudios etnográficos de la Escuela de Birmingham sobre las subculturas, la interpretación estaba implícita en lugar de tematizada en la investigación de los rituales de resistencia (véase, por ejemplo, Hall y Jefferson 1976). En *Performing Rites*, Frith (1996) le dio la vuelta a esta situación proponiendo una solución al "problema del valor" en los estudios culturales con una estética de la música popular centrada en la interpretación. En su opinión, los enfoques estructuralistas habían resultado inadecuados porque sólo podían relacionar la música popular con los procesos sociales; sólo una vez que el estudio académico de la música popular se alejara del "significado y su exégesis -la apreciación musical como una especie de descodificación" y se acercara a la interpretación, la música podría ser reconocida como un proceso social en sí mismo (1996: 272). Este movimiento analítico llevó a Frith (210-211) a centrarse en los aspectos no textuales de las interpretaciones de las canciones pop, comenzando con el proceso de "la doble representación" a través del cual el cantante contextualiza el "acto" de cantar con el "acto" de la interpretación; su punto es que la personalidad de la estrella sigue siendo distinta de la personalidad descrita en la letra, lo que permite al oyente atender tanto a la canción como a su interpretación. Al igual que Sudnow, Frith aborda la fisicalidad de la actuación, pero

¹ La etnometodología es la investigación empírica de los métodos que utilizan los individuos para dar sentido y al mismo tiempo realizar sus acciones cotidianas: comunicar, tomar decisiones, razonar.

² Se publicó una segunda versión varios años después. Véase Sudnow y Dreyfus (2001).

desde el punto de vista del analista y no del intérprete; se reconoce que la voz y el cuerpo de la estrella del pop son instrumentos expresivos, pero su importancia radica en el placer que producen para el oyente y su función como lugar de deseo erótico.

Por su parte, Frith (272) identifica la cuestión crítica como "la unión de lo sensual, lo emocional y lo social en la interpretación", pero desgraciadamente este ideal estético se presenta como patrimonio exclusivo de lo popular. Esta posición radical podría haber tenido sentido cuando las distinciones que separaban lo cultural alto de lo bajo estaban más firmemente arraigadas, pero a medida que estas divisiones se han ido erosionando, también se han eliminado los motivos para exagerar la distinción entre la música popular y la clásica. El arte elevado siempre ha tenido sus propias ocasiones en las que se pone intencionadamente en primer plano la interpretación de la música en lugar de la propia música, como los concursos (McCormick 2009). Tampoco se puede afirmar que la mediación tecnológica produzca una estética exclusivamente popular. Lo que Frith (224) dijo de los vídeos de música pop se aplica igualmente a las transmisiones de alta definición de las que fue pionera la Metropolitan Opera de Nueva York: "se basan en (y, por tanto, nos llaman la atención) las convenciones de interpretación establecidas y las adaptan a las nuevas circunstancias tecnológicas y de venta".

Atkinson (2006) es uno de los pocos sociólogos que se ha aventurado a entrar en el ensayo de estudio para observar cómo estas convenciones escénicas establecidas informan del trabajo de puesta en escena de una producción de ópera. Durante varios años realizó un trabajo de campo con la Welsh National Opera para investigar empíricamente el "trabajo práctico de la teatralidad" que hace que una ópera "funcione" (Atkinson 2010: 4). La figura clave en estos procesos es el productor de ópera, que traduce las ideas conceptuales sobre el texto de la ópera en acción encarnada a través de una forma de *bricolaje* cultural, recurriendo a fuentes tan variadas como los antecedentes literarios y los medios de comunicación de masas para proporcionar motivaciones a los personajes de los cantantes y, por tanto, hacer que las interacciones escénicas tengan sentido. La labor interpretativa es también la forma en que el productor encarna la autoridad personal; al proporcionar "dirección dramática", mediante gestos demostrativos, miradas y movimiento, se va articulando una versión autorizada de la producción (Atkinson 2004: 155). La producción de la ópera que resulta de estos ensayos sirve de base para que surja una representación de segundo orden; a través de ocasiones y formas materiales como galas y programas, la compañía de ópera se representa a sí misma ante patrocinadores y mecenas.

El estudio de Atkinson es una excepción; su "dramaturgia de la dramaturgia" (2004: 151) compensa la base empírica que encontró ausente en la elaboración de

Goffman (1959) de la metáfora dramática.³ Es mucho más habitual que los sociólogos importen al por mayor los conceptos goffmanianos en campos seleccionados para iluminar las interacciones musicales. Por ejemplo, Dempsey (2008) toma el análisis del marco de Goffman como punto de partida para identificar los parámetros que coordinan la acción conjunta y definen los enunciados apropiados en el contexto de una jam session de jazz. Lee (2009), por su parte, se basa en la teoría de Goffman sobre el trabajo facial al documentar las estrategias utilizadas por los *emcees* [presentadores musicales] para evitar la vergüenza de interrumpir el flujo en los abreviados de rap de estilo libre. Del mismo modo, Scarborough (2012) ha examinado cómo los músicos de jazz y rock intentan salvar la cara cuando su identidad se ve amenazada en el escenario, pero con el objetivo añadido de explicar la estratificación situacional; amplía el modelo de Goffman introduciendo las formas de capital de Bourdieu, lo que le permite identificar cómo las diversas estrategias de trabajo facial dependen de recursos distribuidos de forma diferencial.

Aunque las audiciones podrían haber ofrecido otro lugar para explorar los rituales de interacción goffmanianos, Nylander (2014) rechazó deliberadamente este tipo de microanálisis para su investigación de los procedimientos de selección en las prestigiosas escuelas de jazz suecas. En su lugar, sigue a Bourdieu; al adoptar una visión crítica de las prácticas de valoración y evaluación de la interpretación del jazz, ve a través del discurso romántico que encaja con los "dichos" de los jurados para encontrar el principio dóxico que guía la selección de los "herederos" y justifica la eliminación de los *epígonos*, que decepcionan por seguir demasiado de cerca la norma, o de los *herejes*, que ofenden por alejarse demasiado de la tradición. Como era de esperar, el marco de la teoría del campo colapsa la interpretación musical en el *habitus*; sólo los músicos con la educación adecuada pueden parecer "naturalmente talentosos" y mostrar "personalidad" tocando con la norma.

Conclusiones reductoras como éstas son precisamente lo que la sociología de las mediaciones musicales de Hennion (2003) pretende superar. Más que refutar las lecciones de la sociología crítica, se trata aquí de reconocer sus limitaciones, sobre todo el hecho de no dar cuenta de las diversas formas en que los actores experimentan el placer estético. Para Hennion (2003: 85), la clave para evitar el callejón sin salida de la deconstrucción bourdieuana es concebir las "mediaciones" de forma amplia y positiva; no son "meros portadores" de la música ni "sustitutos que disuelven su realidad", sino todos los "intermediarios humanos y materiales" que hacen posible la música y permiten su apreciación. En consecuencia, la música puede verse como un acontecimiento contingente y posiblemente transformador más que como un objeto estático, mientras que el gusto puede entenderse como una

³ El enfoque o modelo dramático de Erving Goffman es una manera de interpretar la interacción social en la cual se propone la idea de que toda interacción es una actuación o papel representado hacia el otro o los posibles observadores.

interpretación más que como un indicador del capital cultural asociado a una categoría socioprofesional (Hennion 2001: 3).

Como demuestra este panorama selectivo, los sociólogos han investigado una amplia gama de géneros musicales guiados por una diversidad de perspectivas, pero comparten una visión de la interpretación musical como acción social incorporada. Por muy diferentes que sean las cuestiones teóricas que animan la investigación, todos ellos han gravitado hacia los entornos rituales para sus observaciones empíricas, que van desde las sesiones de práctica privadas cotidianas y las sesiones espontáneas de improvisación hasta los conciertos formales y las actuaciones habituales. Una ventaja importante de esta visión "ritualista" es que incluye la escucha. Hennion (2001: 18) podría resistirse a utilizar el término "ritos" para describir las ceremonias que los melómanos organizan para alcanzar estados alterados, pero esto es sólo para proteger sus hábitos de escucha de la connotación de una codificación rígida. Por el contrario, Frith (1996: 275) adopta el término porque la identidad se construye a través de los ritos; da igual que la participación ritual sea en forma de "hacer música" o "escuchar música" porque ambas son "cuestiones corporales" o "movimientos sociales".

Perspectivas de la interpretación en la musicología

Cabría esperar que las perspectivas de la interpretación tuvieran una historia más larga en la musicología que en la sociología, pero en realidad no es así. Según Leech-Wilkinson (2009: 791), la razón de este abandono es que la musicología ha tenido una "relación incómoda" con la interpretación durante 100 años. Cook (2013a: 11) achaca esta incomodidad a una inquebrantable vena platónica en la erudición musical; al concebir la música como una "entidad abstracta y duradera que se refleja en la notación, siendo la propia notación la que se refleja" a través de la interpretación, el papel del intérprete se reduce al de un transmisor. En su forma más benigna, esta actitud animó a los musicólogos a desestimar la interpretación como una mera cuestión de oficio; en su forma más virulenta, los intérpretes fueron retratados como una fuente potencial de distorsión, lo que avivó un discurso moral que apelaba a su sentido del deber hacia la obra y las intenciones del compositor. En cualquier caso, el compositor (muerto) se situaba en la cima de la jerarquía musical. Un importante desafío a este incómodo statu quo vino de la mano de Small (1998), cuya polémica era sencilla pero eficaz: si la "música" fuera un verbo en lugar de un sustantivo, se podrían plantear nuevas y mejores cuestiones. Propuso una definición inclusiva para su término inventado, *musicar*: "Musicalizar es participar, en cualquier calidad, en una representación musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando o practicando, aportando material para la interpretación (lo que se llama componer), o bailando" (1998: 9). Se trataba de un movimiento profundamente sociológico; Small presentaba la música como una acción para argumentar que las relaciones sociales modeladas y representadas a través de la música eran tan importantes como las propiedades formales de la obra interpretada. Este argumento

se desarrolla a través de una "descripción densa" de un concierto sinfónico, basado en la teoría ritual de Bateson (1973) para deconstruir el significado de este evento. La intervención de Small allanó el camino para que las perspectivas de la interpretación en sociología y musicología convergieran, pero esto no fue suficiente para que los caminos se cruzaran.⁴ A regañadientes, los musicólogos convencionales aceptaron el punto de Small (1998: 8) de que "las obras musicales existen para dar a los intérpretes algo que interpretar" y no al revés, pero siguen sin sentirse cómodos con el concepto de música como un evento, dejando a los etnomusicólogos y antropólogos la tarea de someter la música clásica occidental a la mirada etnográfica (véase, por ejemplo, Kingsbury 1988, Born 1995, Nooshin 2014).

En lugar de desarraigar el "paradigma textualista" (Cook 2013b) que ha estado profundamente arraigado en el campo, de hecho, los estudios musicológicos sobre la interpretación lo han reforzado. No se trata de restar importancia a las ambiciones revolucionarias del "movimiento de la música antigua" ni a su impacto en el mundo musical; la noción de "interpretación históricamente informada" (véase Donington 1977, Kenyon 1988, Taruskin 1995, Butt 2002), que en su día dividió amargamente a los intérpretes, los estudiosos de la música y el público, se ha institucionalizado en los conservatorios, los departamentos de musicología y la industria discográfica. Al principio, los debates sobre los méritos de los instrumentos de época y la práctica interpretativa auténtica se limitaban al repertorio barroco, pero gradualmente se expandieron hacia atrás y hacia adelante en el tiempo para incluir todo, desde el período medieval (Knighton y Fallows 1992) hasta el romántico (Brown 1999). Esta agitación ha dado lugar a la invención de un estilo de interpretación radicalmente nuevo, pero sería inexacto llamar a este desarrollo un "giro interpretativo" en cualquier sentido indicador; los argumentos se centran invariablemente en la interpretación correcta de la notación y se resuelven reuniendo pruebas documentales. Por lo tanto, los intérpretes siguen estando al servicio de los musicólogos, y el régimen literario de la erudición permanece intacto.

La situación no es mejor cuando los teóricos de la música dirigen su atención a la interpretación. En la subdisciplina conocida como "análisis e interpretación" (véase especialmente Berry 1989), los teóricos de la música se encargan de exponer las relaciones estructurales que los intérpretes deben realizar en la ejecución. El mensaje implícito es claro: es posible, pero poco probable, que los intérpretes

⁴ La "nueva" musicología fue mucho más receptiva a la crítica de Small, pero este subcampo también mantuvo su distancia con la sociología a pesar de su postura crítica y del "giro social" que definió su agenda de investigación inicial. Martin (2006: 33) ha señalado sin rodeos las consecuencias de esta oportunidad perdida: aunque, en principio, el intercambio a través de las fronteras disciplinarias debe ser bienvenido, hay que decir que el respeto de los sociólogos por las competencias y preocupaciones profesionales de los músicos y musicólogos no siempre ha sido recíproco. De hecho, tal y como se ve desde el lado sociológico de la valla, buena parte de los trabajos recientes sobre el análisis social de la música, aunque suelen ser interesantes y a menudo estimulantes, son en última instancia decepcionantes debido a la evidente falta de familiaridad de los autores con los contornos del discurso sociológico contemporáneo y a la consiguiente incapacidad para comprometerse con él.

abandonados a su suerte puedan producir una interpretación correcta, por lo que al ayudarles a entender lo que tocan, los teóricos se aseguran de que coincidan las "gramáticas" de composición y de escucha (Lerdahl, 1988). Como han denunciado tanto Lester (1995) como Cook (2001a), este enfoque equivale a una explicación de la música sin músicos porque considera que los intérpretes son irrelevantes para el proceso de análisis. Mientras que Dunsby (1989) ha cuestionado este legado schenkeriano y schoenbergiano argumentando que interpretar música y explicar su estructura son dos actividades distintas (aunque se solapen), Rink (2002) ha tratado de encontrar un punto intermedio con el concepto de "análisis del intérprete". La idea aquí es establecer un paralelismo; el análisis producido por los teóricos hace hincapié en la estructura, pero los intérpretes, al estar más en sintonía con la temporalidad de la música, hacen hincapié en la "forma". El análisis del intérprete también es más flexible; las interpretaciones surgen gradualmente a través del proceso de ensayo y se guían por una "intuición informada" más que por reglas sistemáticas (Rink 2002: 39).

Los intérpretes ocupan un lugar mucho más destacado en el proceso analítico cuando se estudia la interpretación escuchando atentamente las grabaciones (para una visión general, véase Bayley 2010). A diferencia de los estudiosos de la música antigua, que deben basarse en descripciones fragmentarias y a menudo conflictivas de las técnicas y prácticas de interpretación, los musicólogos que estudian las grabaciones pueden escuchar por sí mismos los infames tempi rápidos de Toscanini o el uso generoso del portamento de Caruso. El reto que plantea este enfoque es tener en cuenta las distorsiones introducidas por la tecnología. En el caso de las grabaciones de la primera parte del siglo XX, son las limitaciones de los dispositivos de grabación las que plantean dificultades; en las grabaciones de la posguerra, el problema es la sofisticación de los equipos, que permite al productor manipular lo que se oye. Complicaciones como éstas impiden que los analistas traten indistintamente las grabaciones y las actuaciones en directo, pero si se concede a las grabaciones su propio tipo de autenticidad, se obtiene un gran recurso de pruebas para comprobar las hipótesis sobre el estilo.

Por ejemplo, Bowen (1999) ha realizado un análisis estadístico de los ochenta años de historia grabada del emblemático primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven. Descubrió que mientras el tempo del primer tema ha cambiado muy poco, el tempo inicial medio del segundo tema ha aumentado significativamente, una tendencia que interpreta como el declive de la tradición interpretativa del siglo XIX de ralentizar el segundo tema. Sobre la base de esta constatación, critica el análisis teórico tradicional de la música por medir el peso proporcional de los temas y las tonalidades por la distribución relativa de los compases. Si las proporciones del movimiento se ven afectadas por la tradición interpretativa, se deduce que "no hay forma de estudiar la estructura de una obra musical; la estructura de la música variará dependiendo de quién la interprete, cuándo, dónde y para quién" (Bowen 1999: 436). Sin embargo, a través de las grabaciones es posible rastrear cómo la

interpretación cambia la estructura de la música. Leech-Wilkinson (2009, 2012) también ha recurrido a las pruebas de las interpretaciones grabadas para cuestionar la teoría musical convencional, pero no para atacar los métodos del análisis tradicional. Por el contrario, sugiere de forma provocativa que los musicólogos simplemente no han reconocido hasta qué punto los intérpretes han influido en ellos todo el tiempo. Los intérpretes contemporáneos no sólo proporcionan la referencia para el mundo sonoro idealizado del compositor o del teórico, sino que también inspiran nuevas técnicas y teorías analíticas al poner de manifiesto nuevos aspectos de la música a través del estilo de interpretación.

Los métodos para estudiar las grabaciones han variado en sofisticación, desde el uso de un cronómetro para extraer los tiempos hasta el uso de espectrogramas para medir el vibrato y las inflexiones vocales (Johnson 2002). Sin embargo, los métodos científicos más elaborados se encuentran en la intersección de la psicología cognitiva y la musicología (véase Clarke 2004). Por ejemplo, la expresión musical puede estudiarse cuantitativamente equipando un teclado de piano con el protocolo de comunicación digital "Musical Instrument Digital Interface" (MIDI) para capturar características de la interpretación como la identidad de las teclas pulsadas, el momento en el que empiezan y terminan las notas, la velocidad con la que el martillo golpea la cuerda y los tiempos de pulsación y liberación del pedal. Al disponer de datos cuantitativos tan precisos, se pueden trazar con detalle las propiedades de una sola interpretación y se pueden recopilar muestras más amplias para el análisis estadístico. Sin embargo, las limitaciones de los estudios basados en MIDI son considerable; como la recogida de datos se limita al mecanismo del teclado, no se puede captar el uso que hace el intérprete de otras herramientas expresivas, como las propiedades acústicas del instrumento y los movimientos físicos.⁵

Para estudiar el componente visual de la interpretación musical, los científicos cognitivos han recurrido a los datos de vídeo. Davidson (1993), por ejemplo, empleó la técnica del punto de luz para determinar en qué medida los novatos musicales se basan en la información visual para calibrar la expresividad. En este método, se coloca un material reflectante en las principales articulaciones del músico para que la cámara capte la luz que rebota en estos puntos mientras se mueven durante la interpretación; en la reproducción, el brillo y el contraste se ajustan para enmascarar la apariencia del intérprete, permitiendo a los espectadores concentrarse sólo en los movimientos físicos. Al preparar extractos que podían mostrarse a los sujetos en versiones de sólo vídeo, sólo sonido y vídeo y sonido, Davidson descubrió que la visión era un indicador más eficaz de la manera de actuar que el sonido. En una línea

⁵ Existen controladores MIDI para otros instrumentos, y los sistemas de conversión de tono a MIDI han mejorado, pero la gran mayoría de los estudios que utilizan esta tecnología se han llevado a cabo en el piano porque aporta varias ventajas: su carácter percusivo se presta bien al análisis de la sincronización; las mediciones pueden realizarse de forma discreta; y el equipo ha estado disponible comercialmente (Clarke 2004).

similar, Tsay (2013) descubrió que la vista es un factor más importante que el sonido en los juicios sobre la interpretación musical tanto para los novatos como para los músicos profesionales. En este estudio, se pidió a los participantes que identificaran a los verdaderos ganadores de un concurso de música clásica utilizando fragmentos de grabaciones de seis segundos que, dependiendo de las condiciones del experimento, se reprodujeron solo con audio, solo con vídeo o con sonido y vídeo juntos. El hallazgo más sorprendente fue que las selecciones de los sujetos eran más fiables cuando se basaban en las grabaciones de vídeo sin sonido; este fue el caso incluso de los músicos profesionales que insistieron más en que el sonido era lo único que importaba.

Aunque este tipo de experimentos han producido resultados intrigantes, los métodos que emplean comparten la misma debilidad que las perspectivas de interpretación más convencionales en musicología: la música está descontextualizada. Las lecturas MIDI sólo pueden recogerse, y los vídeos sólo pueden reproducirse, en un entorno de laboratorio, pero se parecen poco al acto de hacer música y escuchar *in situ*. Como enfoques centrados en la partitura, el "análisis e interpretación" y la interpretación con base histórica refuerzan un concepto platónico de la música, que por definición niega la importancia del contexto. En cuanto al estudio de las grabaciones, sólo parece ser un alejamiento radical de las partituras. Incluso los defensores de la fonomusicología han tenido que admitir que "da una nueva oportunidad al textualismo musicológico: las grabaciones se sacan de contexto y se analizan como objetos autónomos en lugar de como las huellas de las acciones humanas en situaciones sociales y culturales específicas" (Cook 2013b: 76).⁶ A pesar de todo el floreciente interés por la interpretación en los últimos quince años, la musicología aún no ha dado un verdadero "giro interpretativo."

Hacia una síntesis interdisciplinaria: Del ritual musical al teatro

El avance más prometedor en este sentido ha sido la intrusión de los estudios de interpretación en la musicología. La apertura de esta incursión apareció cuando Cook (2001b), un musicólogo, se atrevió a contemplar la música como interpretación y ponderó las posibilidades de tratar las piezas musicales como "guiones" en lugar de como textos u obras. Auslander (2013), un investigador de los estudios de la interpretación, se propuso posteriormente forjar un nuevo "espacio discursivo" en la

⁶ Hennion (2003) ha hecho una observación similar sobre el papel de las grabaciones en el jazz. Los entusiastas del género suelen argumentar que el jazz, como forma de arte de la improvisación, es mucho más libre que la música clásica porque es una tradición oral y no una tradición anotada. Hennion advierte del peligro de aceptar este contraste al pie de la letra: ocupado en adornar el objeto de su amor con estas alabanzas, el amante del jazz olvida que esta espléndida transgresión de siglos de música escrita no se produjo remontándose a las fuentes orales de una música tradicional que no puede escribirse en papel, sino que, por el contrario, avanza con el uso de nuevos medios para sobrefijar la música, a través de un medio en el que ningún género anterior podía apoyarse: el jazz se ha escrito con grabaciones. (87)

encrucijada de los dos campos, pero ha encontrado cierta resistencia. Los estudios de interpretación podrían proporcionar el antídoto a la orientación textualista que permitiría a los musicólogos "abrazar todas las implicaciones de considerar la interpretación como constitutiva de la música" (Auslander 2013: 350), pero incluso los más interdisciplinarios de entre ellos sólo llegarán a abogar por la complementariedad; los musicólogos siguen reivindicando una visión particular del sonido y de la "música en sí", pero reconocen de buen grado que los estudios de interpretación pueden atender mejor los significados sociales que surgen a través de la interpretación (352). Auslander (355) rechaza esta distinción entre "lo que la música es y lo que hace" como una falsa dicotomía, llegando a la posición mucho más sociológica de que "la música es lo que los músicos hacen".

Por lo tanto, es apropiado que Auslander (2006) recurra a Goffman para desarrollar una teoría de la interpretación musical centrada en el intérprete. Aunque sostiene de forma provocativa que "lo que los músicos interpretan no es en primer lugar la música, sino sus propias identidades como músicos" (2006: 102), evita un enfrentamiento con la musicología; a diferencia de Small, no niega el estatus normativo de las obras musicales, sino que las trata como parte del equipo expresivo que los músicos utilizan para crear su persona. Auslander (102) también evita cometer el error de Frith de declarar la performatividad como una cualidad específica del género; en su lugar, insiste en que "todo tipo de músicos (es decir, cantantes, instrumentistas, directores) en todos los géneros (es decir, clásico, jazz, rock, etc.) propagan personajes en sus actuaciones". Por ejemplo, los acompañantes autodidactas y los miembros anónimos de una orquesta sinfónica son identidades interpretativas; simplemente son más difíciles de reconocer porque la característica que define sus personajes es la oscuridad.

He llegado a una posición similar en mi propio trabajo (McCormick 2006, 2009). Al presentar la música como un modo de actuación social, estoy sugiriendo que los sociólogos no han ido lo suficientemente lejos al sugerir que la música es un recurso en la acción social; la música es en sí misma un proceso social a través del cual los "actores sociales, individualmente o en concierto, muestran a otros el significado de su situación social" (Alexander 2004: 429). El modelo de pragmática cultural que he modificado para el análisis de la actuación musical distingue seis elementos de la actuación: los sistemas de representaciones colectivas, que comprenden el trasfondo cultural de una actuación y los componentes de los guiones; los actores que representan el guión y muestran los significados; el público para el que se presenta la actuación; los medios de producción simbólica, incluido el equipo expresivo necesario para llevar a cabo la actuación; la puesta en escena, que se refiere a la secuenciación en el tiempo y el espacio que supone dar vida a un guión; y el poder social, que se refiere a la distribución diferencial de los medios simbólicos y a la libertad de los grupos sociales para crear, interpretar, observar y evaluar las actuaciones. Lo que este enfoque añade a la "presentación del yo musical" explorada por Auslander y a los enfoques "ritualistas" descritos anteriormente es una

dimensión macrosociológica que puede dar cuenta de la dinámica de los procesos de tipo ritual en las sociedades fragmentadas contemporáneas. Lo que queda por ver es si un enfoque centrado en el significado de este tipo, dado su potencial para incorporar conocimientos técnicos sobre el sonido, la comunicación no verbal y la "música en sí", aliviará la incomodidad de los musicólogos con respecto a la interpretación, el contexto "extramusical" y la idea de la música como acontecimiento.

Referencias

- Alexander, J.C. 2004. "Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy." *Sociological Theory* 22(4): 527-573.
- Atkinson, P. 2004. "Performance, Culture and the Sociology of Education." *International Studies in Sociology of Education* 14(2):147-165.
- _____. 2006. *Everyday Arias: An Operatic Ethnography*. Lanham: AltaMira Press.
- _____. 2010. "Making Opera Work: Bricolage and the Management of Dramaturgy." *Music and Arts in Action* 3(1): 3-19.
- Auslander, P. 2006. "Musical Personae." *TDR/The Drama Review* 50(1): 100-119.
- _____. 2013. "Afterword: Music as Performance: The Disciplinary Dilemma Revisited." In *Taking it to the Bridge: Music as Performance*, eds. N. Cook and R. Pettengill, 349-357. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Bateson, G. 1973. *Steps to an Ecology of Mind*. St. Albans: Granada.
- Bayley, A., ed. 2010. *Recorded Music: Performance, Culture and Technology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Becker, H.S. 1974. "Art as Collective Action." *American Sociological Review* 39(6): 767-776.
- _____. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Berry, W. 1989. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press.
- Born, G. 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press.
- Bowen, J.A. 1999. "Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works." In *Rethinking Music*, eds. N. Cook and M. Everist, 424-451. Oxford: Oxford University Press.
- Brown, C. 1999. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press.
- Butt, J. 2002. *Playing With History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clarke, E. 2004. "Empirical Methods in the Study of Performance." In *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, eds. E. Clarke and N. Cook, 77-102. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. 2001a. "Analysing Performance and Performing Analysis." In *Rethinking Music*, eds. N. Cook and M. Everist, 239-261. New York: Oxford University Press.
- _____. 2001b. "Between Process and Product: Music and/as Performance." *Music Theory Online* 7(2): n.p.

- _____. 2013a. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press.
- _____. 2013b. "Bridging the Unbridgeable? Empirical Musicology and Interdisciplinary Performance Studies." In *Taking It to the Bridge: Music as Performance*, eds. N. Cook and R. Pettengill, 70–85. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Davidson, J.W. 1993. "Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians." *Psychology of Music* 21(2): 103–113.
- Dempsey, N.P. 2008. "Hook-Ups and Train Wrecks: Contextual Parameters and the Coordination of Jazz Interactions." *Symbolic Interaction* 31(1): 57–75.
- Donington, R. 1977. *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber.
- Dunsby, J. 1989. "Guest Editorial: Performance and Analysis of Music." *Music Analysis* 8(1/2): 5–20.
- Frith, S. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Garfinkel, H. 1967. "Passing and the Managed Achievement of Sex Status in an Inter-sexed Person, Part 1." In *Studies in Ethnomethodology*, 116–185. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Goffman, E. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City: Doubleday.
- Hall, S. and T. Jefferson, eds. 1976. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson.
- Hennion, A. 2001. "Music Lovers: Taste as Performance." *Theory, Culture and Society* 18(5): 1–22.
- _____. 2003. "Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music." In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, eds. M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton, 80–91. New York: Routledge.
- Johnson, P. 2002. "The Legacy of Recordings." In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, ed. J. Rink, 197–212. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kenyon, N., ed. 1988. *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Oxford: Oxford University Press.
- Kingsbury, H. 1988. *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Knighton, T. and D. Fallows, eds. 1992. *Companion to Medieval and Renaissance Music*. New York: Schirmer Books.
- Lee, J. 2009. "Escaping Embarrassment: Face-Work in the Rap Cipher." *Social Psychology Quarterly* 72(4): 306–24.
- Leech-Wilkinson, D. 2009. "Musicology and Performance." In *Music's Intellectual History: Founders, Followers, and Fads*, eds. Z. Blazekovic and B.D. Mackenzie, 791–804. New York: Répertoire International de Littérature Musicale.
- _____. 2012. "Compositions, Scores, Performances, Meanings." *Music Theory Online* 18(1): 1–17.
- Lerdahl, F. 1988. "Cognitive Constraints on Compositional Systems." In *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, ed. J. A. Sloboda, 231–259. Oxford: Oxford University Press.
- Lester, J. 1995. "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation." In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. J. Rink, 197–216. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martin, P.J. 2006. *Music and the Sociological Gaze: Art Worlds and Cultural Production*. Manchester: Manchester University Press.

- McCormick, L. 2006. "Music as Social Performance." In *Myth, Meaning, and Performance: Toward a New Cultural Sociology of the Arts*, eds. R. Eyerman and L. McCormick, 121–144. Boulder: Paradigm Publishers.
- _____. 2009. "Higher, Faster, Louder: Representations of the International Music Competition." *Cultural Sociology* 3(1): 5–30.
- _____. 2012. "Music Sociology in a New Key." In *The Oxford Handbook of Cultural Sociology*, eds. J.C. Alexander, R.N. Jacobs and P. Smith, 722–744. New York: Oxford University Press.
- Nooshin, L., ed. 2014. *The Ethnomusicology of Western Art Music*. London: Routledge.
- Nylander, E. 2014. "Mastering the Jazz Standard: Sayings and Doings of Artistic Valuation." *American Journal of Cultural Sociology* 2(1): 66–96.
- Peterson, R., ed. 1976. *The Production of Culture*. Beverly Hills: Sage Publications.
- Peterson, R. and N. Anand. 2004. "The Production of Culture Perspective." *Annual Review of Sociology* 30: 311–334.
- Rink, J. 2002. "Analysis and (or?) Performance." In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, 35–58. Cambridge: Cambridge University Press.
- Santoro, M. 2008. "Culture As (And After) Production." *Cultural Sociology* 2(1): 7–31.
- Scarborough, R.C. 2012. "Managing Challenges on the Front Stage: The Face-Work Strategies of Musicians." *Poetics* 40(6): 542–64.
- Small, C. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Sudnow, D. 1978. *Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sudnow, D. and H.L. Dreyfus. 2001. *Ways of the Hand: A Rewritten Account*. Cambridge: MIT Press.
- Taruskin, R. 1995. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.
- Tsay, C.-J. 2013. "Sight Over Sound in the Judgment of Music Performance." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 110(36): 14580–14585.
- West, C. and D.H. Zimmerman. 1987. "Doing Gender." *Gender and Society* 1(2): 125–151.

Perspectivas de producción

MARCO SANTORO

Haciendo hincapié en el carácter eminentemente social de la experiencia musical, la sociología como disciplina ha aportado conceptos y modelos útiles para captar los fenómenos relacionados de la producción, el consumo y la apreciación de la música: en definitiva, la organización social de la vida musical. Tres enfoques o perspectivas han hegemonizado el estudio sociológico de las artes en las últimas décadas, ejerciendo influencia también en el campo de los estudios sobre la música popular: la perspectiva de la producción de la cultura, el enfoque del mundo del arte y la teoría del campo cultural. Otros conceptos o ideas, como "subcultura" y "escena", han informado en los últimos tiempos la investigación sobre la organización social de la música popular (Straw 1991, Gelder y Thornton 1997, Bennett 1999, Bennett y Peterson 2004). Sin embargo, es en torno a estos tres conceptos principales - producción de cultura, mundo del arte y campo- donde se ha articulado principalmente el debate sociológico sobre las artes y la música, y donde se han desarrollado las ideas más fructíferas e influyentes (véase Alexander 2003; van Maanen 2009).

La expresión "producción de cultura" identifica una perspectiva desarrollada originalmente desde el campo de la sociología industrial en las décadas de 1970 y 1980, principalmente a través del trabajo del difunto sociólogo estadounidense Richard A. Peterson (véase DiMaggio 2000, Santoro 2008a, 2008b). Los mundos del jazz, del rock y, sobre todo, de la música country proporcionaron originalmente el terreno empírico para el desarrollo de esta perspectiva, que Peterson ha conseguido generalizar en muchas ocasiones más allá de los límites de sus propios estudios de caso (Peterson 1976, 1979, 1994, 1997; Peterson y Anand 2004). En los años en que la perspectiva de la producción de cultura se desarrolló como un movimiento intelectual, influyó fuertemente en la formación de una subdisciplina especializada de la sociología dedicada al estudio de la cultura: la sociología de la cultura (a veces llamada "sociología cultural"). Esta perspectiva de la producción tiene numerosas afinidades e incluso algunos vínculos históricos con los otros dos enfoques influyentes desarrollados en la sociología para dar cuenta de las artes. Se trata del enfoque del "mundo del arte" propuesto por Becker en una serie de estudios que culminaron en el ya clásico libro *Art Worlds* (1982), y del análisis sociológico de la producción cultural desarrollado por el académico francés Pierre Bourdieu a partir de los años 60 (Bourdieu 1966, pero véase especialmente Bourdieu 1992) y basado tanto en el estructuralismo como en las teorías de la práctica.

Mientras que el enfoque del "mundo del arte" se centra en los vínculos y las redes interpersonales exploradas principalmente a nivel microsocioal, la perspectiva de la producción compartida por Peterson y Bourdieu se centra en los niveles meso y macrosocioal de la vida institucional, con un fuerte énfasis, especialmente explícito en Bourdieu, en las relaciones objetivas, es decir, las relaciones que existen detrás y más allá de la conciencia de los agentes y sus interacciones concretas y efectivas. Al mismo tiempo, aunque la perspectiva de Peterson comparte con la de Bourdieu un enfoque en la estructura social, está menos orientada a la crítica, menos argumentada teóricamente y más abierta a las contingencias históricas y etnográficas. En resumen, estos tres enfoques del análisis sociológico de las dimensiones colectivas de la vida cultural, artística y musical tienen tanto puntos en común -que contribuyen a la sensación de coherencia y solidez que transmiten- como diferencias -que explican por qué persisten como formas distintas y en cierto modo opuestas de emprender la investigación cultural y dar sentido a sus resultados-

Aunque hacen hincapié en las dimensiones de producción de las prácticas culturales, estos tres enfoques no descuidan otras dimensiones como el consumo, la educación y la evaluación. Podríamos decir que la "producción" es un punto estratégico de acceso a una esfera -la esfera cultural- que ha sido durante mucho tiempo objeto de críticas "no sociológicas", si no "antisociológicas". Estas críticas suelen proceder de aquellos para los que las nociones de talento creativo individual y de valor inherente a las obras de arte son incuestionables y reflejan fenómenos que, en su opinión, están más allá del ámbito de la constitución social. Desplazar el foco de atención hacia la producción ha sido una de las principales estrategias con las que los sociólogos han intentado adentrarse en este ámbito y superar el legado de los enfoques tradicionales y conservadores de la comprensión de la cultura propugnados por las humanidades (véase Abbott 2004). Es en este contexto donde hay que evaluar estos conceptos y perspectivas.

La perspectiva de la producción de la cultura

Tal y como la concibieron y practicaron Peterson y sus seguidores más cercanos, la perspectiva de la producción de la cultura se centra en las formas en que los significados de los fenómenos simbólicos (u objetos culturales) son moldeados de forma significativa por los entornos en los que se crean, distribuyen, evalúan, enseñan, preservan e incluso consumen. De hecho, aunque originalmente se concibió como una herramienta para estudiar la producción de objetos culturales, la perspectiva se ha ampliado posteriormente a situaciones, entornos y lugares en los que la producción cultural no se busca conscientemente; por ejemplo, la producción de identidades y estilos de vida por parte de personas corrientes (y normalmente jóvenes) a través de la recombinação de productos de las industrias culturales de formas muy originales y a veces subversivas. Esta aplicación de la perspectiva de la producción de cultura crea un vínculo con el énfasis de los estudios culturales

británicos en las formas de resistencia simbólica y ritual a la cultura dominante. La idea de "producción" a la que se refiere este enfoque es, por tanto, muy amplia, e incluye todos aquellos procesos y acciones que contribuyen a moldear el objeto cultural, incluida la producción de significados a través de la apropiación por parte de los consumidores, una práctica que Peterson (2000) denomina "autoproducción".

Los objetos culturales investigados bajo los auspicios de esta perspectiva son muchos y diferentes, y proceden de distintas épocas históricas. En un principio se centró en los símbolos expresivos, como las obras de arte, los informes científicos, las instancias de las culturas populares, como las canciones y las telenovelas, las prácticas y doctrinas religiosas, las sentencias judiciales, las noticias, las novelas, etc. Sin embargo, a lo largo del tiempo, la perspectiva se aplicó cada vez más a las estructuras y formas simbólicas generadas no por la acción intencionada de algún productor cultural profesional, sino a los fenómenos simbólicos que existen como producto secundario o efecto no intencionado de las actividades colectivas de la gente corriente en su vida cotidiana, ya sea organizada en subculturas o redes (Crane 1992, White 1993, Peterson y Anand 2004).

La relevancia histórica e intelectual del enfoque de la producción de cultura radica en su desafío a la idea dominante durante mucho tiempo en las ciencias sociales y humanas de que las culturas (concebidas principalmente como valores y normas) y las estructuras sociales se reflejan mutuamente, un punto de vista suscrito por la mayoría de los marxistas tradicionales y los sociólogos funcionalistas (incluido el destacado teórico social Talcott Parsons), pero evidente también en las humanidades. Rompiendo con este modelo reflexivo o de espejo bien establecido, la perspectiva de la producción concibe la "cultura" y la "estructura social" como esferas interdependientes pero relativamente autónomas en un "mosaico" siempre cambiante (véase Peterson 1979, véase también Griswold 1994).

De hecho, una de las principales características de la perspectiva, que ha contribuido en gran medida a su éxito, es su mirada ferviente y su apertura hacia las teorías y métodos utilizados en otras ramas de la sociología y las ciencias sociales. Los practicantes de este enfoque han utilizado técnicas históricas, cuantitativas y etnográficas. También se han utilizado herramientas conceptuales procedentes de un amplio abanico de tradiciones intelectuales, como la economía industrial, la antropología estructural, la teoría neoweberiana, la teoría ritual y el marxismo. También han contribuido al desarrollo de la perspectiva conceptos tomados del interaccionismo simbólico, la teoría neoinstitucional de las organizaciones y la teoría sociológica y cultural europea (como la teoría subcultural británica y el estructuralismo generativo de Bourdieu). A lo largo de los años, esto ha hecho que la perspectiva sea teóricamente más sofisticada y esté atenta tanto a las microinteracciones como a las grandes fuerzas históricas. Puede considerarse una idea central, y no un método preferido o una teoría autosuficiente que establece sus límites frente a otras escuelas o formas de estudiar la cultura. El carácter distintivo del enfoque se encuentra en su atención a las *características organizativas* de las

actividades sociales concebidas como factores que influyen en la estructura y la forma de los elementos culturales. Todos los métodos y herramientas que puedan ayudar a explorar y estudiar estas características son bienvenidos por sus practicantes.

Sin embargo, en un sentido más estricto, la perspectiva de la producción podría describirse como la aplicación creativa, principalmente, de la teoría de la organización, la economía institucional (por ejemplo, Caves 2000) y, más recientemente, el análisis de redes (por ejemplo, White 1993) al estudio de los objetos culturales. Estos objetos pueden considerarse los productos más o menos intencionados de las actividades concertadas de individuos que actúan en organizaciones, entornos industriales y círculos sociales. Todas estas prácticas pueden concebirse como "sistemas de producción cultural", susceptibles de ser analizados mediante la aplicación de esta perspectiva. El principio central del enfoque es que las variaciones de estos sistemas son clave para explicar las variaciones de los objetos culturales.

Dado que la variación de la producción cultural es uno de los principales focos de análisis, no es de extrañar que el cambio histórico esté en el centro de la perspectiva, tanto como tema como dispositivo de comprobación. Los sistemas de producción cultural suelen cambiar lentamente, pero también son posibles los cambios rápidos que alteran drásticamente los principios estéticos de algunas formas culturales, como ilustra el estudio pionero sobre el impresionismo francés de Harrison y Cynthia White, *Canvases and Careers* (1965). Peterson contribuyó al estudio del cambio cultural principalmente a través de su investigación sobre la industria musical de Nashville. Los principales resultados de esta investigación se recogen en su libro *Creating Country Music: Fabricating Authenticity* (1997).

La producción de cultura, por tanto, es una perspectiva y no una teoría formalizada. Lo más parecido a esta última es el llamado "modelo de las seis facetas" delineado por Peterson en una serie de publicaciones. Según este modelo, se pueden identificar seis factores relevantes para el proceso de producción cultural. Se trata de la legislación y la reglamentación, la tecnología, la estructura o campo industrial, la estructura organizativa, las carreras profesionales y el mercado de consumo. Estas seis facetas no se teorizan estrictamente en sus relaciones y prioridades diferenciales, sino que se consideran conjuntamente como partes de una red de producción interdependiente cuya estructura debe describirse y evaluarse localmente (Peterson y Anand 2004; véase también Ryan 2007). El énfasis en la contingencia es, en este sentido, una de las principales características del enfoque, y esto lo distingue de los enfoques funcionalistas establecidos, de la teoría cultural de orientación marxista e incluso de la sociología de la producción cultural de Bourdieu (véase más adelante).

La legislación y la normativa influyen en la forma en que se desarrollan las prácticas y los estilos culturales. Por ejemplo, las leyes de derechos de autor han influido a menudo en los tipos de ficción y canciones que se publican, mientras que

las nociones de propiedad intelectual influyen en la gama de expresiones culturales, tanto inhibiendo (cuando son restrictivas) como promoviendo (cuando se amplían). Una de las principales instituciones en este sentido es la censura. Ésta puede tener un impacto directo en el contenido cultural. Además, la regulación de la propiedad (por ejemplo, de los medios de comunicación), así como las políticas de desregulación, pueden influir en el grado de diversidad y variedad de los productos culturales. La *tecnología* identifica las herramientas y los medios a través de los cuales las personas y las instituciones se comunican y a través de los cuales circulan los contenidos culturales. Los cambios en la tecnología afectan profundamente a la cultura que puede producirse, proporcionando nuevas oportunidades creativas o haciendo que las anteriores formas de producir obsoletas. La tecnología incluye innovaciones en medios de comunicación como la radio, los discos fonográficos, el cine, la televisión, los instrumentos musicales eléctricos y la comunicación digitalizada, así como dispositivos premodernos y modernos como la escritura y la imprenta. En la medida en que la producción cultural tiene lugar en las organizaciones, tanto las *estructuras organizativas* como los *campos organizativos* más amplios (o industrias) en los que se insertan los procesos de producción pueden influir en la forma y el contenido del producto cultural. Por ejemplo, existe una diferencia entre las numerosas empresas pequeñas que compiten en la producción de una diversidad de productos y las pocas empresas oligárquicas integradas verticalmente que producen en masa unos pocos artículos estandarizados. También se puede establecer un contraste entre las organizaciones con ánimo de lucro, que son típicas de las industrias culturales especializadas en la producción a gran escala, y las organizaciones sin ánimo de lucro, que suelen establecerse en las artes de alta cultura para reducir las presiones comerciales y crear un refugio frente a las fuerzas convencionales del mercado (DiMaggio 1982).

Como también subraya Becker (1982), el trabajo es un factor crucial en la producción de arte y las formas de organizar el trabajo también tienen un impacto en los objetos culturales. Las carreras profesionales pueden estar muy diversificadas (por ejemplo, carreras creativas, carreras artesanales, carreras burocráticas y carreras empresariales). Las carreras tienden a estar más o menos estandarizadas. Las carreras menos convencionales tienden a generar innovación en la medida en que atraen a personas creativas susceptibles de desafiar las convenciones y las normas. Por último, están los mercados de consumo, que Peterson suele concebir como contruidos por los productores para organizar, comprender y predecir los gustos de los consumidores. Es característico de este enfoque que dé cuenta de las subjetividades de los consumidores desde el punto de vista de la producción como "imágenes del producto" (véase Ryan y Peterson 1982).

La perspectiva de la producción de la cultura ha sido desarrollada por Peterson y sus colaboradores (entre ellos el sociólogo Paul DiMaggio) a través de una serie de estudios sobre el jazz, el rock, la música country y, especialmente, la industria discográfica. Aunque es sensible a los niveles macro y meso de la organización social,

la perspectiva de la producción de cultura también ha inspirado investigaciones a nivel micro (véase Fine 1992, Hughes 2000, Bennett y Peterson 2004). Si bien las ideas de Peterson sobre la cultura como fenómeno de producción han sido influyentes mucho más allá del estudio de la música (véase Santoro 2008a para una evaluación de su contribución al desarrollo y la institucionalización de la sociología cultural en general), su impacto ha sido fundamental para la legitimación de la música popular y la industria musical como temas de investigación principales en la sociología en Estados Unidos y en otros lugares (véase Dowd 2007 para una amplia y esclarecedora revisión internacional de los trabajos en este ámbito).

El enfoque del mundo del arte de Becker

Una idea común entre los sociólogos es que Becker ha desarrollado una teoría con respecto a lo que Peterson ha propuesto mediante la investigación empírica. En realidad, las cosas son más complejas. Aunque Peterson nunca ha pretendido desarrollar una teoría, sino sólo una "perspectiva", está claro que su trabajo va más allá de una mera colección de estudios de casos empíricos y de las generalizaciones derivadas de ellos. Su trabajo no puede reducirse a una simple enumeración de variables o conceptos. La perspectiva de la producción de cultura se basa en un conjunto de supuestos sobre la naturaleza de los fenómenos culturales y la agencia de los creadores y consumidores culturales. Ha generado una serie de conceptos útiles para analizar los procesos sociales de producción y consumo de artículos culturales. Por último, ha desarrollado hipótesis sobre el funcionamiento y la transformación de esos mismos elementos culturales en cuanto a su inserción en entornos más amplios y cambiantes.¹

El enfoque de Becker sobre la sociología del arte (y de la música) tiene unos antecedentes y un génesis diferentes. Está firmemente arraigado en la conocida tradición sociológica de Chicago y, más concretamente, en esa rama de la sociología de Chicago que suele denominarse *interaccionismo simbólico*. Como alumno de Blumer (que a su vez fue alumno y ayudante de George Herbert Mead, uno de los principales defensores de la tradición filosófica estadounidense del pragmatismo), Becker heredó algunos principios básicos de esta tradición teórica, esto es, la centralidad del significado y de la interacción humana en el tejido social (para una buena introducción al interaccionismo simbólico, véase Charon 2007). Además, como compañero de estudios de otro influyente profesor de la Universidad de Chicago en las décadas de 1940 y 1950 -Everett C. Hughes- Becker absorbió un

¹ Probablemente la mejor manera de captar una visión teórica del trabajo de Peterson es leerlo como una forma de (neo)institucionalismo -algo que su principal obra, *Creating Country: Fabricating Authenticity* (1997), lo reivindica abiertamente. No es casualidad que DiMaggio, una de las principales figuras de la teoría sociológica institucional contemporánea (véase, por ejemplo, DiMaggio y Powell 1983, 1991), comenzara su carrera académica trabajando con Peterson (véase, por ejemplo, DiMaggio y Peterson 1975, DiMaggio 2000 y Santoro 2008a)

segundo ingrediente crucial de la tradición de Chicago: el enfoque etnográfico del estudio de la vida social, junto con una especial preocupación por las instituciones sociales marginales y/o "desviadas" que Hughes consideraba lugares estratégicos de investigación para el cultivo de una imaginación sociológica. En particular, la investigación social hughesiana se centró en las ocupaciones, incluidas las de bajo estatus, como instituciones sociales esenciales a través de las cuales las personas se ganan la vida y participan en la sociedad. El trabajo se concibe, no sólo como una fuente de ingresos, sino también como un ingrediente crucial para cualquier actividad social (partiendo de la base de que incluso lo que es entretenimiento o tiempo libre para una persona suele ser trabajo para otra). Este enfoque del trabajo es también un ingrediente crucial del enfoque del mundo del arte. La idea es que hacer arte es, en esencia, una actividad laboral, una ocupación, y que una obra de arte es algo hecho por personas que cooperan entre sí a través del trabajo.

Por tanto, un mundo del arte puede definirse como "la red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer las cosas, produce el tipo de obras por las que destaca el mundo del arte" (Becker 1982: x). La circularidad de la definición es un síntoma de lo que es el enfoque del mundo del arte, es decir, que no es una teoría sociológica lógicamente organizada, sino simplemente "una exploración de las potencialidades" de una idea. Sin duda, el término y posiblemente la idea de "mundo del arte" no es una invención de Becker, sino que procede de la filosofía y la teoría estética, especialmente de la llamada teoría institucional del arte de Danto y Dickie (Danto 1964, Dickie 1974). Sin embargo, como sociólogo, a Becker le preocupan menos los conceptos abstractos que las personas reales que hacen cosas concretas en entornos del mundo real. Considera los conceptos como dispositivos útiles para dar sentido al material empírico en forma de documentos históricos u observaciones reales *in situ*. En una palabra, lo que Becker pretende añadir a la teoría estética institucional es "carne", es decir, actores humanos involucrados en actividades humanas.

Un punto crucial del enfoque del mundo del arte tal y como lo desarrolla Becker es que las actividades humanas son "actividades cooperativas" y que los mundos sociales en los que se hace arte (se crea, se produce, se distribuye, se recibe, se consume) están formados por redes de personas que interactúan entre sí y entre las que existe un consenso suficiente para permitir el trabajo colectivo. Como es evidente, la plena autonomía se considera imposible para los artistas en el enfoque del mundo del arte. Los artistas siempre tienen que depender del trabajo de otras personas, especialmente de las que Becker denomina *personal de apoyo* (Becker 1982: 77): artesanos, técnicos, organizadores, redactores e incluso personal de servicio en la medida en que, por ejemplo, llevan una taza de café cada mañana al escritor, creando así las condiciones necesarias para la producción de la obra de arte. El artista es, en efecto, uno de los muchos agentes que contribuyen, a ojos de Becker, a la producción de la obra de arte, y no necesariamente el más importante. Más

exactamente, deberíamos decir que el artista es sólo alguien a quien se le ha aplicado con éxito una etiqueta (la de "artista"), lo que no difiere en absoluto de la aplicación de la etiqueta de "desviado" o "criminal" a otros individuos, clases de individuos que constituyeron el tema de un libro seminal anterior de Becker, el ya clásico *Outsiders* (1963). Sólo a través de la interacción comunicativa, la negociación de significados entre personas que interactúan, puede producirse algo llamado "arte" y reconocerse a alguien llamado "el artista". Pero, ¿qué tipo de trabajo y cuánto trabajo debe hacer alguien para ser reconocido como artista o para que su trabajo sea reconocido como obra de arte? Becker hace una fina distinción entre el trabajo de todas las personas que cooperan en la realización de una obra de arte y lo que denomina la "actividad central", es decir, ese conjunto de tareas "sin las cuales la obra no sería arte" (Becker 1982: 25). No es una distinción fácil de manejar empíricamente. El problema es que no está claro qué es o debería ser exactamente ese conjunto de tareas. Estas tareas cambian con el tiempo y hay pruebas de que la actividad central puede ser mínima, por ejemplo, la adición de una firma en un urinario (la famosa y escandalosa obra de arte, *Fountain*) o permanecer quieto y en silencio frente a un piano durante cuatro minutos y treinta y tres segundos (4' 33", la famosa composición para piano de John Cage). De hecho, Becker sabe que a veces la gente puede dejar de cooperar y reclamar más crédito o autoridad de lo que corresponde. Esto puede producir desacuerdos y conflictos. A diferencia de Bourdieu -que considera que el desacuerdo, el conflicto y las reivindicaciones contrapuestas ocupan un estatus social importante (la materia común de la vida social), y que el consenso es el efecto más o menos estable de la dominación simbólica, además de la material- Becker tiene una visión más optimista. Esta visión no es tanto una visión de la naturaleza humana como de las posibilidades potencialmente infinitas de hacer cosas y "encontrar el camino" en la vida social (véase Becker y Pessin 2006). Más que en las limitaciones y los conflictos, Becker (1982: x) centra su "exploración del potencial de la idea de un mundo artístico" en las oportunidades y las interacciones cooperativas, buscando sus condiciones de existencia y sus variaciones entre sí.

Esto nos introduce en otro concepto central del enfoque del mundo del arte: la noción de convención. Esta noción procede también de una tradición de pensamiento filosófico analítico (Lewis, 1969), pero Becker la ha reformulado en términos más sociológicos. Las convenciones son las que hacen posible socialmente las interacciones y los vínculos de cooperación, estableciendo las normas y estándares para los artistas y su personal de apoyo, el público y las personas que gestionan las relaciones entre ellos, a menudo conocidas como distribuidores. Las convenciones determinan qué materiales deben utilizarse, qué formas son adecuadas y qué derechos y obligaciones corresponden a los distintos agentes del mundo del arte. Es gracias al conocimiento previo de las convenciones como formas estandarizadas y consensuadas de hacer las cosas que, por ejemplo, las personas que participan en una jam session y que nunca se han encontrado antes pueden producir música, o que las personas que ven una película en un cine o un drama en un teatro pueden entender y disfrutar de sus contenidos, a veces sutiles, y de sus formas

estilizadas. Las convenciones o las formas compartidas de hacer las cosas juntos son, en efecto, la materia de la cultura. Lo que se produce depende de las convenciones. Esto hace que sea más fácil producir obras de arte convencionales que experimentales. Sin embargo, en opinión de Becker siempre hay espacio para el desafío, la transgresión y la innovación, aunque no todas las situaciones o disposiciones sean igualmente adecuadas para fomentar dicha actividad. Los artistas pueden clasificarse según sus diferentes disposiciones hacia la innovación en una especie de escala, desde los artistas más convencionales (como el "profesional integrado" o el "artista folklórico", ambos aceptando las formas establecidas de hacer las cosas aunque en dos contextos muy diferentes, el primero moderno e industrializado, el segundo tradicional y rural) hasta los menos convencionales (como el "artista ingenuo", que innova porque no conoce realmente las convenciones, y el "inconformista", que va consciente e intencionadamente más allá de las convenciones establecidas).

El enfoque del mundo del arte ha sido aplicado al estudio de la música popular por el propio Becker, así como por algunos de sus alumnos. En cierto sentido, es a partir del estudio de la música popular, y en particular del jazz (sobre todo del jazz más comercial y orientado al baile), que Becker comenzó a principios de la década de 1950 su exploración sociológica del mundo social de las artes. Esta exploración acabó produciendo su libro de 1982 sobre los "mundos del arte". Partiendo de sus primeros estudios etnográficos sobre los músicos de jazz, y añadiendo nuevas pruebas empíricas, Becker se ha centrado recientemente en la improvisación de jazz como una acción colectiva que es posible gracias al desarrollo de convenciones. Estas convenciones incluyen obras estándar que todos los que participan o aspiran a participar en el mundo artístico del jazz tienen que conocer y dominar (Becker y Faulkner 2009). Las ideas de Becker han inspirado estudios sobre la música rock, especialmente a nivel popular (Bennett 1980), así como sobre la industria discográfica (por ejemplo, Kealy 1990 [1979]). El académico británico Simon Frith también se ha apropiado de la idea del mundo del arte en su libro *Performing Rites* (1996) como dispositivo conceptual para distinguir entre las diferentes esferas de apreciación de la música, así como entre las esferas de producción y distribución. En la obra de Frith surgen las nociones de mundo de la música artística, mundo de la música comercial y mundo de la música folklórica. Otro sociólogo británico, Peter Martin (1995, 2006), ha construido en torno al enfoque del mundo del arte un marco general para el estudio sociológico de la música. El sociólogo estadounidense Paul Lopes (2002) ha utilizado este enfoque para dar sentido a las transformaciones sociales y culturales de la música de jazz desde sus inicios, especialmente el ascenso del jazz a la categoría de "arte". En los últimos tiempos, las ideas de Becker han sido especialmente influyentes en Francia, donde se ha producido una marcada contribución al desarrollo de la sociología de la música más como una empresa verdaderamente sociológica que como un derivado de la teoría estética (por ejemplo, Buscatto 2007a, 2007b; Perrenoud 2007). De hecho, como el propio Becker ha reconocido, el enfoque del mundo del arte se ha visto influenciado también por su

lectura de las primeras investigaciones francesas sobre la sociología del arte, especialmente de la pintura (Moulin 1967). Además, tiene afinidades con la teoría del actor-red de Latour (2005). Todo esto hace que la obra de Becker sea propensa a una recepción favorable por parte de los académicos franceses. Pero probablemente la aplicación más amplia de la idea del mundo del arte al estudio de la música popular se encuentra en la investigación etnográfica de la antropóloga británica Ruth Finnegan (1989) sobre la vida musical de Milton Keynes (Reino Unido). Finnegan utilizó el marco conceptual de Becker para trazar un mapa de la articulación de la vida musical en sus distintas esferas (desde la clásica hasta la folklórica, pasando por el rock y el jazz), así como para reconstruir los distintos vínculos y caminos a través de los cuales se interconectan esos segmentos.

La producción cultural como campo (en la práctica): La contribución de Bourdieu

En los escritos sociológicos, la idea de mundo del arte se compara a menudo con otra idea: la de "campo" elaborada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu. De hecho, es también por su aparente idoneidad como alternativa a la teoría sociológica de Bourdieu que algunos estudiosos franceses se han sentido animados a aceptar el enfoque de Becker. Mientras que el enfoque del mundo del arte se presenta como sensible a la contingencia, al cambio y a la (inter)subjetividad, la sociología de Bourdieu es heredera de una visión estructuralista del mundo social en la que los actores aparecen a la vez como interesados (que persiguen estratégicamente el estatus y la distinción) y limitados por circunstancias sociales fuera de su control. Sin embargo, las cosas son un poco más complejas, como veremos. En su formulación más sencilla (véase Bourdieu y Wacquant 1992, Bourdieu 1992), un campo consiste en un conjunto de relaciones objetivas, históricamente dadas, entre posiciones ancladas en determinadas formas de poder (o capitales, como dice Bourdieu). Lo que la gente hace depende de su posición en un campo, es decir, del volumen y la composición del capital o los capitales que domina. Los campos existen en todos los lugares en los que las actividades (o prácticas) humanas están suficientemente diferenciadas y en los que se ha conseguido un cierto grado de autonomía, por ejemplo, mediante el establecimiento de instituciones especializadas. Bourdieu propone considerar un campo como si se tratara de un juego con sus propias reglas y apuestas. Para que un campo se desarrolle, es necesario que se establezcan un conjunto de reglas y una apuesta especial, así como un conjunto de límites que separen el campo (y sus practicantes) de otros campos, y que sean aceptados por al menos algunos agentes. Por poner un ejemplo, el campo de la música rock se ha desarrollado en Estados Unidos, en el Reino Unido, luego en otros países y finalmente a nivel transnacional. Al mismo tiempo, dentro del ámbito más general de la música, un determinado conjunto de reglas y apuestas específicamente asociadas con el rock como tipo especial de música, y con los músicos de rock como intérpretes especializados, se diferenciaron de las reglas y apuestas más generales

que funcionan en el ámbito musical en su conjunto. Esto no es más que delinear un lugar geométrico en el que una serie de (sub)campos musicales especializados, por ejemplo, la música clásica, la ópera, el rock, el jazz, el rap, el tecno, etc., se cruzan e interactúan de forma diversa (véase Savage 2006). Lo que el concepto de "campo" sugiere, pues, es que no basta con que una innovación musical sea concebida y articulada para ser establecida y reconocida como un nuevo estilo o incluso un género. También es necesaria la aparición e institucionalización de un nuevo sistema de relaciones sociales, prácticas e identidades (que Bourdieu intenta captar con sus conceptos gemelos de *habitus* y campo). Lo que el concepto de campo subraya, pues, es el arraigo temporal de cualquier práctica cultural, así como la naturaleza histórica de cualquier campo cultural (véase Steinmetz 2011). Esto es lo que hace que el estructuralismo de Bourdieu se diferencia de otras teorías estructuralistas, es decir, el hecho de que es una forma genética de estructuralismo (Bourdieu 1986).

Un punto importante es que unas pocas características invariables son comunes a todos los campos (son sus propiedades estructurales). Una de ellas es el antagonismo entre los que ya están bien establecidos en el campo y los recién llegados. A los primeros les interesa la conservación y la ortodoxia, a los segundos la transformación y la transgresión. Los antagonismos de este tipo son habituales en la historia de la música (popular), y se hacen especialmente patentes cuando surgen nuevos géneros o estilos. Estos antagonismos también pueden encontrarse dentro de los géneros que han obtenido cierto grado de legitimación cultural ("la vieja escuela" frente a los "posers", etc.). Una segunda propiedad estructural es que todos los integrantes del campo tienen interés en jugar el juego del campo, lo que implica actuar de manera que se construya el capital cultural y la legitimación, y que sirva efectivamente para preservar la existencia del campo.

De hecho, como ya sugiere este esbozo, los conceptos de "mundo" y "campo" comparten algunas características que les permiten superponerse sin llegar a ser intercambiables (véase Alexander 2003; Crossley y Bottero 2011). Ambos son metáforas espaciales, ambos se centran en las relaciones, ambos son sensibles a las dimensiones institucionales de la vida social, ambos son dispositivos estratégicos en una comprensión sociológica de la cultura y el arte que se centra en la producción más que en el consumo, y ambos están dispuestos a desacreditar las visiones tradicionales del arte como una esfera "especial", "superior", "espiritual". Al igual que Becker, Bourdieu también considera el arte como una actividad muy mundana impulsada por intereses y motivaciones a menudo prosaicos y profanos. Pero mientras que Becker hace hincapié en los vínculos de cooperación, generalmente a nivel personal y micro, Bourdieu da primacía a las relaciones agonísticas y típicamente impersonales, o superpersonales, "objetivas", es decir, a las relaciones que existen independientemente de la conciencia de los agentes y de sus interacciones concretas (esto es algo que Bourdieu hereda tanto del marxismo como del estructuralismo levi-straussiano). De hecho, el concepto de campo se esfuerza por captar con precisión la estructura profunda de lo que el concepto de mundo del

arte describe en su superficie: desde la perspectiva del campo, el mundo del arte como red de vínculos de cooperación es sólo el lado visible y emergente de un sistema mucho más complejo y estructurado de relaciones entre no tanto individuos como posiciones. Es la estructura del campo -una estructura que debe ser descubierta y reconstruida por el estudioso y que no es inmediatamente observable en la vida real- la que rige e impulsa la producción, así como el consumo y la apreciación de lo que el campo reconoce como arte.

Lo que para Becker es un mundo indefinido de oportunidades y posibilidades es para Bourdieu un "espacio de posibles" que es finito y corre el riesgo de no ser aprovechado: no todos pueden hacer lo mismo en el mismo espacio, ya que no todos están igualmente dotados de recursos (capitales) y, sobre todo, no todos poseen el *habitus* "correcto", ese conjunto de disposiciones adquiridas a través de las cuales los agentes clasifican el mundo y lo perciben. Cuando *habitus* y campo son cómplices, los agentes actúan como si siguieran una regla, la regla correcta, aunque no haya regla o la desconozcan. Pero *habitus* y campo no siempre están tan alineados. Esto crea un espacio para el fracaso, así como para la innovación.

Es la estructura del campo, y lo que ocurre en esta estructura a través del conflicto y la lucha, lo que *hace* que el campo sea un espacio estructurado de lo posible, lo que define *lo que* puede ser y lo que es "arte" y quién puede ser identificado legítimamente como artista. El conflicto y la lucha se producen entre personas situadas de forma diferente en las distintas posiciones de la estructura del campo y dotadas de forma diferente de capital(es) y *habitus*. Cada campo tiene sus propias reglas y principios específicos, sus propias formas de capital en forma de conjuntos de recursos valiosos. En el ámbito de la música rock, por ejemplo, este capital adopta la forma de conocimiento y dominio de las tradiciones y técnicas de la música rock, lo que da lugar a un estatus. En el ámbito del jazz, estos mismos conocimientos y habilidades no funcionarían como recursos en el mismo grado, si es que lo hacen. Sin embargo, ambos campos tienen la misma estructura básica y, de hecho, todos los campos funcionan según las mismas lógicas generales. Éstas pueden resumirse en la lucha por la diferenciación y por conseguir la mayor cuota de legitimidad o autoridad dentro del campo. Bourdieu insiste en que existir en un campo significa distinguirse de otros que compiten por la misma o incluso mayor atención o estatus. Sin embargo, lo que hace que el campo sea tan importante para Bourdieu no es tanto su forma como sus efectos. Como espacio de posiciones, un campo tiene una estructura o incluso es un espacio estructurado. Lo que la gente hace o le gusta o aprecia o acepta con respecto a la adopción de su posición depende de la ubicación de su posición en este espacio. Todo campo tiene un centro, así como márgenes y fronteras, y dónde exactamente se deben trazar estas fronteras (es decir, dónde están los límites del campo) es una de las principales apuestas de los juegos que se realizan en el campo. (De hecho, Bourdieu utiliza a menudo la metáfora del juego para dar sentido al campo). Estar en los márgenes es diferente a estar en el centro, e incluso si alguien prefiriera quedarse en los márgenes (y esto no

es nada habitual), esta elección tendría consecuencias en lo que le gusta, en lo que produce, en lo que evalúa como valioso, en lo que puede esperar de la crítica y del público.

Peterson era muy consciente de lo que ocurría en Francia en torno a Bourdieu cuando expuso su perspectiva de producción de cultura en los años 70. De hecho, podemos considerar el trabajo de Bourdieu sobre la producción y el consumo cultural como una fuente crucial para la renovación en Estados Unidos en los años 70 y 80 de un análisis sociológico de la cultura en torno a Peterson y sus seguidores (véase Santoro 2008a, 2008b), así como para la vinculación natural del enfoque de producción de cultura de Peterson con la teoría sociológica institucional. (Esto no debe confundirse con la teoría institucional estética ejemplificada por Danto y especialmente Dickie). Al igual que Bourdieu, Peterson tiene un fuerte sentido de la estructura, seguramente más fuerte que Becker, que se apoya en una tradición sociológica (la del interaccionismo junto con la etnografía de Chicago) más sensible al proceso y a la acción que a la estructura, al cambio que a la persistencia o a la reproducción. Esto no significa que Bourdieu o Peterson sean insensibles al cambio: ambos están fuertemente interesados y, de hecho, han trabajado durante mucho tiempo en los momentos de "creación", "génesis", "revolución" y "transformación" que han generado, creado y producido literalmente un determinado campo o género, y han gobernado su transformación e incluso su declive (véase, por ejemplo, Bourdieu 1992, 2013; Peterson 1972, 1997). Pero lo que para Becker es parte de la vida social, es decir, el cambio, es para Bourdieu -y en menor medida para Peterson- exactamente lo que hay que explicar y reconstruir cuidadosamente por ser relativamente excepcional. Lo que para Becker es fluido y siempre cambiante aparece para Bourdieu como organizado y limitante, como fuente de inercia y resistencia más que de apertura y oportunidades. Los cambios ocurren, pero sólo en momentos especiales y dentro de condiciones específicas (podríamos decir que el cambio para Bourdieu es siempre un acontecimiento, algo que tiene consecuencias profundas y pesadas y que rara vez ocurre sin lucha y crisis, mientras que para Becker es sólo una ocurrencia, la acumulación de pequeñas modificaciones que pueden acomodarse en la vida cotidiana).

Bourdieu nunca elaboró un análisis de campo enteramente dedicado a la música -ni a la música seria ni a la popular-, centrando su investigación en otras formas de cultura, como la fotografía, la literatura y la pintura. Sin embargo, la música popular -en forma de *chanson* francesa- está presente en su obra magna *Distinction* (1984) como uno de los géneros culturales invocados para medir las diferencias sociales en los gustos. Por muchas razones (entre ellas, un cierto recelo hacia la música y la cultura popular que se desprende de los escritos de Bourdieu), los estudios franceses sobre la música popular han estado típicamente impulsados por una postura crítica hacia la sociología bourdieuana, y muy influidos por el interaccionismo simbólico y el pragmatismo (por ejemplo, Hennion 1993). Esto explica en cierto modo el éxito del enfoque del mundo del arte en los estudios franceses sobre la música popular

(para excepciones notables, véase Fabiani 1986, Dubois y Méon 2013). No obstante, el concepto de campo (solo o junto con otros conceptos desarrollados por Bourdieu, como los de capital cultural, *habitus* y práctica) se ha empleado como dispositivo conceptual estratégico en muchos estudios empíricos sobre la música popular (y la crítica de la música popular) en diversos países, como el Reino Unido (Thornton 1995, Toynbee 2000, Gudmunsson et al. 2002, Savage 2006), Israel (Regev 1989), Italia (Santoro 2002, 2006), Suecia (Trondman 1990, Roe 1993), así como en estudios comparativos sobre el valor en la música popular (van Venrooij y Schmutz 2010).

Conclusión

Una de las principales críticas que se han hecho a la perspectiva de la producción de cultura es su relativa falta de atención a la base cultural de la producción cultural, es decir, a la dimensión simbólica de los entornos organizativos en los que se fabrican los elementos culturales (Negus 1997). Estos entornos incluyen las dimensiones estética y cognitiva del propio proceso de producción (Fine 1992, Born 2010, Prior 2011). Esta línea de investigación la siguen actualmente, entre otros, los denominados estudios de producción, que han surgido recientemente en los estudios de los medios de comunicación al mismo tiempo que capitalizan la sociología de la producción cultural (véase Mayer, Banks y Caldwell 2009). Otra crítica está relacionada con el descuido del propio objeto cultural. Dado que la producción de la cultura se centra en las condiciones sociales de la existencia de los objetos culturales, el análisis de estos últimos suele dejarse en manos de otras disciplinas cuyo campo de investigación es la propia obra de arte. La musicología y la historia del arte se cuentan entre estas disciplinas. El descuido de la obra de arte ha sido reconocido como un verdadero límite por los practicantes del enfoque de producción, que recientemente han desplazado su atención hacia esta dimensión (por ejemplo, Becker, Faulkner y Kirshenblatt-Gimblett 2006; véase también Griswold 1987). Sin duda, el objeto cultural no ha sido totalmente descuidado en el pasado, como demuestra el análisis de Bourdieu (1992) sobre *La educación sentimental* de Flaubert. También Peterson ha estudiado el contenido de las letras de las canciones country (McLaurin y Peterson 1992), así como las prácticas clasificatorias que intervienen en los procesos de construcción de géneros (Lena y Peterson 2008). Es cierto, sin embargo, que el enfoque de la producción se ha centrado predominantemente en los contextos más que en los textos, en las condiciones de trabajo más que en las propias obras. Estas últimas se conciben habitualmente como el ámbito propio de las humanidades. Otra crítica importante ha sido planteada por Alexander y Smith (2001), que leen la perspectiva como un epítome de lo que denominan "programas débiles" en el análisis sociológico de la cultura. Estos "programas débiles" se conciben como aquellos paradigmas de investigación que estudian la cultura como una variable "blanda" o no independiente que sólo puede explicarse con referencia a estructuras sociales "más duras". En otras palabras, Alexander y Smith sostienen que los "programas débiles" consideran

reductivamente la estructura social como la "base" y la cultura como la "superestructura". Esta crítica es sólo parcialmente justa, ya que las personas que trabajan en esta tradición (Peterson incluido) no han sido insensibles a los códigos y textos culturales, incluso cuando se centran en los contextos y entornos. La fuerza de este programa de investigación -o familia de programas de investigación- es, de hecho, precisamente su enfoque en la estructura social y las cuestiones organizativas en un campo de estudio que con demasiada frecuencia se deja en manos de las humanidades, el periodismo y los aficionados con su énfasis en la creatividad individual, el talento excepcional y las obras de arte (supuestamente) autónomas (Santoro 2011). El reto de los estudios futuros, por tanto, es integrar de forma persuasiva un enfoque (sociológicamente oportuno) sobre la estructura social y la organización social con el reconocimiento, así como la comprensión de otras dimensiones de todo el proceso musical, o "musicking" como Small se refiere a él (1998; véase también Crossley y Botero 2014, Santoro y Solaroli 2015).

Referencias

- Abbott, A. 2004. *Methods of Discovery: Heuristics for the Social Sciences*. New York: Norton.
- Alexander, J.C. and P. Smith. 2001. "The Strong Program in Cultural Theory: Elements of a Structural Hermeneutics." In *The Handbook of Sociological Theory*, ed. J. Turner, 135-150. New York: Kluwer.
- Alexander, V. 2003. *The Sociology of the Arts*. London: Wiley-Blackwell.
- Becker, H.S. 1963. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. London: Free Press.
- _____. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Becker, H.S. and R.R. Faulkner. 2009. "Do You Know. . .?" *The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press.
- Becker, H.S., R.R. Faulkner and B. Kirshenblatt-Gimblett. 2006. "Editors' Introduction." In *Art from Start to Finish: Jazz, Painting, and other Improvisations*, eds. H.S. Becker, R.R. Faulkner and B. Kirshenblatt-Gimblett, 1-20. Chicago: University of Chicago Press.
- Becker, H.S. and A. Pessin 2006. "A Dialogue on the Ideas of 'World' and 'Field'." *Sociological Forum* 21(2): 275-286.
- Bennett, A. 1999. "Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste." *Sociology* 33(3): 599-617.
- Bennett, A. and R.A. Peterson, eds. 2004. *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bennett, H.S. 1980. *On Becoming a Rock Musician*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Born, Georgina. 2010. "The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production." *Cultural Sociology* 4(2): 171-208.
- Bourdieu, P. 1966. "Champ intellectuel et projet créateur." *Les Temps Modernes* 246 (November): 865-906.
- _____. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge and Kegan Paul.
- _____. 1986. "Fieldwork in Philosophy." In *Choses Dites*. Paris: Minuit.

- _____. 1992. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity.
- _____. 2013. *Manet, une révolution symbolique*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, P. and L.J.D. Wacquant. 1992. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Buscatto, M. 2007a. *Femmes du jazz: Musicalités, féminités, marginalités*. Paris: CNRS.
- _____. 2007b. "Contributions of Ethnography to Gendered Sociology: The French Jazz World." *Qualitative Sociology Review* 3(3): 46–58.
- Caves, R.E. 2000. *Creative Industries*. Cambridge: Harvard University Press.
- Charon J.M. 2007. *Symbolic Interactionism: An Introduction, An Interpretation, An Integration*, 9th ed. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall.
- Crane, D. 1992. *The Production of Culture: Media Industries and Urban Arts*. Newbury Park: Sage.
- Crossley, N. and W. Bottero. 2011. "Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations." *Cultural Sociology* 5(1): 99–119.
- _____. 2014. "Music Worlds and Internal Goods: The Role of Convention." *Cultural Sociology*, forthcoming.
- Danto, A. 1964. "The Art World." *Journal of Philosophy* 56(19): 571–584.
- Dickie, G. 1974. *Arts and the Aesthetic*. Ithaca: Cornell University Press.
- DiMaggio, P.J. 1982. "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth Century Boston, I: The Creation of an Organizational Basis for High Culture in America." *Media, Culture and Society* 4(1): 33–50.
- _____. 2000. "The Production of Scientific Change: Richard Peterson and the Institutional Turn in Cultural Sociology." *Poetics* 28(2/3): 107–136.
- DiMaggio, P.J. and R.A. Peterson. 1975. "From Region to Class, the Changing Locus of Country Music: A Test of the Massification Hypothesis." *Social Forces* 53(3): 497–506.
- DiMaggio, P.J. and W.W. Powell. 1983. "The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields." *American Sociological Review* 48(2): 147–160.
- _____. 1991. "Introduction." In *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, eds. W.W. Powell and P.J. DiMaggio, 1–38. Chicago: University of Chicago Press.
- Dowd, T. 2007. "Innovation and Diversity in Cultural Sociology: Notes on Peterson and Berger's Classic Article." *Sociologica: Italian Journal of Sociology Online* 1(1): www.sociologica.mulino.it/doi/10.2383/24213.
- Dubois, V. and J-M. Méon. 2013. "The Social Conditions of Cultural Domination: Field, Sub-field and Local Spaces of Wind Music in France." *Cultural Sociology* 7(2): 127–144.
- Fabiani, J-L. 1986. "Carrières improvisées: théories et pratiques de la musique de jazz en France." In *Sociologie de l'art*, ed. R. Moulin, 231–245. Paris: La Documentation française.
- Fine, G.A. 1992. "The Culture of Production: Aesthetic Choices and Constraints in Culinary Work." *American Journal of Sociology* 97(5): 1268–1294.
- Finnegan, R. 1989. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, S. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gelder, K. and S. Thornton, eds. 1997. *The Subcultures Reader*. London: Routledge.

- Griswold, W. 1987. "The Fabrication of Meaning: Literary Interpretation in the United States, Great Britain, and the West Indies." *American Journal of Sociology* 92(5): 1077-1117.
- _____. 1994. *Cultures and Societies in a Changing World*. Thousand Oaks: Pine Forge Press.
- Gudmundsson, G., U. Lindberg, M. Michelsen and H. Weisethaunet. 2002. "Brit Crit: Turning Points in British Rock Criticism, 1960-1990." In *Pop Music and the Press*, ed. S. Jones, 41-64. Philadelphia: Temple University Press.
- Hennion, A. 1993. *La Médiation Musicale*. Paris: Métailié.
- Hughes, M. 2000. "Country Music as Impression Management: A Meditation on Fabricating Authenticity." *Poetics* 28(2/3): 185-205.
- Kealy, E.R. 1990 [1979]. "From Craft to Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music." In *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, eds. S. Frith and A. Goodwin, 207-220. New York: Pantheon Books.
- Latour, B. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Lena, J.C. and R.A. Peterson. 2008. "Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres." *American Sociological Review* 73(5): 697-718.
- Lewis, D. 1969. *Convention*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lopes, P.D. 2002. *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martin, P.J. 1995. *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.
- _____. 2006. *Music and the Sociological Gaze: Art Worlds and Cultural Production*. Manchester: Manchester University Press.
- Mayer, V., M.J. Banks and J.T. Caldwell. 2009. *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. New York: Routledge.
- McLaurin, M.A. and R.A. Peterson. 1992. *You Wrote My Life: Lyrical Themes in Country Music*. Philadelphia: Gordon and Breach.
- Moulin, R. 1967. *Le Marché de la peinture en France*. Paris: Éditions de Minuit.
- Negus, K. 1997. "The Production of Culture." In *Production of Culture/Cultures of Production*, ed. P. DuGay, 67-118. London: Sage.
- Perrenoud, M. 2007. *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris: La Découverte.
- Peterson, R.A. 1972. "A Process Model of the Folk, Pop, and Fine Art Phase of Jazz." In *American Music: From Storyville to Woodstock*, ed. C. Nanry, 135-151. New Brunswick: Transaction.
- _____, ed. 1976. *The Production of Culture*. Beverly Hills: Sage Publications.
- _____. 1979. "Revitalizing the Culture Concept." *Annual Review of Sociology* 5: 137-166.
- _____. 1994. "Cultural Studies Through the Production Perspective." In *The Sociology of Culture*, ed. D. Crane, 163-189. Oxford: Blackwell.
- _____. 1997. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. 2000. "Two Ways Culture is Produced." *Poetics* 28(2/3): 225-233.
- Peterson, R. and N. Anand. 2004. "The Production of Culture Perspective." *Annual Review of Sociology* 30: 311-334.

- Prior, N. 2011. "Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond." *Cultural Sociology* 5(1): 121-138.
- Regev, M. 1989. "The Field of Popular Music in Israel." In *World Music, Politics and Social Change*, ed. S. Frith, 143-155. Manchester: Manchester University Press.
- Roe, K. 1993. "Academic Capital and Music Tastes Among Swedish Adolescents." *Young* 1(3): 40-55.
- Ryan, J. 2007. "The Production of Culture Perspective." In *21st Century Sociology*, eds. C. Bryant and D. Peck, 222-230. Thousand Oaks: Sage.
- Ryan, J. and R.A. Peterson. 1982. "The Product Image: The Fate of Collaboration in Country Music Songwriting," *Sage Annual Reviews of Communication Research* 10: 11-32.
- Santoro, M. 2002. "What is a 'Cantautore'? Distinction and Authorship in Italian (Popular) Music." *Poetics* 30(1/2): 111-132.
- _____. 2006. "The Tenco Effect. Suicide, San Remo, and the Social Construction of the Canzone d'Autore." *Journal of Modern Italian Studies* 11(3): 342-366.
- _____. 2008a. "Culture As (And After) Production." *Cultural Sociology* 2(1): 7-31.
- _____. 2008b. "Producing Cultural Sociology: An Interview with Richard A. Peterson." *Cultural Sociology* 2(1): 33-55.
- _____. 2011. "From Bourdieu to Cultural Sociology." *Cultural Sociology* 5(1): 3-23.
- Santoro, M. and M. Solaroli. 2015. "Contesting Culture: Bourdieu and the 'Strong Program' in Cultural Sociology." In *The International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, eds. L. Hanquinet and M. Savage. London: Routledge.
- Savage, M. 2006. "The Musical Field." *Cultural Trends* 15 (2/3): 159-175.
- Small, C. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Steinmetz, G. 2011. "Bourdieu, Historicity, and Historical Sociology." *Cultural Sociology* 5 (1): 45-66.
- Straw, W. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music." *Cultural Studies* 5(3): 368-388.
- Thornton, S. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Toynbee, J. 2000. *Making Popular Music*. London: Arnold.
- Trondman, M. 1990. "Rock Taste—On Rock as Symbolic Capital. A Study of Young People's Music, Taste and Music Making." In *Popular Music Research*, eds. K. Roe and U. Carlsson, 71-85. Gothenburg: Nordicom.
- van Maanen, H. 2009. *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van Venrooij, A. and V. Schmutz. 2010. "The Evaluation of Popular Music in the United States, Germany and the Netherlands: A Comparison of the Use of High Art and Popular Aesthetic Criteria." *Cultural Sociology* 4(3): 395-421.
- White, H.C. 1993. *Careers and Creativity: Social Forces in the Arts*. Boulder: Westview Press.
- White, H.C. and C. White. 1965. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: University of Chicago Press.

C
CONSUMO

Identidad: Música, comunidad y yo

ANDY BENNETT

. . parece que es más importante para la gente lo que le gusta musicalmente que si le ha gustado o no una película o un programa de televisión . . . Los individuos se apropian de su música favorita de una manera que es intensa e importante para ellos... haciéndola parte de su identidad y construyéndola en su sentido de sí mismos.

(Frith 1987: 140, 143)

No cabe duda de que la música, en cada una de sus innumerables formas, desempeña un papel fundamental en la formación y articulación de la identidad. Esta cualidad de la música tiene varios aspectos y, por tanto, formas de entenderla. Así, la música puede convertirse en un fuerte marcador de la identidad nacional, por ejemplo, en forma de himnos nacionales y piezas musicales similares o canciones con un fuerte sabor patriótico (véase Stokes 1994). También puede funcionar como un símbolo de gusto y una forma de que determinados grupos sociales se marquen como "cultos" en un sentido elevado de este término, como se ve a menudo en el caso de las audiciones de música clásica, ópera y jazz (véase Hennion 1993, Martin 1995). O la música puede utilizarse para denotar un estilo de vida alternativo y/o una postura radical en oposición a lo que se percibe como valores sociales y políticos dominantes. Ejemplos de esta última manifestación de la música y la identidad son los estilos musicales populares contemporáneos como el punk (Hannerz 2013), el hardcore (Haenfler 2006) y el rap, el último de los cuales también encarna fuertes aspectos de la identidad étnica y racial, especialmente en lo que respecta a las minorías oprimidas en contextos urbanos de todo el mundo (véase, por ejemplo, Rose 1994, Lipsitz 1994, Mitchell 1996). En tiempos más recientes, la relación entre la música y la identidad también se ha examinado en el contexto de la localidad (Cohen 1991, Bennett 2000), la memoria (DeNora 2000, Strong 2011), el cuerpo (Dodds 2011, Driver 2011) y la tecnología (Bull 2000, Beer 2010, Nowak y Bennett 2014).

El propósito de este capítulo es examinar y evaluar críticamente estas y otras formas en que la música y la identidad han sido estudiadas y teorizadas en la sociología. El capítulo también se basará en algunos trabajos de disciplinas afines, especialmente los estudios culturales y de los medios de comunicación, la antropología social y la etnomusicología. Como se intentará ilustrar en este capítulo, una contribución clave de los estudios sociológicos sobre la música, especialmente a raíz del giro cultural (véase Chaney, 1994), ha sido una comprensión profunda de la importancia de la música como recurso al que recurren los individuos en la

coproducción de la cultura en un contexto cotidiano. En otras palabras, los trabajos sociológicos más contemporáneos sobre la música y la identidad se han preocupado por mirar más allá de la importancia de las respuestas socioculturales a la música como reflejo de las condiciones estructurales que sustentan las relaciones sociales en un determinado contexto social, y refundir la música como un recurso a través del cual los individuos negocian tales estructuras.

La música y la identidad nacional

Como se ha señalado anteriormente, una de las principales formas en las que la música adquiere relevancia sociocultural es a través de su uso como creadora de identidad nacional. Desde la interpretación de los himnos nacionales en eventos deportivos (otro foro en el que la identidad nacional suele ser muy sentida) hasta a ejecución de canciones patrióticas en conciertos, celebraciones nacionales y otros eventos, la música y la identidad nacional se entrelazan de forma muy compleja. Al considerar el modo en que la música funciona en este contexto, Stokes (1994: 3) sugiere que desempeña una función crítica al informar sobre "nuestro sentido del lugar". La música, en este sentido, incorpora una serie de significantes auditivos a través de los cuales los oyentes articulan un sentido de identidad inherentemente vinculado a la nación. Un ejemplo muy pertinente de ello es el análisis que hace Warren del papel que desempeñó la música en la generación del fervor nacionalista en la Alemania nazi. Como comenta Warren:

Las canciones nacionalsocialistas... ocupaban un lugar permanente en la vida nacional... Su objetivo principal era despertar las emociones de los cantantes hasta el punto de que fueran más sensibles al impacto de las palabras... del orador. Pero también cumplen la función derivada de ejercer una influencia duradera en la actitud del individuo..."

(1972 [1943]: 73)

A través de esta función, sugiere Warren, la música se convirtió en un medio a través del cual los valores nacional-socialistas fueron adoptados y ampliamente respaldados en Alemania durante la década de 1930, culminando en el ascenso de los nazis al poder en Alemania. Este ejemplo ciertamente extremo de la historia del siglo XX ilustra el poder movilizador de la música en este sentido. De hecho, como afirma Frith (1987: 141) "Sólo la música parece capaz de crear este tipo de identidad espontánea..., este tipo de patriotismo personalmente sentido".

Sin embargo, la resonancia de la música con las nociones de identidad nacional no sólo se manifiesta en estos ejemplos extremos. Así, otro ejemplo, más mundano, se observa en el contexto de la música folklórica. Como señala Frith (1987), "en los pubs irlandeses de Londres... las canciones folklóricas irlandesas 'tradicionales' siguen siendo la forma más poderosa de hacer que la gente se sienta irlandesa y considere lo que significa su 'irlandesidad'". Del mismo modo, MacKinnon (1994), en su estudio de la escena musical folklórica británica, ha observado cómo el la

ejecución de canciones folklóricas tradicionales en los clubes folklóricos proporciona a la gente lo que perciben como un vínculo con el pasado, un vínculo que, como argumenta McKinnon, es en realidad bastante problemático dadas las nociones altamente romantizadas del pasado que a menudo están incrustadas en el discurso de la música folklórica.

De hecho, en una época en la que las articulaciones de una identidad nacional *pura* son muy contradictorias -y, sin embargo, se aferran cada vez más a ellas como medio de crear un sentido compartido de lo que podría denominarse seguridad sociocultural-, la música popular también se ha convertido a menudo en una plataforma para las articulaciones de las características nacionales. Así, por ejemplo, a principios de la década de 1980, la *Neue Deutsche Welle* (Nueva Ola Alemana) estaba formada por un grupo de guitarras, entre ellas Bapp y Flatsch, de ciudades alemanas como Berlín, Düsseldorf, Hamburgo, Hannover y Hagen, que interpretaban canciones en el dialecto local. Del mismo modo, la aparición del "britpop" una década más tarde vio cómo la prensa musical británica intentaba crear una sensación de "inglesidad" mediante la atribución de características autóctonas a una colección musicalmente variada de grupos como Blur, Oasis y Pulp. Por lo general, el acento se convirtió en un factor clave para el carácter nacional del britpop, con el acento "mockney" de cantantes como Damon Albarn, de Blur, entrelazado por los periodistas musicales en un discurso de Cool Britannia promovido por los sucesivos gobiernos durante la década de 1990 (véase Bennett y Stratton 2010). De nuevo, el fenómeno del britpop fue emblemático de una noción radicalmente imaginada de la inglesidad, que fusionaba "Inglaterra" y "Gran Bretaña", al tiempo que se fijaba de forma muy insensible en el concepto de Inglaterra como nación "blanca", eliminando la existencia de los demás grupos étnicos que se han ido asentando progresivamente en Inglaterra y otras partes de las Islas Británicas desde la década de 1940 (Bennett 1997).

La música, el espacio y el lugar

Trascendiendo el ámbito de lo nacional, la música también se ha considerado un importante significante de "comunidad" a nivel local, translocal y afectivo. Uno de los primeros intentos de conceptualizar la importancia de la música a este respecto desde una perspectiva social se observa en los estudios de la teoría subcultural británica de principios de los años setenta. Inspirándose en los sociólogos de la Escuela de Chicago de principios del siglo XX, los teóricos de los estudios culturales británicos argumentaron que las identidades estilizadas de las culturas juveniles británicas de la posguerra no eran ejemplos de desviación juvenil, como se había informado ampliamente en la prensa británica (véase Cohen 1987), sino que eran ejemplos contemporáneos de una lucha de clases que había tenido lugar en Gran Bretaña durante un siglo o más. El estilo espectacular de las sucesivas culturas juveniles, desde los Teddy boys y los skinheads, pasando por los mods y los rockeros, hasta el punk a mediados de los años 70, reflejaba, según se sugirió, un antagonismo

hacia la autoridad hegemónica (Gramsci 1971) de las instituciones dominantes, como la escuela, el trabajo y las fuerzas del orden. Hebdige (1979), cuyo estudio seminal sobre el punk suele considerarse un punto álgido en esta era de la teoría subcultural, sugirió que el estilo punk se apropiaba de lo que él denominaba una retórica de la crisis que dominaba los medios de comunicación británicos a finales de la década de 1970, cuando el Reino Unido se sumía en una depresión económica postindustrial. Sin embargo, como ha argumentado Laing (1985), entre otros, aunque pretendía examinar la importancia del estilo y la música de los jóvenes como medio a través del cual éstos podían negociar un nuevo espacio cultural para sí mismos o -como dijo Cohen (1972)- recuperar mágicamente un sentido de comunidad de clase trabajadora cohesionada, en su mayor parte la teoría subcultural se centró en gran medida en el estilo, dejando la música en un segundo plano. Sólo Willis (1978) hizo un intento sostenido de examinar el significado de la música en relación con las identidades colectivas de los grupos culturales juveniles. Utilizando los ejemplos de los motociclistas de clase trabajadora y los hippies de clase media, Willis sugirió que la preferencia de los primeros por los singles de rock 'n' roll y la preferencia de los segundos por el rock progresivo orientado a los álbumes representaban y reafirmaban valores característicos asociados a sus posiciones de clase contrastadas. Así, según Willis, para los motociclistas, las canciones cortas y musicalmente sencillas de rock 'n' roll que constituían el telón de fondo sonoro para su socialización y sus bailes resonaban con sus valores interiorizados de clase obrera de camaradería y bravuconería masculina. Para los hippies, en cambio, según Willis, sus valores de clase media, más educados y orientados artísticamente, les hacían más proclives a los paisajes sonoros abstractos del rock progresivo. Willis ha sido criticado posteriormente debido al enfoque inherentemente clasista de su análisis. Así, según Bennett

Para Willis, lo que aparece en la superficie como respuestas espontáneas a la música, está, de hecho, predeterminado por la experiencia estructural de clase. Lejos de ser agentes reflexivos y creativos, que eligen la música por la forma en que su ritmo, tempo, melodía, sonido, contenido lírico, producción, envase, etc., les atrae como individuos, los motociclistas y los hippies son descritos por el estudio de Willis como actuando inconscientemente y de acuerdo con antecedentes estructuralmente incrustados que básicamente les "dicen" cómo reaccionar a determinados estímulos auditivos y visuales.

(2008a: 422-423)

Mientras que los estudios subculturales y, más recientemente, los post-subculturales han seguido manteniendo una presencia en el trabajo académico (véase, por ejemplo, Muggleton 2000, Bennett y Kahn-Harris 2004), el estudio de la música y su relación con aspectos del espacio y el lugar también ha evolucionado en diferentes direcciones al tiempo que se amplía la gama de prácticas culturales que conectan con la música en un contexto cotidiano. En su muy instructivo trabajo sobre la creación de música local, Finnegan (1989) y Cohen (1991) consideran la importancia microsocia de la música como un medio a través del cual los individuos son capaces tanto de conectar como de narrar su relación con lugares específicos en

formas localmente matizadas. En el caso de Finnegan, esto implica un estudio de una amplia gama de prácticas musicales locales en la ciudad inglesa de Milton Keynes. En el caso de Cohen, la atención se centra en los grupos de rock y pop amateur y semiprofesionales de Liverpool. A pesar de los contrastes en la ubicación geográfica de los dos lugares en los que se centran los estudios de Finnegan y Cohen, y de los contrastes en la ubicación histórica de la música en cada uno de ellos, lo que emerge de manera crucial de cada estudio es el sentido en el que la música sirve como una forma muy tangible a través de la cual los individuos son capaces de sentir un sentido de identidad y pertenencia colectiva en la que la participación en actividades musicales comunes y un sentimiento de conexión con el lugar se realizan y articulan simultáneamente a través de cada uno.

Esta perspectiva sobre la música, el espacio y el lugar y su repercusión en las nociones de identidad local se desarrolla en trabajos posteriores de Shank (1994) y Bennett (2000). Así, Shank considera cómo se articulan las nociones conflictivas de identidad local a través de las diversas escenas musicales agrupadas en la ciudad de Austin, Texas, en particular en los ejemplos contrastados de la canción vaquera y el punk, la primera articulando nociones relativamente conservadoras de la identidad tejana mientras que la segunda impugna radicalmente tales representaciones de la identidad a través de su visión satírica de los valores masculinos tejanos y los valores políticos más amplios de la región. El trabajo de Bennett se centra igualmente en lo que él denomina múltiples narrativas de lo local, tal y como se articulan a través de diversos estilos de música popular contemporánea, como el baile, el rap y el rock. Sin embargo, para Bennett, la importancia de la música en el contexto de la localidad y la articulación de la identidad local no está necesariamente ligada a la innovación creativa obvia, como la música producida localmente con letras de temática local, sino que también puede evolucionar a través de la apropiación colectiva y la rearticulación estética de la música no producida localmente. Para ilustrar este punto, Bennett observa cómo, en la ciudad del norte de Inglaterra, Newcastle sobre el Tyne, las nociones particulares de identidad local se expresan a través de la apropiación de la música dance y del rock progresivo. En el caso de la primera, los aficionados a la música de baile incorporan su gusto musical a un discurso estético que rechaza lo que consideran el conservadurismo cultural de la identidad tradicional "Geordie" (término utilizado para describir a una persona de Newcastle). En el caso del rock progresivo, y con referencia específica a una banda local de tributo a Pink Floyd, Bennett señala cómo, a través de su trabajo creativo de simbolismo local, chistes y bromas en sus actuaciones, la banda celebra efectivamente los valores tradicionales Geordie y la noción estereotipada de la identidad Geordie.

Mientras que los ejemplos de creación y consumo de música local se han referido a menudo utilizando el término comunidad, el concepto de escena también se utiliza a menudo en este contexto. Según Straw (1991: 379), a quien se suele citar como uno de los primeros teóricos académicos en situar la escena como marco

conceptual para su uso en el análisis crítico de la música, las escenas suelen trascender las localidades particulares "reflejando y actualizando un estado particular de relaciones entre diversas poblaciones y grupos sociales, ya que éstos se unen en torno a coaliciones específicas de estilo musical". El trabajo de Straw es significativo en el sentido de que, al presentar la escena como un concepto tanto local como translocal, amplía nuestra comprensión de cómo, al adquirir gustos musicales compartidos, los individuos son capaces de conectarse y forjar un sentido común de identidad y pertenencia que trasciende los límites de las comunidades físicas.

Otra importante contribución de la literatura sobre escenas musicales ha sido la de ilustrar las muy diversas formas en que los individuos, a través de su participación en una escena específica, son capaces de adquirir un sentido de participación y pertenencia cultural. Así, como observa Stahl (2004), en lugar de limitarse a la interpretación y el consumo de música, las escenas abarcan una amplia gama de actividades creativas y empresariales, como la creación, la producción, la promoción y la distribución de música. Las escenas también se apoyan en individuos que gestionan y proporcionan recursos infraestructurales, como locales, clubes, locales de ensayo, estudios de grabación, tiendas de discos/música, necesarios para mantener dichas actividades (véase también Spring 2004). En una investigación más reciente sobre la escena musical independiente de Milán, Tarassi (2012) señala cómo en muchos casos los papeles desempeñados por los individuos en la creación y el mantenimiento de una escena a lo largo del tiempo no son necesariamente distintos, sino que a menudo se combinan. De este modo, las asociaciones de muchos individuos con las escenas musicales suelen implicar el desempeño de un papel multitarea: su sentido de pertenencia se articula a través de una serie de conocimientos, experiencias y competencias como músicos, promotores, ingenieros de sonido, periodistas y miembros del público.

Música, gusto, memoria e identidad

Los trabajos sobre las escenas musicales han contribuido en gran medida a ampliar la comprensión de cómo la música actúa como una forma de pegamento social que une a los individuos en determinadas formas de agrupaciones microsociales, con dimensiones tanto locales como translocales. Sin embargo, algunos investigadores han sugerido que la música ofrece otras oportunidades para examinar la naturaleza de la identidad colectiva y la pertenencia en los entornos sociales contemporáneos. De hecho, hace más de treinta años Frith (1981) sugirió que la clave para entender el concepto, entonces en boga, de "comunidad del rock" era apreciar que éste no representaba una comunidad física, sino más bien una comunidad estética de fans geográficamente dispersos cuyo consumo de rock y sus valores políticos y culturales expresados daban lugar a un sentido de experiencia compartida -y a una serie de preferencias de estilo de vida- a través del cual los fans individuales eran capaces de crear un sentido de comunidad y unidad incrustado en la estética del rock. Aunque

los trabajos posteriores sobre las escenas han producido una comprensión más compleja y de múltiples capas de la relación del rock y otros géneros musicales populares con las cuestiones de comunidad y pertenencia, el punto central del argumento de Frith sobre el poder estético de la música para crear vínculos afectivos mantiene su credibilidad. Por ejemplo, en un trabajo más reciente sobre la música y el envejecimiento, Bennett sostiene que, a través de su compromiso con las cualidades afectivas de la música, los individuos a menudo encuentran un medio de "conectar" culturalmente que puede implicar poca o ninguna interacción social real como tal. Al analizar este punto, Bennett se refiere a los fans de músicas como el rock y el punk que envejecen y que se han retirado de las escenas físicas locales o translocales de las que formaban parte, pero que siguen asociándose a estas músicas y a las escenas culturales que han engendrado a través de un proceso de afectividad. Esto puede implicar, por ejemplo, la lectura de determinadas revistas de música retro, el ver películas y documentales relacionados con la música en la televisión, la navegación por Internet y la descarga de material, o la reproducción de sus antiguos álbumes y singles. Como explica Bennett:

El público musical envejecido puede utilizar estos medios para situarse afectivamente dentro de una comunidad de personas afines. Al igual que con las "comunidades imaginadas" de Anderson (1983) de lectores de periódicos en determinados entornos nacionales, las escenas afectivas se basan en el conocimiento por parte de los individuos aislados de que muchos otros están escuchando la misma música, leyendo la misma literatura musical, viendo las mismas películas y documentales relacionados con la música y, sobre todo, haciendo un tipo de sentido similar de lo que están escuchando, leyendo y viendo, basado en sus recuerdos generacionales compartidos y la experiencia cultural de esa música.

(2013: 60)

Strong (2011) sugiere de forma similar en su trabajo sobre el grunge y la memoria que los fans del grunge que envejecen, aunque ya no estén necesariamente involucrados en una escena grunge física o lleven el tipo de ropa asociada con el estilo grunge, conservan una conexión con la escena a través de la escucha de la música grunge y reviviendo los recuerdos asociados a esta experiencia. En otros estilos, como el dance, el hardcore y el rap, está claro que los fans que envejecen logran un proceso similar de apego a estas músicas a través de la memoria y de un conjunto de conocimientos estéticos profundamente inscritos sobre cómo una música y un estilo concretos han moldeado al individuo a lo largo del tiempo (véase Bennett y Hodkinson, 2012). Vroomen (2004) ofrece más información sobre la importancia de la música en la construcción y articulación de un sentido de pertenencia afectiva, específicamente desde una perspectiva femenina. Centrándose en el ejemplo de Kate Bush, una cantautora británica que alcanzó el estrellato a finales de la década de 1970 con su exitoso single "Wuthering Heights", Vroomen considera cómo las fans de Bush, ya mayores, siguen mostrando un profundo sentimiento de conexión con la artista. Uno de los motivos principales, argumenta Vroomen, es que, al escuchar a Kate Bush, estas fans de más edad son capaces de mantenerse en contacto consigo mismas, con sus valores y aspiraciones, y que

muchos de los temas altamente personalizados que se exploran en la música de Bush resuenan estrechamente con las vidas de sus fans femeninas. En este sentido, sugiere Vroomen, estos fans mantienen un sentido de conexión afectiva entre ellos, aunque a menudo apenas sean conscientes de ello. Así, como observa Vroomen (2004: 240) "El hecho de que estas mujeres estuvieran dispuestas a participar en [mi] investigación y a compartir sus experiencias conmigo -alentadas por nuestro reconocimiento mutuo como fans- sugiere la posible existencia de una escena, aunque más vagamente definida, basada en sentimientos y conocimientos compartidos".

Otro aspecto significativo de la redefinición de la escena por parte de Vroomen es que deja de lado los discursos sobre el estilo y el valor musical como demarcadores comunes del fandom musical. En el caso de la investigación de Vroomen, el factor central de unión es el artista, la inversión emocional y de memoria en el artista y la forma en que los discursos de autenticidad tejidos en torno a un artista resuenan con el fan individual y se convierten así en un medio para forjar un vínculo afectivo. Lewis (1992), en un trabajo centrado en el concepto de lo que denomina culturas del gusto, sugiere que éstas pueden trascender los aspectos de la demografía mediante la creación de vínculos afectivos entre individuos basados en su preferencia común por determinados artistas o géneros musicales. Se trata de un paso adelante pertinente para ayudarnos a desentrañar parte del bagaje teórico convencional que conecta la música, el estilo y la práctica cultural espectacular en una forma de comprensión determinada de cómo "funciona" la música en un contexto social, a expensas de observar, en cambio, cómo las prácticas más mundanas también pueden dar lugar a formas de asociación musical, identidad y comunidad. El estudio de Cavicchi (1998) sobre los fans de Bruce Springsteen es un caso interesante en este sentido. Como observa Cavicchi, la articulación común de las "historias de Bruce" por parte de los fans de Springsteen revela narrativas muy personalizadas de asociación con Springsteen y, al mismo tiempo, articula un punto de referencia común para una base de fans muy diversa.

El concepto de Lewis de la cultura del gusto y la creciente dimensión de la memoria cultural que conlleva tiene también resonancias críticas con la cambiante composición por edades de las bases de fans y audiencias de la música popular. Así, mientras que antes se consideraba que la música popular era principalmente juvenil, esta definición ya no es válida; las escenas de música popular y el público de los conciertos y festivales ya no son uni-generacionales, sino omni-generacionales. Por lo tanto, hablar de la música popular exclusivamente, o incluso principalmente, en relación con la cultura "juvenil" es cada vez más problemático y es necesario desarrollar nuevas terminologías para explicar lo que está sucediendo. En efecto, cada vez está más claro que una serie de artistas de géneros que abarcan toda la gama de desarrollos musicales de los últimos sesenta años atraen ahora a públicos amplios y diversos cuyos puntos clave en común es una expresión particular de gusto y preferencia estética, para la que un punto de referencia primordial es la música.

Además, dado que muchos de los artistas cuya obra se celebra de este modo tienen carreras que abarcan varias décadas, la memoria cultural también desempeña un papel importante en la forma en que estos artistas son recibidos y comprendidos tanto por los viejos como por los jóvenes fans (véase Bennett 2008b).

Música, pertenencia e Internet

Desde finales de la década de 1990, los debates sobre el significado sociocultural de la música son cada vez más inseparables de los debates sobre Internet. La proliferación de sitios de Internet para la descarga (legal e ilegal) de música y la cantidad de información -incluidos vídeos, películas y documentales publicados en sitios como YouTube- que presentan y/o tratan sobre la música hacen que Internet se haya convertido quizás en el principal medio para la música en el siglo XXI. El uso de Internet para el intercambio de archivos entre pares (P2P) ha sido un área crítica de preocupación durante varios años debido a las cuestiones de derechos de autor y propiedad intelectual que plantea (véase Rojek 2005). Al mismo tiempo, sin embargo, está claro que, desde un punto de vista académico, Internet ofrece un abanico más amplio de oportunidades para considerar cómo las interacciones del individuo con la música dan lugar a nuevos medios para entender la conexión entre la música, el yo y la comunidad.

En su análisis de las escenas musicales populares, Peterson y Bennett sugieren que el creciente acceso a Internet por parte de los aficionados a la música ha dado lugar a una nueva forma de escena que denominan "escena virtual":

Mientras que una escena local convencional se mantiene en movimiento mediante una serie de conciertos, noches de club, ferias y eventos similares, en los que los fans convergen, se comunican y refuerzan su sentido de pertenencia a una escena concreta, la escena virtual implica una comunicación directa de persona a persona a través de la red entre los fans . . . Esto puede implicar, por ejemplo, la creación de salas de chat o listas de correo electrónico dedicadas a la escena y puede implicar el intercambio de música e imágenes en línea.

(Peterson y Bennett 2004: 11)

El concepto de escena "virtual" es importante porque ofrece una forma de enmarcar la participación en la vida musical en la que la interacción cara a cara se sustituye por el compromiso con la tecnología de Internet. Varios estudios se han centrado en este fenómeno. Así, Kibby (2000) examina cómo los fans del artista musical de culto John Prine han utilizado Internet como medio para participar en una forma de consagración cultural de este artista y su obra. Bennett (2002, 2004) estudia cómo los fans del Canterbury Sound, una subescena del movimiento de rock progresivo inglés de finales de los 60 y principios de los 70, han utilizado Internet como medio para revivir la escena y comprometerse críticamente con ella. A través del compromiso entre los aficionados en línea, se construyen nuevos discursos del Canterbury Sound y proporcionan, entre otras cosas, profundidad histórica a un momento musical que ya tiene más de cuarenta años. De hecho, además de proporcionar una base para que los aficionados, incluidas las generaciones más

jóvenes, celebren y revaloricen la contribución de determinados géneros y artistas a la historia y el desarrollo de la música popular contemporánea, Internet también ha proporcionado una base para la aparición de escenas que de otro modo no habrían llegado a existir a nivel global. Un ejemplo pertinente es el del post-rock, un género que, como señala Hodgkinson (2004), difícilmente podría haber sido descrito como una escena si no fuera por la oportunidad que tuvieron pequeños grupos de fans dispersos por todo el mundo de conectarse y conversar en Internet y también a través de otros medios impresos más tradicionales, como los fanzines.

La capacidad de Internet para permitir nuevas formas de compromiso de los fans con la música y los artistas, y su sentimiento de propiedad, también se ha convertido en un tema de interés para los investigadores académicos en los últimos años. Como han demostrado los trabajos realizados en este ámbito, la promoción activa de géneros musicales emergentes mediante la publicación en blogs, el intercambio de archivos y la creación de sitios web permite a los aficionados a la música crear un sentimiento de comunidad y pertenencia colectiva. Un caso pertinente en este sentido es el del K-pop. Como observa Jung (2014), la rápida aparición del K-pop (abreviatura utilizada para describir una marca de pop de bandas de chicos y chicas producida en Corea), inicialmente en Asia y posteriormente a nivel mundial, está estrechamente vinculada a las prácticas en línea de los fans. De hecho, según Jung (2014: 115), el K-pop es indicativo de "las nuevas transmisiones culturales mediáticas dirigidas por los jóvenes en las industrias creativas globales". Desarrollando este argumento, Jung pasa a ilustrar cómo en diferentes partes de Asia, incluyendo Corea, Japón, Taiwán y Hong Kong, los esfuerzos de los fans para llamar la atención sobre el K-pop fueron instrumentalmente importantes en la creación de una base inicial de fans para el género. El hecho de que determinados grupos de fans basados en regiones geográficas específicas pudieran comunicarse con otros jóvenes de diferentes países a través de Internet fue de vital importancia a este respecto. Como concluye Jung, esta evolución del K-pop en el panorama de la música popular asiática y, posteriormente, mundial, marca un cambio radical en la forma en que se "descubren" y se establecen los géneros musicales populares. Asimismo, ofrece una nueva forma de ver el papel de los fans en relación con la música y añade una dimensión adicional al tipo de interacción entre los fans y la industria musical en la que el fan pasa de ser un consumidor a un prosumidor, es decir, un coproductor del artefacto musical.

Conclusión

Este capítulo ha examinado la relación entre la música, la identidad y la comunidad tal y como se ha abordado en la investigación académica. Como se ha intentado ilustrar, se han aplicado varios temas y conceptos para intentar explicar de que manera la música sirve de recurso cultural en la formulación y articulación de las identidades individuales y colectivas en los entornos sociales contemporáneos. Los

trabajos analizados en este capítulo se centran en la música en un contexto nacional, así como en contextos locales y translocales más microsociales a través de los cuales la música se apropia y se inscribe en discursos de identidad, comunidad y pertenencia. Del mismo modo, se ha mostrado cómo los trabajos más recientes se basan en estas ideas al tiempo que incorporan nuevos marcos de referencia conceptual, como la memoria y el afecto, o consideran el impacto de las nuevas formas de conectividad digital que permite Internet y las oportunidades de comunicación en línea que ofrece.

Referencias

- Anderson, B. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Beer, D. 2010. "Mobile Music, Coded Objects and Everyday Spaces." *Mobilities* 5(4): 469-484.
- Bennett, A. 1997 "'Village Greens and Terraced Streets': Representations of 'Britishness' in Britpop." *Young: Nordic Journal of Youth Research* 5(4): 20-33.
- _____. 2000. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. Basingstoke: Macmillan.
- _____. 2002. "Music, Media and Urban Mythscapes: A Study of the Canterbury Sound." *Media, Culture and Society* 24(1): 107-120.
- _____. 2004. "New Tales from Canterbury: The Making of a Virtual Music Scene." In *Music Scenes: Local, TransLocal and Virtual*, eds. A. Bennett and R.A. Peterson, 205-220. Nashville: Vanderbilt University Press.
- _____. 2008a. "Towards a Cultural Sociology of Popular Music." *Journal of Sociology* 4(4): 419-432.
- _____. 2008b. "'Things They Do Look Awful Cool': Ageing Rock Icons and Contemporary Youth Audiences." *Leisure/Loisir* 32(1): 259-278.
- _____. 2013. *Music, Style, and Aging: Growing Old Disgracefully?* Philadelphia: Temple University Press.
- Bennett, A. and P. Hodkinson, eds. 2012. *Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity*. Oxford: Berg.
- Bennett, A. and K. Kahn-Harris, eds. 2004. *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bennett, A. and J. Stratton, eds. 2010. *Britpop and the English Music Tradition*. Aldershot: Ashgate.
- Bull, M. 2000. *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. Oxford: Berg.
- Cavicchi, D. 1998. *Tramps Like Us: Music and Meaning Among Springsteen Fans*. New York: Oxford University Press.
- Chaney, D. 1994. *The Cultural Turn: Scene Setting Essays on Contemporary Cultural History*. London: Routledge.
- Cohen, P. 1972. "Subcultural Conflict and Working Class Community." In *Working Papers in Cultural Studies* 2, 5-51. Birmingham: Center for Contemporary Cultural Studies.
- Cohen, S. 1987. *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*. Oxford: Basil Blackwell.

- _____. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- DeNora, T. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dodds, S. 2011. Dancing on the Canon: Embodiments of Value in Popular Dance. Basingstoke: Palgrave.
- Driver, C. 2011. "Embodying Hardcore: Rethinking 'Subcultural' Authenticities." *Journal of Youth Studies* 14(8): 975-990.
- Finnegan, R. 1989. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, S. 1981. "The Magic That Can Set You Free': The Ideology of Folk and the Myth of Rock." *Popular Music* 1: 159-168.
- _____. 1987. "Towards an Aesthetic of Popular Music." In *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, eds. R. Leppert and S. McClary, 133-149. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gramsci, A. 1971. *Selections from the Prison Notebooks*. London: Lawrence and Wishart.
- Haenfler, R. 2006. *Straight Edge: Clean-Living Youth, Hardcore Punk, and Social Change*. Piscataway: Rutgers University Press.
- Hannerz, E. 2013. *Performing Punk: Subcultural Authentications and the Positioning of the Mainstream*. Uppsala: Uppsala University Press.
- Hebdige, D. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hennion, A. 1993. *La Passion musicale*. Paris: Métailié.
- Hodgkinson, J.A. 2004. "The Fanzine Discourse Over 'Post Rock.'" In *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*, eds. A. Bennett and R.A. Peterson, 221-237. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Jung, S. 2014. "Youth, Social Media and Transnational Cultural Distribution: The Case of Online K-Pop Circulation." In *Mediated Youth Culture: The Internet, Belonging and New Cultural Configurations*, eds. A. Bennett and B. Robards, 114-129. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kibby, M.D. 2000. "Home on the Page: A Virtual Place of Music Community." *Popular Music* 19(1): 91-100.
- Laing, D. 1985. *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes: Open University Press.
- Lewis, G.H. 1992. "Who Do You Love? The Dimensions of Musical Taste." In *Popular Music and Communication*, 2nd ed., ed. J. Lull, 134-151. London: Sage.
- Lipsitz, G. 1994. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. London: Verso.
- MacKinnon, N. 1994. *The British Folk Scene: Musical Performance and Social Identity*. Buckingham: Open University Press.
- Martin, P.J. 1995. *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.
- Mitchell, T. 1996. *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London: Leicester University Press.
- Muggleton, D. 2000. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg.

- Nowak, R. and A. Bennett. 2014. "Analyzing Everyday Sound Environments: The Space, Time and Corporality of Musical Listening." *Cultural Sociology* (14 May, online pre-print version): 1-17.
- Peterson, R.A. and A. Bennett. 2004. "Introducing Music Scenes." In *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*, eds. A. Bennett and R.A. Peterson, 1-15. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Rojek, C. 2005. "P2P Leisure Exchange: Net Banditry and the Policing of Intellectual Property." *Leisure Studies* 24(4): 357-369.
- Rose, T. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. London: Wesleyan University Press.
- Shank, B. 1994. *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. London: Wesleyan University Press.
- Spring, K. 2004. "Behind the Rave: Structure and Agency in a Rave Scene." In *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*, eds. A. Bennett and R.A. Peterson, 48-63. Nashville: University of Vanderbilt Press.
- Stahl, G. 2004. "'It's Like Canada Reduced': Setting the Scene in Montreal." In *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, eds. A. Bennett and K. Kahn-Harris, 51-64. London: Palgrave.
- Stokes, M. 1994. "Introduction: Ethnicity, Identity and Music." In *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, ed. M. Stokes, 1-27. Oxford: Berg.
- Straw, W. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music." *Cultural Studies*, 5(3): 368-388.
- Strong, C. 2011. *Grunge: Music and Memory*. Farnham: Ashgate.
- Tarassi, S. 2012. "Independent to What? An Analysis of the Live Music Scene in Milan." PhD diss., The Catholic University of Milan.
- Vroomen, L. 2004. "Kate Bush: Teen Pop and Older Female Fans." In *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*, eds. A. Bennett and R.A. Peterson, 238-253. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Warren, R.L. 1972 [1943]. "The Nazi Use of Music as an Instrument of Social Control." In *The Sounds of Social Change*, eds. R S. Denisoff and R.A. Peterson, 72-78. Chicago: Rand McNally and Company.
- Willis, P. 1978. *Profane Culture*. London: Routledge and Kegan Paul.

El gusto como distinción

RICHARD A. PETERSON

Entre la Primera y la Segunda Guerras Mundiales se aceptó ampliamente en los círculos intelectuales que los medios de comunicación emergentes estaban generando un público masivo equivalente, un público irreflexivo, parecido a un rebaño e intrínsecamente pasivo, pero fácilmente influenciable por hábiles demagogos políticos y comerciantes (Gans 1974). La interpretación ofrecida por Hadley Cantril y sus colaboradores de lo que ocurrió tras la dramatización radiofónica de Orson Welles en 1938 de una invasión de Marte tipifica este punto de vista. Interpretaron erróneamente la reacción a la emisión como un pánico generalizado (Cantril et al. 1940). Como Rosengren y sus colaboradores pudieron demostrar claramente en un caso similar en Suecia, los informes sobre pánicos masivos tienden a ser fuertemente exagerados o francamente falsos, basados como suelen estar en rumores y en el sensacionalismo de los periódicos (Rosengren et al. 1978). Pero hoy en día las cosas son diferentes. Los investigadores, como han descubierto recientemente Jensen y Rosengren (1990) en su cuidadosa revisión de las cinco principales tradiciones en la investigación de la comunicación sobre las audiencias, ya no ven a la audiencia como una masa indiferenciada.

Sin embargo, algunos de los correlatos de esta desacreditada perspectiva de "masificación" siguen formando parte de la visión del mundo que muchos investigadores dan por sentada. En particular, la visión estándar de la estratificación en los Estados Unidos sostiene que en la cima hay una élite educada y exigente con gustos bien refinados y en la base una masa ignorante y buscadora de estímulos (Goffman 1951, Glenn 1969, Sobel 1983). El "high brow" se contrapone al "low brow" (Brooks 1958); el "superior" se contrapone al "brutal" (Shils 1961); y, en el lenguaje común, el "snob" se contrapone al "vago".

El objetivo de este artículo es sugerir que la jerarquía entre la élite y la masa, que en su día pudo ser una representación exacta de cómo se veía la jerarquía de clases, al menos desde arriba (Goffman 1951, Baltzell 1964), no se ajusta ahora a los patrones de actividades de ocio y consumo de medios de comunicación en Estados Unidos. Tras exponer las implicaciones de la concepción de esnob a anodino, se presentarán los informes de un estudio reciente, que demuestran que esta visión no se ajusta a estos datos. En conclusión, se propondrá una concepción alternativa, que empareja lo que tengo razones para designar como *omnívoro* con su contraparte, el *unívoro*, por ser más acorde con la jerarquía de estatus contemporánea de Estados Unidos.

La visión aceptada de la jerarquía de estatus

Inspirados en los primeros trabajos de Weber (1946) y Veblen (1899), los sociólogos desarrollaron una visión de los grupos de estatus clasificados en términos de su apreciación de las artes y las letras, sus estilos de ropa y lenguaje, y su uso del tiempo libre. También observaron la estrecha relación entre estas clasificaciones de estatus y la clasificación por variables de estratificación, como los ingresos, la ocupación y los años de escolarización (Goffman 1951, Warner 1953, Form y Stone 1957, Gans 1974, 1985).

Las pruebas de la importancia de los indicadores simbólicos para la estratificación proceden de una amplia gama de estudios diferentes. DiMaggio (1982) y Levine (1988) han analizado la bifurcación entre las bellas artes y la cultura popular en el siglo XIX y el creciente uso de las primeras como marcador de la posición de clase. Baltzell (1964) y Domhoff (1974) han realizado estudios etnográficos sobre el funcionamiento de los indicadores de estatus cultural entre elementos de la élite estadounidense. Sennett y Cobb (1973), LeMasters (1975), Halle (1984) y Fantasia (1988) también han demostrado que los indicadores simbólicos de estatus funcionan con la misma fuerza a la hora de diferenciar varios segmentos de las clases trabajadoras. La importancia de los indicadores culturales en las identidades de los grupos ocupacionales ha sido documentada por Hughes (1958) y por Bensman y Lilienfeld (1991). Por último, el concepto de capital cultural desarrollado por Pierre Bourdieu ha dado más importancia teórica al lugar que ocupan las formas simbólicas en la socialización de clase al mostrar cómo la apreciación de las artes y otros indicadores culturales se utilizan para cristalizar y mantener la jerarquía de estatus (Bourdieu 1984, 1985; Bourdieu y Passeron 1977, DiMaggio y Mohr 1985, Lamont y Lareau 1988).

El sello distintivo de los que se encuentran en la cúspide de la jerarquía, según la teoría aceptada de la élite a la masa, es el patrocinio de las bellas artes, la exhibición de buenos modales, el uso del corte correcto de ropa, la utilización de un lenguaje adecuado, la pertenencia a las "mejores" iglesias, organizaciones filantrópicas y clubes sociales y, especialmente para las mujeres de la clase, el cultivo de todas las gracias sociales concomitantes. El término "snob" aplicado a estas personas es, por supuesto, peyorativo. No obstante, es una caracterización justa de la actitud de los que se encuentran en el extremo superior de la jerarquía de estatus debido a su desprecio moralista y su distanciamiento de todas las manifestaciones culturales que no se ajustan exactamente a lo que se considera correcto. Así, en el ámbito de la perspectiva de la élite a la masa, a los miembros de la élite cultural les corresponde no sólo *hacer lo correcto*, sino, lo que es igual de importante, *rehuir absolutamente* todo tipo de prácticas culturales. Este distanciamiento de otros discursos, músicas, bailes y comportamientos que no están prohibidos está tan envuelto en el fervor moral que Veblen (1899) y Warner (1953) hablan con bastante acierto de barreras de casta de limpieza y suciedad ritual, porque participar en cualquiera de los elementos de la "cultura común" o "popular" o "de masas" es poner en peligro la propia posición

de clase. Incluso el "estudio serio" de la cultura popular por parte de los académicos es una amenaza para los "estándares" porque, dentro de la perspectiva recibida, se considera que otorga legitimidad a lo que es vulgar y, por lo tanto, amenaza la santidad de los límites de estatus que distinguen entre lo que es fino y lo que es común (Browne 1991).

Según la teoría aceptada, los que están en medio de la jerarquía de estatus, los "middle-brows", tienden a imitar -o más bien emular- a los que están por encima de ellos, pero sin el conocimiento necesario de las normas de gusto ni los recursos de tiempo y dinero necesarios para participar plenamente. La cultura del gusto resultante de los *middlebrow* se caracteriza por la música clásica ligera, la pintura y la literatura románticas, las versiones ya hechas de la ropa de alta costura de la temporada anterior y una etiqueta simplificada, aunque mojigata (Gans 1974).

Dentro de la teoría de la élite a la masa se dan varias caracterizaciones del extremo inferior de la jerarquía de estatus. Los primeros autores lo caracterizan en términos de cultura popular, campesina o étnica (Veblen 1899), mientras que los autores más recientes tienden a caracterizar el fondo como una masa no discriminatoria que busca elementos fáciles de entender que estimulen las emociones (Brooks 1958, Wilensky 1964). Así pues, el fondo ha sido caracterizado de dos maneras muy diferentes: como un conjunto de culturas gustativas distintas, ligadas a la tradición y basadas en costumbres étnicas, raciales y religiosas, por un lado, y por otro como una masa indiferenciada. A pesar de que estas dos caracterizaciones suenan a primera vista, no son tan diferentes cuando se aplican en la América contemporánea, ya que los estudios recientes sobre la cultura de la clase trabajadora en la tradición de la masificación sugieren que las subculturas de la clase trabajadora, antes diferenciadas, se están descomponiendo en una masa por las fuerzas combinadas por la urbanización, la industrialización y la exposición a la publicidad y los medios de comunicación de masas (Ewen 1976).

La teoría aceptada del paso de la élite a la masa hace, por tanto, predicciones claras sobre las elecciones artísticas y de ocio de los grupos en los distintos niveles de la jerarquía de estatus. Los que están en la cúspide elegirán las bellas artes y las actividades de ocio relacionadas con ellas, y evitarán todas las demás. Los de la parte media elegirán obras y actividades derivadas, mientras que los grupos de la parte baja rehuirán las bellas artes y elegirán indiscriminadamente los espectáculos sensacionalistas y de masas.

Una prueba fortuita de la teoría

El estudio realizado por Albert Simkus y por mí mismo que dio lugar a estas especulaciones se desarrolló originalmente para poner a prueba las ideas sobre la estructuración empírica de los grupos de estatus ocupacional, sobre su clasificación jerárquica y sobre los patrones de elección cultural realizados por estos grupos de estatus ocupacional. Nuestro estudio se basó en la Encuesta de Participación Pública

en las Artes (SPPA), una muestra nacional de probabilidad por áreas de adultos recogida en 1992 por la Oficina del Censo de EE.UU. para el Fondo Nacional de las Artes.¹ La teoría, los datos, los métodos y los resultados del estudio se recogen de forma más completa en Peterson y Simkus (1993). Afortunadamente, el estudio pone en tela de juicio la teoría aceptada sobre la jerarquía de estatus y señala el camino hacia una concepción bastante diferente de la jerarquía.

Basándonos en investigaciones recientes que van desde las de Pierre Bourdieu (1984, 1985) hasta las de Eric Olin Wright (1985) sobre la naturaleza y la estructura de las clases sociales, Simkus y yo definimos diecinueve grupos distintos de ocupaciones. . . . Por razones que se explican detalladamente en Peterson y Simkus (1993), optamos por clasificar los grupos ocupacionales en función de la forma de música elegida con más frecuencia como favorita por los miembros del grupo. . . .

Se eligió como indicador del gusto estético el tipo de música que más gustaba porque, a diferencia de las preguntas sobre las actividades a las que se asiste, el tiempo o el dinero que se gasta, todos los encuestados tienen la misma capacidad de respuesta independientemente del lugar en el que vivan y de cualquier otra exigencia que haya sobre sus recursos. Al mismo tiempo, los encuestados son libres de tomar decisiones que difieren bastante de su comportamiento. Entonces, ¿en qué medida la clasificación estética del gusto musical se correlaciona con los datos sobre las actividades artísticas de élite?

. . . La clasificación por tipo de música se corresponde bien con las medidas de comportamiento disponibles. De hecho, los dos grupos de la parte superior de la jerarquía, los profesionales de la cultura superiores y los inferiores, ocupan los primeros puestos en todas las actividades culturales, como la asistencia a conciertos de música clásica, la gran ópera, los espectáculos musicales de Broadway, los conciertos de jazz, las obras de teatro, los espectáculos de ballet y danza moderna, los museos de arte y la lectura de novelas y poesía. Además, las ocupaciones del grupo superior tienen todas las tasas altas y, con una pequeña excepción, todas las ocupaciones con tasas bajas están en el grupo inferior de ocupaciones. Muchas de las ligeras anomalías en las clasificaciones específicas tienen sentido. Por ejemplo, los agricultores, que se encuentran en la parte superior del grupo inferior de ocupaciones, muestran tasas más bajas de participación en aquellas actividades artísticas de élite, como la ópera, el jazz, las obras de teatro y el ballet, que generalmente sólo están disponibles en las ciudades más grandes, lejos de donde viven los agricultores. Estos resultados demuestran que el tipo de música que más gusta es un buen indicador del gusto en general.

Los datos expuestos hasta ahora coinciden con la teoría de la élite a la masa, pero otros datos del mismo estudio ponen en duda la teoría aceptada. Para empezar, sólo el 30% de los que pertenecen al grupo de mayor estatus dicen que les gusta más

¹ Para un informe completo de la Encuesta de Participación Pública en las Artes de 1982, véase Robinson et al. (1985).

la música clásica y sólo otro 6% dice que les gusta más la ópera. Por tanto, el 64% del grupo superior no se ajusta al modelo del esnob estéticamente exclusivo. De hecho, el 9% de este grupo de alto estatus dice que le gusta más la música country y del oeste, ¡la música con menos prestigio de todas! ¿Se trata de una aberración? Según la teoría aceptada, los grupos de alto estatus deberían ser exclusivos en sus gustos y no gustarles ni siquiera las formas musicales que no son de élite. Por lo tanto, deberían tener un rango bajo en todas estas formas musicales no elitistas.

. . . Antes de continuar, hay que tener en cuenta que, en cada caso, lo "alto" y lo "bajo" se definen en relación con ese tipo de música. Así, por ejemplo, si al 20% de un grupo ocupacional le gusta la música de cuarteto de barbería [Uno de los géneros populares en la música moderna de hoy es *Barbershop Quartet Music*. Este es un estilo especializado que consiste en cuatro vocalistas cantando en armonía de cuatro partes], esto es alto en relación con los otros grupos porque sólo al 13,4% de toda la muestra le gusta la música, mientras que al 20% le gustan los himnos y la música gospel es bajo porque la media de toda la muestra es del 33%, y a más de la mitad de los de varios grupos ocupacionales les gustan estos tipos de música religiosa. Si la teoría aceptada del es es correcta, los grupos ocupacionales cercanos a la cima mostrarán las tasas más bajas de gusto por estas formas de música, y los que más les gusten estarán en la parte inferior de la jerarquía o cerca de ella.

Los datos [nuestros]. . . no muestran este claro patrón de exclusividad estética. De hecho, es mucho más probable que los grupos ocupacionales de la parte superior tengan un alto grado de gusto por estas formas no elitistas, mientras que los grupos ocupacionales de la parte inferior tienen un bajo índice de gusto por ellas. Sólo una categoría de música, el country y el western, se ajusta al patrón previsto, mientras que tres grupos, la música sentimental, la big band y la música de barbería, muestran justo lo contrario de la clasificación prevista, y los demás tipos de música muestran patrones bastante mezclados.

Estos resultados tan radicalmente opuestos a la teoría aceptada de la élite a la masa nos llevaron a comprobar los datos disponibles sobre las actividades de ocio no elitistas de los grupos ocupacionales. . . . En todo caso, estos resultados están más en desacuerdo con la teoría aceptada que los mostrados para los gustos musicales. La mayoría de las puntuaciones altas corresponden a los grupos ocupacionales de mayor estatus, y con sólo dos excepciones los grupos ocupacionales bajos tienden a ser inferiores en estas actividades. Una excepción es la reparación del hogar o del automóvil, que presenta una pauta de índices altos y bajos entre los grupos profesionales altos y bajos. La proporción de personas que ven la televisión tres o más horas es la que más se aproxima al patrón previsto. Sin embargo, según estos datos, los teleadictos -la forma estereotipada de caracterizar a los grandes televidentes- tienen más probabilidades de encontrarse entre las ocupaciones de nivel medio de cuello blanco o rosa que entre los trabajadores de cuello azul [obreros]. Esta relación curvilínea entre la clase social y el ver televisión ha sido

señalada por otros. Véase, por ejemplo, Frank y Greenberg (1980), Roe (1985) y Rosengren y Windahl (1989).

¿Cómo explicar los resultados de que los grupos ocupacionales de mayor estatus tienden a mostrar altos índices de participación en actividades no elitistas? No tienden a tener más tiempo libre para satisfacer sus intereses, ya que los que ocupan puestos de alto estatus tienden a trabajar más horas que los de abajo. Sí suelen tener más dinero, y gran parte del ocio actual en EE.UU. es costoso o requiere mucho capital. Sin embargo, el dinero no es un factor prohibitivo en la mayoría de estas actividades, excepto para las personas que son indigentes. Asistir a un partido deportivo del instituto, por ejemplo, cuenta tanto como asistir a un evento profesional de alto precio, y Plantas-Jardín pregunta por tener plantas en el apartamento, así como por tener un jardín exterior.² Sin embargo, es posible que haya otros tipos de actividades, como la lucha libre profesional y las apuestas sobre los números -que no se miden en esta encuesta-, que sean distintivos de la clase baja. No obstante, el carácter sistemático de los resultados contrarios a la teoría deja claro que muchos de los que están en la cima no muestran un desprecio snob por todas las formas de música y actividades de ocio que no son de élite. Esto sugiere la necesidad de una explicación alternativa a la teoría aceptada de la jerarquía de estatus de la élite a la masa.

La cima: de elitista a omnívoro

¿Significa esto que Estados Unidos se está convirtiendo en una sociedad más igualitaria o que las actividades de ocio y el gusto musical están perdiendo su eficacia como marcadores de estatus para la élite? Tal vez, pero creo que no. Puede que sólo signifique que la imagen de la élite *excluyente* del gusto, junto con la clasificación de "esnob" a "vago", está obsoleta.

Hay pruebas crecientes, aunque fragmentarias, de otros estudios que demuestran que los grupos de alto estatus no sólo participan más que los demás en actividades de alto estatus, sino que también tienden a participar más a menudo en la mayoría de otros tipos de actividades de ocio (DiMaggio 1987, DiMaggio y Useem 1978, Peterson y Hughes 1984). En efecto, el gusto de las élites ya no se define simplemente como la apreciación expresada de las formas artísticas elevadas y el correspondiente desprecio moral o la tolerancia condescendiente de todas las demás expresiones estéticas. En la medida en que este punto de vista es correcto, la estética del estatus de la élite se está redefiniendo como la apreciación de todas las actividades de ocio y formas creativas distintivas junto con la apreciación de las

² Peterson y Simkus (1993) estudian otras posibles fuentes de explicación de las diferencias entre grupos profesionales, como las diferencias de raza, género y edad. Aunque no carecen de importancia, no explican todos los resultados contrarios a la teoría.

bellas artes clásicas.³ Dado que el estatus se adquiere conociendo y participando (es decir, consumiendo) en muchas, si no en todas las formas, el término "omnívoro" parece apropiado para aquellos que se encuentran en la cima de la emergente jerarquía de estatus.⁴

Hay otra información en el conjunto de datos que se maneja que puede utilizarse para corroborar aún más la idea de omnívoro. Cuando se les pidió que eligieran su género musical favorito, algunos encuestados no pudieron elegir sólo uno. Estos encuestados que fueron codificados como "no les gusta ninguna categoría en particular" no se distribuyeron uniformemente entre los grupos de estatus ocupacional. En consonancia con la imagen de omnívoro que gusta de muchos tipos de música, todos los grupos con un 10% o más que no pudieron elegir un solo género favorito se agrupan en la parte superior de la jerarquía de estatus o cerca de ella, mientras que todos los que tienen menos de un 3% que no pudieron elegir uno solo están en la parte inferior o cerca de ella.

La parte inferior: De masivo a unívoro

Si se conjetura que la cúspide de la pirámide del gusto es el omnívoro, ¿cuál es la mejor manera de caracterizar a los que están en su base? El apelativo estándar de "gusto de las masas" parece fuera de lugar porque... los grupos ocupacionales que se encuentran cerca de la base no son los más propensos a pasar más horas viendo la televisión. Es más, la información que acabamos de citar sobre que "no hay una categoría de música que les guste más" es contraria a la caracterización de los gustos de los que están en la base de la jerarquía de estatus como "gustos de masas" porque prácticamente todos sus miembros podían elegir un tipo de música como su favorita. Como observó Herbert Gans en 1974, el apelativo "cultura de masas" es más un reflejo de los prejuicios de los "teóricos de la masificación" que una descripción de las realidades de la vida de la clase trabajadora en Estados Unidos. . .

La información sobre el tipo de música preferido proporciona la mejor pista para caracterizar a los que se encuentran en la parte inferior de la jerarquía del estatus ocupacional. En la preparación de nuestro artículo, Simkus y yo realizamos análisis log-multiplicativos para submuestras basadas en el género, la raza y la edad. Descubrimos que la escala de gustos desarrollada aquí discrimina mejor en el extremo superior de la jerarquía de prestigio profesional que en el inferior. En cada

³ Algunas de las dinámicas de este proceso de transformación estética aplicadas al campo de la "música artística" han sido esbozadas por Peterson (1990).

⁴ Se ha sugerido la palabra "diletante", pero ésta connota a una persona que se adentra en varias formas estéticas y actúa para un público de élite más o menos desinteresado. El omnívoro se parece más al tipo de personaje "dirigido por otros" descrito por David Riesman en su libro de 1950, *The Lonely Crowd*. En común, cambian para adaptarse a las circunstancias de su entorno inmediato. Ambos se diferencian en que el tipo de carácter de Riesman encontró seguridad en la adaptación de los gustos y valores más insípidos, mientras que el omnívoro puede mostrar una gama de gustos muy diferentes según lo exijan las circunstancias.

una de las submuestras analizadas, la música clásica resultó ser claramente la más prestigiosa. Por tanto, nuestros resultados sugieren que existe un acuerdo general entre los estadounidenses de que la música clásica se sitúa en el extremo superior de la jerarquía del gusto y, por tanto, constituye un capital cultural, tal y como indica Bourdieu (1984).

Al mismo tiempo, la clasificación de los géneros musicales que se encuentran más abajo varía mucho de una submuestra de género, raza y edad a otra. Esto puede deberse a la naturaleza del instrumento de la encuesta⁵, pero también puede reflejar la realidad del uso de la música para marcar los límites en los Estados Unidos de hoy. Si esto es así, los datos sugieren que cada vez hay menos consenso en la clasificación a medida que se desciende en la jerarquía del gusto. En cambio, hay un número cada vez mayor de formas alternativas que tienen más o menos el mismo valor gustativo. Tal y como indican los resultados de este análisis, por debajo de la música clásica encontramos el Folk, luego el Jazz, seguido de la música Middle-of-the-Road y la Big Band cerca del centro, con el Rock, la música religiosa, el Soul y la música Country cerca del final.

En la medida en que esta es una descripción justa de la estructura subyacente de los gustos, la jerarquía de los gustos no representa tanto una delgada columna de géneros de gustos uno encima de otro como una pirámide con un gusto de élite en la cima y más y más formas alternativas más o menos al mismo nivel a medida que se desciende por la pirámide hacia su base. Así, a medida que uno se acerca a la base, el gusto musical puede servir no sólo para marcar horizontalmente el nivel de estatus, sino también para marcar verticalmente los límites de estatus entre los grupos de gusto definidos por la edad, el género, la raza, la región, la religión, el estilo de vida, etc. que se encuentran más o menos en el mismo nivel de estrato.⁶ Este modelo encaja con el hallazgo mencionado anteriormente de que los grupos ocupacionales de estatus más bajo son mucho más a menudo capaces de elegir un género musical que les gusta más.

El apelativo más descriptivo para los que se encuentran cerca de la base de la pirámide parece ser el de "unívoro", lo que sugiere que, a diferencia de los "omnívoros" de alto estatus, los miembros de este grupo tienden a participar activamente en una sola, o como mucho en unas pocas, tradiciones estéticas alternativas.

⁵ La encuesta de la SPPA utilizada en este estudio se creó para comprender mejor la dinámica de la participación en las bellas artes y, por lo tanto, puede que no haya sondeado adecuadamente la gama de opciones de música popular y cuasi-folk disponibles como alternativas a la música artística.

⁶ Esta conjetura sustantiva coincide con los resultados de las investigaciones de Judith Blau (1986a, b), DiMaggio y Ostrower (1990) Peterson y Hughes (1984) y Peterson (1972).

Conclusiones

Juntando estas conjeturas, se pueden hipotetizar dos pirámides. Una al derecho y otra al revés. En la primera, que representa las culturas del gusto, hay en la cima una cultura del gusto de élite que constituye el capital cultural de la sociedad y, por debajo de ella, culturas del gusto distintas cada vez más numerosas a medida que se descende en la pirámide de estatus. En la pirámide invertida, que representa a individuos o grupos concretos, se encuentra en la cima el omnívoro, que se hace con el estatus mostrando cualquiera de los gustos que la situación requiera, y en la base el unívoro, que sólo puede mostrar un gusto concreto. Sin embargo, este sabor es muy valorado por el unívoro porque es una forma de afirmar una identidad y de marcar diferencias con otros grupos de estatus aproximadamente del mismo nivel.

Con los datos disponibles hemos podido vislumbrar con mayor claridad el funcionamiento de estas dos estructuras piramidales en el caso del gusto musical. Aquí, el elaborado código de gusto musical del miembro omnívoro de la élite puede aclamar la música clásica y, sin embargo, en el contexto adecuado, mostrar un conocimiento pasajero de una amplia gama de formas musicales. Al mismo tiempo, las personas que se encuentran en la base de la pirámide son más propensas a defender con firmeza su preferencia de gusto restringido, ya sea la música religiosa, la música country, el blues, el rap o cualquier otra música vernácula, frente a las personas que abrazan otras formas musicales de estatus inferior.⁷

Este estudio pone claramente de manifiesto las insuficiencias tanto de los elementos de "élite" como de "masa" de la teoría aceptada de la jerarquía de estatus. ¿Siempre se ha ajustado tan mal a los datos? Es posible que la teoría de la élite-masa fuera correcta en su día y que sólo se haya vuelto inexacta a medida que la sociedad estadounidense ha ido cambiando. Las pruebas disponibles sugieren la respuesta: "Sí y no". La respuesta es "Sí" porque los estudios de personas de alto estatus citados anteriormente sugieren que una élite consciente de sí misma que creía en la cultura exclusiva de alto estatus se había consolidado en EE.UU. antes de la Primera Guerra Mundial. La respuesta es "No" porque las caracterizaciones del extremo inferior de la jerarquía de estatus como una "masa" se basaban en encuestas sociales burdas que, como la mayoría de las encuestas contemporáneas, no estaban diseñadas para discriminar entre los muchos elementos de la clase baja estadounidense. Es más, todos los estudios etnográficos de principios del siglo XX sobre las clases bajas de la sociedad informan de una mezcla abigarrada de comunidades distintas basadas en la religión, la raza, la ocupación y el origen nacional. Así, en efecto, el unívoro tiene una herencia venerable mientras que el omnívoro ha surgido recientemente.

⁷ Es posible que los gustos musicales funcionen de una manera aproximadamente paralela a los hallazgos de Bernstein para los códigos lingüísticos. Véase Basil Bernstein (1977), que distingue entre el código lingüístico elaborado de la élite inglesa bien educada y el código lingüístico restringido de la clase trabajadora mal educada.

No es éste el lugar para explorar las razones de la aparición del omnívoro, pero hay una serie de posibilidades que merecen mayor atención. Entre ellas se encuentran: (1) La creencia humanista fundamental en la superioridad moral de la buena cultura se vio fuertemente contradicha por las realidades de las dos guerras mundiales. (2) La educación técnica, en un grado importante, ha desplazado el nacimiento y la crianza cultural como requisito para el estatus de élite. (3) Muchas personas móviles de diversas tradiciones valoran las costumbres de su pasado. Al mismo tiempo, muchas fuerzas han operado para domesticar y hacer respetables las expresiones culturales de la ética y la clase trabajadora. Estos agentes incluyen la educación liberal, el esfuerzo democrático por encontrar algo bueno en las tradiciones de todos los grupos, la exposición a través de los medios de comunicación de masas de diversas expresiones culturales y la comercialización de una amplia gama de costumbres, alimentos y música de base étnica y popular.

Si el omnívoro ha surgido y desplazado gradualmente al elitista en las últimas décadas, debería ser posible demostrarlo utilizando los datos de las encuestas sobre actividades de ocio. La proporción de omnívoros con respecto a los elitistas debería crecer con cada cohorte de nacimiento sucesiva. Si las causas del cambio mencionadas en el párrafo anterior son operativas, los omnívoros deberían predominar en todas las multitudes criadas desde la Segunda Guerra Mundial, es decir, los nacidos desde 1940.

La jerarquía piramidal que se propone aquí, desde el omnívoro hasta el unívoro, es sólo eso, *una propuesta*. La concepción debe someterse a pruebas rigurosas antes de que pueda pretender ser un sucesor adecuado de la concepción de la élite a la masa que se propuso hace un siglo y se elaboró plenamente en la década de 1930.

Referencias

- Baltzell, E.D. 1964. *The Protestant Establishment*. Glencoe: Free Press.
- Bensman, J. and R. Lilienfeld. 1991. *Craft and Consciousness: Occupational Technique and the Development of World Images*. New York: Aldine de Gruyter.
- Bernstein, B. 1977. *Class, Codes and Control*. Vol. 3. London: Routledge and Kegan Paul.
- Blau, J. 1986a. "High Culture as Mass Culture." *Society* 23(4): 65-69.
- _____. 1986b. "The Elite Arts, More or Less de rigueur: A Comparative Analysis of Metropolitan Culture." *Social Forces* 64(4): 875-905.
- Bourdieu, P. 1984 [1979]. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- _____. 1985. "The Social Space and the Genesis of Groups." *Theory and Society* 14(6): 723-744.
- Bourdieu, P. and J-C. Passeron. 1977 [1970]. *Reproduction in Education, Society and Culture*. Beverly Hills: Sage.
- Brooks, V.W. 1958. *America's Coming of Age*. Garden City: Doubleday.

- Browne, R. 1991. *Against Academia: A History of the Popular Culture Movement*. Bowling Green: Popular Press.
- Cantril, H., H.G. Wells, H. Koch, H. Gaudet and H. Herzog. 1940. *The Invasion from Mars*. Princeton: Princeton University Press.
- DiMaggio, P. 1982. "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America." *Media, Culture and Society* 4(1): 33-50.
- _____. 1987. "Classification in Art." *American Sociological Review* 52(4): 440-445.
- DiMaggio, P. and J. Mohr. 1985. "Cultural Capital, Educational Attainment, and Marital Selection." *American Journal of Sociology* 90(6): 1231-1261.
- DiMaggio, P. and F. Ostrower. 1990. "Participation in the Arts by Black and White Americans." *Social Forces* 68(3): 753-778.
- DiMaggio, P. and M. Useem. 1978. "Social Class and Arts Consumption: The Origins and Consequences of Class Differences in Exposure to the Arts in America." *Theory and Society* 5(2): 141-161.
- Domhoff, G.W. 1974. *The Bohemian Grove and Other Retreats*. New York: Harper and Row.
- Ewen, S. 1976. *Captains of Consciousness*. New York: McGraw-Hill.
- Fantasia, R. 1988. *Cultures of Solidarity*. Berkeley: University of California Press.
- Form, W.H. and G.P. Stone. 1957. "Urbanism, Anonymity, and Status Symbolism." *American Journal of Sociology* 62(5): 504-514.
- Frank, R.E. and M.G. Greenberg. 1980. *The Public's Use of Television*. Beverly Hills: Sage.
- Gans, H.J. 1974. *Popular Culture and High Culture*. New York: Basic Books.
- _____. 1985. "American Popular Culture and High Culture in a Changing Class Structure." *Prospects: An Annual of American Cultural Studies* 10: 17-37.
- Glenn, N.D. 1969. *Social Stratification*. New York: Wiley.
- Goffman, E. 1951. "Symbols of Class Status." *British Journal of Sociology* 2(4): 294-304.
- Halle, D. 1984. *America's Working Man*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hughes, E.C. 1958. *Men and Their Work*. Glencoe: Free Press.
- Jensen, K.B. and K.E. Rosengren. 1990. "Five Traditions in Search of the Audience." *European Journal of Communication* 5(2): 207-238.
- Lamont, M. and A. Lareau. 1988. "Cultural Capital: Allusions, Gaps and Glissandos in Recent Theoretical Developments." *Sociological Theory* 6(2): 153-168.
- LeMasters, E.E. 1975. *Blue-Collar Aristocrats*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Levine, L.W. 1988. *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press.
- Peterson, R.A. 1972. "A Process Model of the Folk, Pop, and Fine Art Phases of Jazz." In *American Music: From Storyville to Woodstock*, ed. C. Nanry, 135-151. New Brunswick: Trans-Action Books and E.P. Dutton.
- _____. 1990. "Audience and Industry Origins of the Crisis in Classical Music Programming: Toward World Music." In *The Future of the Arts: Public Policy and Arts Research*, eds. D.B. Pankratz and V.B. Morris, 207-227. New York: Praeger.

RICHARD A. PETERSON

- Peterson, R.A. and M.J. Hughes. 1984. "Social Correlates of Five Patterns of Arts Participation." In *Contributions to the Sociology of the Arts*, ed. E. Nikolov, 128–136. Sofia: Bulgarian Research Institute for Culture.
- Peterson, R.A. and A. Simkus. 1993. "How Musical Taste Groups Mark Occupational Status Groups." In *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, eds. M. Lamont and M. Fournier, 152–168. Chicago: University of Chicago Press.
- Riesman, D. 1950. *The Lonely Crowd*. New Haven: Yale University Press.
- Robinson, J.P., C.A. Keegan, T. Hanford and T.A. Triplett. 1985. *Public Participation in the Arts: Final Report on the 1982 Survey*. College Park: University of Maryland.
- Roe, K., 1985. "The Swedish Moral Panic Over Video 1980–1984." *Nordicom Review of Nordic Mass Communications Research* (June): 20–25.
- Rosengren, K.E., P. Arvidson and D. Stureson. 1978. "The Barsebeck 'Panic': A Case of Media Deviance." In *Deviance and Mass Media*, ed. C. Winick, 131–149. Beverly Hills: Sage.
- Rosengren, K.E. and S. Windahl. 1989. *Media Matter: TV Use in Childhood and Adolescence*. Norwood: Ablex.
- Sennett, R. and J. Cobb. 1973. *The Hidden Injuries of Class*. New York: Random House.
- Sobel, M.E. 1983. "Life Style Differentiation and Stratification in Contemporary U.S. Society." *Research in Social Stratification and Mobility* 2: 115–144.
- Shils, E. 1961. "The Mass Society and Its Culture." In *Culture for the Millions*, ed. Norman Jacobs, 1–27. Princeton: Van Nostrand.
- Veblen, T. 1899. *The Theory of the Leisure Class*. New York: MacMillan.
- Warner, W.L. 1953. *American Life: Dream and Reality*. Chicago: University of Chicago Press.
- Weber, M. 1946. "Class, Status, Party." In *From Max Weber: Essays in Sociology*, eds. H. Gerth and C.W. Mills, 180–195. New York: Oxford University Press.
- Wilensky, H.L. 1964. "Mass Media and Mass Culture: Interdependence or Independence?" *American Sociological Review* 29(2): 173–197.
- Wright, E.O. 1985. *Classes*. London: New Left.

El gusto como performance

ANTOINE HENNION

Este texto presenta los retos y los primeros resultados de una investigación etnográfica en curso sobre los aficionados a la música de hoy. Este estudio se centra especialmente en los problemas teóricos y metodológicos que acompañan a una investigación de este tipo si no se concibe como la única explicación de los determinismos externos que dirigen el análisis hacia los orígenes sociales del aficionado o las propiedades estéticas de las canciones. Por el contrario, el objetivo es centrarse en los gestos, los objetos, los medios, los dispositivos y las relaciones incluidos en una escucha o una reproducción que no se limitan a la formación de un gusto ya existente, sino que se redefinen en el proceso de la acción, y producen un resultado más incierto. Lo que se ha constituido gracias a los medios de comunicación y a la invención del oyente a lo largo de la lenta "discomorfosis" (Hennion et al. 2000) de la música en el siglo XX, a la que se suma hoy la "internetización", es que las partituras de lugares y siglos pasados se han transformado en un repertorio que está disponible aquí y ahora para quien lo desee. El análisis del aficionado a la música y del gusto debe situarse dentro de esta doble transformación: la de la música que se convierte en repertorio y la del participante que se convierte en comprador-oyente-revendedor.

Por ello, los apegos y modos de acción del aficionado pueden articularse y formar subjetividades (no sólo respondiendo a etiquetas sociales), y tienen una historia irreductible a la de las obras. Por lo tanto, es necesario concebir una sociología más pragmática y cercana a lo que piensan y hacen los actores, frente a la concepción crítica a la que nos tiene acostumbrados la cultura de la sociología. La cuestión de las desigualdades culturales y del acceso desigual a las obras ha ocultado la propia producción de las obras como repertorio accesible. En cuanto a los aficionados a la música, esto nos ha llevado a adoptar una definición más amplia que incluye todas las prácticas musicales. No hay razón para respaldar la idea de que algunas no son más que un consumo pasivo (asistir a un concierto o escuchar un disco) y no serían dignas de figurar en un estudio sobre los aficionados a la música. Existe una forma muy activa de escuchar música, en el sentido de un desarrollo entusiasta de la competencia (una aceptación no menos tradicional de la palabra aficionado, pero más habitual si hablamos de puros, vino o café). Sin duda, también es prudente abandonar el uso de una sola palabra, como el gusto, por ejemplo, con tantas connotaciones y referida principalmente al consumo de un objeto precioso. Amor, pasión, gusto, prácticas, hábitos, obsesiones: hay una abundancia de

vocabulario que define mejor la variedad de configuraciones que se vinculan a la música. No es tan importante determinarlo a priori; sobre todo, no es necesario medirlo sólo con el rasero del gusto por un objeto cuya apreciación requiere un aprendizaje erudito. No se trata sólo de la elección de un formato social demasiado selectivo, sino de no hacer hipótesis prematuras sobre el sentido de estas prácticas, en las que el lugar y el estatus de la propia música están muy lejos de estar determinados. La música se hace, nos gusta, la escuchamos, nos gusta este género o aquella música. Los verbos son más adecuados ya que obligan menos a una práctica colectiva con los objetos a entrar en una categoría sustantiva dirigida a un objeto

En cuanto al método, el sociólogo no puede limitarse a observar el gusto desde fuera, que es como cree que un aficionado observa una obra de arte: como un objeto que puede ser contemplado y no como un efecto que puede o no surgir. El gusto, el placer o el efecto de las cosas no son variables exógenas ni atributos automáticos de los objetos.¹ Son el resultado de una acción realizada por el degustador, una acción basada en la técnica, el entretenimiento corporal y el muestreo repetido, y que se realiza a lo largo del tiempo, simultáneamente porque sigue un desarrollo regulado y porque su éxito depende en gran medida de los momentos. El gusto es una práctica corporal colectiva e instrumentada, regulada por métodos incesantemente discutidos, y que se centra en la percepción apropiada de efectos inciertos. Por ello, preferimos hablar de "apegos".² Esta hermosa palabra destruye la oposición que acentúa el dualismo de la palabra "gusto", entre una serie de causas que vienen de fuera y el "hic et nunc" [aquí y ahora] de la situación y la interacción. En cuanto a los aficionados a la música, se hace menos hincapié en las etiquetas y más en los estados, menos en las autoproclamaciones y más en la actividad de las personas; en cuanto a los objetos que motivan el gusto, queda abierto su derecho de réplica y su capacidad de coproducción de lo que sucede, lo que surge del contacto.

El gusto como actividad reflexiva

Así pues, otra forma de presentar este texto sería decir que pretende articular el gusto musical en el acto, la situación, con sus trucos y trampas, alejado del espacio de la justificación pública, centrándose sólo en su propio éxito. Las prácticas del aficionado a la música estudiadas producen una marcada variación en los elementos de base del gusto que nuestro estudio ha dilucidado (Hennion 2004): la relación con el objeto, el apoyo en un colectivo, el entretenimiento de uno mismo, y finalmente la constitución de un dispositivo técnico (entendido en el sentido amplio de un conjunto más o menos organizado de condiciones favorables para el desarrollo de la actividad o de la apreciación). El gusto no es ni la consecuencia (automática o inducida) de los objetos que provocan el gusto por sí mismos, ni una mera

¹ El principal interés de la investigación de DEP sobre los aficionados (Donnat 1996) es romper con este modelo para centrarse en las prácticas efectivas, como hicieron los historiadores, por ejemplo, con respecto al coleccionismo (Pomian 1987) o la lectura (Chartier 1987, 1992).

² Sobre la noción de apego, véase Callon (1999), Gomart y Hennion (1999) y Latour (1996, 2000).

disposición social proyectada sobre los objetos o el simple pretexto de un ritual o de un juego colectivo. Es una disposición reflexiva e instrumentada para poner a prueba nuestras sensaciones. No es un proceso mecánico, es siempre "deliberado"; es un "logro", como lo expresan los angloparlantes, que utilizan el latín mejor que nosotros, hablantes de lenguas latinas...

El punto crucial es el modo en que el gusto depende de los rendimientos del objeto degustado, de lo que hace y de lo que hace. Esto no es una paradoja, excepto para los sociólogos, que consideran todo dentro de la relación del gusto, excepto la presencia y los efectos del producto que causa el gusto. Hablar de "retornos" tampoco es decir que el objeto contenga sus efectos, sino que se descubre precisamente en el punto de la no-determinación, de la varianza y de la profundización de los efectos que el producto produce; efectos que no se deben sólo al producto sino a sus momentos, desdoblamientos y a las circunstancias. También es la idea de mediación (Hennion 2007). Los propios medios que nos damos para captar el objeto (el disco, la canción, la danza o la práctica colectiva) forman parte de los efectos que éste puede producir. Nuestra investigación se centra, por tanto, en el análisis del gusto como actividad colectiva, instrumentada y reflexiva, con la idea subyacente de que la sociología tiene mucho trabajo que hacer si quiere dar cuenta de los apegos, primero sobre sí misma, en cuanto a sus supuestas teorías y quizás, fundamentalmente, sobre sus medios de investigación y el tipo de relación que tiene con lo que observa. Si uno tiene que involucrarse, en el tiempo y con su cuerpo, en el comercio con el objeto en cuestión, es esa relación la que se impone, también para el analista. La escucha es un reto al que se enfrenta el sociólogo. ¿Qué podemos decir de la música sin involucrar nuestro propio amor por ella y, en primera instancia, sin escuchar? Por eso, la palabra escucha es perfecta porque evita la dualidad de la relación con el objeto (si es conocido o desconocido, amado o no amado, "dejarse engañar", creer en él o mostrar el gusto como si fuera sólo creencia...), para reunir una amplia gama de aspectos variados de la actividad musical: la atención de un yo, la presencia de otros o la referencia a ellos, los auriculares, los instrumentos de la reacción corporal y el desarrollo reflexivo de la sensibilidad.

Tú sigues amando pero lo que has sido...

Pero sería egoísta reducir el problema a cuestiones sobre la situación del sociólogo hacia lo que el/ella observa. La propia sociología hace tiempo que afecta a los gustos, que influye en el aficionado. Cuando preguntamos a alguien sobre lo que le gusta, hoy la respuesta viene acompañada de una excusa: su familia era de clase alta, un hermano tocaba el violín, claro que no todo el mundo tiene dinero para comprar los mejores vinos de Burdeos. . . Hemos llegado al último extremo, paradójico, de la crítica, donde ésta se convierte en la doxa y no en la paradoja y hace desaparecer la propia realidad de lo que critica en el interior de los actores que quiere analizar. Esta vulgarización de su tesis determina la recepción que el sociólogo recibe en adelante: el aficionado se siente culpable u objeto de sospecha, se avergüenza de lo que le

gusta, descifra y anticipa el sentido de lo que dice, se le acusa de una práctica demasiado elitista, acepta el carácter ritual de sus noches de rock, sus catas de vino entre amigos o su afición a la ópera. Y lo que es peor, el aficionado ya no se atreve a hablar ni de los objetos, ni de los gestos, ni de los sentimientos que experimenta, ni de sus incertidumbres. En lugar de eso, el aficionado se sitúa dentro de esos casos que presumiblemente se le asignan y sólo tiene una preocupación: que no parezca ignorar que su gusto entra en el ámbito de la sociología. Lejos de revelar el carácter social oculto de unos gustos que el aficionado consideraría personales, irreductibles y absolutos, a partir de ahora la sociología es para algunos aficionados el primer repertorio disponible para hablar de ellos, y no oponen ninguna resistencia, al contrario, al presentar (entre otros registros, es cierto, según las circunstancias y los interlocutores) sus objetos de apego como signos arbitrarios determinados por el origen social que consideran relativos, históricos y pretextos para diversos rituales

Curiosa paradoja: al sociólogo le toca dessociologizar a los aficionados para que hablen no de sus determinismos sino de formas de hacer, menos de lo que aman. ¿Cómo hacer que dejen de advertir al sociólogo que saben que sus elecciones están determinadas, y que vuelvan a hablar de las formas de escuchar, beber y jugar, y del placer, de lo que les abruma, de las formas que adoptan sus prácticas, de las sorprendentes técnicas que desarrollan como aficionados para reunir las condiciones de su felicidad, sin ninguna garantía de que se consiga? Lejos de ser un agente manipulado por fuerzas desconocidas, el aficionado es un virtuoso de la experimentación estética, social, técnica, mental y corporal. No es el último en discutir los efectos de la creencia y de la distanciación: el aficionado también se pregunta si la excesiva proximidad al objeto puede cegarle. Asumiendo un curioso reto, la verdad sobre sus gustos, el aficionado es parco, según los momentos, en participación y retraimiento, en inmersión entusiasta y en recurso a mecanismos de objetivación, análisis, guías y referencias. Dicho de otro modo, no hay debate tan inherente a la sociología que escape a la actividad reflexiva de los aficionados.

La sociologización de los propios actores también funciona de otra manera, como un recurso pragmático para trabajar sobre los gustos. Me ha venido a la mente un ejemplo casual e independiente de nuestras investigaciones. En una discusión entre unos rockeros (que yo, el sociólogo, no había provocado), una noche escuché que uno le decía al otro "Tú sigues amando pero lo que has sido". No le di mucha importancia, pero creo que ese comentario me impresionó. Lo recordé tiempo después al hablar de este tema. ¿Qué puede ser más reflexivo que esta... reflexión? Por un lado, esta reflexión moviliza una sociología de los determinismos sociales: tus gustos son tu pasado en el sedimento (familiar, escolar, social. . .), forma tu identidad. Una vez liberados de la tentación de declarar que lo social es una dimensión oculta que lo determina todo, podemos reconocer que el hecho de que el microestado del gusto de algunas personas conlleve identificaciones sociales inmediatas forma parte del amplio conocimiento común de todos. Pero esta movilización por parte de las propias personas cambia por completo el estado de

dicho conocimiento: en primer lugar, no es tan inconsciente; y, lo que es más importante, esta determinación inicial no es el final del asunto: puede ponerse en funcionamiento (o no), puede considerarse un apoyo para ir más allá o simplemente como una señal, puede reforzarse o superarse. En suma, forma parte del propio gusto, como lo es su disponibilidad para el debate con los más cercanos. Si el rockero en cuestión ofrece esta reflexión a su amigo, es porque también piensa que los gustos se negocian en el intercambio con los demás. Esto nos aleja bastante de una visión del gusto como un juego realizado por actores que sólo se consideran "creyentes" en el objeto de su gusto y ciegos a sus determinismos sociales.

Seleccionan uno de entre todos los determinismos posibles. Aquí, en el caso de nuestro rockero, fue la historia del gusto como definición de sí mismo, considerada por el resto de sus amigos como un tipo de repetición muy estereotipada; pero al reprocharle su perpetuo retorno al rock de los 70, no son deterministas: al contrario, hacen que su afirmación sea activa, interpretativa. No lo señalan sin tener en mente la incierta esperanza de que esto pueda ayudarle a avanzar un poco. . .

En resumen, estamos obligados a hacer una curiosa reparación. Consiste en devolver al aficionado las competencias de un sociólogo, y al sociólogo su derecho y su deber de ser también aficionado. Pero el esfuerzo merece la pena. El interlocutor que era desconfiado está ahora en condiciones de hablar de sus gustos y se convierte en alguien increíblemente ingenioso al describir lo que hace, refiriéndose menos a lo que le gusta y más a cómo le gusta, con quién, cómo lo hace, qué le lleva, más o menos según los momentos o las circunstancias dadas.

Philippe: La biblioteca musical como harén imaginado

Uno de los primeros aficionados a los que interrogué al principio de la investigación me proporcionó una caricatura de buena entrevista para un estudiante de posgrado. Habló de sus antecedentes familiares, su hermana tocaba el violín, su tío le llevaba a conciertos de joven, la primera vez que fue a la ópera (una experiencia inolvidable), su trabajo actual (médico), sus gustos (ópera y música de cámara). Por casualidad, al ser amigo de amigos comunes nuestros, tuve la oportunidad de volver a conversar con él, no en una segunda entrevista, sino en un encuentro diferente, dos años después, en una cena de amigos en su casa. Después de la cena, me llevó a la sala de música que él mismo había construido, a la que tenían prohibido el acceso su mujer, sus hijos e incluso su perro. Allí, con todos los objetos y lugares de su pasión, frente a otro aficionado, fue otro hombre el que se reveló ante mí. No trató de demostrar al sociólogo que un entrevistado no es menos inteligente que el entrevistador, ni que podía mostrar educadamente la serie de determinismos de su propio gusto. Tampoco se puso a recitar una aburrida lista de sus clásicos favoritos, anticipando mis respuestas según el ritual de los aficionados cuando se encuentran por primera vez. Lo que hizo fue mostrarme lo que hace, sus gestos, sus obsesiones, sus cosas, su instalación. También me mostró cómo vivía sus momentos de placer, la elección de sus incontables discos, las formas de adquirirlos, incluso sus notas críticas (tomadas

de las revistas pero nunca seguidas cuando está en una tienda) o la forma de caracterizar sus estados de ánimo y de traducir su cansancio en términos de un posible repertorio.

Tenía dos paredes llenas hasta el techo de estanterías con discos, CD y casetes. Luego, riendo, me mostró cómo clasificaba sus objetos; como todo el mundo, los había ordenado cronológica y alfabéticamente, lo que hace que las estanterías de discos de su casa parezcan una mini-Fnac [tienda de discos]. Es un médico con exceso de trabajo y compra mucho. Había dejado algunos estantes vacíos en la parte inferior derecha, donde se apilaban sus últimas adquisiciones a la espera de ser "clasificadas". Pero también estaban allí como escucha prioritaria porque eran nuevos. Y así fue como se le ocurrió transformar en un criterio de orden esta "falta de clasificación". Así, coloca las grabaciones que acaba de escuchar en la parte inferior derecha de sus estanterías de discos, y así las va apilando dentro de su biblioteca en función de lo que le gusta cada una a lo largo de un tiempo. Empezó con cajas de ópera, su género favorito, y le gustó tanto este sistema que lo generalizó. Su colección de discos se convirtió poco a poco en una fotografía en la que sus gestos se apilan por estratos. El espacio físico de la fonoteca se ha convertido en un rastro de la historia personal del aficionado.

Lo utiliza como tal, sabiendo que tiene que girar a la derecha para escuchar música nueva o que desea volver a escuchar, y a la izquierda encontrará objetos más raros o música que ha olvidado que tenía. Él mismo me hizo saber que había inventado una forma absolutamente idiosincrática de clasificar la música: ¿Quién, aparte de él (y a veces era un trabajo duro...) sabría dónde se guardaba un disco concreto? Pero lo más importante es que el aficionado se impone al musicólogo. Su gusto es lo que determina la clasificación, no la historia de la música. Entre el placer de mantener un recuerdo de lo que ha escuchado, la satisfacción de equivocarse, de evaluar sus falsas impresiones sobre la última vez que escuchó un disco, el placer de obligarse a salir de su propia rutina gracias a su ingenio, o cuando debe agacharse para recoger un disco que ha dejado de lado, es fácil ver una expresión de felicidad que dice que no ha perdido el tiempo con su invento.

La escucha no es sólo un instante, es también una historia. Su reflexividad es también su capacidad de construirse a sí misma como marco de su propia actividad. Esta vez ya no la consideramos en el presente de un contacto con los sonidos que suceden, sino en la improbable duración de una lenta invención, la de un arte y una técnica de la escucha por la escucha. La producción de espacios y duración propios, de escenarios y mecanismos dedicados, la constitución progresiva y evolutiva de un repertorio, el entretenimiento del cuerpo y del espíritu, la formación de un medio de comunicación de profesionales, de un oficio de crítica y de un círculo de aficionados, ésta es la otra cara de su reflexividad: la música como delegación del poder de conmover nuestras emociones a un conjunto de obras convertidas en objetivo de una escucha privilegiada. Este aspecto histórico de la escucha musical es extremadamente incómodo por su falsa evidencia. El hecho mismo de escuchar

música es una posición extraña de la que es difícil percibir la naturaleza paradójica una vez que la ocupamos y se convierte en algo natural.³ Estar ante un objeto identificado, que debe ser escuchado (en consecuencia, para este objeto hemos equipado la percepción con técnicas, palabras y todas las prótesis necesarias) y que es capaz de estar a la altura de esta expectativa, es al mismo tiempo lo más fundamental, el gesto que hace que la música sea tal como la percibimos, y la parte menos visible de nuestras operaciones musicales. Al menos, cuando estamos con músicos llamados serios o eruditos: basta con alejarse de sus círculos estrechos y derivar hacia otras músicas, ya sean étnicas o populares, para volver a encontrar la multiplicidad heterogénea de las relaciones mixtas, los "eventos" (en el sentido de los productores de espectáculos), de los que es difícil apartarse entre el placer de lo colectivo, las sensaciones corporales, los formatos de un momento organizado y los elementos musicales de una actuación.⁴

[. . .]

Conclusión: El objeto de la música

Dejar atrás una concepción objetivista del gusto, como si no fuera más que la consecuencia de las propiedades físicas de los objetos que lo provocan, no significa sustituirla por un análisis social, ritual o interactivo en el que la creencia en el objeto sustituye el papel de primera causa que antes tenía el propio objeto. Los análisis anteriores pretendían mostrar lo contrario: la incómoda presencia del objeto en el gusto. Es en definitiva el lugar acordado, o no, para los retornos de la música, para la respuesta de los objetos, lo que marca la diferencia. Al ser construido socialmente, el objeto no deja de existir: al contrario, así está más presente. No podemos seguir alternando indefinidamente entre interpretaciones naturales-lineales (el gusto surge de las cosas en sí mismas) e interpretaciones circulares-culturales (los objetos son lo que hacemos de ellos). Es necesario deshacerse de este "juego de suma cero" entre el objeto y lo social para mostrar cómo el gusto llega a las cosas gracias a sus aficionados. Aquí nos atenemos a los supuestos del pragmatismo.

Esto es lo que nos saca de un mundo dual (por un lado, las cosas autónomas pero inertes y, por otro, los puros signos sociales) para dejarnos entrar en un mundo de mediaciones y efectos en el que se producen juntos, el uno por el otro, el cuerpo que experimenta el gusto y el gusto por el objeto, el colectivo que ama y el repertorio

³ El historiador social W. Weber se preguntaba, a propósito del concierto, si la gente escuchaba música en el siglo XVIII (Weber 1997). Hay un anacronismo en el uso de las mismas palabras (escuchar, música, trabajo) para describir situaciones tan opuestas históricamente, como la música de la corte, el concierto moderno y el disco. Como señala P. Szendy (2001), el oído tiene una historia.

⁴ Llegados a este punto, podemos preguntarnos, quizás estirando el razonamiento hasta el límite, si la tecnología actual y los sistemas musicales omnipotentes no son medios que impiden la escucha, o al menos la escucha intencionada, para hacer pasar la música al lado de las técnicas sociales de emoción y fusión colectiva, arrancándola de la atención selectiva inventada por los mecanismos clásicos.

de objetos amados.⁵ Los vínculos significan todo esto, el cuerpo y los colectivos, las cosas y los mecanismos, todos estos son mediadores. Son determinantes y determinados a la vez: determinan las imposiciones y renuevan el curso de las cosas.

Esta coproducción, la coformación de un objeto y de las cosas que lo hacen posible exigen una sociología del gusto más equilibrada en la que los aficionados tienen tanto que aprender de la sociología como viceversa.⁶ El propio objetivo de nuestra investigación (el del aficionado y, más concretamente, el del gran aficionado) fue algo controvertido en términos de sociología de la cultura. Las estrategias de investigación han llevado a un rechazo absoluto del gusto como experiencia individual y colectiva, una actividad deliberada que requiere un compromiso considerable y que multiplica la invención de mecanismos y técnicas sociales y corporales.

El desarrollo altamente productivo de un apego a través de un objeto que se produce y se comparte se interpreta, paradójicamente, como su exacto opuesto, un juego libre determinado por etiquetas sociales en el que las cualidades y clasificaciones del objeto de apreciación sólo aparecían como secundarias o ilusorias. Mientras tanto, no se mostraba ningún interés por los marcos en los que operaba este gusto o pasión, ni por los mecanismos o los tiempos y lugares que los aficionados inventaban para desarrollar la apreciación colectiva e instrumentada de su objeto común.

En conclusión, los gustos, no como variables independientes que se reúnen para garantizar un resultado, sino como mediaciones inciertas que se apoyan entre sí para hacer surgir estados, para provocar respuestas a los objetos, para transformar a los seres, para hacer coherentes los momentos que importan. Podemos soñar: ¿y si la sociología dejara de luchar de una vez por todas contra el poder imaginario que los objetos supuestamente ejercen sobre nosotros? ¿Y si, escuchando a los aficionados, la sociología reconociera ese poder, es decir, el arte de una relación más intensa y reflexiva que, a través del gusto, los seres humanos establecen lenta y seguramente con los objetos, con los demás, con sus cuerpos y consigo mismos?

Referencias

Becker, H.S. 1988. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.

Bourdieu, P. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.

⁵ La sociología del gusto debe mucho aquí a los trabajos sobre las ciencias y técnicas de la CSI y la Teoría del Actor-Red, por ejemplo, Callon (1986), Latour (1991) y Law y Hassard (1999).

⁶ Así, concluyo un recorrido crítico por la sociología del arte y la cultura (Hennion 2007) con una invitación a abandonar su sumisión a lo que llamo la teoría de la creencia generalizada. P. Bourdieu (1979) ha radicalizado una formulación crítica en la sociología de la cultura, pero a través de la noción de convención, es el mismo modelo de creencia que domina la sociología del arte que el de H.S. Becker (1988), aunque en un modo mucho más liberal y cercano a los actores.

- Callon, M. 1986. "Some Elements for a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St-Brieuc Bay." In *Power, Action and Belief: a New Sociology of Knowledge?* ed. J. Law, 196–229. London: Routledge and Kegan Paul.
- _____. 1999. "Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dégagé: la double stratégie de l'attachement et du détachement." *Sociologie du travail* 99(1): 1–13.
- Chartier, R. 1987. *Lecture et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*. Paris: Seuil.
- _____. 1992. *L'Ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XIVe et le XVIIe siècle*. Aix-en-Provence: Alinea.
- Donnat, O. 1996. *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*. Paris: DEP/Ministère de la Culture/DAG.
- Gomart, É. and A. Hennion. 1999. "A Sociology of Attachment: Music Lovers, Drug Addicts." In *Actor Network Theory and After*, eds. J. Law and J. Hassard, 220–247. Oxford: Blackwell.
- Hennion, A. 2004. "Pragmatics of Taste." In *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, eds. M. Jacobs and N. Hanrahan, 131–144. Oxford: Blackwell.
- _____. 2007. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.
- Hennion, A., S. Maisonneuve and É. Gomart. 2000. *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris: La Documentation Française.
- Latour, B. 1991. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte.
- _____. 1996. Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches. Paris: Les empêcheurs de tourner en rond.
- _____. 2000. "Factures/fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement." In *Ce qui nous relie*, eds. A. Micoud and M. Peroni, 189–208. La Tour d'Aigues: Éds de l'Aube.
- Law J. and J. Hassard, eds. 1999. *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell.
- Pomian, K. 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècles*. Paris: Gallimard.
- Szendy, P. 2001. *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Paris: Minuit.
- Weber, W. 1997. "Did People Listen in the 18th Century?" *Early Music* XXV (4): 678–691.

III POLÍTICA, CUESTIONES SOCIALES Y CULTURAS MUSICALES

Cada uno de estos capítulos hace algo similar pero en un contexto musical diferente. El objetivo es esbozar una variedad de "mundos" musicales (Becker 1982) y algunas de las cuestiones políticas y sociales que los acompañan. Drott aborda la cuestión de la política de forma más directa y amplia, ofreciendo un sofisticado debate sobre el papel de la música en la protesta, la resistencia y los movimientos sociales. Basándose en ejemplos de diversos géneros, uno de los puntos cruciales de Drott es que el potencial político de la música debe entenderse dentro de un espectro más amplio de prácticas sonoras, incluyendo la producción de ruido, a través de la cual los grupos afirman su presencia y hacen oír su voz. Otros capítulos abordan la política musical y las desigualdades sociales en contextos más particulares. Leonard, por ejemplo, examina el género en las industrias musicales populares. Comienza subrayando el papel fundamental que las teorías feministas y de construcción social del género han desempeñado en la alteración de la ideología de la autonomía estética que ha informado durante mucho tiempo el discurso musical. A partir de ahí, Leonard esboza diversas dinámicas y estereotipos de género en tres ámbitos principales de las industrias musicales: los entornos de empleo y trabajo, los mundos de género y la representación audiovisual. Kwame Harrison ofrece un examen similar en relación con el hip hop, que, según afirma, es "uno de los principales escenarios en los que se producen debates sobre la raza, las injusticias raciales y la transformación de los significados raciales". Se trata de un análisis matizado, casi historiográfico, de cuatro temas principales que han tendido a reciclarse en los debates públicos y académicos sobre el hip hop y la raza en Estados Unidos (especialmente la negritud y la blancura). Así, Kwame Harrison termina con un llamamiento a la investigación etnográfica adicional sobre el hip hop, que parece ser prometedora para ir más allá de los puntos de vista arraigados del género. El capítulo de Regev examina la estética musical híbrida y las formaciones de identidad que han surgido en una era de globalización y cosmopolitismo. En particular, identifica la proliferación de un "grupo de estilos y géneros" llamado "música pop-rock". Sin caer en debates demasiado simplistas sobre el imperialismo cultural o el posmodernismo, que definieron una generación anterior de trabajos sobre "músicas del mundo" (para un resumen crítico véase Born y Hesmondhalgh 2000), Regev esboza los procesos por los que el pop-rock se convirtió en una especie de marco estético, afectivo e incluso encarnado globalizado para hacer música.

Como sugiere el capítulo de Regev, las cuestiones de la música y el lugar, de la relación entre lo global y lo local, han cobrado especial importancia en las últimas décadas. El capítulo de Cohen explora la construcción musical del lugar en el contexto urbano, centrándose en Liverpool. Utilizando un método único en el que se pidió a los músicos que dibujaran mapas de la ciudad y su música, Cohen muestra cómo los entornos metropolitanos materiales afectan a los recuerdos musicales y a las prácticas de creación musical, al tiempo que llama la atención sobre el papel

clave de las industrias creativas y la política cultural en la regeneración urbana. Cohen es una pieza clave de una creciente literatura sobre la música y la ciudad (por ejemplo, Scott 2008, Baker y Knighton 2011, Holt y Wergin 2012, musicinlondon.org), así como de crecientes cuerpos de investigación en la intersección de la música, la geografía urbana, la política y el patrimonio cultural (por ejemplo, Krims 2006, Cohen et al. 2015). Michelsen y Weber esbozan cuestiones de gusto y capital cultural en relación con dos mundos musicales bastante diferentes. Michelsen analiza el papel central, aunque poco investigado, del periodismo musical y la crítica musical en la formación y el mantenimiento de las "culturas del gusto" de la música popular. Su capítulo incluye una clara visión histórica de las ideas sobre el gusto y la cultura, así como del periodismo y la crítica musicales en general. Weber, por su parte, esboza las complejidades de la clase social y el capital cultural en el mundo de la música artística del siglo XIX (aunque también toca la música popular). El análisis de Weber se basa en una lectura profunda y una cuidadosa reconsideración de Bourdieu. Esto lleva a Weber a cuestionar el gusto musical "omnívoro" de la clase alta del siglo XIX, así como la forma en que la relación entre la clase social y la música en el siglo XIX puede ayudar a descifrar las prácticas de escucha en el siglo XX. El capítulo de Fogarty comienza señalando una curiosidad: a pesar de que la música y la danza son inextricables en la mayoría de las culturas, son relativamente pocos los trabajos de la sociología de la música que se han ocupado de esta relación. Después de desentrañar lo que equivale a una doble marginación de la danza y los cuerpos tanto en ciertos ámbitos académicos como en ciertas áreas de la sociedad, Fogarty avanza hacia una teoría de lo cinestésico en la música. Su atención se centra menos en "el" cuerpo que en varios cuerpos (como la diferencia entre cuerpos jóvenes y envejecidos) y su discusión se basa en un relato reflexivo sobre el papel de la etnografía en la construcción del conocimiento sobre las culturas de la danza.

Al final, el capítulo de Fogarty sugiere provocativamente que las direcciones de investigación futuras más prometedoras pueden existir, no en la sociología de la música y la danza, sino en la sociología del sonido y el movimiento. En conjunto, los autores de esta sección abordan una amplia gama de géneros musicales (desde la música popular hasta la música artística) y periodos de tiempo (desde principios del siglo XIX hasta la actualidad). Los beneficios que se pretenden obtener con esta sección son, por tanto, dobles: estos capítulos no sólo presentan una visión sociológica de la organización y el funcionamiento de diversos mundos musicales (lo cual es valioso e interesante en sí mismo); también muestran a los lectores lo que significa aplicar una imaginación sociológica a la cultura musical y, por tanto, también cómo podrían hacerlo ellos mismos.

Referencias

- Baker, G. and T. Knighton, eds. 2011. *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Becker, H.S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

POLÍTICA, CUESTIONES SOCIALES Y CULTURAS MUSICALES

- Born, G. and D. Hesmondhalgh, eds. 2000. *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.
- Cohen, S., R. Knifton, M. Leonard and L. Roberts. 2015. *Sites of Popular Music Heritage: Memories, Histories, Places*. New York: Routledge.
- Holt, F. and C. Wergin, eds. 2012. *Musical Performance and the Changing City: Post-Industrial Contexts in Europe and the United States*. New York: Routledge.
- Krims, A. 2007. *Music and Urban Geography*. New York: Routledge.
- Scott, D. 2008. *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*. Oxford: Oxford University Press.

Resistencia y movimientos sociales

ERIC DROTT

Si alguna vez hubo dudas sobre la importancia de la música para la protesta política, la ola de disturbios que ha barrido el mundo desde la crisis financiera de 2008 debería haberlas disipado. Considere lo siguiente: el papel del rapero tunecino El Général como catalizador de la Revolución de los Jazmines; la actuación improvisada de Manu Chao ante la acampada de los Indignados de Barcelona en mayo de 2011; el círculo de tambores cuyos ritmos resonaron en el Parque Zuccotti durante Occupy Wall Street; la transformación del estribillo de Ramy Essam "*Irhal, irhal*" ("Vete, vete") en el grito de guerra de quienes pedían la expulsión de Hosni Mubarak en la plaza Tahrir; la apropiación lúdica por parte de los manifestantes brasileños de "*Vem pra rua*" ("Ven a la calle"), una canción encargada originalmente para un anuncio de Fiat. Estos y otros ejemplos, demasiado numerosos como para citarlos, atestiguan la capacidad duradera de la música para movilizar a los individuos y fomentar su participación en acciones contenciosas. Como mínimo, los acontecimientos recientes refutan los relatos populares de los medios de comunicación sobre el declive de la música de protesta desde sus putativos años de gloria en la década de 1960 (Hajdu 2004, McKinley 2011). Sin embargo, la importancia concedida a la música en los relatos periodísticos de la ola de protesta posterior a 2008, aunque saludable en algunos aspectos, ha dado lugar a sus propias distorsiones. Sólo un estrecho abanico de prácticas musicales, que desempeñan un abanico igualmente estrecho de funciones, ha atraído la atención periodística. Esto es especialmente cierto en el caso de los himnos de protesta, canciones que se consideran que hablan en nombre de las multitudes anónimas. A juzgar por los relatos de la prensa contemporánea, lo que capta la imaginación mediática por encima de todo son esas raras pero memorables ocasiones en las que los músicos son capaces de cristalizar el espíritu de un movimiento, dando voz a sus quejas y aspiraciones (Bohlman 2012).

Una de las principales preocupaciones de este capítulo es ampliar esta concepción generalizada, pero demasiado restrictiva, del lugar que ocupa la música en la acción política. Así como las manifestaciones, las ocupaciones y las huelgas no son más que la superficie visible del activismo, detrás de la cual se esconde el trabajo mundano de reclutamiento, organización y educación, también la canonización de ciertas canciones o la consagración de ciertos artistas desvían la atención de la variedad de formas en que la música sirve a los movimientos sociales y a la causa de la resistencia política. Además, poner demasiado énfasis en la canción de protesta fomenta que se descuide la gama más amplia de prácticas sonoras y ruidosas utilizadas en los actos de contención pública. Con este fin, la conclusión de este

capítulo pretende resituar la música dentro de un continuo más amplio de prácticas sonoras que se encuentran en las acciones de protesta.

Resistencia

La diversidad de formas en que la música puede estar implicada en la política contenciosa ya se sugiere en el título de este capítulo, que, al yuxtaponer los términos "resistencia" y "movimientos sociales", hace un gesto hacia dos concepciones distintas de la acción política. Aunque estas concepciones se compenetran en gran medida -es evidente que muchos movimientos sociales se ven a sí mismos como resistentes a algún orden hegemónico-, ambas no son coextensivas. La resistencia implica la existencia de un sistema totalizador contra el que se lucha, aunque sólo sea para asegurar un espacio de relativa autonomía dentro de sus límites (McKay 1996, Duncombe 2002). Las luchas de los movimientos sociales, por el contrario, no necesitan definirse en términos antisistémicos. Más bien, sus objetivos abarcan desde agravios locales específicos hasta regímenes ideológicos completos (patriarcado, etnocentrismo, la "cultura de la muerte" contemporánea, etc.). Junto con esta diferencia de escala existe una divergencia más fundamental en la forma de concebir el espacio de la política. Tanto la teoría como la práctica de la resistencia cultural asumen que la sociedad está estructurada por disparidades radicales de riqueza, poder y prestigio, que los grupos dominantes perpetúan por medio de la persuasión, la coacción y la violencia cuando es necesario. Este modelo de sociedad basado en el conflicto -que en general es un legado del pensamiento marxista- también anima a muchos movimientos sociales, aunque no a todos. En particular, entre los grupos monotemáticos que operan dentro de políticas liberal-democráticas, suele prevalecer una visión más pluralista y menos antagónica del mundo social. Por último, y lo que es más importante, la resistencia cultural tiene el potencial de abarcar un abanico de actividades mucho más amplio que el que se suele asociar a los movimientos sociales. Esto se debe en gran parte al hecho de que la resistencia es un concepto tan fluido e inestable, especialmente en comparación con los movimientos sociales. Aunque es difícil formular una definición estricta de estas últimas, se pueden identificar algunas características básicas: son empresas colectivas que, para impugnar los acuerdos sociales existentes, emprenden una campaña sostenida contra los que ostentan el poder, con vistas a lograr un cambio en la política, las costumbres, las prácticas, etc. (Tarrow 1998, Mathieu 2012). De estas características, sólo una -una postura conflictiva o contestataria- es un rasgo invariable de la resistencia cultural. La acción coordinada y colectiva no es obligatoria: se pueden emprender actos de resistencia a nivel individual, incluso si se corre el riesgo de limitar su eficacia. Asimismo, la resistencia no tiene por qué perdurar en el tiempo. En la mayoría de los casos, es episódica, y estalla cada vez que se presenta la oportunidad de manifestar el descontento. Tampoco se puede suponer que la resistencia tenga como objetivo un cambio sustancial. Aunque algunas formas de resistencia cultural están marcadas por la

ambición de los actores de cambiar radicalmente las relaciones sociales existentes, otras no logran ir más allá de los gestos simbólicos de desafío, o funcionan como mecanismos de afrontamiento para paliar las humillaciones diarias de la subordinación social, económica y/o política.

Muchas de las distinciones señaladas anteriormente están implícitas en el influyente modelo de "resistencia cotidiana" de Scott (Scott 1985, 1989, 1990). Centrándose principalmente en entornos caracterizados por estratificaciones rígidas de poder, riqueza y prestigio (sociedades campesinas tradicionales, economías esclavistas, sistemas de castas), Scott subraya la necesidad estratégica de que los grupos dominados adopten formas de resistencia que sean encubiertas, negables y, por tanto, con pocas probabilidades de dar lugar a las sanciones que el desafío abierto podría cosechar. Entre las acciones más comunes se encuentran la caza furtiva, los retrasos en el trabajo, el sabotaje, la desertión o el hurto. Como observa Scott (1989), estas intervenciones a pequeña escala rara vez se reconocen como genuinamente políticas, ya que no son ni "abiertamente declaradas" ni producto de "la acción de un grupo en el sentido habitualmente entendido de la acción colectiva". Lo mismo ocurre con los discursos, las tradiciones y las formas simbólicas -incluida la música- que proporcionan el corolario ideológico de la conducta transgresora. Incapaces de expresar su descontento abiertamente por miedo a las represalias, los grupos subordinados desarrollan lo que Scott (1990) denomina "transcripción oculta", contra-tradiciones de crítica que sólo pueden realizarse fuera del alcance de los grupos dominantes. Fuera de raras excepciones, los únicos rastros de esta charla "fuera del escenario" discernibles en la esfera pública son los que asumen formas veladas o ambiguas. Al igual que ocurre con los actos de resistencia material de bajo nivel, como el hurto o el sabotaje, la negación es crucial: de ahí el frecuente recurso a la metáfora, el eufemismo, la alegoría, la insinuación y otras técnicas que permiten a los individuos decir una cosa mientras dan a entender otra.

La música ha servido durante mucho tiempo a los grupos subordinados como vehículo para expresar su descontento con el orden social imperante. Esta resistencia musical puede manifestarse de forma episódica, en canciones o interpretaciones individuales, aunque comúnmente asume una forma más duradera, en los estilos, prácticas e ideologías estéticas cultivadas por ciertas subculturas y escenas musicales (Hall y Jefferson 1976). Por ejemplo, en su estudio pionero sobre la música rap, Tricia Rose (1994: 101) caracteriza el género, tal y como se había desarrollado hasta principios de la década de 1990, como "una transcripción oculta" en el sentido de Scott, en la que los raperos "actúan invirtiendo las jerarquías de estatus" y "cuentan historias alternativas de contacto con la policía y el proceso educativo". La unión de texto, música y actuación en la canción ofrece numerosas vías para la expresión de esa resistencia. Las letras pueden dar voz a los ideales contrahegemónicos, a veces de forma explícita, otras veces sólo implícitamente. Esto último es típico de la producción cultural bajo regímenes represivos, donde la censura, el espectro de las sanciones profesionales y la amenaza de la violencia física hacen que la disimulación

del contenido crítico por parte de los músicos sea imperativa. En la Sudáfrica de la época del apartheid, por ejemplo, los productores de música desarrollaron ingeniosos juegos de palabras para evadir a los censores; una compilación publicada por el sello Shifty Records en 1985 con el aparentemente inocente aunque disparatado título en afrikáans *A Naartjie in Our Sosatie* ("Una mandarina en nuestro kebab") reveló su intención subversiva cuando se tradujo fonéticamente al inglés ("Anarquía en nuestra sociedad") (Drewett 2003: 158). Ciertas músicas pueden transmitir igualmente un sentido de "resistencia" a nivel sonoro o estilístico, aunque la indeterminación semiótica de la música hace que tales significados sean elusivos, susceptibles de interpretaciones divergentes. Sin embargo, lejos de ser un defecto, la naturaleza no representativa e intensamente connotativa del significado musical lo convierte en un poderoso medio de contención política. La oposición que expresa parece derivar de un nivel de experiencia profundamente corpóreo o afectivo, más allá de la verbalización. Pero en la medida en que una actuación, una práctica, una subcultura o un género concretos pueden ser escuchados como resistentes, es a través de la mediación mutua de oposiciones y distinciones sociopolíticas específicas del campo musical. Una canción o un género sólo encarna una postura de oposición en relación con otras canciones u otros géneros que, en virtud de su prestigio cultural, su respaldo institucional, su dominio económico o su asociación con las élites sociales, se identifican como dominantes o hegemónicos (Thornton 1996, Drott 2011).

De esto se deduce que la música no es invariablemente un instrumento de resistencia, sino que puede servir igualmente como instrumento de control social. En estos casos, la música se convierte precisamente en aquello a lo que se resisten los grupos dominados. La etnografía de Willis sobre la "cultura contraescolar" desarrollada por los adolescentes de la clase trabajadora en la ciudad industrial de Hammertown capta esta dinámica de forma vívida. En una entrevista, sus informantes relatan cómo el rechazo a la autoridad escolar -y a la ideología dominante que ésta encarna- se materializa en la negativa a participar en el canto de himnos durante las asambleas escolares: "Sólo me quedaba allí, moviendo la boca", relata un chico. Otro añade que "cuando cantamos, lo hacemos en broma", cantando las estrofas equivocadas en los momentos equivocados (Willis 1977: 30). La creación de música colectiva, y la cohesión del grupo que se supone que debe infundir, se convierten en el terreno en el que se desarrolla el conflicto entre los grupos superiores y los subordinados. Aparte de servir como medio de resistencia, o -negativamente- como incitación a actos de desafío cultural, la música puede convertirse en el motivo de disenso, en el objeto cuyo supuesto mal uso o explotación provoca la acción transgresora. Su cooptación por parte de las autoridades políticas, las empresas comerciales y otras fuerzas institucionales suele suscitar movimientos contrarios dentro del ámbito musical que luchan contra las ofensas percibidas que se cometen a través y contra este cargado lugar de inversión estética y política. En su límite, la hostilidad engendrada hacia la cooptación de la música por parte de un orden social corrupto puede volver a la propia música, como

es el caso de la crítica a la institución del arte emprendida por el dadaísmo y los movimientos de neovanguardia como Fluxus o el situacionismo (Bürger 1984). Menos extremas, pero más comunes son las formas de resistencia que se dirigen a políticas específicas consideradas perjudiciales para la vida musical. Por ejemplo, algunos comentaristas han interpretado la práctica del intercambio ilegal de archivos como una forma de "resistencia cotidiana". El fomento de la libre circulación de archivos MP3 en Internet representa, en esta lectura, una respuesta al progresivo cercamiento de los bienes comunes musicales por parte de los grandes conglomerados mediáticos. La oposición a las leyes de propiedad intelectual cada vez más restrictivas lleva a la gente a participar en una especie de caza furtiva digital, librada contra una clase rentista moderna (Howard-Spink 2004, Burkart 2010).

Como indica el último ejemplo, una cuestión clave en el estudio de la resistencia cultural se refiere a la interpretación de actividades que, vistas desde otro ángulo, parecen apolíticas. Pensemos en el intercambio de archivos. Mientras que los ciberlibertarios y los hacktivistas pueden defenderlo como una forma de desobediencia civil, el personal de la industria discográfica prefiere vaciar la práctica de su importancia política, describiéndola como robo o piratería. Incluso si se rechaza la formulación de la industria como un interés transparente, es difícil decir cuántos de los que descargan archivos MP3 ilícitamente están animados por objeciones de principio a la ley de propiedad intelectual, y cuántos están impulsados por motivos más egoístas. Problemas hermenéuticos similares surgen en relación con otras formas de resistencia musical. ¿Las cualidades transgresoras asociadas a un género como la *noise music* [variedad musical que se caracteriza por el uso expresivo del ruido dentro de un contexto musical] se entienden adecuadamente como una expresión de resistencia? Su anticomercialismo y sus infracciones contra las normas de la musicalidad podrían sugerirlo. Pero a menos que los músicos, los fans y otros miembros de esta escena corroboren tal lectura, se corre el riesgo de confundir las estrategias de distinción subcultural con actos de disidencia simbólica (Thornton 1996). Más problemático aún, tratar las prácticas culturales como expresiones políticas codificadas se presta a relatos reduccionistas, ya que el deseo de reconocer la agencia política de los grupos subalternos les roba paradójicamente la agencia estética (Kelley 1997). La teoría de la resistencia cultural de Scott ejemplifica este riesgo. Al subrayar la necesidad de ampliar nuestra definición de lo que cuenta como conducta política para que no se nos escapen las tácticas de los grupos sin poder, el método interpretativo de Scott obliga a los académicos a mirar más allá de las apariencias, a descubrir el subtexto oculto bajo el texto; en resumen, a cultivar una hermenéutica invertida de la sospecha que presupone que no se puede confiar en que los grupos subalternos quieran decir lo que dicen. Al carecer de criterios para evaluar su validez, estas lecturas no pueden evitar verse implicadas en los actos de contención que pretenden describir.

Movimientos sociales

A diferencia de la resistencia, que abarca las intervenciones esporádicas de los individuos, los movimientos sociales son iniciativas colectivas sostenidas. A esto podríamos añadir otra distinción: "resistencia" se refiere a una actividad, mientras que el término "movimiento" se refiere convencionalmente a una forma o entidad social. Sin embargo, concebir los movimientos sociales según líneas sustancialistas como ésta es problemático, ya que cosifica lo que en realidad es un fenómeno más fluido. Un movimiento no es algo dado, sino algo que se consigue. Sólo existe en la medida en que se promulga y se vuelve a promulgar a través de una serie de prácticas interconectadas. El teórico de los movimientos sociales Sidney Tarrow (1998: 4) ha identificado tres conjuntos de actividades que pueden considerarse constitutivas de los movimientos: "en primer lugar, plantear retos colectivos; en segundo lugar, recurrir a las redes sociales, a los propósitos comunes y a los marcos culturales; y, en tercer lugar, construir la solidaridad a través de estructuras conectivas e identidades colectivas para sostener la acción colectiva". Parafraseando a Tarrow, se podría decir que, al margen de los actos periódicos de contención pública, los activistas están obligados a realizar un trabajo cultural y organizativo continuo: enmarcar los problemas, forjar identidades compartidas, trazar límites simbólicos, reclutar participantes, conseguir recursos y movilizar apoyos, por nombrar algunos.

Al desglosar los movimientos sociales en las diversas prácticas que los llevan a cabo, se observa la variedad de formas en que la música puede contribuir a su puesta en práctica. Entre ellas, una de las más llamativas se refiere a la presentación de las injusticias. Como observa Snow (2008: 384), el encuadre es una parte vital del "trabajo de significación" y de la "construcción de significado" que los activistas llevan a cabo en sus esfuerzos por centrar la atención y moldear las percepciones de un problema. Por lo general, esto implica reinterpretar una situación hasta ahora tolerada, presentándola como injusta y que necesita ser rectificada. Pero este "marco de diagnóstico" no es suficiente por sí mismo. Además, debe haber un "encuadre pronóstico": el problema identificado no debe percibirse como inevitable o inmutable, sino como el resultado de opciones políticas contingentes y, por tanto, susceptible de cambiar mediante una acción política concertada. Por último, para incitar a la acción, los participantes también deben utilizar un "marco motivacional", que movilice el apoyo haciendo hincapié en la gravedad o la urgencia de un problema (Snow y Benford 2000: 615).

Aunque muchos de los trabajos de la teoría del alineamiento de marcos han hecho hincapié en las dimensiones cognitivas y evaluativas de las prácticas de significación de los activistas, está claro que su eficacia depende en gran medida de las emociones que despiertan (indignación, ira, etc.) (Goodwin, Jasper y Polletta 2001, Traïni 2008: 19). Es aquí donde la música se muestra como un poderoso recurso, dada su inigualable capacidad para generar y transmitir estados afectivos. Un ejemplo de ello es "*Rais Lebled*" de El Général, cuya letra expresaba la frustración

por la corrupción policial y gubernamental que imperaba en Túnez antes de la Revolución de los Jazmines. Al dirigir sus críticas al presidente Ben Ali, la canción sugería que no sólo estaba en su mano poner fin a esos abusos, sino que su incapacidad para hacerlo le hacía culpable de los males cometidos contra el pueblo tunecino. La fluidez de El Général y el timbre de su voz hacen palpable su disgusto, mientras que el uso de la doble pista en el estribillo de la canción da peso a su denuncia del régimen, como si la canción no fuera sólo una expresión individual sino colectiva de indignación. En todo momento, el riff en bucle en modo menor que acompaña al rap de El Général confiere a la canción una cualidad sombría e inexorable. En resumen, no se trata simplemente de que la canción identifique una injusticia e insinúe cómo podría abordarse (es decir, a través de un cambio de gobierno); también invierte este marco con fuerza expresiva, materializando en el sonido el afecto que la canción pretende engendrar en los oyentes.

El hecho de que la música de El Général haya sido prohibida en los medios de comunicación estatales, lo que le obligó a utilizar Facebook para distribuir "*Rais Lebled*", subraya el grado en que la capacidad de la música para enmarcar un tema depende de cómo esté mediada, no sólo estilística o genéricamente, sino también institucional, discursiva y tecnológicamente. Por un lado, estos factores de mediación conforman la percepción y la interpretación de la música, es decir, los *efectos* que produce y los *afectos* que transmite. A este respecto, cabe señalar que una canción o una actuación, al enmarcar un tema de contención política, queda ella misma enmarcada, coloreada por su asociación con la causa en cuestión. El destino de la *Internacional* es instructivo, ya que su valor para los activistas fluctúa en función de las vicisitudes tanto del movimiento socialista internacional como de los regímenes comunistas que adoptaron el himno. Por otra parte, la mediación de la música no sólo determina su carácter y contenido, sino también el tamaño y la composición del público al que puede dirigirse. En contextos en los que los medios de comunicación y las industrias culturales están directamente controlados por el Estado o estructurados según criterios oligopolísticos, los activistas se han visto a menudo obligados a desarrollar canales de comunicación alternativos (periódicos, agencias de prensa independientes, emisoras de radio comunitarias) para eludir los límites de la expresión política (Rucht 2004). Hasta cierto punto, estos esfuerzos se asemejan al papel que desempeñan los sellos discográficos independientes y los sistemas de distribución alternativos en ciertas escenas musicales "alternativas". Aunque sería un error suponer que estos últimos son universalmente políticos en su intención o efecto, los sitios de producción y distribución musical underground pueden en ocasiones ser aprovechados para movimientos contestatarios. Un ejemplo es la "cultura del casete" del norte de la India descrita por Manuel (1993). Observa que las cintas resultaron ser "vehículos ideales para las movilizaciones sociopolíticas" en la medida en que eran "resistentes a la censura y lo suficientemente baratas como para ser producidas y consumidas tanto por activistas de clase baja como de clase acomodada" (Manuel 1993: 238). La llegada de Internet, los teléfonos móviles y las

redes sociales ofrecen a los actores musicales y políticos otras vías para eludir a los guardianes de los medios de comunicación, como ilustra el caso de "*Rais Lebled*".

Otra forma en que la música participa en la constitución de movimientos es a través de la construcción de identidades colectivas. La asociación de ciertos géneros y escenas con determinadas formaciones sociales hace que la música sea un vehículo privilegiado para imaginar, representar y/o reafirmar la propia adhesión a una colectividad más amplia. Pero la música hace algo más que reproducir las identidades existentes; como han insistido los estudiosos desde mediados de la década de 1990, también es generadora de grupos sociales, creando nuevas comunidades y remodelando los contornos de las existentes (Born 2011). El poder de la música para producir y reproducir colectividades es paralelo a los procesos de formación de identidades en los movimientos sociales, que a menudo se basan en los vínculos afectivos ya existentes en una comunidad, incluso cuando cultivan sus propias identidades de grupo distintivas (Eyerman y Jamison 1998, Polletta y Jasper 2001). En los movimientos explícitamente identitarios, la música, junto con otras tradiciones culturales, suele ocupar un lugar destacado cuando los grupos subordinados se esfuerzan por invertir el estigma que les impone la cultura nacional dominante. La fusión en los *blocos afro* bahianos de elementos extraídos del *afoxé* y de otras músicas afrodiaspóricas (como el reggae), que forma parte de una estrategia para impugnar la subordinación material y cultural de los afrobahianos con la autoproclamada "democracia racial" de Brasil, no es más que un ejemplo (Dunn 1992). Sin embargo, incluso cuando la revalorización de las identidades atribuidas no es un objetivo principal, la capacidad de la música para generar un sentimiento de pertenencia a una comunidad más amplia puede resultar crucial para el éxito de una movilización. Como Roscigno y Danaher (2004) han argumentado de forma persuasiva, la difusión de canciones de los trabajadores de la industria molinera en las emisoras de radio independientes de Carolina del Norte y sus alrededores durante las décadas de 1920 y 1930 fue fundamental para crear un sentimiento de identidad compartida dentro de esta fuerza laboral geográficamente dispersa. Sin la solidaridad que infundían las canciones de los molineros, es poco probable que el movimiento de huelga que arrasó la región en 1934 hubiera tenido la importancia que tuvo (Roscigno y Danaher 2004: 102-109).

Entre los activistas se han privilegiado durante mucho tiempo las formas participativas de hacer música como forma de fomentar la solidaridad y la identidad compartida. El desarrollo de un repertorio identificable de canciones es una de las formas en que puede surgir una "cultura de movimiento" distintiva, como atestigua la importancia del *Little Red Songbook* de los Wobblies [Trabajadores Industriales del Mundo] o las canciones de libertad del movimiento afroamericano por los derechos civiles. Igualmente notables son las prácticas de canto o interpretación musical en grupo que jalonan la vida colectiva de muchas organizaciones del movimiento. No es difícil entender por qué este tipo de actividad está tan extendida. El canto en grupo es algo en lo que prácticamente cualquiera puede participar,

mientras que la sincronización de los gestos físicos que requiere la actuación colectiva permite a los individuos experimentar la solidaridad a nivel corporal. La forma en que las vibraciones musicales penetran en el cuerpo y lo impregnan, al tiempo que el cuerpo individual contribuye al sonido colectivo que lo envuelve, aumenta la potencia de esta acción conjunta. El colapso de los límites claros entre el yo y el otro en el espacio auditivo -límites que persisten en el espacio físico- ofrece a los participantes una forma de trascenderse a sí mismos y formar parte de un cuerpo social más amplio (Traïni 2008: 24-26, Roy 2010: 16).

Lo anterior sugiere que la distinción analítica trazada anteriormente entre el trabajo cultural y el organizativo constitutivo de los movimientos se difumina en la práctica. Por un lado, la elaboración de identidades colectivas es crucial para garantizar que la acción contenciosa persista en el tiempo. Esto se debe a que el sentido de solidaridad y obligación mutua resultante contrarresta el problema del "free rider" que afecta a la acción colectiva, la tentación de renunciar a la participación suponiendo que uno puede seguir disfrutando de los frutos del trabajo de los demás (Olson 1965). Además, tanto la identidad colectiva como la cultura del movimiento varían en función de las relaciones sociales y los modelos institucionales que rigen la interacción de los participantes (Roy 2010: 5). Una clara ilustración de cómo convergen el trabajo cultural y el organizativo es evidente en los esfuerzos por reclutar potenciales "conversos" explotando las redes sociales integradas en las escenas musicales. Como señala Tarrow (1998: 23), un movimiento no es tanto un conjunto de individuos discretos como una "red entrelazada de pequeños grupos"; y como señalan Della Porta y Diani (2006: 117), esta estructura de red refleja el hecho de que la mayoría de los individuos se movilizan a través de "contactos personales desarrollados en entornos privados (familia, círculos de amistad personal, colegas) o en el contexto de otras actividades asociativas". Los escenarios musicales ofrecen una de esas "actividades asociativas". Por ejemplo, los activistas del poder blanco han atacado con frecuencia a los seguidores de Oi! y del black metal, géneros cuyo extremismo estético y retórica violenta parecen ofrecer objetivos potencialmente maduros (Corte y Edwards 2008: 6-7). Otros ejemplos son las escenas anarcopunk y straight-edge, que para algunos han supuesto una vía de acceso a los movimientos anarquistas y ecologistas radicales (McKay 1996: 73 y ss., Haenfler 2006: 58-59). En algunos casos, sin embargo, las escenas musicales pueden no alimentar el activismo tanto como proporcionar lugares de inversión afectiva que compiten entre sí. Como he observado en otro lugar, el hecho de que tanto las comunidades musicales como las políticas "movilicen a los individuos en torno a una causa común, una artística y otra ideológica" significa que los "puntos de contacto entre estos dos ámbitos pueden convertirse fácilmente en puntos de rivalidad" (Drott 2011: 8).

Conclusión: El sonido de la contención

Para concluir, pasemos al punto en el que la música, la resistencia y los movimientos se cruzan: en los actos de contención pública. La música es un complemento

perenne de las manifestaciones, las ocupaciones, las sentadas y las huelgas, sobre todo en forma de cantos colectivos, pero también en forma de bandas callejeras, grupos de samba, círculos de tambores, sistemas de sonido y otras formaciones musicales. Esto no es sorprendente, dado que los actos de contención pública son en sí mismos una especie de performance, escenificada para varios públicos: los titulares del poder, contra los que se presentan reclamaciones; el público en general, cuya opinión es decisiva para el resultado de una movilización; y los medios de comunicación, que tienen el poder de amplificar el impacto de una acción o disminuirlo, dependiendo de la cobertura que proporcionen (Tilly 2008). Sin embargo, la performatividad de la protesta sólo es eficaz cuando consigue captar la atención de sus destinatarios. Por esta razón, un denominador común de la acción contenciosa es su carácter disruptivo. Al impedir el desarrollo normal de los negocios o el flujo del tráfico, los manifestantes pueden demostrar su determinación, señalar su solidaridad a los observadores y potencialmente "ampliar el círculo del conflicto", dependiendo de cómo reaccionen las autoridades (Tarrow 1998: 96). Scholl (2012: 44) resume el atractivo de la acción disruptiva diciendo que permite a los grupos "hacerse visibles". Pero hace más que eso. También hace que los grupos sean audibles.

Este último punto indica la importancia de las prácticas sonoras para la protesta pública, prácticas que incluyen, pero no se limitan a la creación de música. Desde los *charivaris* y la "música ruda" de la Europa premoderna hasta las cacerolas que acompañaron las protestas de 2012 en Montreal, el despliegue táctico del sonido ha proporcionado a los manifestantes, desde hace mucho tiempo, un medio para afirmar su presencia ante adversarios y transeúntes por igual (Sterne 2012, Born 2013). Estas prácticas permiten a los activistas ocupar el espacio auditivo al mismo tiempo que sus cuerpos ocupan el espacio físico, imponiendo a los ritmos de la vida cotidiana otro ritmo diferente:

Nuestro primer acto de travesura fue invadir un Starbucks donde la gente hacía su pausa rutinaria para tomar café antes del trabajo. Entramos, formamos un círculo y tocamos durante unos minutos para consternación y asombro general, antes de volver a salir a la calle... Era como si anunciáramos: "Eh, la vida normal se acaba aquí, amigos, hay una banda de música en vuestro Starbucks, ¡hoy no vais a trabajar!".

(Whitney 2003: 224)

Esto no quiere decir que el uso estratégico del sonido sea competencia exclusiva de los activistas. El creciente recurso de las fuerzas de seguridad a los "cañones de sonido" para dispersar a las multitudes lo deja claro, de forma dolorosa para los manifestantes afectados. Tampoco se trata de sugerir que la disrupción sea la única forma en que las prácticas sonoras pueden resultar útiles para los actos contenciosos. También pueden servir para expresar los ideales de un movimiento a través de cánticos y canciones; para levantar el ánimo de los participantes; para generar un sentimiento de propósito compartido; para crear un "espacio seguro" virtual; para estimular rítmicamente a los activistas e inducir en ellos un estado de mayor

conciencia; para desorientar a las fuerzas policiales; para ofrecer una fuente de distracción muy necesaria; y para reclamar el espacio público. Sin embargo, independientemente de lo que se escuche, quién lo haga y con qué fin, la condición previa para cualquier efecto positivo que pueda tener el uso del sonido y el ruido en las protestas es el simple hecho de que permite que la gente sea escuchada. Para ello, las futuras investigaciones sobre la relación de la música con la resistencia y los movimientos sociales deben situarla dentro del paisaje sonoro más amplio de la protesta política, es decir, dentro del continuo de sonidos, ruidos y silencios que animan el trabajo de la acción contenciosa.

Referencias

- Bohlman, A. 2012. "Activism and Music in Poland, 1978–1989." PhD diss., Harvard University.
- Born, G. 2011. "Music and the Materialization of Identities." *Journal of Material Culture* 16(4): 376–388.
- . 2013. "Introduction—Music, Sound, and Space." In *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, ed. G. Born, 1–69. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bürger, P. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Burkart, P. 2010. *Music and Cyberliberties*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Corte, U. and B. Edwards. 2008. "White Power Music and the Mobilization of Racist Social Movements." *Music and the Arts in Action* 1(1): 4–20.
- Della Porta, D. and M. Diani. 2006. *Social Movements: An Introduction*, 2nd ed. Oxford: Blackwell.
- Drewett, M. 2003. "Music in the Struggle to End Apartheid: South Africa." In *Policing Pop*, eds. M. Cloonan and R. Garofalo. Philadelphia: Temple University Press.
- Drott, E. 2011. *Music and the Elusive Revolution: Cultural Politics and Political Culture in France, 1968–1981*. Berkeley: University of California Press.
- Duncombe, S. 2002. *The Cultural Resistance Reader*. London: Verso.
- Dunn, C. 1992. "Afro-Bahian Carnival: A Stage for Protest." *Afro-Hispanic Review* 11(1/3): 11–20.
- Eyerman, R. and A. Jamison. 1998. *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goodwin, J., J. Jasper and F. Polletta. 2001. *Passionate Politics: Emotions and Social Movements*. Chicago: University of Chicago Press.
- Haenfler, R. 2006. *Straight-Edge: Clean-Living Youth, Hardcore Punk, and Social Change*. New Brunswick: Routledge.
- Hajdu, D. 2004. "Where Has 'Where Have All the Flowers Gone' Gone?" *The New Republic* 230(24): 33–36.
- Hall, S. and T. Jefferson, eds. 1976. *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain*. London: Hutchinson.
- Howard-Spink, S. 2004. "Grey Tuesday, Online Activism, and the Mash-Up of Music and Politics." *First Monday* 9(10): online.
- Kelley, R.D.G. 1997. *Yo' Mama's Disfunktional! Fighting the Culture Wars in Urban America*. Boston: Beacon Press.

- Manuel, P. 1993. *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mathieu, L. 2012. *L'Espace des mouvements sociaux*. Broissieux: Editions du Croquant.
- McKay, G. 1996. *Senseless Acts of Beauty*. London: Verso.
- McKinley, J. 2011. "At the Protests, the Message Lacks a Melody." *New York Times* (19 October): C1.
- Olson, M. 1965. *The Logic of Collective Action: Public Goods and the Theory of Groups*. New York: Schocken.
- Polletta, F. and J. Jasper. 2001. "Collective Identity and Social Movements." *Annual Review of Sociology* 27: 283–305.
- Roscigno, V. and W. Danaher. 2004. *The Voice of Southern Labor: Radio, Music, and Textile Strikes, 1929–1934*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rose, T. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Roy, W. 2010. *Reds, Whites, and Blues: Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*. Princeton: Princeton University Press.
- Rucht, D. 2004. "The Quadruple 'A': Media and Strategies of Protest Movements Since the 1960s." In *Cyberprotest: New Media, Citizens and Social Movements*, eds. W. Van De Donk, B. Loader, P. Nixon and D. Rucht, 25–48. London: Routledge.
- Scholl, C. 2012. *Two Sides of a Barricade: (Dis)order and Summit Protest in Europe*. Albany: State University of New York Press.
- Scott, J. 1985. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press.
- _____. 1989. "Everyday Forms of Resistance." *Copenhagen Papers in East and Southeast Asian Studies* 4: 33–62.
- _____. 1990. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.
- Snow, D. 2008. "Framing Processes, Ideology, and Discursive Fields." In *The Blackwell Companion to Social Movements*, eds. D. Snow, S. Soule and H. Kriesi, 380–412. Oxford: Blackwell.
- Snow, D. and R. Benford. 2000. "Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment." *Annual Review of Sociology* 26: 611–639.
- Sterne, J. 2012. "Quebec's #Casseroles: on Participation, Percussion and Protest." *Sounding Out!* <http://soundstudiesblog.com/2012/06/04/casseroles>.
- Tarrow, S. 1998. *Power in Movement: Social Movements and Contentious Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thornton, S. 1996. *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Tilly, C. 2008. *Contentious Performances*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Traïni, C. 2008. *La Musique en colère*. Paris: Sciences Po.
- Whitney, J. 2003. "Infernal Noise: The Soundtrack to Insurrection." In *We Are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, ed. Notes From Nowhere Collective, 216–227. London: Verso.

Willis, P. 1977. *Learning to Labor: How Working-Class Kids Get Working-Class Jobs*. New York: Columbia University Press/Morningside.

Genero y Sexualidad

MARION LEONARD

Existe una literatura muy considerable que explora el modo en que el género y la sexualidad se manifiestan, se interpretan, se inscriben y se reproducen en los textos musicales, los géneros en sí, la instrumentación, las culturas, los lugares, los entornos, las prácticas y las instituciones. Los estudiosos han prestado atención a una gran cantidad de dimensiones que van, por ejemplo, desde cómo la música es moldeada por las nociones de género y sexualidad y también las informa (McClary 1991, Shepherd 1991) hasta el género de la educación musical (Comber, Hargreaves y Colley 1993, Glover 1993, Green 1997), y desde análisis de la masculinidad en la música popular (Jarman-Ivens 2007, Hawkins 2009) hasta estudios que presentan lecturas queer de textos musicales y examinan las identidades queer en escenas relacionadas con la música (Brett, Wood y Thomas 1994, Whiteley y Rycenga 2006, Taylor 2010). Algunos de estos trabajos se han abordado utilizando los métodos de investigación empírica propios de la sociología, mientras que otros estudios se han desarrollado a partir de la musicología y otras disciplinas como los estudios culturales y la antropología. Este trabajo ha sido motivado por la necesidad de examinar la relación entre la música y los mundos sociales más amplios y de considerar cómo la música y sus culturas representan, construyen y se comprometen con las presentaciones de género y sexualidad. Una revisión de la profundidad y el alcance de este tema va mucho más allá de la capacidad de un capítulo. Para acotar el debate, este capítulo se centrará en algunas cuestiones relacionadas con las carreras y la representación de las mujeres en las industrias musicales (populares) contemporáneas. Esto no quiere decir que un análisis de género implique necesariamente o principalmente la atención a la experiencia de las mujeres. Por el contrario, la concentración en las mujeres se utilizará como una forma de extraer algunos puntos más amplios sobre cómo el género está relacionado con la práctica, los textos, la distribución y la experiencia de la música. Para centrar aún más el capítulo, se considerarán tres dimensiones, concentrándose en las industrias musicales del Reino Unido y Estados Unidos: el empleo y el entorno laboral, los mundos de género y los modos de representación dentro del vídeo musical.

El género, aunque se trata en los encuentros cotidianos como una etiqueta aparentemente conocida para las dimensiones de la identidad personal, se produce, se estructura y se moldea dentro de las comunidades sociales. Como ha argumentado Butler:

el género es una especie de hacer... [pero] uno no "hace" su género solo. Uno siempre está "haciendo" con o para otro, incluso si el otro es sólo imaginario. ... los términos que conforman el propio género están, desde el principio, fuera de uno mismo, más allá de uno mismo en una socialidad que no tiene un único autor (y que cuestiona radicalmente la propia noción de autoría).

(Butler 2004: 1)

Del mismo modo, la sexualidad está definida y regulada por procesos sociales y puede entenderse como "un fenómeno cultural e histórico; los discursos, las instituciones y las prácticas que la crean son los de tiempos y lugares particulares" (Maus 2014). El análisis de la música en relación con el género y la sexualidad debe considerar necesariamente los contextos sociales, las estructuras y los discursos que han conformado, influido o informado de otro modo las prácticas, los textos y los contextos musicales. Sin embargo, el estudio del género y la sexualidad no debe considerarse como un tema discreto, distinto y adicional al campo más amplio de la crítica musical. Los estudios feministas y la teoría de género han funcionado como eficaces herramientas críticas, produciendo nuevas comprensiones y permitiendo nuevos análisis de la música, sus culturas y sistemas de representación. La disciplina de la musicología, como han señalado los críticos (McClary 1991, Brett, Wood y Thomas 1994, Shepherd 1995), no ha estado tradicionalmente atenta ni ha reflexionado sobre las implicaciones de la diferencia relacionada con conceptos como la edad, la clase, la etnia y el género. El análisis de género ha sido uno de los métodos a través de los cuales los estudiosos han cuestionado la idea de que la música debe entenderse en sus propios términos como una práctica artística con sus propios sistemas de organización. Al prestar atención a las cuestiones de género y sexualidad, los estudiosos han puesto de relieve que la producción, el análisis, las instituciones, las historias, la estética y las prácticas musicales no pueden separarse de los mundos sociales en los que se han producido.

El género y la música en el trabajo

El género se ha considerado una cuestión secundaria del negocio de la música. Los estudiosos de las industrias musicales no han abordado, por lo general, las cuestiones de género o sólo se han referido a ellas de pasada. Sin embargo, los discursos de género impregnan el sector musical y determinan cómo se hacen los negocios en él. Prestar atención a esto proporciona otra forma de entender las lógicas, las suposiciones tácitas y las culturas dentro de las empresas musicales y cómo dan forma a las carreras, la promoción y la recepción crítica. El desarrollo de una comprensión más profunda de estos factores proporciona una manera de identificar y potencialmente abordar las áreas de desigualdad y las preocupaciones sobre la diversidad de la fuerza de trabajo. Se trata de un tema complejo, entre otras cosas porque las industrias musicales abarcan una amplia gama de empresas, funciones y prácticas diferentes. De hecho, el "núcleo de la industria musical" se ha definido como algo que incluye no solo a los actores tradicionales, como los músicos, los sellos discográficos y los organismos comerciales de la música, sino también a los

organizadores de festivales de música, los promotores musicales, los agentes musicales, los agentes de venta de entradas, las salas de conciertos y las arenas, y los distribuidores de música en línea (UK Music 2013: 17). El debate sobre el género en las industrias musicales debe seguir el ritmo de la dinámica cambiante del sector para considerar cómo los cambios en las prácticas de trabajo y el nuevo panorama de las industrias de los medios de comunicación están afectando a los que trabajan en este campo. Además, es importante tener en cuenta la experiencia de las personas que trabajan en diferentes ámbitos y especialidades, desde músicos y productores hasta editores y promotores.

Se ha identificado un número significativo de desafíos para las mujeres que trabajan en el sector musical, incluyendo el dominio masculino de la profesión, las barreras de entrada, un número limitado de modelos de conducta en esferas de práctica dominadas por los hombres, y la falta de mujeres en los puestos de responsabilidad de la industria. Por ejemplo, una investigación sobre el liderazgo en las industrias creativas y culturales del Reino Unido ha descubierto que las mujeres sólo ocupan el 15% de los puestos ejecutivos en una muestra de 1.201 empresas musicales (Cultural Leadership Programme 2008: 33). Otras investigaciones realizadas en el Reino Unido han revelado que sólo el 39% de los empleados de la música son mujeres (Creative & Cultural Skills 2010) y que casi la mitad de las mujeres que trabajan en la música ganan menos de 10.000 libras al año, en comparación con el 35% de los hombres (Creative & Cultural Skills 2009). Esto no quiere restar importancia a los logros de las mujeres en puestos de liderazgo, como los celebrados por los Premios *Billboard* 2013 a las Mujeres en la Música. Sin embargo, a pesar de estos modelos positivos, las mujeres siguen estando infrarrepresentadas en el sector musical. El sector de la música no es ni mucho menos el único que tiene una mano de obra con estos problemas. Sin embargo, al analizar estos factores, la investigación puede revelar cómo las actitudes de género influyen en el empleo, la promoción profesional y la toma de decisiones.

Se ha comprobado que las diferentes funciones dentro de las industrias musicales y las profesiones relacionadas con los medios de comunicación están muy segregadas por sexos. Por ejemplo, la investigación de Negus (1992: 126), realizada entre 1988 y 1992, descubrió que las mujeres habían desarrollado una fuerte presencia en las áreas de marketing y publicidad. Sin embargo, "los puestos de alta dirección y de toma de decisiones clave estaban dominados por una 'red de viejos muchachos'". Las mujeres estaban socialmente excluidas de los puestos de A&R y de los estudios de grabación, que contaban con culturas de trabajo informales muy marcadas por el género y "una camaradería masculina bromista" (58). Estas conclusiones coinciden con la investigación más reciente de Nixon y Crewe (2004: 134) sobre los entornos de trabajo dentro de las industrias creativas, donde "la informalidad de la vida de oficina permitió que florecieran formas estridentes de masculinidad y homosociabilidad". Otras investigaciones, como el estudio de Sandstrom (2000) sobre las ingenieras de sonido y la discusión de Hutton (2006)

sobre las mujeres DJ y promotoras de clubes, han ampliado el conocimiento sobre cómo se producen los entornos de trabajo en función del género. Entre los problemas identificados se encuentran la percepción de ciertos trabajos como más adecuados para hombres o mujeres, la presión para desempeñar el género de forma restrictiva, la falta de modelos de conducta y el comportamiento sexista. La discriminación de género también puede influir en las prácticas de reclutamiento y en las decisiones de contratación, incluso en los puestos de entrada. La investigación etnográfica de Frenette con becarios en las industrias musicales de Nueva York ofrece un ejemplo. Esta forma de trabajo, en gran medida no remunerada, aunque no ofrece ninguna garantía de conseguir un puesto en el futuro, es considerada por muchos como un paso necesario en el camino hacia el empleo remunerado. Aunque no se centra en cuestiones de género, el estudio de Frenette descubrió que los becarios "son mayoritariamente mujeres (aunque la distribución por sexos varía según los departamentos), mientras que los empleados con mayor permanencia tienden a ser hombres" (Frenette 2013: 392). Las razones de esto requieren ser examinadas. Sin embargo, cabe suponer que, como se ha descubierto en otros ámbitos de las industrias creativas, las percepciones de los "empleados ideales" no son neutrales en cuanto al género (Milestone y Meyer 2012: 78-79).

La atención a las cuestiones de género ha producido una mayor profundidad en la comprensión de los retos de las estructuras laborales y los procesos de obtención de trabajo. Muchas personas que trabajan en el sector de la música lo hacen como autónomos y no como empleados remunerados (Armstrong 2013, Watson 2013). Esto se hace eco de la naturaleza del empleo dentro de las industrias creativas en general (Hesmondhalgh y Baker 2010). Este empleo se caracteriza por "una preponderancia de los trabajos temporales, intermitentes y precarios; largas horas y patrones bulímicos de trabajo; el colapso o la eliminación de los límites entre el trabajo y el tocar" (Gill y Pratt 2008: 14). El estudio empírico de Armstrong (2013: 300) sobre las mujeres músicas descubrió que mantener una carrera independiente en la música puede considerarse "simultáneamente satisfactorio y gratificante, e inseguro y potencialmente explotador." Aunque tanto los hombres como las mujeres se ven afectados por la presión de la incertidumbre laboral y la necesidad de buscar continuamente nuevas oportunidades, algunas dimensiones de este entorno laboral se cruzan con las cuestiones de género. Un estudio a pequeña escala con mujeres que trabajan en áreas como la gestión de giras, A&R y la promoción de conciertos descubrió que la exigencia de mantener el ritmo y el compromiso con las redes de trabajo influyó en que una de las encuestadas se tomara sólo un breve período de licencia por maternidad y provocó que otras consideraran un empleo alternativo. Estas personas consideraban que las largas horas de trabajo previstas y los agotadores horarios de viaje no eran compatibles con la vida familiar (Leonard 2014).

Las trabajadoras autónomas necesitan crear redes, obtener recomendaciones profesionales y asegurarse un trabajo regular en un proyecto. Sin embargo, esto puede suponer un reto para las mujeres que intentan introducirse en campos de

trabajo dominados por los hombres. El estudio de Farrugia y Swiss (2008: 85) sobre las mujeres DJ y productoras de la escena musical electrónica y de baile de San Francisco es un ejemplo de ello. Descubrieron que la mayoría de los agentes de contratación de artistas locales, los propietarios de sellos discográficos y los gerentes de clubes eran hombres "perpetuando una mentalidad de 'club de chicos'" y que las mujeres a menudo tenían dificultades para acceder a las "redes sociales vitales que consisten en DJs, propietarios de sellos y productores masculinos" (88). La investigación de Hesmondhalgh y Baker (2010: 14) sobre las condiciones de trabajo en las industrias creativas identificó a profesionales de la industria musical que consideraban la socialización como un "elemento obligatorio" de su trabajo, y un gerente de artistas explicó que se sentía marginado porque no era una "persona de pub". Los pubs son lugares clave para la interacción social, las reuniones informales y, por supuesto, las actuaciones musicales en directo. Históricamente también han sido espacios de género. Algunas mujeres pueden sentirse menos inclinadas a trabajar en sectores que implican la creación de redes a altas horas de la noche y la socialización en una esfera predominantemente masculina. Organizaciones de mujeres como *Women in Music* en Nueva York y *Women's Music Business Association* en Nashville han intentado superar estos obstáculos: facilitando la interacción social y la creación de redes con otras mujeres profesionales mediante la organización de mezclas, brunches y eventos de *speed networking*. La necesidad continua de este tipo de apoyo queda demostrada por el lanzamiento en 2012 de la *Women's International Music Network* y la creación de la *Network of Women in Events* en 2013 como foro para las mujeres profesionales que trabajan en eventos en vivo y al aire libre.

Género [como referencia a hombre y mujere] y género [como categoria de expresión artística]

A menudo se producen modalidades particulares de género dentro de las culturas musicales que estructuran las experiencias de quienes participan. La investigación se ha centrado en una serie de prácticas musicales y tomaré la música rock como uno de esos ejemplos. El artículo de Frith y McRobbie (1990), publicado por primera vez en 1978, es una importante discusión temprana sobre el significado de la música rock en términos de género y sexualidad. Los autores comentaron cómo el control y la producción dentro del rock están dominados por los hombres y, centrándose en el subgénero del "cock rock" [rock de pene], consideraron cómo el estilo de interpretación es "agresivo, dominante y jactancioso" (1990: 374). Estudios posteriores han profundizado en este tema, examinando los estilos musicales, las convenciones de actuación, los discursos de género y los modos de representación dentro del rock y sus diversos subgéneros. El trabajo de Walser (1993) es un ejemplo de ello, ya que explora la construcción de identidades de género a través de la música, las letras, el comportamiento y las imágenes visuales del heavy metal.

Los estudios realizados a partir de entrevistas en profundidad con mujeres músicas han ayudado a comprender cómo se produce el rock como un campo de práctica de género (Bayton 1998, Leonard 2007, Reddington 2007). Esta investigación ha revelado cómo las mujeres han experimentado y navegado por la cultura del rock como una práctica masculina. Por ejemplo, el estudio etnográfico de Cohen (1991: 206) sobre la cultura del rock en Liverpool reveló que los músicos masculinos consideraban a las mujeres como intrusas o una amenaza. Fuera de las actuaciones, las mujeres músicas "eran a menudo confundidas con las novias de los miembros masculinos de la banda". Esta cultura de la masculinidad ha persistido en el tiempo y las mujeres músicas siguen denunciando casos similares (Leonard 2007: 57-58). En términos más generales, el trabajo en bastidores de la música en vivo -el espacio de trabajo para el equipo de viaje, los ingenieros de sonido y la seguridad- se han articulado y reinscrito con frecuencia como un espacio masculino (Smaill 2005: 16). Hay que señalar que los mundos musicales de muchos géneros [musicales] están igualmente marcados por el género [hombre/mujer]. Las entrevistas con mujeres que trabajan en otros ámbitos han revelado experiencias comparables (por ejemplo, Tucker 1999).

El género [hombre/mujer] de la música también se extiende a los instrumentos musicales. Un claro ejemplo de ello en el rock es la asociación de la guitarra con la masculinidad. La socióloga Mavis Bayton (1997) ha analizado cómo la guitarra eléctrica ha sido producida culturalmente como masculina en una serie de formas, que incluyen las convenciones del performance, el diseño de los instrumentos, la publicidad promocional y el entorno de venta al por menor en las tiendas de guitarras. Centrándose en el mundo de la venta al por menor de guitarras, la investigación etnográfica de Sargent (2009) ha explorado más a fondo cómo tanto las tiendas de guitarras independientes especializadas como las grandes cadenas de tiendas "big-box" en los Estados Unidos siguen reproduciendo la masculinidad hegemónica a pesar de la creciente visibilidad de las mujeres en el rock. Sus conclusiones fueron que los distintos tipos de tiendas generaban diferentes modos de masculinidad: "la confraternización competitiva en las tiendas big-box y el paternalismo friki en las tiendas mom-and-pop", que encajan en "la cultura general de género de la música rock y las tiendas como entornos de trabajo" (2009: 671). La guitarra eléctrica está tan privilegiada como símbolo de masculinidad que Clawson (1999) descubrió que las mujeres de los grupos de rock alternativo tendían a tocar el bajo. Los hombres tendían a monopolizar la interpretación de la guitarra. El bajo era un instrumento menos valorado socialmente, lo que permitía a las mujeres un punto de entrada en las bandas. Esto sugiere que hay razones estructurales para el predominio de las mujeres bajistas. Sin embargo, Clawson, que entrevistó a miembros masculinos y femeninos de las bandas, descubrió que eran principalmente las mujeres las que ofrecían explicaciones de género sobre por qué podían ser más "naturalmente" aptas para el instrumento. Esto revela lo poderosas que pueden ser las concepciones de género [hombre/mujer], tanto para canalizar las oportunidades de participación como para naturalizar el statu quo.

El género y la sexualidad también influyen en la recepción crítica de los artistas, en los procesos de la historia y en cómo se valida y recuerda a los intérpretes. Las formas de revisar, criticar y valorar a los artistas a través de la crítica musical se han visto a menudo influidas por las actitudes de género (Davies 2001, Railton 2001, Johnson-Grau 2002, Feigenbaum 2005). Kruse (2002: 138) ha argumentado que la crítica de rock y pop ha "presentado tradicionalmente su materia de una manera que asume que el escritor y el lector coexisten en un mundo falocéntrico en el que las mujeres son periféricas". Las explicaciones de este sesgo de género son complicadas y pueden incluir el histórico dominio masculino del periodismo musical, así como la orientación de las revistas musicales hacia un imaginario público masculino (Théberge 1991). Además, la crítica de rock ha tendido a reproducir ideologías que valoran los vínculos entre el rock, la masculinidad y las nociones de autenticidad (McLeod 2001). Esta crítica musical basada en el género influye en el refuerzo del discurso de la cultura musical del rock y en la formación de opiniones sobre los artistas. Estas valoraciones, a su vez, pasan a formar parte de las pruebas documentales que informan sobre cómo se evalúan los músicos y los artistas a lo largo del tiempo. El estudio de Reddington (2007) sobre las músicas británicas de la era punk ha explorado cómo las mujeres se perdieron de las historias del punk. El material original de las entrevistas generadas a través de la investigación ayuda a abordar esta ausencia. Del mismo modo, la investigación de Strong (2011: 398) sobre las mujeres en el grunge presenta un argumento convincente sobre "los procesos de recuerdo y olvido" para explicar cómo "las mujeres generalmente se escriben fuera de los relatos históricos de la música con el fin de reinscribir el dominio creativo de los hombres en este campo." Esto tiene como efecto que "el statu quo [permanezca] en última instancia sin cuestionar".

El vídeo musical, la representación y la distribución

El vídeo musical es un sitio clave a través del cual se representan y promulgan los códigos de género y sexualidad. Esta forma mediática se cruza con muchas cuestiones importantes dentro de la sociología de la música porque estos textos audiovisuales están moldeados por convenciones de género [como categoría de expresión artística]; producen, critican y/o reflejan normas sociales más amplias sobre el género y la sexualidad; y son productos de procesos comerciales e industriales. Desde la década de 1980, con el lanzamiento de la MTV y otros canales de televisión musical, el vídeo musical se convirtió en un método central de promoción de la música popular y un factor importante en el establecimiento del éxito y la iconicidad de muchas estrellas mundiales como Madonna y Michael Jackson. El vídeo musical estableció nuevos modos de exhibición, actuación y formas de "conocer" a un artista. En respuesta a la importancia del vídeo como medio de promoción, en los años ochenta y noventa se desarrolló un considerable conjunto de estudios. Estos estudios examinaron cómo se construía el género en este medio (Kaplan 1987, Lewis 1990, Walser 1993). Algunos de estos trabajos, así como otros

posteriores, se han centrado en el modo problemático en que las mujeres han sido presentadas, objetivadas y comercializadas a través de este medio (Vincent, Davis y Boruszkowski 1987). También se ha prestado atención crítica al modo en que algunos artistas han utilizado el vídeo para ofrecer formas alternativas de navegar por las identidades de género (Shelton 1997). La obra en vídeo de Madonna ha sido especialmente señalada (por ejemplo, Brown y Schulze 1990, McClary 1991, Vernallis 2004) por la forma en que a menudo ha jugado, parodiado y habitado conscientemente diferentes producciones de género y modos de exhibición sexual. Muchos de estos vídeos suscitaron controversia y provocaron un debate sobre la cuestión de la agencia del artista y el control sobre la autorrepresentación. Estos debates continúan en relación con artistas como Lady Gaga y Beyoncé (Durham 2012).

A medida que esta forma mediática ha ido madurando, su estética y sus modos de representación del género se han desarrollado y se han establecido convenciones. Como han argumentado Railton y Watson (2011: 11), el vídeo musical puede entenderse como "un sitio en el que las construcciones normativas de raza, género y etnia se ponen en evidencia, se confirman, se refuerzan y, a veces, se desafían." La representación de los artistas en el vídeo está vinculada al género, a las audiencias imaginadas y a las lógicas industriales. Por ejemplo, la investigación cualitativa de Fitts (2008) sobre la producción de vídeos musicales de rap pone de relieve cómo las representaciones de fórmula, como el "vídeo de botín", se reproducen con la esperanza de que los vídeos reciban tiempo de emisión. Sin embargo, al debatir la política de género del vídeo musical contemporáneo, es importante no sólo examinar las convenciones estéticas y estilísticas, sino también prestar atención a los cambios sociales e industriales que han tenido lugar en las industrias de la música y los medios de comunicación. El funcionamiento actual del vídeo musical se ha rearticulado en respuesta al descenso global de las ventas de música desde la década de 1990 y al abandono de la programación de vídeos musicales por parte de las cadenas de televisión. Los presupuestos de los vídeos musicales se han recortado en respuesta a estos cambios pero, como ha comentado Edmond (2014), lejos de significar el fin de la importancia de los vídeos musicales, su distribución se ha trasladado a una variedad de sitios para compartir vídeos como YouTube y Vevo. Los vídeos también se insertan regularmente en blogs y páginas de redes sociales. La demanda de estos contenidos es tal que los relacionados con los vídeos musicales figuran en las "listas de vídeos más vistos, más populares y más comentados" de YouTube. Además, "a finales de 2011, el canal Vevo de YouTube fue el más visto a nivel mundial, generando la enorme cifra de 56.000 millones de visitas" (Edmond 2014: 307).

El debate sobre la explotación sexual en los vídeos musicales volvió a cobrar protagonismo en los medios de comunicación mundiales en 2013, con los estrenos de "Wrecking Ball", de Miley Cyrus, y "Blurred Lines", de Robin Thicke, con la participación de Pharrell Williams y el rapero TI. El vídeo de Cyrus presentaba a la

estrella, en una traducción literal de la letra, balanceándose desnuda sobre una bola de demolición y lamiendo sugestivamente un mazo. Fue "el vídeo musical más popular de la historia en Vevo. Atrajo 19,3 millones de visitas en las primeras 24 horas" (Gillette 2013: 22). En el momento de escribir este artículo, el vídeo ha recibido más de 720 millones de visitas y fue el segundo vídeo musical más visto en YouTube en 2013 (Allocca 2013). Una parodia del vídeo también se convirtió en el cuarto vídeo más visto del sitio en 2013. También figuró en la tabla de los diez vídeos musicales más vistos el pegadizo y profundamente problemático "Blurred Lines". La canción, cuya letra fue calificada por un crítico como "violadora", se promocionó con un vídeo en el que aparecían mujeres con poca ropa (que hacían topless en la versión del vídeo sin clasificar) bailando de forma provocativa y siendo miradas por los tres músicos masculinos. Fue el sexto vídeo musical más visto en YouTube en 2013 y, hasta la fecha, ha conseguido casi 350 millones de visitas. Ambos vídeos provocaron controversia, poniendo de manifiesto la forma sexista y sexualizada en la que las mujeres son retratadas habitualmente para invitar a una presunta mirada masculina heterosexual. Como observó Goodwin (1992: 186), una cuestión muy problemática de la forma en que se desarrolló fue "la negación rutinaria de la subjetividad de las mujeres en los vídeos musicales y su repetida exhibición como ayudantes, asistentes, objetos de lujuria, groupies, cantantes de apoyo, etc.". Por el contrario, "los hombres aparecen como objetos, pero también como actores". El vídeo de Thicke puede compararse con numerosos ejemplos anteriores, como "Simply Irresistible" de Robert Palmer, en el que las mujeres aparecían como objetos sexualizados. La popularidad del vídeo de Cyrus se basó en el hecho de que la estrella apareciera desnuda. La opinión de la crítica se dividió entre si la cantante había sido explotada o era dueña de su propia imagen. En cualquier caso, el vídeo es un ejemplo de cómo las mujeres son representadas habitualmente en la pantalla. Además, estos dos vídeos también ilustran cómo se promociona la música en el panorama mediático contemporáneo.

En un principio, los vídeos musicales se consideraban únicamente vehículos promocionales para impulsar las ventas de música. Sin embargo, recientemente se han revalorizado porque también pueden generar flujos de ingresos a través de medios como la colocación de productos y la publicidad en el sitio del distribuidor (Edmond 2014). Los acuerdos financieros con empresas como YouTube hacen que los titulares de los derechos se beneficien de la popularidad de los vídeos musicales en streaming. Este flujo de ingresos no es insignificante, ya que YouTube ha pagado "en los últimos años" a la industria musical "más de mil millones de dólares" (Pham 2014). Además, las compañías musicales UMG y Sony Music Entertainment han asumido un mayor control sobre la distribución de los vídeos musicales y sus posibles ingresos publicitarios al asociarse en el centro de sindicación Vevo, ofreciendo así acceso a los vídeos en sus propios sitios y distribuyendo contenidos a plataformas como YouTube. Los vídeos polémicos o sexualmente provocativos, como los dos que nos ocupan, han demostrado su eficacia en este panorama mediático. Se convierten en "virales" al ser compartidos a través de las redes sociales.

También se benefician del debate en los medios de comunicación tradicionales. Esto, a su vez, aumenta los espectadores en línea. Además, desde febrero de 2013, las listas de *Billboard* reflejan no solo los datos de ventas, streaming de audio y airplay, sino también el streaming de vídeos oficiales y clips generados por los usuarios que utilizan audio autorizado. Por lo tanto, la motivación comercial de aprovechar volúmenes muy altos de espectadores (para elevar el perfil de un acto, generar flujos de ingresos y lograr mayores posiciones en las listas) puede fomentar la persistencia de producciones particularmente restrictivas de género y sexualidad en el vídeo musical.

La cuestión de la representación de los artistas está ligada a la forma en que los directores de vídeo, las compañías discográficas, los organismos de radiodifusión y los distribuidores conciben y dirigen el público. Este punto está bien argumentado por Lewis (1990) en su relato crítico de la MTV, que detalla cómo la programación de la emisora en sus inicios produjo una "dirección masculina preferida", adaptada para llegar a un público adolescente masculino blanco. Lewis equilibra esta observación con un relato del "vídeo dirigido a las mujeres". Este relato examina el modo en que algunas músicas de principios y mediados de la década de los ochenta desarrollaron vídeos diseñados para atraer al público femenino y para que resonaran con algunas de sus experiencias culturales. Otros estudiosos han llevado a cabo investigaciones sobre el público para desentrañar la compleja forma en que los espectadores interpretan el género y la sexualidad (Kalof 1993). Por ejemplo, la investigación cualitativa de Hurley (1994) con jóvenes en Australia exploró las formas en que el placer y el significado del vídeo musical eran producidos por adolescentes que estaban construyendo activamente su subjetividad de género. Más recientemente, Reid-Brinkley (2008) se ha centrado en las respuestas en línea a las representaciones de la feminidad negra en la música y los vídeos de rap. La investigación examina cómo los espectadores reproducen y resisten las posiciones identitarias de raza, género, clase y sexualidad que se entrecruzan. El desarrollo de la tecnología con programas de edición baratos y la distribución gratuita de contenidos en sitios como YouTube ha permitido a los usuarios subir sus propios vídeos como homenajes o parodias de los lanzamientos oficiales. Estos textos visualizan y materializan la forma activa en que las "audiencias" son también agentes creativos que producen otro banco de textos, algunos de los cuales critican, exageran, reimaginan y ofrecen resistencia a la forma en que se han mediatizado el género y la sexualidad. El material generado por los usuarios amplía la definición del vídeo musical. Su contenido es digno de estudio, junto con la forma en que se convierte en tendencia y se recibe y las diferentes representaciones de género producidas a través de este medio "no autorizado".

Conclusión

Este capítulo sólo ha abordado una pequeña parte de los estudios que han contribuido a nuestra comprensión de la música y su relación con el género y la

sexualidad. Los trabajos de la sociología de la música han desentrañado cómo los discursos sobre la sexualidad y el género informan sobre el valor que se le da a la música, se reproducen en las culturas musicales, influyen en la forma en que el público responde y se compromete con la música, estructuran la promoción y la recepción de los artistas y afectan a las lógicas industriales. Al centrarse en las mujeres dentro de las industrias musicales (populares), este capítulo ha analizado cómo el género está implicado en las estructuras de empleo, los entornos de trabajo, las culturas de género, la producción de historias y las convenciones de representación. Las concepciones de género y sexualidad están profundamente arraigadas en nuestros mundos sociales, y se entrecruzan con otros discursos de etnicidad y clase, y es importante que sigamos investigando cómo estos conforman nuestra experiencia y comprensión de la música.

Referencias

- Allocca, K. 2013. "You Tube Rewind: What You Watched in 2013." *You Tube Official Blog*, 11 December. <http://youtube-global.blogspot.co.uk/2013/12/youtube-rewind-2013.html>.
- Armstrong, V. 2013. "Women's Musical Lives: Self-Managing a Freelance Career." *Women: A Cultural Review* 24(4): 298–314.
- Bayton, M. 1997. "Women and the Electric Guitar." In *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, ed. S. Whiteley, 37–49. London: Routledge.
- _____. 1998. *Frock Rock: Women Performing Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Brett, P., E. Wood and G.C. Thomas, eds. 1994. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York: Routledge.
- Brown, J.D. and L. Schulze. 1990. "The Effects of Race, Gender, and Fandom on Audience Interpretations of Madonna's Music Videos." *Journal of Communication* 40(2): 88–102.
- Butler, J. 2004. *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- Clawson, M.A. 1999. "When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music." *Gender and Society* 13(2): 193–210.
- Cohen, S. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Oxford University Press.
- Comber, C., D.J. Hargreaves and A. Colley. 1993. "Girls, Boys and Technology in Music Education." *British Journal of Music Education* 10(2): 123–134.
- Creative & Cultural Skills. 2009. *Music Impact and Footprint 08–09*: www.data-generator.co.uk.
- _____. 2010. *Creative & Cultural Skills: Sector Skills Assessment for the Creative and Cultural Industries. An Analysis of the Skills Needs of the Creative and Cultural Industries in the UK*: www.data-generator.co.uk.
- Cultural Leadership Programme. 2008. *Women in Leadership in the Creative and Cultural Sector*. TBR: Newcastle upon Tyne.
- Davies, H. 2001. "All Rock and Roll is Homosocial: The Representation of Women in the British Rock Music Press." *Popular Music* 20(3): 301–319.

- Durham, A. 2012. "Check On It': Beyoncé, Southern Booty, and Black Femininities in Music Video." *Feminist Media Studies* 12(1): 35-49.
- Edmond, M. 2014. "Here We Go Again: Music Videos after YouTube." *Television and New Media* 15(4): 305-320.
- Farrugia, R. and T. Swiss. 2008. "Producing Producers: Women and Electronic/Dance Music." *Current Musicology* 86: 79-99.
- Feigenbaum, A. 2005. "Some Guy Designed This Room I'm Standing In': Marking Gender in Press Coverage of Ani DiFranco." *Popular Music* 24(1): 37-36.
- Fitts, M. 2008. "'Drop It Like It's Hot': Culture Industry Laborers and Their Perspectives on Rap Music Video Production." *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism* 8(1): 211-235.
- Frenette, A. 2013. "Making the Intern Economy: Role and Career Challenges of the Music Industry Intern." *Work and Occupations* 40(4): 364-397.
- Frith, S. and A. McRobbie. 1990. "Rock and Sexuality." In *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, eds. S. Frith and A. Goodwin, 371-389. New York: Pantheon Books. Reprinted from *Screen Education* 29 (1978): 3-19.
- Gill, R. and A. Pratt. 2008. "Precarity and Cultural Work in the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work." *Theory, Culture and Society* 25(7/8): 1-30.
- Gillette, F. 2013. "Vevo Takes a Wrecking Ball to MTV." *Bloomberg Businessweek* 4347 (September 23): 22-23.
- Glover, J., ed. 1993. "Music, Gender and Education Special Issue." *British Journal of Music Education* 10(3).
- Goodwin, A. 1992. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Green, L. 1997. *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hawkins, S. 2009. *The British Pop Dandy: Masculinity, Popular Music and Culture*. Aldershot: Ashgate.
- Hesmondhalgh, D. and S. Baker. 2010. "'A Very Complicated Version of Freedom': Conditions and Experiences of Creative Labour in Three Cultural Industries." *Poetics* 38(1): 4-20.
- Hurley, J.M. 1994. "Music Video and the Construction of Gendered Subjectivity (Or How Being a Music Video Junkie Turned Me Into a Feminist)." *Popular Music* 13(3): 327-338.
- Hutton, F. 2006. *Risky Pleasures? Club Cultures and Feminine Identities*. Aldershot: Ashgate.
- Jarman-Ivens, F. 2007. *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*. New York: Routledge.
- Johnson-Grau, B. 2002. "Sweet Nothings: Presentation of Women Musicians in Pop Journalism." In *Pop Music and the Press*, ed. S. Jones, 202-218. Philadelphia: Temple University Press.
- Kalof, L. 1993. "Dilemmas of Femininity: Gender and the Social Construction of Sexual Imagery." *The Sociological Quarterly* 34(4): 639-651.
- Kaplan, E.A. 1987. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. New York: Methuen.
- Kruse, H. 2002. "Abandoning the Absolute: Transcendence and Gender in Popular Music Discourse." In *Pop Music and the Press*, ed. S. Jones, 134-155. Philadelphia: Temple University Press.
- Leonard, M. 2007. *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power*. Aldershot: Ashgate.

- _____. 2014. "Putting Gender in the Mix: Employment, Participation and Role Expectations in the Music Industries." In *The Routledge Companion to Media and Gender*, eds. C. Carter, L. Steiner and L. L.
- McLaughlin, 127–136. New York: Routledge. Lewis, L. 1990. *Gender Politics and MTV: Voicing the Difference*. Philadelphia: Temple University Press.
- Maus, F.E. 2014. "Sex, Sexuality." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2257260.
- McClary, S. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- McLeod, K. 2001. "'*1/2': A Critique of Rock Criticism in North America." *Popular Music* 20(1): 47–60.
- Milestone, K. and A. Meyer. 2012. *Gender and Popular Culture*. Cambridge: Polity.
- Negus, K. 1992. *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London: Edward Arnold.
- Nixon, S. and B. Crewe. 2004. "Pleasure at Work? Gender, Consumption and Work-Based Identities in the Creative Industries." *Consumption Markets & Culture* 7(2): 129–147.
- Pham, A. 2014 "YouTube Has Paid Out \$1 Billion to Music Industry In Last Few Years." *Billboard.biz* (February 03): www.billboard.com/biz/articles/news/digital-and-mobile/5893900/youtube-has-paid-out-1-billion-to-musicindustry-in.
- Railton, D. 2001. "The Gendered Carnival of Pop." *Popular Music* 20(3): 321–331.
- Railton, D. and P. Watson. 2011. *Music and the Moving Image: Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Reddington, H. 2007. *The Lost Women of Rock: Female Musicians of the Punk Era*. Aldershot: Ashgate.
- Reid-Brinkley, S.R. 2008. "The Essence of Res(ex)pectability: Black Women's Negotiation of Black Femininity in Rap Music and Music Video." *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism* 8(1): 236–260.
- Sandstrom, B. 2000. "Women Mix Engineers and the Power of Sound." In *Music and Gender*, eds. P. Moisala and B. Diamond, 289–305. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Sargent, C. 2009. "Playing, Shopping, and Working as Rock Musicians: Masculinities in 'De-Skilled' and 'Re-Skilled' Organizations." *Gender and Society* 23(5): 665–687.
- Shelton, M.L. 1997. "Can't Touch This! Representations of the African American Female Body in Urban Rap Videos." *Popular Music and Society* 21(3): 107–116.
- Shepherd, J. 1991. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity.
- _____. 1995. "Difference and Power in Music." In *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. R.A. Solie, 46–65. Berkeley: University of California Press.
- Smaill, A. 2005. *Challenging Gender Segregation in Music Technology: Findings and Recommendations for Music Education and Training Providers in the North-West*. A Report for the Regional Equality in Music Project. University of Salford.
- Strong, C. 2011. "Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture." *The Journal of Popular Culture* 44(2): 398–416.
- Taylor, J. 2010. "Queer Temporalities and the Significance of 'Music Scene' Participation in the Social Identities of Middle-aged Queers." *Sociology* 44(5): 893–907.

MARION LEONARD

- Théberge, P. 1991. "Musicians' Magazines in the 1980s: The Creation of a Community and a Consumer Market." *Cultural Studies* 5(3): 270–293.
- Tucker, S. 1999. "Telling Performances: Jazz History Remembered and Remade by the Women in the Band." *Oral History Review* 26(1): 67–84.
- UK Music. 2013. *The Economic Contribution of the Core UK Music Industry*. London: UK Music.
- Vernallis, C. 2004. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press.
- Vincent, R.C., D.K. Davis and L.A. Boruszkowski. 1987. "Sexism on MTV: The Portrayal of Women in Rock Videos." *Journalism Quarterly* 64(4): 750–941.
- Walser, R. 1993. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Watson, A. 2013. "'Running a Studio's a Silly Business': Work and Employment in the Contemporary Recording Studio Sector." *Area* 45(3): 330–336.
- Whiteley, S. and J. Rycenga, eds. 2006. *Queering the Popular Pitch*. New York: Routledge.

Hip Hop y Raza

ANTHONY KWAME HARRISON

El hip hop, como forma de música y cultura popular, se ha convertido en uno de los principales escenarios en los que se producen debates sobre la raza, las injusticias raciales y la transformación de los significados raciales. A través de las canciones y celebración, las voces del hip hop ofrecen comentarios inmediatos sobre acontecimientos raciales de interés periodístico, así como observaciones críticas sobre patrones históricos y actuales de desigualdad basada en la raza. Algunos estudiosos de la música hip-hop la han aclamado como una forma multicultural posmoderna que refleja la fluidez y maleabilidad con la que los jóvenes de hoy en día modelan sus identidades; otros, en cambio, la consideran una perpetuación de algunas de las ideologías raciales y modelos de comportamiento racializados más perjudiciales de la sociedad contemporánea.

En este capítulo, hago un repaso de cómo los investigadores y comentaristas sociológicos han examinado y entendido el hip hop en relación con la raza.¹ Mi análisis se sitúa principalmente en Estados Unidos. Lo hago siendo consciente de que el hip hop es un fenómeno global y que las cuestiones raciales no son exclusivas de Estados Unidos. Sin embargo, la mayoría de los tratamientos convencionales sitúan la cristalización del hip hop en un contexto estadounidense. Además, las dinámicas raciales que saturan la sociedad estadounidense -histórica y contemporáneamente- se encuentran entre las más dinámicas y con consecuencias globales. De hecho, algunos han sugerido que la difusión mundial del hip hop ha contribuido a exportar las nociones de raza de Estados Unidos a una generación de jóvenes de todo el mundo.

Desde el punto de vista conceptual, este capítulo se organiza en torno a dos diádas centrales, así como a cuatro cuestiones básicas relacionadas. En cuanto a la primera diáda, separo la producción musical de su consumo al considerar el hip hop como un producto cultural. En segundo lugar, al considerar la raza -y dado el tratamiento académico canónico del rap como música negra- distingo entre la relación del hip hop con la gente negra (individuos y comunidades) y con la gente no

¹ Reconociendo que existen desacuerdos en torno al uso de los términos "hip hop" y "rap", a efectos de este capítulo los utilizo indistintamente. Aunque generalmente se considera que el hip hop incluye las prácticas expresivas de la escritura de grafitis, el b-boying/b-girling y el deejaying, me centro en el hip hop como mercancía musical.

negra.² En cuanto a esta última, la mayor atención y el escrutinio se han dedicado habitualmente a los fans blancos del hip hop (véase Allinson 1994, Roediger 1998, Tate 2003, Hess 2005). Por último, mientras que anteriormente he utilizado un marco cronológico para esbozar el tratamiento de la raza por parte de los estudiosos del hip-hop (Harrison 2008), aquí desestimo el enfoque cronológico en gran medida para mostrar la coherencia y la resistencia de los debates clave.

A finales de la década de 1980, Chuck D, del grupo Public Enemy, se refirió a la música rap como la CNN de la América negra, sugiriendo que funcionaba como "una red de medios de comunicación alternativa, controlada por los jóvenes" (Chang 2005: 251), que narraba las experiencias de ser joven y negro en los Estados Unidos urbanos. En las subsiguientes "guerras culturales" que acompañaron al ascenso del hip hop a la fama, numerosos defensores adoptarían esta perspectiva en respuesta a los críticos conservadores, que se apresuraron a culpar a la música de inspirar una serie de males sociales (Lipsitz 1998). Los estudios sociológicos sobre el rap que aparecieron por primera vez en este contexto trataron en general de defender el hip hop y a los artistas/comunidades que lo crearon. Rose (1994: 184), por ejemplo, situó la aparición del hip hop dentro de las cambiantes estructuras capitalistas y la creciente desigualdad del Nueva York postindustrial, y añadió que "aunque los raperos son algunos de los críticos sociales más destacados de la cultura contemporánea, siguen siendo algunos de los más vigilados y estigmatizados institucionalmente".

Estos años cruciales estuvieron marcados por un cambio en la estructura de la industria musical que vio cómo muchas pequeñas compañías discográficas independientes de hip-hop eran compradas o absorbidas por grandes sellos corporativos (Henderson 1996, Basu 2005). Al mismo tiempo, los principales tropos de autenticidad del rap se transformaron de bases afrocéntricas a bases guetocéntricas (Smith 1997), es decir, el rap políticamente consciente de finales de los 80 dio paso a imágenes de violencia, drogas y sexualidad asociadas a los estilos de vida "gansta". Para algunos, este cambio continuó la trillada práctica estadounidense de fetichizar las diferencias raciales para atraer al público blanco (Quinn 2005, Heaggans 2009). De esta combinación surgió uno de los debates más destacados en torno a la música hip-hop en relación con la negritud y la actuación de los negros.

Pregunta 1: ¿Las canciones de hip-hop y, por extensión, las representaciones en vídeo -que están mediadas por industrias del entretenimiento históricamente controladas por los blancos y con ánimo de lucro- ofrecen auténticas ventanas a las experiencias y perspectivas de los negros de Estados

² Presento estas estructuras organizativas como opciones de uno u otro tipo en gran medida por el interés práctico de enmarcar mi debate. De hecho, son mucho más borrosas de lo que sugiere este modelo.

Unidos o son representaciones raciales cuidadosamente diseñadas para atraer los gustos de los consumidores mayoritarios?

Los sociólogos de la música popular suelen desconfiar de la distancia que existe entre los orígenes comunitarios de un estilo musical y los pasillos de la industria musical que lo producen como producto comercial. Sin embargo, muchos estudios sociológicos sobre la música rap la entienden como una forma de transcripción oculta (Scott 1990), que sigue una tradición de estética negra subversiva (McDonnell 1992, Lusane 1993, Stapleton 1998, Neff 2009, Gosa 2011).³ Uno de los principales defensores de este punto de vista, Rose (1994: 99), elabora: "En condiciones sociales en las que los ataques frontales sostenidos contra los grupos poderosos son estratégicamente imprudentes o se contienen sin éxito, los oprimidos utilizan el lenguaje, la danza y la música para burlarse de los que están en el poder, expresar su rabia y producir fantasías de subversión".

Mientras que gran parte de esta erudición parece estar inspirada por cierta lealtad al hip hop, los sociólogos aparentemente menos aliados cuestionan la autenticidad de las imágenes dominantes del rap y consideran los diversos intereses a los que dichas imágenes sirven. Esto es especialmente relevante ya que, según Jeffries (2011), la mayoría de los oyentes de hip hop apenas establecen una conexión entre las operaciones de las industrias culturales que están detrás de la proliferación de ciertas canciones de rap y su éxito comercial.

Dos astutos e influyentes comentarios sociológicos sobre la importancia de los agentes culturales blancos en los años de formación de la música rap proceden de los escritores no académicos Samuels (1991) y George (1998). Neal historizó estos desarrollos ilustrando cómo las industrias del entretenimiento posteriores a los derechos civiles trataron de suplantar la cultura negra como recurso comunitario legítimo y la refundieron como una mercancía que podía comprarse y venderse. Llegó a la conclusión de que "el hip-hop surgió como la primera forma de música popular negra que se desarrolló en gran medida sin la mediación de la crítica comunitaria de las estructuras formales e informales de la esfera pública negra tradicional" (Neal 1997: 133-134). Negus (1999) también llamó la atención sobre la disyuntiva entre las estructuras organizativas de la industria musical y las prácticas culturales a través de las cuales se hace la música rap, haciendo hincapié en las limitaciones impuestas por una cultura industrial que a su vez forma parte de una sociedad más amplia que alberga ansiedades raciales sobre la música rap y la gente que la hace.

La correspondencia entre el ascenso popular del rap y la imaginaria predominante que se ajustaba a los estereotipos sobre los cuerpos negros peligrosos (Sharpley-Whitney 2007, White 2011) -aumentada posteriormente por las visiones

³ Perkins (1996) sitúa el rap como el más reciente de una línea de tradiciones orales negras estadounidenses.

del consumismo extravagante (Quinn 1996, Pattillo-McCoy 1999)- sugería fuertemente que la red de información antes controlada por los jóvenes había caído bajo la jurisdicción de los Estados Unidos corporativos. Reflexionando sobre esto, De Genova (1995: 130) se preguntaba: "¿cómo es que la mercantilización del hip-hop en los medios de comunicación priorizó de forma tan evidente su negritud, a expensas de sus atributos latinos distintivos?" La pregunta de De Genova introduce una segunda cuestión crucial que rodea el "originalismo" del hip-hop (Perry 2004) y la raza.

Pregunta 2: ¿Debe entenderse la comunidad de origen de la música rap como exclusivamente negra y, al hacerlo, los historiadores del hip-hop están ignorando las contribuciones culturales de los latinos, en particular de los puertorriqueños?

Varios de los primeros tratamientos del hip hop describieron acriticamente su comunidad de origen como exclusivamente negra (Toop 1984, Henderson 1996). Sin embargo, casi tan pronto como empezaron a aparecer estudios sociológicos definitivos sobre el rap, un puñado de obras trataron de abordar la omisión de los latinos como fundadores. Como explicó Flores, "los puertorriqueños del sur del Bronx y de El Barrio han participado en... la música rap desde los inicios del hip hop" (Flores 1996: 85, véase también del Barco 1996). A veces, esta cuestión se ha resuelto mediante una división del trabajo en el hip hop que destaca la prominencia de los afroamericanos en los esfuerzos musicales mientras que resalta las contribuciones de los puertorriqueños en el baile y el grafiti (Harrison 2008). Sin embargo, lo más habitual es que los estudiosos llamen la atención sobre la hibridación intercultural reflejada en los ritmos de percusión y la estética musical que eran populares en la ciudad de Nueva York en el momento de la formación del hip hop (Perkins 1996, Chang 2005). Rivera (2003) argumenta que, como sujetos raciales afro-diaspóricos, la ubicación racial de los puertorriqueños -que influye en su conexión con el hip hop- se sitúa entre la negritud y la *latinidad* (véase también Ogbar 2007).

A pesar de la importancia de resaltar estas dinámicas culturales, la mayoría de los esfuerzos por defender el poder creativo y de resistencia del rap lo sitúan dentro de las tradiciones orales definitivamente negras. Keyes (1996), por ejemplo, presenta el rap como parte de una práctica expresiva afro-diáspora de alcanzar el significado a través de los tonos, los ritmos y la fluidez creativa de los textos orales. En su etnografía del emceeing en el delta del Mississippi, Neff (2009) entiende que los distintos estilos de rap surgen a través de combinaciones y conversaciones continuas entre varias tradiciones expresivas negras, más que por caminos precisos singulares. Además, Neff llama la atención sobre el poder generativo y transformador del discurso y la estética musical. Del mismo modo, al describir el hip hop como "música embaucadora" Perry (2004: 31, véase también Stapleton 1998) se centra en las texturas orales a través de las cuales las canciones de hip hop ofrecen una "crítica

subtextual de la sociedad, y en particular de la supremacía blanca". Gosa (2011: 191) se basa en esta idea al explorar el potencial del hip hop como contraconocimiento, definido como "un sistema de conocimiento alternativo que pretende entretener al tiempo que desafía a las industrias del conocimiento dominadas por los blancos, como la academia o la prensa dominante." Mientras que la ideología daltónica y las nociones de una sociedad post-racial han servido para ocultar las desigualdades raciales, Gosa (2011: 200) sostiene que el contraconocimiento busca "exponer la arquitectura de la estratificación". Otros trabajos de esta tradición pivotan para examinar cómo la formación del hip hop dentro de contextos de subyugación social permite su movilidad intercultural. Morgan (2009: 14, 189), por ejemplo, sitúa las actuaciones líricas de los emcees underground de Los Ángeles dentro de una tradición de "expresión cultural, política, social y artística afroamericana", que, según ella, se pone a disposición de otros grupos marginados como símbolo global de resistencia a "la intolerancia, los estereotipos y las injusticias de muchos tipos".

La difusión del rap a través de la raza, la clase social y los espacios geográficos plantea cuestiones sobre la legitimidad de sus diversas manifestaciones no negras. Las preocupaciones relativas a la apropiación cultural, es decir, "la toma -de una cultura que no es la propia- de la propiedad intelectual, las expresiones o artefactos culturales, la historia y las formas de conocimiento" (Ziff y Rao 1997: 1), saturan la historia de los estudios sobre la música negra en Estados Unidos (Hall 1997). En un contexto en el que las fronteras entre los grupos culturales, si no raciales, parecen ser cada vez más borrosas, muchos estudiosos del hip-hop tratan de investigar la naturaleza de esta apropiación

Pregunta 3: ¿Deben interpretarse los artistas de hip-hop no negros -y especialmente los blancos- a través de los marcos tradicionales de apropiación cultural o está ocurriendo algo notablemente diferente?

Al examinar el hip hop como expresión de oposición negra, Martínez (1997) permitió la posibilidad de que pudiera hablar a otros grupos que se enfrentan a injusticias sistemáticas similares dentro del orden social dominante. Delgado (1998) dio un paso más al presentar a los raperos chicanos de principios de los noventa como ejemplos de *intelectuales orgánicos* gramscianos que (re)articulaban la ideología chicana y galvanizaban a las comunidades mexicano-americanas. Del mismo modo, Irving (1993: 112) consideró que la música rap intentaba "superar... las tácticas de exclusión y construir una posición multisubjetivada" a través de la raza y el género. En lo que respecta a la raza, escribe: "no es por tanto una contradicción que hayan surgido prósperas culturas de hip hop mexicanas y asiáticas, ya que el discurso del rap construye una equivalencia entre la posición de sujeto de los negros y otros grupos étnicos sobre la base de su opresión mutua y su deseo de autodeterminación" (113). Ogbar (2007) ofrece un tratamiento más exhaustivo, ya que analiza la importancia de la raza entre los artistas que se identifican como negros, latinos,

asiático-americanos y blancos. A través del análisis de casos de paso figurado, apropiación cultural y fusión cultural entre raperos no negros, Ogbar argumenta la capacidad de afirmar la identidad no negra y apropiarse de los estilos culturales negros simultáneamente.

Recientemente, los sociólogos se han centrado en la producción de hip-hop dentro de comunidades asiático-americanas específicas. Sharma (2010), por ejemplo, examina a los artistas de hip-hop Desi (sur-asiáticos de EE.UU.) que utilizan la música como una forma de identificarse con la gente negra y no como tal. Sharma (2010: 279) ve a estos artistas como sudamericanos atípicos cuya conciencia crítica les permite "ejercer la agencia haciendo retroceder las identidades impuestas y las expectativas estrechas". Del mismo modo, Harrison (2012) describe cómo el reconocimiento por parte de los jóvenes filipino-americanos de la costa oeste de su ubicación social históricamente racializada les inspira a abrazar el hip hop como un modo de construcción de conocimiento políticamente consciente. Al examinar el uso por parte de los raperos asiático-americanos de "ataques estratégicos preventivos" para anticiparse a las críticas de su identidad racial, Wang (2007: 38) complica estas lecturas. Wang (2006: 159) duda en caracterizar la participación interracial en el hip hop como inherentemente liberadora, argumentando que "a pesar de su antiguo atractivo intercultural, [el hip hop] no es un espacio ideal en el que deban forjarse y desarrollarse las relaciones afroasiáticas". Estas preocupaciones se vuelven aún más polémicas cuando se aplican a los artistas blancos de hip-hop.

La autenticidad ha surgido como el principal marco conceptual a través del cual se discuten los debates sobre la apropiación del rap por parte de los artistas blancos. La obra académica más importante sobre la autenticidad del hip-hop es la de McLeod (1999: 139), quien, a través de un análisis del modo en que los artistas, los fans y la prensa hablan del rap, ofrece un modelo binario de "autenticidad" y "falsedad". No es sorprendente que, en lo que respecta a la raza, McLeod descubriera que el hip hop "real" se asociaba con la negritud, mientras que el hip hop "falso" se asociaba con la blancura.⁴

Algunas de las aplicaciones más notables de la autenticidad racial dentro de los estudios sobre el hip hop se han centrado específicamente en el rapero blanco Eminem. Hess (2005), por ejemplo, examinó la interpretación auténtica del rap de Eminem con el telón de fondo de artistas blancos anteriores, como los Beastie Boys y Vanilla Ice. En concreto, cita el papel crucial de este último a la hora de establecer los términos a través de los cuales todos los raperos blancos que vinieron después de él negociaron sus reivindicaciones de autenticidad.⁵ Los raperos blancos posteriores a Vanilla Ice se vieron obligados a poner en primer plano su blancura como forma de

⁴ Harrison (2008) se basa en el estudio de McLeod examinando las aplicaciones y la comprensión de la autenticidad racial a lo largo de más de quince años de estudios sobre el hip-hop.

⁵ En concreto, la pretensión de Ice de una inmersión cultural dentro de un mundo de hip-hop predominantemente negro.

reflexionar críticamente sobre su lugar dentro de una tradición musical negra (véase también Armstrong 2004). Esta lectura es paralela a las observaciones de Wang sobre los esfuerzos preventivos de los artistas asiático-americanos, por lo que se plantea la cuestión de hasta qué punto estas prácticas de autenticación deben contextualizarse históricamente en lugar de atribuirse a la influencia de la firma Vanilla Ice. Kajikawa (2009) considera la actuación racializada de Eminem en el contexto de la evolución de los significados de la blancura en la sociedad estadounidense. Kajikawa ofrece varias lecturas posibles de Eminem; sin embargo, en lugar de decidirse por una, aboga por seguir observando la cultura popular como un espacio importante en el que se desarrollan los significados raciales cambiantes.

Cambiando el enfoque del estrellato popular a las escenas musicales localizadas, la exploración de Harkness (2011) de los procesos a través de los cuales los raperos blancos de Chicago persiguen la autenticidad se basa en una división conceptual entre los raperos orientados al gangsta (de la calle) y los raperos orientados al mochilero (de los suburbios). Presentando al gangsta y al mochilero como tipos ideales, Harkness ilustra cómo ambos grupos priorizan situacionalmente ser percibidos como auténticos y aspiran a transgredir las fronteras raciales entre blancos y negros. En su estudio etnográfico sobre el hip hop underground de la zona de la bahía, Harrison (2009) analiza de forma similar el modo en que los hiphoperos de diversas razas y etnias despliegan procesos situacionales de racialización para afirmar sus reivindicaciones y/o afiliaciones a la cultura del hip hop.

Varios de los trabajos mencionados anteriormente destacan los esfuerzos de los raperos no negros por poner en primer plano sus identidades raciales; los estudios que se centran específicamente en las estrategias líricas utilizadas en las batallas de los emcee arrojan luz sobre esta práctica. Cutler (2009), por ejemplo, describe cómo la doble conciencia de los raperos blancos -de cómo son percibidos por los negros- influye en sus posturas performativas durante las batallas. Alim, Lee y Carris (2010) amplían el análisis de Cutler explorando cómo, en el contexto de las batallas, los emcees interpretan y son interpretados -a través de la parodia y la estilización- en la alteridad racial y étnica. Aunque reconocen la capacidad de los raperos negros para invertir temporalmente las jerarquías raciales en estos espacios performativos, los autores son reacios a considerar esto como un desafío legítimo al orden racial existente en la sociedad.

En conjunto, estos estudios muestran el aumento de la visibilidad racial de los raperos que no son negros como un esfuerzo por anticiparse a las posibles críticas y evitarlas, o para asegurarse un mercado concreto. Al mismo tiempo, se presta más atención crítica a las representaciones de la negritud, especialmente cuando se ajustan a temas estereotipados. También hay ambivalencia en cuanto a las posibilidades políticas de una esfera de actuación del hip-hop racialmente integrada, y la mayor esperanza reside en los casos en que la música es claramente política y trata de hablar sobre todo de una experiencia etno-racial concreta, en lugar de hacerlo de forma transversal.

El filósofo Paul C. Taylor y el antropólogo John L. Jackson, respectivamente, son autores de dos de los artículos más importantes que tratan de explorar críticamente las teorías de la cultura y la autenticidad en su relación con el hip hop, la apropiación y la raza. En un ensayo titulado "¿Me pertenece el hip hop?" Taylor cuestiona qué comunidades y, por extensión, qué individuos tienen derecho a reclamar el hip hop como suyo. Al cuestionar la naturaleza de la autenticidad aplicada a la cultura, argumentando que el concepto oscurece más de lo que revela, Taylor presenta el hip hop como un proceso continuo y no como algo estático. Llega a la conclusión de que "una vez que empezamos a prestar atención a las complejidades de la historia, a los detalles de los préstamos culturales y las fertilizaciones cruzadas, resulta difícil decir cuándo una cultura pertenece realmente a un solo grupo" (Taylor 2005: 91). Jackson (2005: 182), por su parte, esboza el proyecto cultural del hip hop como "la construcción y deconstrucción de los límites sociales, culturales y políticos colocados en torno a los cuerpos negros... de formas específicas para cada situación". Al criticar cómo se han fabricado y propagado los significados asociados a la negritud, Jackson (175) desarrolla una noción de sinceridad del hip hop que puede subvertir potencialmente el poder relacionado con la autenticidad.

Pregunta 4: ¿Qué impacto tiene la música rap en quienes la escuchan y de qué manera contribuye a apoyar o socavar las estructuras de desigualdad racial existentes?

Justificadamente o no, para muchos en Estados Unidos, el hip hop es visto como una ventana a las vidas y estilos de vida de la juventud negra urbana. Esto es ciertamente cierto para muchos consumidores de hip hop blancos que están muy alejados de grandes comunidades de personas negras (Chideya 1999); pero también es cierto para los jóvenes negros cuyas vidas se supone que representa el hip hop (Pattillo-McCoy 1999), así como para muchos oyentes de hip hop situados entre estos dos polos raciales. Forman (2002: 9) analiza cómo los discursos espaciales que rodean al hip hop han proporcionado a los jóvenes de todas las razas "una comprensión distintiva de los terrenos y condiciones sociales bajo los cuales se forman y experimentan las identidades culturales negras 'reales'". Aunque Forman (344) critica las implicaciones problemáticas de la "realidad", concluye que el hip hop sirve como lugar "para el debate social sobre las convergencias contemporáneas de la juventud, la raza, el espacio y el lugar".

A principios de la década de 1990, las estadísticas empezaron a mostrar que más del 70% de los consumidores de rap eran adolescentes blancos.⁶ Estas cifras contribuyeron sin duda a la protesta pública sobre la influencia perjudicial del hip hop. Al examinar las representaciones de los medios de comunicación a finales de la

⁶ Se ha prestado muy poca atención sociológica a las estadísticas reales de ventas de rap por raza.

década de 1980, Binder (1993) argumentó que la imagen peligrosa del rap estaba directamente relacionada con la asociación de la música con la negritud. Al encuestar a estudiantes de secundaria de Toronto, Tanner, Ashbridge y Wortley (2009) descubrieron que los oyentes de rap de raza negra apreciaban las representaciones resistentes de la música y eran comparativamente escépticos con respecto a sus pretensiones de autenticidad pandillera; por otro lado, los jóvenes blancos y asiáticos que escuchaban rap eran más propensos a participar en actividades delictivas o criminales.⁷ Asimismo, Jeffries (2011) señaló que los oyentes negros de hip-hop utilizaban la música como una forma de desarrollo de la identidad y de toma de conciencia y, por lo tanto, se comprometían críticamente y evaluaban sus imágenes de la negritud, mientras que los oyentes blancos no lo hacían.

Varios estudios sociológicos analizan el impacto de la música rap en las relaciones e identidades de género de los negros. El estudio etnográfico de Hutchinson (1999) sobre las relaciones afroamericanas entre hombres y mujeres en un club nocturno de gangsta rap de Houston, y el examen de Sharpley-Whitney (2007) sobre las imágenes sexualizadas y misóginas en el hip hop comercial, destacan los efectos más perjudiciales que la música rap puede tener en las jóvenes negras. White (2011) examina comparativamente las representaciones de la masculinidad negra en el imaginario racial de Estados Unidos, y cómo el hip hop continúa un legado de anteriores formas de representación malévola (véase también Delaney 1997, Heaggans 2009). Kubrin (2005), por su parte, sostiene que el gangsta rap ofrece un recurso interpretativo a través del cual los jóvenes negros dan sentido a sus vidas y que hace que la masculinidad, la violencia, el peligro y la imprevisibilidad sean normativos.

Los estudiosos tienen diversas interpretaciones del consumo de rap por parte de los blancos. Mientras que algunos lo ven como una señal de las implicaciones cambiantes de la raza, en la que los jóvenes blancos parecen rechazar los privilegios de su estatus (Chideya 1999, véase también Stephens 1991, Potter 1995), otros lo ven como "una expresión más compleja del racismo" que implica experimentar indirectamente las aventuras percibidas de la urbanidad negra (Watkins 2005: 97, véase también Allinson 1994).⁸ Roediger (1998) lidia con estas diferentes interpretaciones, concluyendo finalmente que los fans blancos del hip-hop son un "trabajo en progreso". En particular, considera que se diferencian de las generaciones anteriores de "negros blancos" en la medida en que esencializan la visión de la cultura negra como "masculina, dura, sexual y violenta" (1998: 362). Esta cuestión es abordada de forma aún más precisa por Yousman (2003), quien, haciendo hincapié en la fina línea que separa la fascinación del miedo, analiza las similitudes entre el

⁷ Aunque reconozco que este estudio está fuera de mi objetivo declarado de Estados Unidos, creo que su relevancia justifica su inclusión.

⁸ Delaney (1997) sugiere que cuando los consumidores blancos de hip-hop entran en la edad adulta, muchos de ellos abandonan su afición por el hip-hop en favor de intereses más generales.

gangsta rap y la imagería utilizada por la extrema derecha para promover la ansiedad en torno a la diferencia racial.

Fernandes (2011: 105), en su exploración del atractivo global del hip hop, se encontró con una escena de hip hop predominantemente asiático-estadounidense en Chicago, que vio como un esfuerzo bastante pedestre de los jóvenes asiáticos de clase media para rebelarse contra las conformidades de la vida suburbana. Maira también describió cómo los sudasiáticos de segunda generación de Nueva York han recurrido al hip hop como lenguaje cultural para abordar las tensiones que rodean la política de su ambigua posición en el orden racial existente. Maira (2000: 360) ve este préstamo cultural como un acto asertivo de posicionamiento de las identidades sudasiáticas dentro del orden racial estadounidense; sin embargo, al igual que Fernandes y Wang, concluye que esta orientación hacia los estilos urbanos negros "no consigue materializar una política de construcción de alianzas". Dos estudios etnográficos, ambos centrados en lugares aparentemente progresistas de ciudades universitarias, adoptan perspectivas diferentes sobre esta cuestión. Dowdy (2007) sugiere que los espectáculos locales de hip-hop sirven como espacios políticos interactivos que, a través de acciones coordinadas entre los artistas y el público, engendran una agencia e identidad colectivas más allá de las líneas raciales. Por el contrario, Rodriquez (2006) sostiene que los asistentes blancos al espectáculo que entrevistó adoptaron una ideología daltónica que les permitió posicionarse como iniciados en el hip-hop. En última instancia, Rodriquez lee esto como una ilustración de cómo el privilegio blanco funciona para neutralizar las formas de expresión codificadas racialmente.

En conclusión, no hay duda de que la música hip-hop ofrece una importante plataforma para examinar y debatir cuestiones raciales en la sociedad estadounidense contemporánea. Sin embargo, a lo largo de la historia de los estudios sociológicos sobre el hip hop y la raza, se han reciclado varios debates clave. Estos se centran en cuestiones sobre lo que representa el hip hop, quién controla su representación, las repercusiones sociales de dichas representaciones y cómo interpretar el atractivo del hip hop a través de las líneas culturales y raciales. A lo largo de los años, más razas se han unido al debate, pero las cuestiones centrales, en general, siguen enmarcadas en orientaciones que se alejan de la blancura y se dirigen hacia la negritud. Aunque este capítulo no se ha centrado en la metodología, creo que la reciente aparición de estudios etnográficos sobre el hip hop y la raza (véanse Harrison 2009, Morgan 2009, Neff 2009, Sharma 2010, Harkness 2011) es muy prometedora en cuanto a la ampliación de los ciclos trillados, el desarrollo de una comprensión más matizada de las lecturas existentes y la indicación de nuevas direcciones de investigación.

Referencias

- Alim, H.S., J. Lee and L.M. Carris. 2010. "Short Fried-Rice Eating Chinese MCs' and 'Good-Hair-Havin Uncle Tom Niggas': Performing Race and Ethnicity in Freestyle Rap Battles." *Journal of Linguistic Anthropology* 20(1): 116-133.
- Allinson, E. 1994. "It's a Black Thing: Hearing How Whites Can't." *Cultural Studies* 8(3): 438-456.
- Armstrong, E.G. 2004. "Eminem's Construction of Authenticity." *Popular Music and Society* 27(3): 335-355.
- Basu, D. 2005. "A Critical Examination of the Political Economy of the Hip-Hop Industry." In *African Americans in the U.S. Economy*, eds. C.A. Conrad, J. Whitehead, P. Mason and J. Stewart, 258-270. Lanham: Rowman and Littlefield.
- Binder, A. 1993. "Constructions of Racial Rhetoric: Media Depictions of Harm in Heavy Metal and Rap Music." *American Sociological Review* 58(6): 753-67.
- Chang, J. 2005. *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press.
- Chideya, F. 1999. *The Color of Our Future*. New York: William and Morrow Company.
- Cutler, C. 2009. "You Shouldn't be Rappin', You Should be Skateboardin' the X-Games': The Coconstruction of Whiteness in an MC Battle." In *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, eds. H.S. Alim, A. Ibrahim and A. Pennycook, 79-94. New York: Routledge.
- De Genova, N. 1995. "Check Your Head: The Cultural Politics of Rap Music." *Transition* 67: 123-137.
- Delaney, P. 1997. "Pop Culture, 'Gangsta Rap' and the 'New Vaudeville'." In *The Media in Black and White*, eds. E.E. Dennis and E.C. Pease, 83-88. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- del Barco, M. 1996. "Rap's Latino Sabor." In *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*, ed. W.E. Perkins, 63-84. Philadelphia: Temple University Press.
- Delgado, F.P. 1998. "Chicano Ideology Revisited: Rap Music and the (Re)articulation of Chicanismo." *Western Journal of Communication* 62(2): 95-113.
- Dowdy, M. 2007. "Live Hip Hop, Collective Agency, and 'Acting in Concert.'" *Popular Music and Society* 30(1): 75-91.
- Fernandes, S. 2011. *Close to the Edge: In Search of the Global Hip Hop Generation*. New York: Verso.
- Flores, J. 1996. "Puerto Rocks: New York Ricans Stake Their Claim." In *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*, ed. W.E. Perkins, 85-115. Philadelphia: Temple University Press.
- Forman, M. 2002. *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- George, N. 1998. *Hip Hop America*. New York: Viking Penguin.
- Gosa, T.L. 2011. "Counterknowledge, Racial Paranoia, and the Cultic Milieu: Decoding Hip Hop Conspiracy Theory." *Poetics* 39(3): 187-204.
- Hall, P. A. 1997. "African-American Music: Dynamics of Appropriation and Innovation." In *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*, eds. B. Ziff and P.V. Rao, 31-51. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Harkness, G. 2011. "Backpackers and Gangstas: Chicago's White Rappers Strive for Authenticity." *American Behavioral Scientist* 55(1): 57-85.

- Harrison, A.K. 2008. "Racial Authenticity in Rap Music and Hip Hop." *Sociology Compass* 2(6): 1783–1800.
- _____. 2009. *Hip Hop Underground: The Integrity and Ethics of Racial Identification*. Philadelphia: Temple University Press.
- _____. 2012. "Post-Colonial Consciousness, Knowledge Production, and Identity Inscription within Filipino American Hip Hop Music." *Perfect Beat* 13(1): 29–48.
- Heaggans, R. 2009. *The 21st Century Hip-Hop Minstrel Show: Are We Continuing the Blackface Tradition*. San Diego: University Readers.
- Henderson, E.A. 1996. "Black Nationalism and Rap Music." *Journal of Black Studies* 26(3): 308–339.
- Hess, M. 2005. "Hip-Hop Realness and the White Performer." *Critical Studies in Media Communication* 22(5): 372–389.
- Hutchinson, J.F. 1999. "The Hip Hop Generation: African American Male-Female Relationships in a Nightclub Setting." *Journal of Black Studies* 30(1): 62–84.
- Irving, K. 1993. "'I Want Your Hands On Me': Building Equivalences through Rap Music." *Popular Music* 12(2): 105–121.
- Jackson Jr., J.L. 2005. *Real Black: Adventures of Racial Sincerity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jeffries, M.P. 2011. *Thug Life: Race, Gender, and the Meaning of Hip Hop*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kajikawa, L. 2009. "Eminem's 'My Name Is': Signifying Whiteness, Rearticulating Race." *Journal of the Society for American Music* 3(3): 241–363.
- Keyes, C. 1996. "At the Crossroads: Rap Music and Its African Nexus." *Ethnomusicology* 40(2): 223–248.
- Kubrin, C.E. 2005. "Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music." *Social Problems* 52(3): 360–378.
- Lipsitz, G. 1998. "The Hip Hop Hearings: Censorship, Social Memory, and Intergenerational Tensions among African Americans." In *Generations of Youth: Youth Cultures and History in Twentieth-Century America*, eds. J. Austin and M.N. Willard, 395–411. New York: New York University Press.
- Lusane, C. 1993. "Rap, Race, and Politics." *Race and Class* 35(1): 41–56.
- Maira, S. 2000. "Henna and Hip Hop: the Politics of Cultural Production and the Work of Cultural Studies." *Journal of Asian American Studies* 3(3): 329–369.
- Martinez, T.A. 1997. "Popular Culture as Oppositional Culture: Rap as Resistance." *Sociological Perspectives* 40(2): 265–286.
- McDonnell, J. 1992. "Rap Music: Its Role as an Agent of Change." *Popular Music and Society* 16(3): 89–107.
- McLeod, K. 1999. "Authenticity within Hip Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation." *Journal of Communication* 49(4): 134–150.
- Morgan, M. 2009. *The Real Hip-hop: Battling for Knowledge, Power, and Respect in the LA Underground*. Durham: Duke University Press.
- Neal, M.A. 1997. "Sold Out on Soul: The Corporate Annexation of Black Popular Music." *Popular Music and Society* 21(3): 117–135.

- Neff, A.C. 2009. *Let the World Listen Right: The Mississippi Delta Hip-hop Story*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Negus, K. 1999. "The Music Business and Rap: Between the Street and the Executive Suite." *Cultural Studies* 13(3): 488–508.
- Ogbar, J.O.G. 2007. *Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Pattillo-McCoy, M. 1999. *Black Picket Fences: Privilege and Peril among the Black Middle Class*. Chicago: University of Chicago Press.
- Perkins, W.E. 1996. "The Rap Attack: An Introduction." In *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*, ed. W.E. Perkins, 1–45. Philadelphia: Temple University Press.
- Perry, I. 2004. *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. Durham: Duke University Press.
- Potter, R.A. 1995. *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*. Albany: State University of New York Press.
- Quinn, E. 2005. *Nuthin' but a 'G' Thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap*. New York: Columbia University Press.
- Quinn, M. 1996. "Never Shoulda Been Let Out The Penitentiary: Gangsta Rap and the Struggle over Racial Identity." *Cultural Critique* 34: 65–89.
- Rivera, R.Z. 2003. *New York Ricans from the Hip-Hop Zone*. New York: Palgrave MacMillan.
- Rodriguez, J. 2006. "Color-Blind Ideology and Cultural Appropriation in Hip-Hop." *Journal of Contemporary Ethnography* 35(6): 645–668.
- Roediger, D. 1998. "What to Make of Wiggers: A Work in Progress." In *Generations of Youth: Youth Cultures and History in Twentieth-Century America*, eds. J. Austin and M.N. Willard, 358–366. New York: New York University Press.
- Rose, T. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Samuels, D. 1991. "The Rap on Rap: The Black Music That Isn't Either." *New Republic* 205(20): 24–29.
- Scott, J.C. 1990. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.
- Sharma, N.T. 2010. *Hip Hop Desis: South Asian Americans, Blackness, and Global Race Consciousness*. Durham: Duke University Press.
- Sharpley-Whitney, T.D. 2007. *Pimps Up, Hoes Down: Hip Hop's Hold on Young Black Women*. New York: New York University Press.
- Smith, C.H. 1997. "Method in the Madness: Exploring the Boundaries of Identity in Hip Hop Performativity." *Social Identities* 3(3): 345–374.
- Stapleton, K.R. 1998. "From the Margins to Mainstream: the Political Power of Hip Hop." *Media, Culture and Society* 20(2): 219–234.
- Stephens, G. 1991. "Rap Music's Double-Voiced Discourse: A Crossroads for Interracial Communication." *Journal of Communication Inquiry* 15(2): 70–91.
- Tanner, J., M. Asbridge and S. Wortley. 2009. "Listening to Rap: Cultures of Crime, Cultures of Resistance." *Social Forces* 88(2): 693–722.

- Tate, G. 2003. *Everything but the Burden: What White People Are Taking from Black Culture*. New York: Broadway Books.
- Taylor, P.C. 2005. "Does Hip Hop Belong to Me? The Philosophy of Race and Culture." In *Hip Hop and Philosophy: Rhyme 2 Reason*, eds. D. Darby and T. Shelby, 79–91. Chicago: Open Court.
- Toop, D. 1984. *Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop*. London: Pluto Press.
- Wang, O. 2006. "These Are The Breaks: Hip-Hop and AfroAsian Cultural (Dis)Connections." In *AfroAsian Encounters: Culture, History, Politics*, eds. H. Raphael-Hernandez and S. Steen, 146–166. New York: New York University Press.
- _____. 2007. "Rapping and Repping Asian: Race, Authenticity, and the Asian American MC." In *Alien Encounters: Popular Culture and Asian America*, eds. M.T. Nguyen and T.L. Nguyen Tu, 35–68. Durham: Duke University Press.
- Watkins, S.C. 2005. *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*. Boston: Beacon Press.
- White, M. 2011. *From Jim Crow to Jay-Z: Race, Rap and the Performance of Black Masculinity*. Urbana: University of Illinois Press.
- Yousman, B. 2003. "Blackophilia and Blackophobia: White Youth, the Consumption of Rap Music, and White Supremacy." *Communication Theory* 13(4): 366–391.
- Ziff, B. and P.V. Rao. 1997. "Introduction to Cultural Appropriation: A Framework for Analysis." In *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*, eds. B. Ziff and P.V. Rao, 1–27. New Brunswick: Rutgers University Press.

Globalización cultural Pop-Rock y cosmopolitismo musical

MOTTI REGEV

La fertilización cruzada, la inspiración mutua, las influencias multidireccionales, la transferencia de elementos estilísticos y la simple copia o imitación han caracterizado las relaciones entre las culturas musicales de todo el mundo durante siglos, y ciertamente desde la primera modernidad. Sin embargo, la noción de nacionalismo musical o etnicidad musical ha sido una premisa esencial y prácticamente incuestionable que dictó la naturaleza de gran parte de la actividad musical en casi todos los países durante la mayor parte del siglo XX. Es decir, las naciones en general o ciertos sectores dentro de ellas, así como los grupos étnicos de diversas formaciones, se han esforzado por preservar y reproducir, o vigorizar e inventar, lenguajes, géneros y estilos musicales que pudieran reclamar como propios. En otras palabras, los estilos y géneros musicales han funcionado a lo largo de la modernidad como significantes de la singularidad cultural etno-nacional. Independientemente de su genuina "pureza" musicológica en términos de natividad o indigenismo, los estilos y géneros musicales han sido proclamados por las naciones y entidades étnicas como expresiones de su singularidad y autenticidad cultural.

El proceso de intensificación de la globalización cultural que tomó forma acelerada durante las últimas décadas del siglo XX ha trastocado este estado de cosas. La globalización cultural facilitó un mayor contacto entre las culturas musicales, propiciando mezclas e hibridaciones estilísticas que desdibujaron la supuesta claridad de la cartografía musical según la nación y la etnia. Los lenguajes musicales tradicionales, los elementos estilísticos y las prácticas creativas han sido desterritorializados de sus hábitats nativos, y luego localizados e indigenizados de diversas maneras en el tejido de contextos culturales totalmente diferentes. Contra esta corriente, numerosas culturas musicales han tomado medidas defensivas, optando por ortodoxias estilísticas y estrictas tácticas de conservación. La etnomusicología ha sido la principal disciplina académica que ha intentado analizar estos procesos mediante la investigación empírica y la teorización. Una amplia investigación ha desvelado la complejidad y las complejidades de las transformaciones musicales, seguida de teorizaciones sobre la naturaleza y las causas del renovado orden global de las culturas musicales (Slobin 1993, Taylor 1997, Erlmann 1999, 2003; Turino 2000). Stokes (2004, 2007) ha proporcionado dos excelentes revisiones exhaustivas de este estado de cosas en las músicas del mundo y la correspondiente literatura académica.

Sin embargo, a excepción de algunos casos notables, la investigación y la teoría en etnomusicología rara vez se han centrado en uno de los principales procesos de la cultura musical mundial provocados por la globalización cultural. Se trata de un proceso a través del cual un grupo de estilos y géneros musicales interconectados - un lenguaje musical- se ha institucionalizado globalmente como un significante de la modernidad universal. Llamo a este grupo de estilos y géneros *música pop-rock*, y me refiero a su proliferación mundial como la *poprockización* de la música popular mundial. Omnipresentes y ubicuos en todo el mundo, tanto en la esfera pública como en la privada, los vocabularios sonoros de la música pop-rock encarnan la aparición y consolidación del cosmopolitismo cultural o, en este sentido, del cosmopolitismo musical. Así pues, este capítulo se centra en el pop-rock como fenómeno global. Ofrece un breve resumen del contexto sociocultural que llevó a la música pop-rock a la legitimidad mundial. A continuación, se analizan algunas consecuencias de la pop-rockización. El capítulo extrae y destila puntos e ideas elaborados ampliamente en Regev (2013).

Pop-Rock

Los elementos que interconectan todos los estilos y géneros de la música pop-rock y que los convierten en expresiones destacadas de la modernidad contemporánea son principalmente sus tecnologías creativas. Los instrumentos eléctricos y electrónicos, los equipos de manipulación del sonido de todo tipo (en los estudios de grabación o como accesorios de los instrumentos), la amplificación y la orientación de la creatividad hacia la materialidad sonora de un producto grabado son los componentes esenciales que caracterizan conjuntamente a la música pop-rock como un ámbito estético, un arte musical. Para los músicos de pop-rock, estas tecnologías de expresión sonora no son sólo ayudas para mejorar o capturar el sonido producido por los instrumentos acústicos tradicionales y la voz humana, sino más bien herramientas creativas para generar texturas sonoras que no pueden producirse de otro modo (Wicke 1990, Gracyk 1996). Además, el pop-rock se organiza culturalmente en torno a una genealogía estilística y a una narrativa histórica para la que la aparición del estilo rock 'n' roll a mediados de la década de 1950 en Estados Unidos sirve como momento mítico de "nacimiento" (Peterson 1990). La historia del pop-rock tiende a narrarse -incluso cuando se centra en casos locales y nacionales en países distintos de los Estados Unidos o el Reino Unido- como un linaje desplegado de estilos, organizado en torno a una división simbólica entre los períodos anteriores y la "era del rock". Todos los estilos del pop-rock se caracterizan en tales narraciones como desarrollos, mutaciones y expansiones derivadas del estilo original del rock 'n' roll y de los estilos sucesivos que se desarrollaron a partir de él. Además, los estilos y géneros del pop-rock han sido retratados a lo largo de los años como proveedores de lenguajes estéticos y paquetes de significado en torno a los cuales generaciones consecutivas de adolescentes y jóvenes adultos de todo el mundo han definido su sentido tardomoderno de particularidad, de distinción. A principios del siglo XXI, la

genealogía estilística del pop-rock incluye formas, periodos, modas, tendencias y modas musicales conocidas con nombres como hard rock, rock alternativo, punk, rock progresivo, power pop, soul, funk, disco, dance, house, techno, hip hop, heavy metal, metal extremo, reggae, country rock, folk rock, rock psicodélico, cantautores y, sobre todo, pop, además de muchos otros. En los países de todo el mundo, estas etiquetas se complementan con otras que hacen referencia a variantes locales, autóctonas y nacionales de estos fenómenos (rock nacional en Argentina y Brasil, rock Anadolu en Turquía, yéyé en la Francia de los años sesenta, afropop de diversas formas, pop-raï argelino, J-pop, K-pop, y muchos otros usos de los nombres de las naciones como adjetivos, como ruski rock, hip-hop italiano, etc.). El conjunto de prácticas creativas en torno a las cuales se organiza el pop-rock, el cúmulo de texturas sonoras asociadas a estas prácticas, junto con el esquema perceptivo que organiza la narrativa histórica, los significados culturales y el linaje estilístico del pop-rock, bien pueden denominarse "estética pop-rock".

Pop-Rockización

Si se examina globalmente, no se puede dejar de afirmar que a principios del siglo XXI la cultura mundial está calibrada en gran medida a los sonidos de la música pop-rock. Las baladas de rock, las melodías pop electro-dance y los éxitos del hip-hop llenan la música de fondo de las tiendas de moda, los supermercados y centros comerciales, las radios de los coches, los anuncios de televisión, los sitios web de Internet y muchos otros canales en todo el mundo. Los sonidos eléctricos y electrónicos, los ritmos pulsantes y las voces guturales se han convertido en componentes triviales y omnipresentes en los estilos musicales populares de casi todos los países. Las canciones de pop-rock sirven de banda sonora para películas y series de televisión en todos los idiomas, funcionando como significantes sonoros de estados de ánimo, periodos, generaciones y lugares. Los estilos y géneros del pop-rock proporcionan lenguajes estéticos y conjuntos de significados en torno a los cuales los grupos generacionales y de estilo de vida, así como las facciones étnicas y otros sectores prominentes dentro y a través de las sociedades nacionales, definen su sentido de la identidad moderna tardía.

Desde el punto de vista sociológico, la pop-rockización de la cultura musical global puede considerarse un componente importante en la reorganización de las jerarquías culturales en la modernidad tardía. Este proceso está estrechamente relacionado con la correspondencia entre la intensificación de la fragmentación de las sociedades modernas y el ritmo acelerado de la innovación estilística en todas las formas de arte y cultura expresiva. La lectura de la proliferación global de los géneros y estilos del pop-rock a lo largo de este marco teórico constituye una elaboración de la sociología bourdieuana, y especialmente una adaptación de la noción de Bourdieu (1993) de homología entre los lados de la oferta y la demanda de la cultura a la música popular.

En la obra de Bourdieu, la homología se refiere a una correspondencia involuntaria entre las luchas dentro de los campos artísticos, que dan lugar a una invención y reinención constantes de géneros y estilos, y la aparición de fracciones y subfracciones de clase que exigen reconocimiento y legitimidad. La oferta constante de nuevos productos culturales por parte de los primeros abastece el mercado social en expansión de dichos productos, creado por las demandas de los segundos. En relación con esto, DiMaggio (1987) señala una fuerte correlación que existe en las formaciones sociales modernas entre la intensidad y la cantidad de diferenciación o fragmentación de estatus, y el sistema de clasificación y jerarquización de las formas y géneros artísticos. La intensificación de la diferenciación de estatus suele ir acompañada de una creciente clasificación ritualizada en las artes, es decir, clasificaciones que dramatizan las diferencias entre formas y géneros a través de diversas prácticas rituales. En conjunto, la compleja diversificación ritualizada, así como la constante innovación de estilos y géneros en la música popular, pueden teorizarse sociológicamente a la luz de la descomposición de las formaciones sociales de la modernidad tardía en pequeñas y siempre cambiantes unidades sociales de agrupaciones de estilos de vida, y de la búsqueda de cada una de ellas de materiales culturales en torno a los cuales puedan realizar un "trabajo de límites" (Lamont y Fournier 1992, Lamont y Molnár 2002) y conformar así su sentido de la diferencia, la distinción y la singularidad.

La música pop-rock, percibida desde un primer momento como la expresión musical de una modernidad neutra y universal, se convirtió a partir de los años sesenta en un proveedor de materiales musicales que funcionaba como un foco destacado para estos procesos socioculturales. Los estilos y géneros consecutivos del pop-rock se convirtieron en objetos de culto, encapsulados en diversas prácticas en todo el mundo. Estas prácticas han dado lugar a un arte musical que es abrazado y seguido tanto por los músicos como por los aficionados. Motivados por un interés creativo en mantenerse al día con las innovaciones estilísticas, los músicos adaptaron e hicieron autóctonos los géneros o elementos estilísticos del pop-rock en una estrategia cultural que continuamente ampliaba, reformulaba y rediseñaba el repertorio musical dentro de los campos nacionales de la música popular. Su producción musical servía a los intereses culturales de los aficionados que demandaban estilos pop-rock locales "propios" para actualizar su sentido de identidad nacional contemporánea según los modelos de la modernidad global. En consecuencia, la música pop-rock se convirtió en una fuerza dominante en muchos ámbitos musicales nacionales.

El proceso de pop-rockización -es decir, el proceso diacrónico a través del cual la música pop-rock obtuvo el reconocimiento, la legitimidad, la estima y el dominio en los campos nacionales de la música popular en todo el mundo- puede representarse -a la manera de un tipo ideal- como un acontecimiento de larga duración que consta de cuatro fases. En una primera fase, los músicos locales introducen por primera vez el pop-rock en una cultura nacional local. Sin embargo, aunque la crítica y los relatos

históricos reconocen su contribución inicial a la aparición de un pop-rock nacional, estos músicos y su obra suelen considerarse, en la mayoría de los casos, como una imitación del pop-rock angloamericano y carentes de calidad artística y autenticidad. La segunda fase es la de la consagración iniciática, un periodo mitificado que se considera que constituye el "nacimiento" del pop-rock nacional, el momento en que comienza su propia "historia" local. Esto ocurre en términos de prácticas rituales de periodización. Este proceso de consagración consiste en el trabajo temprano de músicos que, según la sabiduría convencional, son los primeros en hacer que la música rock local sea "digna de su nombre", y en dos sentidos: música que se ajusta -según la crítica local- a los estándares artísticos establecidos por los principales artistas angloamericanos de la época; y música que podría llamarse propiamente "auténtica" a nivel local -por el lenguaje que utiliza, el contenido de sus letras, una textura sonora típica, las fuentes sociales de las que emana y, sobre todo, la autoautoría de los músicos.

En la tercera fase, la música pop-rock surge hasta dominar en muchos países un campo nacional de música popular, ganando en el camino legitimidad como una forma viable de arte musical local. Escribiendo sobre el pop-rock en Argentina, Alabarces (1993) habla de una "explosión" en la cantidad y el impacto público del rock producido en Argentina a principios de la década de 1980, mientras que Regev y Seroussi (2004), refiriéndose a Israel, escriben sobre "la llegada del rock" durante esta fase. La firme consolidación del pop-rock como fuerza principal en los ámbitos nacionales de la música y la cultura toma forma a lo largo de dos canales complementarios. Los géneros y estilos, y la estética pop-rock en general, se indigenizan cada vez más al fusionarse e hibridarse con formas locales de música popular, mientras que algunos géneros locales y tradicionales pasan por un proceso de pop-rockización mediante la electrificación, la amplificación y otras prácticas creativas del pop-rock. Además, durante esta fase, el pop melódico tradicional, o la canción popular, se transforman en estilos conocidos como rock suave o rock orientado a los adultos, haciendo que la estética del rock sea más comercial y accesible a públicos más amplios.

La fase final del acontecimiento histórico musical del pop-rock suele consistir en una diversificación estilística de acuerdo con las tendencias actuales del pop-rock mundial, sobre todo la electrónica, el hip hop, el metal y el rock alternativo. En muchos países han florecido variantes locales de estos estilos. También ha sido característico de esta fase el desarrollo de estilos autóctonos de poprock, desvinculados de las tendencias del ámbito global. Además, los músicos locales han hecho incursiones en el campo global con éxito ocasional, lo que ha dado lugar a un orgullo por su calidad artística y su capacidad para igualar el dominio angloamericano. Y lo que es más importante, quizás -y en lo que equivale a una autovaloración ritual- esta fase también es testigo de la aparición de historias escritas o televisadas del pop-rock nacional y de la introducción de premios y galardones por parte de la industria, los medios de comunicación y el Estado para

honrar y glorificar el trabajo de los músicos de pop-rock. En resumen, es la fase en la que el pop-rock no sólo se acepta plenamente, sino que adquiere una autoconfianza nacional hasta el punto de celebrar sus propios logros y escribir su propia historia de forma autogloriosa.

A partir de los años 60, estas cuatro fases han coincidido aproximadamente -en los casos de Europa Occidental, América Latina y Japón- con las cuatro últimas décadas del siglo XX. En los años 90, y desde luego en el siglo actual, la pop-rockización se ha convertido, a nivel mundial, en un *fait accompli*. La cultura musical mundial se ha calibrado a los sonidos eléctricos y electrónicos del pop-rock, así como al ritmo de los sucesivos estilos y géneros del pop-rock.

El impacto del pop-rock: espacios y cuerpos

Una de las principales repercusiones de la pop-rockización, y que ha sido menos explorada por la investigación hasta ahora, tiene que ver con la experiencia cultural cotidiana afectada por la omnipresencia de los vocabularios sonoros del pop-rock de sonidos eléctricos, electrónicos y amplificados. Se trata de un cambio cultural que ejemplifica la afirmación de McClary (1991: 25) de que "la música es una poderosa práctica social y política precisamente porque, al recurrir a las metáforas de la fisicalidad, puede hacer que los oyentes experimenten sus cuerpos de nuevas maneras", así como la afirmación de DeNora (2003: 47) de que la música tiene el potencial de "estructurar las cosas como estilos de conciencia, ideas o modos de encarnación". Una vez encontradas y absorbidas en las culturas musicales y en los gustos personales, las nuevas texturas sonoras tienen el potencial de marcar nuevos modos de experiencias individuales y colectivas, alterar la realidad física de los espacios públicos y, en general, afectar a la actuación cultural a nivel individual y colectivo. Esta es una de las principales consecuencias culturales de la pop-rockización. Los géneros y estilos del pop-rock han actuado como agentes de cambio cultural en los niveles materiales y físicos de los cuerpos humanos y los espacios urbanos al introducir nuevas sonoridades, patrones sonoros y texturas generadas por los instrumentos eléctricos y electrónicos, así como por la amplificación y la amplia difusión de la música resultante. El pop-rock ha propiciado la aparición y consolidación de *paisajes sonoros globales electroamplificados* y *cuerpos estéticos cosmopolitas*. La constitución de estos paisajes sonoros y cuerpos ha sido el resultado directo de una familiaridad creciente y habitual, una familiaridad compartida por individuos de todo el mundo en virtud de las sonoridades típicas del pop-rock y sus unidades de significación sonoras y musicales características. Éstas, como repertorios formados por elementos comunicativos auditivos, como vocabularios de sonidos y elementos estilísticos, se han convertido en bloques de construcción de modos de experiencia corporal y patrones de conciencia espacial. Éstos eran nuevos en la década de 1960, y se convirtieron en omnipresentes a lo largo de las décadas siguientes.

En la parte restante de este capítulo examinaré la fisicalidad de la música pop-rock como sonido, su materialización en cuerpos y espacios. La discusión se basa en dos premisas. La primera es que, como forma artística organizada en torno a la grabación, la historia estilística del pop-rock ha sido una exploración de vocabularios sonoros y la introducción continua de nuevas sonoridades; la segunda es que una de las contribuciones esenciales de la música pop-rock a la realidad cultural global moderna se encuentra en la impregnación de sus sonoridades típicas en los mundos de la vida cotidiana.

Espacios

La música es territorial; sus sonidos llenan tanto espacios cerrados como abiertos. Hay "muchas formas en las que la música popular está vinculada espacialmente a lugares geográficos concretos, ligada a nuestras percepciones cotidianas del lugar, y forma parte de los movimientos de personas, productos y culturas a través del espacio" (Connell y Gibson 2003: 1; véase también Leyshon, Matless y Revill 1998, Johansson y Bell 2009). Una forma particular y destacada se encuentra en la construcción del espacio etno-nacional, de la localidad cultural y de la domesticidad. Los territorios se domestican para convertirse en entornos culturalmente poseídos, propiedad de comunidades nacionales o étnicas. Esta domesticación configura un territorio determinado como la "patria" de un grupo étnico o una comunidad nacional determinada. La música es un elemento importante que contribuye en gran medida a la especificidad de los espacios culturales, a la singularidad estética que distingue un espacio etnonacional de otro y, por tanto, a la familiaridad percibida, a la sensación de "estar en casa" que comparten los miembros de las comunidades etnonacionales en los territorios que habitan y poseen (Stokes 1994). Refiriéndose originalmente a todos los sonidos y al espacio confinado de la casa, Barthes (1991: 246) afirmó que "para el ser humano... la apropiación del espacio es también una cuestión de sonido: el espacio doméstico... es el espacio de los ruidos familiares y reconocidos cuyo conjunto forma una especie de sinfonía doméstica". Limitando esta afirmación a los sonidos de la música, y extendiéndola al espacio público y colectivo, es válida también para la apropiación y domesticación del espacio por parte de las comunidades nacionales, étnicas y otras. Esto se consigue llenando el espacio que habitan con sonidos de música familiar, música que consideran "propia". Esta práctica se ha asociado convencionalmente a los lenguajes musicales populares y folklóricos autóctonos.

La creciente presencia del pop-rock angloamericano en el espacio musical de muchos países del mundo desde la década de 1960 ha trastocado los paisajes sonoros que existían previamente en ellos. Al romper los paisajes sonoros musicales existentes con los nuevos tonos y timbres del sonido eléctrico, electrónico y amplificado, la música pop-rock angloamericana creó inicialmente una clara división entre las músicas locales, folklóricas o tradicionales que han constituido convencionalmente la singularidad del espacio musical etnonacional, y la nueva

música extranjera, que se ha percibido como una invasión cultural. Sin embargo, una vez que los estilos locales, nacionales y étnicos del pop-rock empezaron a surgir y a ganar legitimidad, si no dominio, en los ámbitos locales de la música popular, la naturaleza de la singularidad de los espacios musicales etno-nacionales se transformó significativamente. La experiencia de sentirse culturalmente "en casa" en el propio país, originalmente asociada en el caso del espacio musical con los vocabularios sonoros de la música tradicional e indígena, se ha ido convirtiendo gradualmente para incluir notablemente los sonidos de los instrumentos eléctricos y electrónicos, de la música concebida para la amplificación y emitida desde los sistemas de altavoces. Con repertorios de canciones y estructuras sonoras ya conocidas por el público local como "propias", el pop-rock nacional ha naturalizado los sonidos eléctricos en los espacios públicos. Con la legitimidad obtenida por el pop-rock local, los sonidos eléctricos dejaron de ser percibidos como intrusiones y pasaron a ser elementos convencionales del espacio cultural doméstico.

En muchos entornos urbanos de todo el mundo, el pop-rock de los repertorios autóctonos del pop-rock nacional se ha entretejido sin problemas con el pop-rock angloamericano para crear un paisaje sonoro público compuesto principalmente por vocabularios sonoros eléctricos y electrónicos. Los elementos locales del entorno sonoro lo convierten en algo doméstico, creando la sensación de italianidad, israelidad o tailandésidad, por mencionar algunos ejemplos. Permiten a los miembros de la comunidad nacional, a los individuos para los que esos países son un hogar cultural, sentirse como en casa. Sin embargo, la presencia de los éxitos del pop-rock angloamericano, así como la naturaleza eléctrica y electrónica de la música local, convierten este espacio en uno que comparte muchos puntos comunes estéticos con los espacios de otros entornos urbanos de todo el mundo. Los entornos musicales urbanos locales se convierten así en paisajes sonoros globales, lugares donde uno se siente local y global al mismo tiempo. Culturalmente, se convierten en paisajes estéticos cosmopolitas.

Cuerpos

La penetración de los vocabularios sonoros y los repertorios de canciones del pop-rock en la esfera cultural pública, junto con su dominio de los paisajes culturales en los entornos urbanos de todo el mundo, significa que se ha convertido en un importante "dispositivo de ordenación social" musical (DeNora 2000). Esto es especialmente cierto en los contextos consumistas. En la década de 1990 y en el siglo actual, los vocabularios sonoros de prácticamente todos los tipos de pop-rock se han utilizado de forma intensiva en los medios de comunicación, el marketing y las industrias publicitarias para proyectar estados de ánimo e imágenes en películas y dramas televisivos y en bienes de consumo. Esta proyección adopta la forma de extractos autorizados de canciones conocidas o de música original encargada (Taylor 2007). Además, los repertorios históricos del pop-rock angloamericano o de otros países, que gozan de la condición de "clásicos", pasan a ocupar un lugar destacado en

diversos entornos urbanos como música de fondo, sobre todo en los centros comerciales (Sterne 1997).

Esta evolución ha sido posible gracias a una familiaridad y conocimiento adquiridos con los tonos y timbres del pop-rock, así como a una capacidad habitual e intuitiva para descifrar sus patrones retóricos. En todo el mundo, las sucesivas generaciones de adolescentes y jóvenes adultos desde la década de 1960 han participado activamente en las culturas estéticas del pop-rock o han desarrollado preferencias de gusto por uno o más géneros del pop-rock. En general, a finales de siglo, numerosos adultos de todo el mundo ya disponían de los conocimientos corporales necesarios para descifrar la música pop-rock y disfrutar de ella. Los cuerpos de todos estos individuos se han vuelto intuitivamente receptivos a las sonoridades del pop-rock.

Un efecto significativo de este impacto a largo plazo de las sonoridades del pop-rock en los cuerpos de los individuos de todo el mundo tiene que ver con la actuación cultural del nacionalismo musical. Tal y como lo han constituido típicamente los movimientos nacionales y los estados nación en sus fases formativas, el nacionalismo musical se ha organizado en torno a formas tradicionales de música que se tocan con instrumentos acústicos y a menudo autóctonos. Estas formas de música han servido a los intereses del nacionalismo para establecerse como continuación directa de antiguas tradiciones y como reflejo del folklore existente. La cultura nacional y su plasmación en el sentido de identidad de los individuos se asociaron así a los sonidos y a las texturas sonoras de estos instrumentos, y por tanto a los modos de corporeidad concomitantes. Muchos de los lenguajes musicales asociados a determinadas culturas nacionales y étnicas se han basado en las sonoridades típicas de ciertos instrumentos musicales, en conjuntos en los que figuran de forma destacada y en patrones sonoros típicos producidos por dichos conjuntos. Los tonos y timbres, así como los patrones sonoros típicos asociados a instrumentos como el *sitar* y la *tabla*, *ûd*, *bouzouki*, *balalaika*, *bandoneón* y el *charango*, el acordeón y la *zourna* (o asociados a conjuntos en los que estos instrumentos ocupan un lugar destacado) podrían evocar inmediatamente nociones de singularidad cultural india, árabe, griega, rusa, argentina, francesa y armenia, respectivamente. Esta evocación puede connotar una alteridad identificable y posiblemente exótica para los oyentes que no son miembros de estas culturas nacionales. Sin embargo, para los individuos que son miembros nativos de estas culturas, la corporeidad evocada por las texturas sonoras típicas de estos instrumentos equivale a una representación corporal de la pertenencia a sus culturas nacionales. Al escuchar esa música y reconocer en ella, de forma espontánea e intuitiva, su identidad colectiva, participan en la representación cultural del nacionalismo musical. Los encuentros diarios con la música, especialmente con la música que uno conoce y le gusta, equivalen a "ritos de interpretación", como los llama Frith (1996). En estos ritos, afirma, la música "articula y ofrece la experiencia inmediata de la identidad colectiva" (1996: 273). El reconocimiento corporal intuitivo

y espontáneo de una determinada pieza musical como una que conocemos o nos gusta, una que "pertenece" a nuestra identidad cultural colectiva, equivale a una actuación de pertenencia a esta entidad colectiva. En el caso de la identidad nacional, ese reconocimiento equivale a una representación cultural, una reafirmación, de la pertenencia a la nación.

La transformación cultural encapsulada en el vocabulario sonoro del pop-rock significa, por tanto, a nivel individual, una alteración de la corporeidad a través de la cual se representa la pertenencia a naciones o etnias. Con el crecimiento de sectores dentro de las sociedades nacionales que adoptan los estilos pop-rock nacionales como la música que expresa y simboliza su identidad colectiva, la experiencia corporal y la representación de la identidad nacional se han transformado. La experiencia corporal asociada al folk y a los instrumentos acústicos tradicionales se ha visto aumentada y, en ocasiones, sustituida por la experiencia corporal asociada al pop-rock. Se ha convertido en una disposición corporal que ofrece experiencias de hombría y domesticidad cultural a través de vocabularios sonoros que son simultáneamente nativos y extranjeros, autóctonos y ajenos. Dicho de otro modo, cuando los cuerpos se identifican y experimentan el sentido de un hogar cultural - mediante el sonido musical- a través de los vocabularios sonoros del pop-rock, se convierten en cuerpos estéticos cosmopolitas. Un cuerpo estético cosmopolita es un cuerpo que articula su propia identidad local incorporando elementos de culturas ajenas. Los cuerpos estéticos cosmopolitas son cuerpos cuya propia corporeidad está inscrita con disposiciones y sensibilidades culturales, esquemas de percepción estética y criterios evaluativos compartidos por muchos otros cuerpos de todo el mundo. Una vez que los cuerpos de los individuos modernos adaptan sus sentidos e incorporan conscientemente elementos de otras culturas a los repertorios experienciales a través de los cuales articulan la localidad cultural y la hombría, sus cuerpos se convierten en cuerpos cosmopolitas estéticos.

Cuando los esquemas perceptivos auditivos de los individuos de todo el mundo se acostumbran a los sonidos distorsionados de las guitarras eléctricas y a los timbres indefinibles de la música electrónica; cuando los tonos y timbres del pop-rock son absorbidos por el conocimiento auditivo canónico de los oyentes de todo el mundo; cuando las unidades de significado del pop-rock se vuelven familiares y reconocibles como elementos musicales por los oyentes de casi cualquier cultura, grupo étnico y nación; cuando todo lo anterior se convierte en elementos de la actuación cultural del nacionalismo musical contemporáneo, resulta plausible afirmar que la música pop-rock ha constituido a sus oyentes como cuerpos estéticos cosmopolitas, es decir, como cuerpos inscritos con un conocimiento músico-auditivo que permite un sentido de ser local y trans-local al mismo tiempo. A medida que los lenguajes estilísticos y las sonoridades del pop-rock se convirtieron en una afluencia constante y regular de las culturas musicales nacionales contemporáneas, los cuerpos de los miembros de dichas sociedades nacionales se acostumbraron a la

mezcla de sabores tradicionales y nuevos, nativos y ajenos, como prácticas de la localidad contemporánea.

El vocabulario sonoro del pop-rock ha modificado el estado de las cosas en el ámbito musical y cultural global. En la terminología de Latour (2005), y en la de la teoría del actor-red en general, los sonidos del pop-rock se califican como actantes, como "cosas" en el mundo cuya presencia tiene un cierto efecto transformador en la realidad. La música pop-rock ha generado y proporcionado un repertorio de actantes que han mediado nuevas formas de experimentar el cuerpo, nuevos estilos de conciencia y modos de encarnación, nuevos diseños de la esfera pública musical, nuevos patrones de interpretación de la identidad nacional y étnica.

Conclusión

Dada la constante aparición de estilos y géneros del pop-rock, donde cada uno amplía la paleta del vocabulario sonoro, la historia del pop-rock puede concebirse como la aparición en serie de grupos de actantes. Una de las modificaciones significativas que estos grupos de actores en serie han provocado en la cultura mundial, por el largo y creciente linaje estilístico de los géneros del pop-rock, es la creciente promiscuidad cultural entre las formaciones nacionales. La corporeidad evocada por los sonidos de estos géneros y las cualidades que irradian sobre los espacios culturales han crecido hasta convertirse en un ingrediente convencional y legítimo de la experiencia de la especificidad cultural nacional en muchos países diferentes. Así, los sonidos del pop-rock han acercado espacios culturales antes distantes y separados. Si, como afirma Frith (1996: 272), la música "nos da un modo de estar en el mundo, un modo de darle sentido", entonces la particularidad de ese modo de estar en el mundo, que es la experiencia de pertenencia a una determinada formación nacional tal y como está mediada por la música, ha sido transformada por el pop-rock. Ya no es una forma de estar en el mundo que sea, o al menos se esfuerce por ser, totalmente diferente de la de otras formaciones nacionales distintas de la propia. Más bien, es una forma de estar en el mundo cuya particularidad comparte mucho terreno expresivo con la de otras formaciones nacionales. Es decir, como los mismos materiales expresivos -vocabularios sonoros eléctricos y electrónicos, géneros de pop-rock, estilos y obras musicales- se utilizan para producir la experiencia de la singularidad músico-cultural de las diferentes formaciones nacionales, el solapamiento cultural entre estas formaciones se potencia e intensifica. El sentimiento mutuo de alteridad entre las diferentes formaciones nacionales o étnicas se reduce, se reduce al mínimo, mientras que la proporción de percepciones estéticas compartidas crece y se expande. La música pop-rock está en el centro de lo que es el cosmopolitismo estético: el arrugamiento y el marchitamiento de la alteridad cultural, no su desaparición, sino su mutación en algo siempre familiar, nunca totalmente ajeno o extraño. Escuchando a grupos de chicas de Japón, al hip hop de Turquía, al rock con tintes flamencos de España y a un autor de rock femenino o masculino de cualquier país, los aficionados al pop-rock de

cualquier parte del mundo siempre encontrarán en cada uno de ellos algunos sonidos eléctricos y electrónicos, técnicas vocales y frases musicales familiares de su propia música nacional.

Referencias

- Alabarces, P. 1993. *Entre Gatos y Violadores: el Rock Nacional en la Cultura Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Barthes, R. 1991. *The Responsibility of Forms*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. 1993. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity.
- Connell, J. and C. Gibson. 2003. *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. London: Routledge.
- DeNora, T. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2003. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DiMaggio, P. 1987. "Classification in Art." *American Sociological Review* 52(4): 440-455.
- Erlmann V. 1999. *Music, Modernity and the Global Imagination*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 2003. "Hybridity and Globalization." In *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, vol. 1, eds. J. Shepherd, D. Horn, P. Oliver and P. Wicke, 279-290. New York: Continuum.
- Frith, S. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gracyk, T. 1996. *Rhythm and Noise: An Aesthetic of Rock*. Durham: Duke University Press.
- Johansson, O. and T.L. Bell. 2009. *Sound, Society and the Geography of Popular Music*. Aldershot: Ashgate.
- Lamont, M. and M. Fournier, eds. 1992. *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lamont, M. and V. Molnár. 2002. "The Study of Boundaries in the Social Sciences." *Annual Review of Sociology* 28: 167-195.
- Latour, B. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Leyshon, A., D. Matless and G. Revill, eds. 1998. *The Place of Music*. New York: Guilford Press.
- McClary, S. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Peterson, R.A. 1990. "Why 1995? Explaining the Advent of Rock Music." *Popular Music* 9(1): 97-116.
- Regev, M. 2013. *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity.
- Regev, M and E. Seroussi. 2004. *Popular Music and National Culture in Israel*. Berkeley: University of California Press.
- Slobin, M. 1993. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Sterne, J. 1997. "Sounds Like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space." *Ethnomusicology* 41(1): 22-50.
- Stokes, M., ed. 1994. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.
- _____. 2004. "Music and the Global Order." *Annual Review of Anthropology* 33, 47-72.

- _____. 2007. "On Musical Cosmopolitanism." *The Macalester International Roundtable* 2007. Paper 3: [http:// digitalcommons.macalester.edu/intlrtable/3](http://digitalcommons.macalester.edu/intlrtable/3).
- Taylor, T.D. 1997. *Global Pop: World Music, World Market*. London: Routledge.
- _____. 2007. "The Changing Shape of the Culture Industry; Or, How Did Electronica Music Get into Television Commercials?" *Television and New Media* 8(3): 235-258.
- Turino, T. 2000. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wicke, P. 1990. *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Crítica musical y culturas del gusto

MORTEN MICHELSEN

La crítica musical ha influido profundamente en la práctica musical, así como en la forma en que diversos públicos han entendido y se han relacionado con distintos tipos de música. Este capítulo explora esa relación, situando la práctica de la crítica musical tanto históricamente como en los contextos del periodismo musical y de la prensa musical en general.

Como se argumenta en el capítulo, la formación y la dinámica de las culturas del gusto son fundamentales para entender cómo la gente, tanto individual como colectivamente, se relaciona con la música. Por lo tanto, el capítulo comienza con una discusión sobre el desarrollo del concepto de "culturas del gusto", la relación de este concepto con otros como "subculturas", "escenas" y "tribus" que se han utilizado para entender las prácticas culturales de varios grupos, y la relación de este concepto con otros de procedencia similar ("públicos del gusto", "grupos del gusto", "estructuras del gusto", "comunidades interpretativas", etc.).

A continuación, el capítulo procede a delinear las principales características del periodismo musical y de la crítica musical y a explorar las relaciones entre la crítica musical y las culturas del gusto como forma de comprender la considerable influencia que la crítica musical ha tenido en la formación de las culturas del gusto y, por tanto, en la forma en que las personas se relacionan con la música. Estas exploraciones se sitúan históricamente. El capítulo concluye con una reflexión sobre el estatus algo periférico de la investigación sobre la crítica musical y el periodismo musical dentro de los estudios sobre la música popular, y del papel que desempeña el concepto de culturas del gusto dentro de la sociología de la música. En ambos casos se aboga por ampliar el alcance de la investigación.

Culturas del gusto

Las preguntas sobre la música y el gusto son sumamente pertinentes como puntos de partida para la investigación sobre lo que significa la música para los oyentes y los músicos, para qué la utilizan (si es que la utilizan) y cómo contribuye a establecer y trascender las fronteras en y entre los individuos y los colectivos. Las cuestiones generales relativas al gusto se han tratado en otros capítulos. Aquí nos centraremos en una función específica del gusto, a saber, cómo puede utilizarse para producir, mantener y cambiar comunidades o culturas organizadas en torno a la música. El debate se centrará en las culturas de la música popular, en contraposición a las de la

música artística, porque las diferentes nociones de culturas del gusto que se han desarrollado han sido, de hecho, principalmente relevantes para comprender la cultura popular con más detalle. Las culturas de la música artística son obviamente también culturas del gusto, pero ha habido mucho menos interés en comprender cómo funcionaban, ya que parecían "naturales" para muchas miradas musicológicas y sociológicas tradicionales.

Durante el siglo XX, los sociólogos desarrollaron diferentes tipos de categorías para señalar agrupaciones más o menos grandes dentro de sociedades complejas, muy a menudo dentro de una perspectiva de clase. Asimismo, dentro de la esfera de la cultura, las diferentes subculturas se han explicado como basadas en la clase, y distinciones entre alta cultura y baja cultura, o "lowbrow", "middlebrow" y "highbrow", también se han visto como relacionadas con la clase. A principios de la década de 1950, los sociólogos estadounidenses David Riesman y Howard Becker cambiaron esta perspectiva y afirmaron que la línea de fractura cultural no discurría necesariamente sólo entre lo clásico y lo popular. Se podía observar igualmente *dentro* de la cultura musical popular. Riesman distinguió dos categorías principales en las culturas juveniles estadounidenses: una cultura mayoritaria orientada al consumo y una cultura minoritaria orientada al hot jazz. A esta última la describió de la siguiente manera:

La rebeldía de este grupo minoritario podría indicarse en algunas de las siguientes actitudes hacia la música popular: una insistencia en estándares rigurosos de juicio y gusto en una cultura relativista; una preferencia por las pequeñas bandas no comercializadas y sin publicidad en lugar de las bandas con nombre; el desarrollo de un lenguaje privado y luego una huida de él cuando el lenguaje privado (lo mismo ocurre con otros aspectos del estilo privado) es asumido por el grupo mayoritario; un profundo resentimiento por la comercialización de la radio y los músicos.

(Riesman 1950: 365-366)

Riesman dibuja un cuadro mucho más detallado que éste. Sin embargo, vemos claramente los contornos de una cultura juvenil que utiliza un género musical específico -incluido su discurso- como marca de gusto superior. Este marcador sirve entonces como una de las principales herramientas de identificación de la cultura en cuestión. Mientras que Riesman se fijó en el público, Becker (1951) investigó a los músicos y descubrió la misma distinción entre una corriente principal y un jazz más artístico, relacionado con el bebop.

La primera tradición de estudios culturales en el Reino Unido se centró en otro tipo de categoría, las subculturas, que conceptualizaron una serie de culturas juveniles masculinas británicas dentro de un marco neomarxista. Estas subculturas estaban relacionadas con la música, a menudo de forma superficial: los teds (teddy boys) con el rock 'n' roll, los mods con el beat, los punks con el punk, etc. (véase, por ejemplo, Willis 1978). Estas síntesis analíticas de los gustos musicales y las prácticas musicales y sociales se convirtieron en un punto de inflexión. Proporcionaron una fuente importante para el dominio sociológico de los estudios sobre la música popular que se desarrolló durante los primeros años de la década de 1970. Desde

entonces, las nociones de subcultura han sido criticadas, sobre todo por la lógica homológica que se utilizaba para unir el gusto y lo social. Aunque las subculturas en algunos sentidos podrían constituir culturas del gusto, la diferencia sería que "subcultura" es un término más abarcador que "cultura del gusto". Este último hace hincapié en las cuestiones del gusto y la socialidad y deja a otros tipos de categorización la posibilidad de abarcar un panorama más amplio.

Hesmondhalgh (2005) analiza por qué las diferentes formas de concebir las agrupaciones de base musical dentro de la música popular no son del todo satisfactorias. Critica las teorías de las escenas, las tribus y las subculturas, que se han utilizado ampliamente para comprender formaciones musicales específicas. Sostiene que los dos primeros conceptos son demasiado vagos y generales como herramientas de análisis en lo que respecta a lo que realmente pertenece a escenas o tribus específicas y cómo se constituyen sus fronteras. Al hablar de las subculturas, Hesmondhalgh (2005: 32) señala el automatismo del argumento homológico y concluye que la teoría subcultural no ha aportado mucho al análisis sociomusical. En lugar de estos conceptos, Hesmondhalgh sugiere recurrir a los conceptos de género y articulación. Sostiene que éstos pueden utilizarse de forma menos totalizadora de lo que ha sido la norma para los otros conceptos. Dichos conceptos, concluye, apuntan a los debates sobre las fronteras y a un relacionismo y dinamismo del que carecen los otros conceptos.

Pasando de las categorizaciones sociales generales relacionadas con la música a las relacionadas con el gusto, es necesario señalar que todas las categorías y campos de estudio mencionados hasta ahora están relacionados de una u otra manera con el gusto, con conjuntos de relaciones complejas relativas al gusto y al disgusto entre individuos, grupos y sonidos musicales. En 1966, el sociólogo Herbert Gans propuso los conceptos de "culturas del gusto" y "públicos del gusto" (véase Gans 1999 [1974]) para tratar este tema. En 1980, el literato Stanley Fish introdujo la noción de "comunidades interpretativas". Estos conceptos son los más teorizados, pero en la literatura académica han aparecido otros conceptos relacionados: "comunidades de gusto" (McLeod 2001), "grupos de gusto" (Frith 1996: 36), "protocomunidades" (Willis 1990: 114) y "alianzas afectivas" (Grossberg 1992: 80) son algunos de ellos.

Aquí nos centraremos en los conceptos de Gans. Entrando en los debates sobre alta y baja cultura que se desarrollaron tras la Segunda Guerra Mundial, Gans introdujo el concepto de culturas del gusto para demostrar que una dicotomía abstracta y general de alta y baja cultura (bellas artes y masas) era demasiado simplista. Su argumento era que la baja cultura, o la cultura popular como él prefería llamarla, incluía tantos fenómenos divergentes que no tenía sentido agruparlos bajo un solo término. En su lugar, a partir del análisis de la cultura estadounidense de los años 60, Gans esbozó cinco grandes culturas del gusto, basadas principalmente en indicadores de clase (educación, ingresos y ocupación). Partiendo de la tricotomía, por entonces aceptada, de highbrow, middlebrow y lowbrow, se refirió a estas culturas del gusto como "high", "upper-middle", "lower-middle", "low" y "quasi-folk

low" (Gans 1999 [1974]: 100-120). Estas culturas podrían modificarse de diversas maneras en función de los parámetros de religión, región, raza, sexo y edad. Decidir el número real de culturas del gusto que podrían identificarse se convierte en "un problema empírico y conceptual". Gans también intentó evitar la dicotomía concomitante de lo estético y lo no estético argumentando que diferentes conjuntos de normas y valores estéticos dan lugar a diferentes culturas del gusto (92-93).

Gans (92) distinguió entre culturas del gusto (valores y normas) y públicos del gusto (personas que hacen las mismas elecciones por las mismas razones). Como él mismo explica:

Las culturas del gusto no son sistemas de valores cohesionados, y los públicos del gusto no son grupos organizados; los primeros son agregados de valores similares y normalmente, pero no siempre, de contenidos similares, y los segundos son agregados de personas con valores normalmente, pero no siempre, similares, que hacen elecciones similares entre las ofertas disponibles de la cultura. Además, son agregados analíticos contruidos por el investigador social, más que agregados reales, que se perciben a sí mismos como tales...

(94)

Gans (135 y ss.) también se refiere a las "estructuras del gusto" como un contexto general para las culturas del gusto y los públicos del gusto. Las estructuras del gusto hacen posible que los individuos "compren" en diferentes culturas del gusto, pero también proporcionan el mecanismo que mantiene las culturas del gusto en su lugar en la jerarquía socioeconómica. La terminología de Gans es bastante general. Uno de sus puntos es que se necesitan estudios empíricos para desarrollar el análisis que sugiere.

La socióloga Giseline Kuipers comenta el enfoque de Gans en uno de los relativamente pocos estudios empíricos que siguieron a su trabajo. El punto de partida de Kuipers es que el gusto no es sólo "un patrón de preferencias y aversiones, sino [también] ... una forma de conocimiento cultural" (Kuipers 2006: 360). Es el gusto como conocimiento el que sostiene la jerarquía cultural, y es el gusto en este sentido la base de las culturas del gusto. El gusto puede estar relacionado con los objetos y podría considerarse como parte de un *habitus* bourdieuano. Además, las culturas del gusto deben considerarse en relación con otras culturas del gusto, ya que normalmente son conscientes unas de otras y reaccionan de forma diferente. Kuipers (361-362) sugiere cuatro tipos de relación: oposición (conflicto), lado a lado (aceptación o desconocimiento), corriente principal versus margen (cuestiones de tamaño) y fragmentación (muchos pequeños).

Esto indica que la cultura del gusto es un concepto que puede abarcar culturas de muchos tamaños y formas. Es posible "alejarse" y estudiar culturas del tamaño de la cultura media-alta de Gans, o es posible "acercarse" y estudiar agrupaciones muy pequeñas. El tamaño no importa, y las relaciones entre los miembros tampoco son importantes. Tampoco lo es la organización, a veces muy laxa, de las comunidades del gusto (por ejemplo, los amantes de la música clásica o del jazz en todo el mundo)

que se mantienen unidos en comunidades imaginadas por las mismas opiniones sobre músicas específicas.

Para comprender con más detalle el funcionamiento de las culturas del gusto, recurriremos al trabajo del estudioso británico de la música popular Simon Frith. Además de haber ejercido como crítico de rock durante unos veinte años, ha escrito bastante sobre cuestiones de gusto y música, sobre todo en *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Aquí, Frith (1996: 19) parte del supuesto gansiano de que los juicios de valor tienen lugar en todo tipo de culturas y que las diferencias entre las culturas altas y bajas sólo pueden considerarse un hecho social, no una diferencia ontológica. Suscribe la noción riesmaniana de que la división más importante -e interesante- es la que existe entre los márgenes y la corriente principal (35). Sostiene que:

Para la mayoría de los críticos de rock... la cuestión, al final, no es tanto representar la música ante el público (el público ante el músico) como crear una comunidad de conocimiento, orquestar una colusión entre músicos seleccionados y una parte igualmente selecta del público -seleccionado en su superioridad respecto al consumidor de pop ordinario y no discriminatorio. El crítico es, en este sentido, un fanático... con la misión de preservar una calidad de sonido percibida, de salvar a los músicos de sí mismos, de definir la experiencia musical ideal para que los oyentes se midan con ella. ... el lenguaje de la crítica musical ... depende de la confusión de lo subjetivo y lo objetivo, de la defensa no tanto de la música como de una forma de escuchar música.

(67)

Aquí, Frith describe el funcionamiento de tipos de culturas del gusto musical intelectualmente inclinadas y la interdependencia entre el público, los músicos y los críticos, con los críticos colocados como intermediarios entre el público y los músicos. Su ejemplo se refiere a los críticos de rock. Sin embargo, yo diría que estos mecanismos funcionan para todos los tipos de culturas del gusto musical con inclinación intelectual, ya estén orientadas hacia el jazz, la música artística, el rock o los géneros World music. Los discursos erigen fronteras, definen cánones dentro de los géneros, crean relaciones entre los sonidos musicales y las palabras, argumentan a favor de una colocación específica (alta) en la jerarquía cultural y aconsejan sobre cómo usar y hablar de la música.

El concepto de cultura del gusto se ha utilizado principalmente en relación con las culturas musicales populares. La cita anterior podría hacer pensar que hablar de las culturas del gusto de la música popular es lo mismo que hablar de las culturas del gusto no mayoritarias, es decir, reproducir la división alto-bajo atribuyendo un gusto basado en la palabra a los grupos minoritarios y el no gusto a las culturas mayoritarias. El punto de vista de Frith es señalar que las culturas dominantes articulan el gusto como "sentido común" y, lo que es más importante, como un sentimiento que no sólo puede "sacarlo a uno de sí mismo", sino también "llevarlo a lo más profundo" (73). Esto significa que las culturas dominantes se articulan de forma diferente a las no dominantes. Yo diría que, en lugar de basarse principalmente en el lenguaje para justificar sus posiciones, tienden a tratar la

música como parte de un conjunto más amplio de prácticas culturales, por ejemplo, las de la danza y la moda. La música suele juzgarse en función de lo bien que encaja en dichas prácticas, algo que no necesita demasiada explicación verbal. Estas culturas dominantes apenas han sido analizadas como culturas del gusto, una omisión que demuestra que la organización jerárquica de las culturas del gusto sigue siendo efectiva, y que el análisis de Gans de las diferentes culturas del gusto como prácticas culturales sigue siendo relevante.

En su influyente estudio sobre la vida musical en Milton Keynes, Finnegan (2007 [1989]: 329) ha cuestionado la opinión de que el origen de clase influye fuertemente en la formación de las culturas del gusto, argumentando que los gustos y las prácticas musicales de los ciudadanos no están vinculados en grado significativo por el origen de clase: "su relevancia para la diferenciación musical es esquiva y, en el mejor de los casos, sólo parcial". Hesmondhalgh (2013: 122) argumenta en contra de esta afirmación señalando que la cuestión de la clase no es importante para Finnegan, y que nunca fundamenta sus afirmaciones con datos, sino que sólo utiliza "afirmaciones cuasi-cuantitativas."

Aunque existen debates en torno a los parámetros que deberían utilizarse para fundamentar el concepto de culturas del gusto, así como sobre las formas en que el concepto puede aplicarse a la comprensión de cuestiones de valor cultural, el concepto sigue siendo muy apropiado para comprender la profunda influencia que la crítica musical ha tenido en las formas en que diversos públicos han entendido y se han relacionado con varios tipos de música. En lo que sigue, por lo tanto, examinaremos más de cerca un determinado tipo de cultura del gusto musical popular, a saber, las culturas del gusto que se articulan en las prácticas periodísticas y críticas de los periódicos y las revistas.

Periodismo musical y crítica musical: ¿Qué son?

Siguiendo a Lindberg et al. (2005: 7), la crítica musical puede considerarse un subconjunto de una tradición más amplia de periodismo musical. El periodismo musical incluye todos los géneros periodísticos relacionados con la música, ya sean géneros "no críticos", como las hojas de cotilleo de los famosos y los reportajes, o géneros "críticos", como las reseñas, las entrevistas en profundidad o los artículos y ensayos serios (es decir, géneros que tienen intenciones argumentativas o interpretativas, pero que no son estrictamente académicos). El periodismo musical en sentido moderno se remonta a principios del siglo XVIII, y se ha desarrollado como parte de la cultura burguesa en paralelo a los cambios en las prácticas musicales y la producción de música que se han producido desde entonces. Los géneros musicales highbrow y middlebrow, como la música artística, el jazz y el rock, han existido en estrecha relación con la práctica de la crítica. Las prácticas críticas de estos géneros tienen mucho en común, ya que desafían el antiguo problema de cómo hablar y escribir sobre el sonido y la música. Además, el campo de la crítica musical ha intercambiado ideas con otros campos de la práctica cultural.

Por ejemplo, críticos de rock como Robert Christgau participaron en el "Nuevo Periodismo", una forma de escritura literaria de no ficción ejemplificada en la obra de Tom Wolfe y Hunter S. Thompson.

Históricamente, el periodismo y la crítica han aparecido en periódicos generales (diarios serios, tabloides, semanarios) y en revistas especializadas (por ejemplo, fanzines, glosas para adolescentes, inkiés, biblias de estilo, revistas de industria y de músicos). A partir de los años 80, el periodismo pop y rock se extendió a una gran variedad de publicaciones, como las revistas de interés general para hombres y mujeres. En la década de los noventa se inició el periodismo musical en Internet. En el momento de escribir este capítulo, se han establecido varias "revistas" en Internet junto con las páginas web de publicaciones bien establecidas como Gramophone, Rolling Stone y *NME*. El fenómeno más reciente en el momento de escribir este artículo es el de los blogueros: individuos o pequeños grupos que presentan su visión de un género elegido en Internet. Algunos de estos blogueros han tenido mucho éxito, mucho más que los productores de fanzines del siglo pasado. Los libros, por supuesto, han sido y siguen siendo un medio importante. Van desde producciones rápidas, breves y brillantes sobre el último fenómeno musical hasta volúmenes profundos y bien investigados que tratan sobre biografía, historia de la música y cultura. La radio y la televisión han hecho algo de periodismo musical, pero su papel ha sido principalmente el de mediadores de la música nueva o muy querida. El equilibrio entre estos diferentes medios cambia a lo largo del tiempo y varía significativamente de un país a otro.

Los periodistas y críticos musicales proceden de diversos ámbitos. Históricamente, los críticos de música artística solían tener y tienen una formación musical de conservatorio o universitaria. En cambio, los críticos de jazz suelen ser expertos aficionados y fanáticos, pero a menudo tienen algún tipo de formación académica. Los críticos de rock también suelen ser aficionados y amateurs. Como han sido o son relativamente jóvenes, a menudo carecen de una formación académica postsecundaria. Sólo unos pocos críticos musicales se han graduado en instituciones postsecundarias de periodismo. Los críticos han sido en su inmensa mayoría hombres blancos. Unas pocas mujeres y personas de color entraron en este campo antes de la década de 1990; sin embargo, se han hecho más visibles en las últimas dos o tres décadas. Por otra parte, el periodismo musical ha sido realizado a menudo por mujeres, especialmente la escritura orientada a los fans. Además de escribir críticas, los críticos suelen tener también responsabilidades periodísticas: hacer entrevistas, redactar comunicados de prensa para incluirlos en sus publicaciones y escribir noticias, por ejemplo. De este modo, los profesionales de la música y los melómanos entran en el negocio del periodismo y algunos acaban convirtiéndose en críticos (cf. Frith 2002).

Junto con los periódicos y revistas de otros medios de comunicación, los periodistas y editores actúan como guardianes, controlando hasta cierto punto lo que se hace popular y lo que no. Mientras que los programas de radio y televisión se

limitan a poner música (o deciden no hacerlo), las revistas musicales y los periodistas musicales tienen que justificar con palabras lo que dejan pasar por las puertas. Esa justificación o apoyo puede adoptar la forma de un simple pie de foto que avale a un artista, o ser un extenso escrito basado en investigaciones y entrevistas. De este modo, el periodismo se ha convertido probablemente en el vehículo más importante para establecer en la mente del público por qué ciertas canciones y artistas son buenos (o malos). El periodismo también influye en la forma en que se estructuran los distintos géneros en cuanto a valores y normas, en cuanto a quién "pertenece" y quién no, y en cuanto a qué expresiones y estilos de escritura son importantes para escribir sobre la música. En resumen, el periodismo ha influido en la formación y articulación de las culturas del gusto musical.

Crítica musical y culturas del gusto

El desarrollo de las culturas del gusto se remonta a principios del siglo XVIII, cuando la burguesía comenzó a aparecer como una clase social diferenciada. La música (por ejemplo, las óperas italianas de, entre otros, Haendel) formaba parte de las discusiones que aparecían en las revistas londinenses *The Tatler* y *The Spectator*. Estas discusiones adoptan a menudo la forma de reseñas. A lo largo del siglo XVIII se formaron dos culturas del gusto distintas: *Die Kennern* (los eruditos) y *Die Liebhabern* (los aficionados). En Alemania, en particular, empezaron a aparecer revistas que atendían a una u otra cultura. De este modo, se valoraba cada cultura: una utilizando el lenguaje técnico y el razonamiento académico para analizar y evaluar la música para un público selecto, y la otra utilizando el lenguaje metafórico para describir y evaluar la música para un público mucho más amplio. Como observa Tadday (1997), ambos enfoques tenían funciones tanto estéticas como sociales: el primero contribuía a la articulación de la estética de la autonomía, el segundo enseñaba a un público más amplio los fundamentos de las funciones de la música. Esto último se conseguía, por ejemplo, escribiendo entretenidas reseñas de conciertos de famosos virtuosos ambulantes. De este modo, los miembros de la burguesía podían demostrar que pertenecían a estas culturas al poder comunicar sobre su música.

Aunque las nuevas partituras se reseñaban en las revistas especializadas, la mayor parte de la crítica del siglo XIX se centraba en las reseñas de las interpretaciones. Con la llegada de los discos, surgió un nuevo tipo de crítica que aconsejaba si valía la pena comprar un disco en particular. A partir de la década de 1920 surgieron publicaciones dedicadas a la crítica discográfica. Un buen ejemplo es la revista británica *Gramophone* (creada en 1923). La crítica discográfica publicada en las revistas especializadas se convirtió en un elemento fundamental para la articulación de la nueva cultura del gusto más importante de los años veinte, el jazz. Desde el principio, la crítica de jazz descubrió lo que la música artística conocía desde hacía varios siglos: que los desacuerdos entre las distintas posturas sobre un tema concreto impulsaban el interés por el género en cuestión, así como las ventas

de revistas y entradas para los conciertos. En el mundo del jazz, primero hubo "caliente" frente a "dulce", luego "higos mohosos" frente a "uvas agrias" (en efecto, Dixieland frente al swing), y luego swing frente a bebop (Gendron 1995, Gennari 2006). Definirse como aficionado al jazz a menudo significaba posicionarse en contra de una cultura del gusto mientras se estaba a favor de otra. Estos debates sirvieron para articular la estética del jazz y afianzar los diferentes públicos del gusto dentro de la cultura del gusto del jazz en su conjunto.

Mientras que la crítica de jazz tardó bastante tiempo en convertirse en un discurso identificable, la crítica de rock fue sorprendentemente rápida en alcanzar la fase equivalente. Los estudiosos parecen estar de acuerdo en que la crítica de rock surgió en la segunda parte de la década de 1960 (Lindberg et al. 2005, Powers 2013). Los primeros rastros de la crítica de rock comenzaron a aparecer en 1965, cuando pequeños grupos de jóvenes intelectuales de clase trabajadora y con escasa formación universitaria entraron en los tabloides y los periódicos matutinos. Tras una primera avalancha de críticas diarias al rock entre 1967 y 1971, el rock y sus críticos perdieron su valor informativo y los editores de las secciones culturales rebajaron el tema. Desde finales de la década de 1970, cuando el punk rock se convirtió en noticia, la cantidad de críticas de rock en los periódicos volvió a crecer y desde entonces se ha mantenido relativamente estable, acogiendo nuevos géneros como el hip hop, la música electrónica de baile e incluso el pop.

En el Reino Unido, algunos periódicos de música pop se adaptaron rápidamente a la llegada del rock a finales de los años 60 (por ejemplo, *Melody Maker*), mientras que otros fueron bastante lentos (por ejemplo, *NME*, *New Musical Express*). En Estados Unidos surgieron nuevas revistas inspiradas en los periódicos underground (por ejemplo, *Rolling Stone* y *Creem*). Todas ellas se nutrieron del rock y sirvieron para definir la estética y la ideología de esta nueva cultura del gusto, sobre todo mediante la articulación de la bien establecida división entre highbrow y lowbrow (intelectual y vulgar), en este caso, entre rock y pop. El rock no era tan importante como lo que era. Desde una perspectiva, el rock podía analizarse como una cultura del gusto internacional. Desde otro punto de vista, el rock y el pop se convirtieron en una maraña de culturas del gusto más o menos relacionadas según la geografía y el género.

En los años 70, tres semanarios del Reino Unido, *Melody Maker*, *NME* y *Sounds*, llegaron a representar tres culturas del gusto ligeramente diferentes, siendo *NME* la más espectacular. Para relanzar la publicación como un periódico de rock en 1972, el editor del NME contrató a nuevos empleados de la prensa underground londinense. Dos de estos individuos, Charles Shaar Murray y Nick Kent, se convirtieron en estrellas periodísticas por derecho propio. Esto se debió a su estilo de escritura, su "carnaval de palabras" (Lindberg et al. 2005: 204) y su falta de respeto general. La revista se burlaba de sí misma y, al mismo tiempo, desarrollaba una estética rockera con bastante seriedad. Por ejemplo, bajo una maraña de titulares y subtítulos que incluían

"Es real, es natural, es rock 'n' roll, es..."

Hot poop for Hoople people (Caca caliente para la gente de Hoople)

... la primera parte (en la que Charles Sortof Monay se queda boquiabierto en un maravilloso País de Invierno, señalando estúpidamente a una banda de coloridos bribones de Hereford haciendo de las suyas)...

Murray (Charles Sortof Monay) cuenta la historia de Mott the Hoople en San Francisco. Se burla con buen humor de todas las personas implicadas, relacionándolas con todo tipo de asociaciones extrañas y sobre el terreno. Pero a pesar de la relajada narración general, Murray se pone serio de repente en sus últimas frases:

Mott the Hoople importa. Importan mucho, porque son una de las pocas, las poquísimas bandas que operan actualmente cuyo trabajo es intelectualmente consistente, que parecen tener una idea sólida de para qué están aquí exactamente. . . . Puede que no sean la mejor banda de rock-and-roll del mundo, y puede que no sean los más importantes, pero ahora mismo son sin duda los más valiosos.

(Murray 1974: 29)

Murray salta directamente a una de las afirmaciones más centrales de la estética del rock: el rock importa. Difícilmente se puede ser más rimbombante que eso y mantenerse dentro de los límites del discurso del rock. Lo bombástico puede "equilibrarse en el borde" por el resto del artículo.

Murray y sus colegas del *NME* aparecieron como líderes del gusto extremadamente seguros de sí mismos, como articuladores de una marca específica de gusto rockero que 150.000-200.000 lectores consultaban cada semana durante los años setenta y ochenta. Sus temas, fotos y estilos de escritura se convirtieron en puntos nodales de un discurso sobre el rock que celebraba tanto la trascendencia del rock como la diversión del pop. Formaron una cultura del gusto "de moda" que podía dar cabida a varios públicos de gusto, desde lo último del pop de moda (Bolan "sí", Elton John "no") hasta lo último de la vanguardia (Throbbing Gristle "sí", Gentle Giant "no") y la música de raíz estadounidense (blues "sí", country "no").

A lo largo de la década de 1980, el *NME* y los demás "inkies" (escritores) fueron desafiados por una serie de publicaciones brillantes. En primer lugar, a medida que el pop se iba aceptando aún más, el éxito arrollador de *Smash Hits* se convirtió en una revista para el fanático del pop conocedor. En 1982, su tirada superó los 500.000 ejemplares (Long 2012: 143). A continuación, las llamadas biblias del estilo (por ejemplo, *The Face*, *i-D*) crearon vínculos entre la música, la moda y la cultura popular de una manera un tanto vanguardista, intelectualmente estimulante y "hip". *The Wire* comenzó siendo principalmente una revista de jazz, pero poco a poco se fue decantando por todo lo experimental, situando en el centro los experimentos relacionados con el rock, pero también comentando experimentos de jazz y arte moderno. *Kerrang!* se decantó por el género del heavy metal, que estaba en pleno desarrollo, y *Q Magazine* -con Paul McCartney en su primera portada- se dirigió al

entonces nuevo grupo demográfico masculino de mayor edad. Tanto *Smash Hits* como *Q* se decantaron por el periodismo de rock como orientación al consumidor más que como crítica en el sentido en que se utiliza aquí el término.

Todo ello indicaba una diversificación a varios niveles de la crítica de rock. Los inkiés se volvieron menos influyentes y redujeron su enfoque a la música relacionada con el rock a medida que la industria de las revistas florecía y las grandes editoriales como IPC y Emap utilizaban modernas técnicas de marketing para dirigirse a diferentes grupos de edad y preferencias de género. Estos acontecimientos también indicaron un cambio general hacia el periodismo musical como orientación del consumidor en lugar de la crítica. La mayoría de las culturas del gusto lideradas por las revistas pasaron de ser reflexivas en un sentido tradicional y palabrero a estar entre los líderes de los estilos de vida en un sentido amplio.

Mientras que los inkiés se encontraban en muchos aspectos a caballo entre el *mainstream* y los márgenes, parece que, en el momento de escribir este artículo, las *glossies* (revistas impresas en papel brillante, que contiene muchas fotografías en color y generalmente dedicada a la moda, la belleza, las celebridades, etc.) están reservadas a una amplia gama de culturas del gusto consumista de la corriente principal. Las revistas especializadas siguen atendiendo a las culturas del gusto marginales y utilizan el discurso estético tradicional para arrojar luz sobre todo tipo de músicas no convencionales. Estas divisiones se han reproducido en Internet. Actualmente, todas las revistas tienen una página web, siendo probablemente las de Rolling Stone y *NME* las más grandes. Sin embargo, hay una gran cantidad de sitios de Internet que sirven a la corriente principal o a las culturas de gustos minoritarios, siendo el sitio web estadounidense pitchfork.com uno de los ejemplos más exitosos.

Conclusiones

Frith abogó a principios de los años 80 por establecer el periodismo y la crítica musical como temas centrales de investigación en los estudios de la música popular. Pero, a pesar de algunos artículos en la década de 1990, el área sólo ha recibido una atención más sostenida tras el inicio del milenio. Los materiales primarios relacionados con EE.UU. y Gran Bretaña se han hecho más accesibles gracias a la digitalización (por ejemplo, rocksbackpages.com). Los aficionados a la crítica también han recopilado distintos tipos de materiales británicos y estadounidenses (por ejemplo, rockcritics.com). Se han publicado algunos libros académicos (Jones 2002, Lindberg et al. 2005, Powers 2013) y se puede encontrar un puñado de artículos, siendo Brennan (por ejemplo, 2006) y Powers (por ejemplo, 2009) los colaboradores más frecuentes en inglés. Tampoco son tan raros los artículos en alemán o en alguna de las lenguas escandinavas. Casi todas las investigaciones han sido de carácter cualitativo, ya que los investigadores han analizado textos individuales dentro de un marco estético-cultural. Sólo recientemente algunos sociólogos han aportado estadísticas cuantitativas (por ejemplo, Schmutz 2009) para

comparar los cambios en el equilibrio entre highbrow y lowbrow en diferentes países.

Las nociones de "culturas del gusto" y otros conceptos relacionados y similares son omnipresentes en los estudios sobre sociología de la música. Esto es así porque dicha investigación incluye en sus debates la dimensión del gusto importante para diversas agrupaciones musicales-sociales. Estas discusiones se han limitado principalmente a las culturas del gusto, para las que los discursos escritos han sido fundamentales. Será importante desarrollar análisis de las culturas del gusto en las que la palabra escrita o hablada tiene menos valor: por ejemplo, en diferentes tipos de culturas del gusto pop y dance. Aunque los investigadores que utilizan el concepto pueden estudiar grupos más o menos grandes, las fronteras de las culturas del gusto necesitan un análisis más profundo: qué pertenece y qué no y cuándo no hay suficiente cohesión en una agrupación para que la etiqueta "cultura del gusto" sea apropiada. Además, debería aclararse la relación entre las culturas del gusto y los públicos del gusto, así como sus relaciones con otros conceptos, como el de género (Hesmondhalgh 2005), que se utilizan para captar el carácter de las agrupaciones músico-sociales complejas.

Referencias

- Becker, H.S. 1951. "The Professional Dance Musician and His Audience." *American Journal of Sociology* 57(2): 136-144.
- Brennan, M. 2006. "The Rough Guide to Critics: Musicians Discuss the Role of the Music Press." *Popular Music* 25(2), 221-234.
- Finnegan, R. 2007 [1989]. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Fish, S. 1980. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frith, S. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- _____. 2002. "Fragments of a Sociology of Rock Criticism." In *Pop Music and the Press*, ed. S. Jones, 235-246. Philadelphia: Temple University Press.
- Gans, H. 1966. "Popular Culture in America: Social Problems in a Mass Society or Social Asset in a Pluralist Society?" In *Social Problems: A Modern Approach*, ed. H.S. Becker, 549-620. New York: John Wiley & Sons.
- _____. 1999 [1974]. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste* (revised and updated edition). New York: Basic Books.
- Gendron, B. 1995. "Mouldy Figs and Modernists: Jazz at War (1942-1946)." In *Jazz among the Discourses*, ed. K. Gabbard, 31-56. Durham: Duke University Press.
- Gennari, J. 2006. *Blowin' Hot and Cool: Jazz and its Critics*. Chicago: Chicago University Press.
- Grossberg, L. 1992. *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York: Routledge.

- Hesmondhalgh, D. 2005. "Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above." *Journal of Youth Studies* 8(1): 21-40.
- _____. 2013. *Why Music Matters*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Jones, S., ed. 2002. *Pop Music and the Press*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kuipers, G. 2006. "Television and Taste Hierarchy: The Case of Dutch Television Comedy." *Media, Culture and Society* 28(3): 359-378.
- Lindberg, U., G. Gudmundsson, M. Michelsen and H. Weisethaunet. 2005. *Rock Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers and Cool-Headed Cruisers*. New York: Peter Lang.
- Long, P. 2012. *The History of the NME: High Times and Low Lives of the World's Most Famous Music Magazine*. London: Portico Books.
- McLeod, K. 2001. "A Critique of Rock Criticism in North America." *Popular Music* 20(1): 47-60.
- Murray, C.S. 1974. "Hot Poop for Hoople People." *New Musical Express* (11 May): 28-29.
- Powers, D. 2009. "'Bye Bye Rock': Toward an Ethics of Rock Criticism." *Journalism Studies* 10(3): 322-336.
- _____. 2013. *Writing the Record: The Village Voice and the Birth of Rock Criticism*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Riesman, D. 1950. "Listening to Popular Music." *American Quarterly* 2(4): 359-371.
- Schmutz, V. 2009. "Social and Symbolic Boundaries in Newspaper Coverage of Music, 1955-2005: Gender and Genre in the US, France, Germany, and the Netherlands." *Poetics* 37(4): 298-314.
- Tadday, U. 1997. "Musikkritik." In *Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, vol. 6, ed. L. Finscher, 1362-1378. Kassel and Stuttgart: Bärenreiter and Metzler.
- Willis, P. 1978. *Profane Culture*. London: Routledge and Kegan Paul.
- _____. 1990. *Common Culture: Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*. Milton Keynes: Open University Press.

Arte, música y clase social

WILLIAM WEBER

Los campos de la historia de la música, la sociología y la historia propiamente dicha (la historia "a secas", como dijo una vez un musicólogo) se han relacionado entre sí de forma más estrecha y eficaz en los últimos veinte años. Al igual que el interés por la historia de la música se ha extendido entre los historiadores, los grandes problemas sociales y culturales han captado el interés de los musicólogos. Nunca olvidaré cuando un estudiante de posgrado de Los Ángeles me retó por no mencionar la Revolución Industrial después de que diera una charla sobre la programación de conciertos del siglo XIX. El replanteamiento de las ideas de Bourdieu ha proporcionado recientemente un lenguaje fluido con el que los campos se comunican entre sí, gracias sobre todo a las publicaciones de DiMaggio, Bennett, Fulcher, Steinmetz y Charle (comentadas a lo largo de este capítulo). Los conceptos de "*habitus*", "eclecticismo" y "legitimación" han contribuido a aportar nuevas perspectivas sobre cuestiones del pasado y del presente, sobre todo en relación con el viejo problema de la clase social (Weber 1979). ¿Cómo se relacionaban las clases medias y altas en sus intereses musicales? ¿Podemos hablar de gustos musicales eclécticos en el siglo XIX? Discutir estos patrones en Europa y Estados Unidos puede ayudar a entender los hábitos de escucha en las últimas décadas.

Las complejidades de la clase social

El tratamiento de las clases sociales en la vida musical ha sido problemático durante mucho tiempo, gracias a la persistencia de tópicos en la literatura histórica y sociológica. El debate sobre la Revolución de Julio de 1830 en Francia, que condujo a una monarquía constitucional, es un caso importante, ya que los estudiosos de diversos campos han asegurado a sus lectores que la clase media, aunque existía desde el siglo XI, se levantó como un fénix después de julio de ese año, trayendo consigo la política moderna, la vida operística y la escucha musical seria (Johnson 1995, Petrey 2001). A menudo se atribuye a Louis Véron, director de la Ópera de París desde 1831, un mérito indebido por el auge de la "gran ópera", aunque esas producciones comenzaron en 1828 bajo la dirección modernizadora del Vizconde de La Rochefoucauld, funcionario de una antigua familia noble. Mientras que el viejo punto de vista de una nueva burguesía consciente de sí misma aún sobrevive (Maza 2003), otros historiadores piensan que los dirigentes de la Monarquía de Julio vendieron el régimen a la opinión pública como burgués porque tenían miedo de los trabajadores revolucionarios y no querían ampliar mucho la población votante

(Pilbeam 1991). Por otra parte, la estrecha interacción entre el público burgués y el aristocrático era una larga tradición en la Ópera; en 1780 había muchos más empresarios con palcos allí que en el King's Theatre de Londres, y el número de burgueses entre los abonados se mantuvo relativamente estable en París durante la primera mitad del siglo XIX (Fulcher 1987, Huebner 1989, Weber 1993).

Los historiadores y los sociólogos se han movido en direcciones paralelas en la remodelación de las concepciones de las clases sociales. Ambos campos son ahora partidarios de estudiar las clases sociales como si estuvieran formadas por grupos ocupacionales dispares con orientaciones culturales fraccionadas. El historiador William M. Reddy (1992: 24) resumió este punto de vista diciendo que "ya no es aceptable examinar la posición socioeconómica y las experiencias de un grupo determinado y, a partir de ahí, saltar a la conciencia y la ideología". Abogó por identificar "pasos intermedios" para explicar "cómo, por qué y por quién se establece la comunicación necesaria para hacer posible la acción política" (ibíd.). Cualquier uso de los términos consagrados para las clases sociales debe ser examinado críticamente. Escribiendo en un volumen clave sobre las clases sociales europeas, Kocka y Mitchell (1993) y Mosse (1993) advirtieron de la "precaria unidad" que se puede ver en *Bürgertum* o burguesía, términos que pasaron de designar el estatus cívico y la fiscalidad a ser nociones vagas y conflictivas sobre los grupos sociales superiores (véase también Kocka 1995). Mosse proporcionó la definición más sucinta de lo que los historiadores europeos consideran ahora que ocurrió dentro de la nobleza y la burguesía en el transcurso del siglo XIX: cada grupo estaba formado por un complicado conjunto de profesiones, orígenes regionales y tendencias culturales del que surgió una élite compuesta en torno a 1880. Mosse (70-102) esbozó cómo "esta nueva élite, cada vez más basada en la riqueza, desarrolló una cultura distintiva compuesta por elementos tanto aristocráticos como burgueses", siendo entonces su influencia "transmitida por instituciones educativas y procesos de socialización". Paralelamente a la élite compuesta surgió un cuadro político dirigente que no era en absoluto idéntico a ella. Existen diferencias evidentes en el funcionamiento de estas dinámicas en los distintos países, siendo el Reino Unido un caso atípico en lo que a estas diferencias se refiere. También hubo diferencias significativas en Francia y Rusia.

Este análisis permite identificar a la nueva clase alta entre los abonados a los principales teatros de ópera y a las principales series de conciertos de música clásica. A pesar del impresionante crecimiento de la vida musical de la clase media, la separación de la clase media-alta para unirse a la nueva élite compuesta difuminó cualquier identidad distintiva de la clase media como tal. Además, veremos que entre el mundo de la ópera y el de la música clásica surgieron importantes tensiones sobre los valores sociales y musicales, originadas por lo que Bourdieu denomina fracciones de clase. La dinámica de esa tensión es de gran interés para los sociólogos; de hecho, una reciente encuesta sobre los hábitos de ocio en el Reino Unido

descubrió que la música es "el campo cultural más dividido y polémico de todos" (Bennett et al. 2009: 75).

Una de las ideas erróneas tradicionales es que la cultura burguesa arrolló a la aristocrática. Está claro que gran parte de la cultura aristocrática del siglo XVIII perduró durante el siglo XIX (Mayer 1991). El sonido suave y graciosamente articulado de las orquestas dominadas por instrumentos de cuerda se originó en las salas de música de la corte y se trasladó a los teatros municipales de conciertos y de ópera con la participación del público burgués. El Concierto de Música Antigua, la primera institución pública dedicada al repertorio canónico, fue fundado en Londres en 1776 por un grupo de nobles, y la mayoría de las sociedades de conciertos que surgieron posteriormente implicaron en cierta medida a familias aristocráticas. Las primeras nociones de la grandeza de Beethoven también surgieron de aristócratas austriacos especialmente activos en la vida musical (DeNora 1997). Los prestigiosos palcos de los principales teatros de ópera siguieron dotando de una identidad aristocrática a la nueva élite compuesta. Esa tradición fue absorbida por la gestión cada vez más comercial de esos salones, lo que confirma el análisis de Mosse sobre la integración de las élites burguesa y noble. Además, la frecuente interpretación de música en los salones unía a los grupos de la clase alta en la intimidad. Curiosamente, en Francia, el principal país en el que la nobleza carecía de poder político, las mujeres de la nobleza dirigían salones centrados en la música nueva en una época en la que las óperas y sinfonías antiguas habían pasado a dominar los repertorios. Winnarreta, la princesa de Polignac, dedicó gran parte de su vida a apoyar a los compositores de la época (Kahan 2003).

Las tradiciones culturales aristocráticas se transmutaron en la sociedad gentil en los Estados Unidos de principios del siglo XIX. Bushman (1992: 306) demostró cómo "el persistente encanto de la aristocracia" se extendió desde la alta burguesía a las familias urbanas más acomodadas en cuanto a la elección de muebles, ropa y modales. Eso significó que las compañías de ópera italianas fueron acogidas con entusiasmo en Nueva York y luego en provincias; un gusto musical especializado fue reconcebido por algunos comentaristas como democrático para justificar su elevado prestigio (Ahlquist 1997). Las orquestas establecidas en Nueva York y Boston siguieron las prácticas británicas de ofrecer un gusto refinado de repertorio, aunque ocasionalmente incluyeran canciones que la junta directiva de la Sociedad Filarmónica de Londres no toleraría. Levine (1990) demostró cómo los teatros se centraron en general en un público más reducido de clase alta y se definieron cada vez más como instituciones de alta cultura hacia finales de siglo.

DiMaggio ha desarrollado un marco fértil para comparar las ciudades europeas con las estadounidenses en lo que respecta a la estructura de clases inherente a la vida cultural. Demostró que la relativa unidad o fragmentación de las élites determinaba en gran medida las relaciones entre las instituciones de la alta cultura en general. Mientras que en Boston las élites estrechamente unidas unían la Orquesta Sinfónica de Boston con el Museo Elizabeth Gardner, en Nueva York una

estructura dispersa permitía que florecieran orquestas y museos por separado (DiMaggio 1982, 2009, 2010). Me parece útil aplicar estos modelos a las ciudades europeas de los siglos XVIII y XIX para explicar el alcance del eclecticismo en los repertorios. En Viena, donde las instituciones musicales y culturales estaban estrechamente entrelazadas, la Orquesta Filarmónica de Viena interpretaba un repertorio mucho más reducido que el de las demás grandes orquestas europeas e impedía la aparición de cualquier otro conjunto profesional hasta 1900. En comparación, en París, la fragmentación de las élites en las sucesivas revoluciones y la liberalización de las normas sobre los conciertos y la ópera estimularon el surgimiento de cuatro orquestas distintas en la segunda mitad del siglo. Se puede hacer una comparación similar con el siglo XVIII. Mientras que en París se impusieron rígidos monopolios sobre las instituciones musicales, en Londres proliferaron los conciertos gracias a la fragmentación de los municipios y los grupos políticos (Weber 2008).

Repensar a Bourdieu sobre la música

Un replanteamiento de los principios sociológicos de la clase social se ha desarrollado en estrecha relación con un replanteamiento de lo que Bourdieu propuso para el estudio de la distinción social y cultural. Como dijo Wacquant (1991: 57), la clase media, como cualquier grupo social, "no existe ya hecha en la realidad" sino que "debe constituirse a través de luchas materiales y simbólicas libradas simultáneamente sobre la clase y entre las clases". Citó el argumento de Bourdieu de que "es en estas zonas intermedias del espacio social donde la indeterminación y la borrosidad de la relación entre prácticas y posiciones son mayores" (ibíd.). A través del concepto de espacio social, Bourdieu hizo surgir un proceso multidimensional a través del cual ver las estrategias creativas que percibía en los procesos de distinción social (Bourdieu 1987, Wacquant 1991: 52, Weininger 2005).

El concepto clave necesario para eludir las ideas erróneas sobre la clase social es la noción de Bourdieu de fraccionamiento de clase. Comprender la fraccionalización de la clase proporciona una valiosa visión de las formas en que interactúan y cambian las formaciones sociales del gusto musical. Bourdieu (1984: 14) argumentó en *Distinction* que "la clase dominante constituye un espacio relativamente autónomo cuya estructura se define por la distribución del capital económico y cultural entre sus miembros, caracterizándose cada fracción de clase por una determinada configuración de esta distribución a la que corresponde un determinado estilo de vida". Bourdieu habló a menudo de cómo su pensamiento evolucionó a partir de la conciencia de estas diferencias de gusto como el *habitus clivé*. Steinmetz (2011: 52) señaló que Bourdieu hablaba de un *habitus* desestabilizado y veía algunos casos como "el resultado de situaciones socialmente heterogéneas [que] son, por tanto, internamente *desgarradas* o 'hendidias'" (énfasis en el original). Bennett (2007: 203) también señaló que "Bourdieu suele permitir una tensión, en el

caso de los artistas e intelectuales, entre su *habitus* de clase y el *habitus* asociado a su posición distintiva en un campo artístico o intelectual específico".

Los historiadores y los sociólogos han seguido caminos paralelos a la hora de identificar las trayectorias sociales y culturales contrastadas de los grupos profesionales. El pensamiento revisionista sobre la Revolución Francesa de 1789 puso de manifiesto que los hombres elegidos para el Tercer Estado rara vez eran empresarios, sino miembros de las profesiones "liberales" (derecho, medicina o administración pública). Los trabajos sobre el siglo XIX han demostrado igualmente que los hombres de negocios y los miembros de las profesiones liberales -que normalmente eran menos ricos- solían desempeñar papeles políticos muy diferentes (Weber 1979, 2003 [1975]; Kocka 1995). En mi estudio sobre el público de clase media en las décadas de 1830 y 1840, descubrí que esa diferenciación era sustancial: los suscriptores de los primeros conciertos de música clásica pertenecían con mayor frecuencia a las profesiones liberales, y los mecenas de los cantantes de ópera pertenecían con mayor frecuencia a los altos niveles empresariales. Ese patrón encaja con un argumento de Bennett y Silva (2011: 440-441), a saber, que Bourdieu veía el capital cultural como "el principal medio de preferencia ocupacional para la fracción dominada de la clase dominante, y no para su *fracción dominante* (*es decir, su propietaria*)" (énfasis añadido). Así, abogados y periodistas propusieron una estética elevada para el repertorio clásico (idealismo musical, en mi terminología) al atacar el mundo de la ópera por haberse comercializado burdamente a través de la venta de ediciones de melodías de ópera fáciles de cantar. En esta época surgió la primera generación de críticos musicales profesionales con poder de decisión, que atrajeron la atención del público al proponer valores musicales idealistas contra la interpretación "superficial" de los pianistas virtuosos. Ese diálogo se ajusta a lo que han demostrado estudios recientes sobre la manipulación del capital cultural, que "siempre está vinculado a un campo... en el que los agentes luchan relacionamente por la ventaja estratégica y la posición" (Prieur y Savage 2011: 570). "Para Bourdieu", señalan Prieur y Savage, "el capital es un concepto relacional que designa una fuerza social que funciona dentro de un campo en el que está sujeto a contestación" (569).

No obstante, podemos estar seguros de que en la década de 1860 los miembros de ambos grupos profesionales tenían al menos alguna experiencia con la gran ópera y la música clásica. ¿Significa esto que existía un gusto omnívoro entre las clases altas del siglo XIX? Lo que evolucionó no fue tanto un liberalismo acrítico hacia los gustos en pugna, ya que esto implicaría la negociación de diferentes gustos musicales según un sentido de necesidades sociales contrastadas, vistas hasta cierto punto en términos jerárquicos. El eclecticismo de los gustos tomó su forma más explícita en los eventos llamados conciertos de paseo que reunían vales, solos virtuosos, medleys de melodías de ópera y movimientos de sinfonías clásicas. En algunos casos, se podía pasear durante las actuaciones de estos conciertos de paseo. Estos conciertos, que empezaron a celebrarse sobre todo en los jardines de Vauxhall, en el Londres del siglo XVIII, adquirieron una forma más extravagante en la década

de 1830, forma que fue condenada por los críticos idealistas por barbarizar el gusto musical. Un estudio reciente ha demostrado la nerviosa relación entre los conciertos de paseo y la principal orquesta de música clásica en Chicago a finales del siglo XIX (Vaillant 2003).

El concepto de legitimación ha demostrado ser una herramienta clave para entender cómo interactuaban los gustos musicales en determinados espacios sociales en el siglo XIX. Yo diría que la legitimación no se produjo en la cultura musical en su conjunto, sino específicamente en cada una de las formas de *habitus* que se encuentran en los campos contrastados de la cultura musical del siglo XIX: la ópera y el virtuosismo relacionado, los conciertos de música clásica y las primeras formas de canción popular. Los tres campos se relacionaban entre sí mediante intercambios musicales cuidadosamente negociados a corto o largo plazo. Ese proceso se regía tanto por las condiciones de clase social de cada *habitus* como por los supuestos del gusto. Cuando una orquesta interpretaba piezas de *Orphée* de Gluck o de *Don Giovanni* de Mozart -descontextualizándolas en cada caso de la ópera completa- se modificaban significativamente los supuestos sobre el carácter de la música.

A pesar del eclecticismo de los gustos y del fraccionamiento de las clases sociales, la cultura musical no frenó la reproducción de las jerarquías de clase. DiMaggio y Useem (1982) han liderado la reflexión en este ámbito, argumentando que las formas de alta cultura contribuyeron a la concentración continua de la riqueza y al dominio de las clases altas en Estados Unidos durante finales del siglo XIX y el siglo XX (cf. DiMaggio 1982). El efecto estabilizador de las instituciones musicales en la sociedad europea del siglo XIX es muy similar. El proceso de legitimación dentro y entre las distintas formas de *habitus* fomentó una unidad cultural funcional dentro de la nueva élite compuesta y las clases medias más prósperas. El intercambio entre campos musicales en la negociación de sus relaciones ayudó al control de la vida cultural en su conjunto por parte de los estratos sociales superiores. Los mundos de la ópera y la música clásica coexistieron a pesar de sus diferencias a medida que surgía la nueva burguesía unitaria. Así, los conciertos de paseo ganaron público en muchos niveles, desde los pueblos con baños medicinales de la clase alta hasta los parques de las ciudades pobres. Ofrecer una mezcla de música de las dos formas dispares de *habitus* musical produjo un sentimiento estabilizador de unidad social.

La ópera frente a los clásicos: Dos formas de *habitus*

El estatus artístico del mundo de la ópera es el aspecto más problemático del siglo XIX cuando se lo compara con el mundo de la música clásica. Es válido aplicar el término alta cultura en un sentido neutro a la cultura influenciada por la élite tanto en el mundo de la ópera como en el de los conciertos. Sin embargo, hacerlo entra en conflicto con la noción de gusto elevado reivindicada por los defensores del mundo de la música clásica. El idealismo de ese pensamiento rompió con la creencia

tradicional en la primacía del público en general, al dotar de una nueva autoridad ejercida de forma diversa por el filósofo, el crítico o el músico. Ello condujo a la formación musical mediante el estudio de grandes obras sancionadas como canónicas por tales intelectuales. Los cuartetos de cuerda establecieron el modelo más puro de gusto al desterrar la música vocal de sus eventos y, en algunos casos, el piano, ya que ese instrumento era una fuerza de comercialización de la cultura musical (Weber 2008). Se puede aplicar el término unívoco a esta ideología de la música clásica como un gusto "elevado" de carácter intransigente que no debe ser identificado como snob. Sin embargo, la mayoría de los oyentes de los conciertos de música clásica también deben haber valorado en cierta medida la ópera y la música virtuosa dentro de un conjunto de gustos eclécticos.

Por el contrario, el mundo de la ópera y el virtuosismo surgió de la suposición tradicional de que el público gobernaba el gusto musical. En el siglo XVIII, los periodistas informaban de lo que el público y los entendidos decían sobre una obra o una representación, lo que indicaba que el primero tenía la máxima autoridad. La crítica de ópera que surgió a principios del siglo XIX no alcanzó el prestigio intelectual que tuvieron las críticas de los conciertos de música clásica; de hecho, las críticas solían ser de los mismos autores. El teatro musical era mucho más comercial que los conciertos de música clásica, ya que el florecimiento de las partituras de melodías de ópera populares hacía difícil ver una cultura estéticamente depurada en ese contexto. Así, los críticos solían informar de cuánto dinero entraba en un teatro en una buena noche como prueba del compromiso del público, algo que era bastante inusual en los conciertos.

Todo ello sugiere por qué soy reacio a aplicar el término *sacralización* al mundo de la ópera, al menos para el siglo XIX. Levine (1990) tenía razón al argumentar que la ópera alcanzó el estatus de *alta cultura* en Estados Unidos a finales del siglo XIX. Pero el mundo de la ópera comprendía un conjunto tan variado de géneros que no surgió una estética amplia entre las óperas antiguas que fuera comparable a la noción de *clásicos*. Los comentaristas no veían una *única versión de la verdad cultural*, porque la ópera con texto hablado, como la *opéra-comique*, el *Singspiel*, la ópera "inglesa", la opereta y el musical estadounidense, se encontraban a gran distancia de la gran ópera y el drama musical wagneriano. No se desarrolló una estética unificadora en torno a obras de compositores como Mozart, Bellini, Auber, Meyerbeer, Wagner y Offenbach.

Con las producciones de la gran ópera, que comenzaron en 1828, surgió un nuevo y amplio público de importancia internacional. Rápidamente se asumió que prácticamente todo el mundo podía y, de hecho, disfrutaría de estas espectaculares producciones, que llenaban la Ópera de forma mucho más constante de lo que se había hecho nunca. El Théâtre-Italien, hasta entonces reservado a los entendidos y a la nobleza, se vio eclipsado por la Ópera, bastión de la emergente élite compuesta. La sensación de que todo el mundo "tenía que ir" que surgió con las óperas desde Guillaume Tell (1828) hasta Le Prophète (1849) se asemeja a la popularidad que

alcanzaron posteriormente *Evita* (1978) y *Cats* (1981) de Andrew Lloyd Webber. La atracción del nuevo público hizo que aumentaran los costes de producción y se construyeron nuevas y grandes salas para ofrecer un espectáculo al creciente público. Todo ello llevó a los directores a montar más reposiciones que obras nuevas, lo que estimuló la formación de un repertorio canónico en torno a piezas especialmente populares.

Los principales teatros de ópera de las principales ciudades se encontraron en la irónica situación de depender cada vez más de atraer al público de clase media a los asientos de las galerías. Esos oyentes representaban, en efecto, al público masivo que compraba partituras de piezas de ópera populares. Inflúan en lo que ocurría en la vida operística tanto como los abonados de élite. Charle (2008, 2012, 2015) ha demostrado que las obras francesas dominaron el mercado internacional de la ópera durante el resto del siglo XIX. Esto era especialmente cierto para las piezas de la Opéra-Comique. El sofisticado encanto de estos espectáculos atraía al público incluso más que la gran ópera, ya que las piezas de Daniel Auber, Fromenthal Halévy y Adolphe Adam eran la principal oferta de los teatros provinciales de toda Europa. De hecho, sólo unos pocos teatros de las capitales producían piezas de Christoph-Willibald Gluck o de compositores italianos de su época.

El gusto por la ópera extranjera y autóctona se dividió, en cierta medida, entre las clases altas y medias del Reino Unido. La cultura musical británica se vio influida a largo plazo por la cultura intensamente cosmopolita que creció entre las familias de la nobleza y la alta burguesía a finales del siglo XVII. La ópera italiana se convirtió en el equivalente musical del Grand Tour en el mundo del arte, lo que disuadió a las clases altas de invertir su vida teatral en la ópera inglesa. A partir de la fundación del Queen's Theatre (o King's Theatre) en 1705, se abrió un gran abismo entre la ópera italiana totalmente cantada y la ópera "de baladas" o "inglesa" de canciones y diálogos hablados; de hecho, casi no se presentaron piezas de compositores nacidos en Gran Bretaña hasta finales de la década de 1830. Los teatros que ofrecían ópera inglesa tenían temporadas más largas para un público mucho más amplio que el del teatro cosmopolita de la premier. Aunque las familias de la alta burguesía podían cantar canciones de la ópera inglesa en casa, no se identificaban con ella ni de lejos como lo hacían las familias francesas equivalentes, que acudían regularmente a la Opéra-Comique.

Las clases populares y la música popular

Los escritos sobre la historia social de la música durante el siglo XX tendían a retratar las iniciativas burguesas destinadas a estimular las actividades musicales entre la clase media-baja y los trabajadores acomodados. Los historiadores de la música escribieron sobre cómo surgieron los esfuerzos para llevar "la música a los millones" en Europa occidental y central a través de lecciones de música, coros y conjuntos orquestales. Los coros franceses, a los que se denominaba "los clubes del Orphéon", y las escuelas británicas de formación musical estimularon las

competiciones nacionales entre conjuntos. Pero en los últimos veinte años la tendencia ha sido que las iniciativas surjan de antiguas tradiciones de creación musical a nivel local. Las convenciones de canto en tabernas, iglesias y organizaciones comunitarias solían constituir la base a partir de la cual los empresarios musicales locales ampliaban la escala y el perfil público de las actividades musicales.

Los historiadores y musicólogos británicos han profundizado en este tema. Como ha demostrado Marsh (2010), la vida musical británica se arraigó a nivel local en los siglos XVI y XVII en pueblos, casas señoriales y catedrales. Los géneros británicos del glee [alegría] y el catch [atrapar] se disfrutaban entre una amplia gama de clases sociales desde finales del siglo XVIII, ya sea en cenas de élite o en tabernas de clase media-baja. Guiguet (2010) ha demostrado que estas canciones se interpretaban en las cenas de apoyo al partido conservador en la década de 1830, tanto entre los trabajadores como entre los terratenientes. Aunque los propietarios de las industrias locales ayudaban a las bandas y coros, el principal estímulo procedía de los grupos comunitarios -clubes locales, asociaciones comerciales o partidos políticos-, a partir de los cuales se desarrollaban luego las reuniones o concursos nacionales (Waters 1990, Joyce 1991). Del mismo modo, en Francia, los clubes Orphéon tenían raíces locales entre personas de los extremos del espectro social (Ellis 2007). En Alemania, los coros para hombres y algunos para mujeres también se encontraban en casi todas las ciudades: sólo en Münster había más de 200 (Friedrich 1961, Heemann 1992).

Los clubes musicales de este tipo solían surgir en una gran variedad de niveles sociales y no solían manifestar una fuerte conciencia de clase. En un estudio formativo de las actividades británicas, Russell (1987: 151) argumentó que "la música rivalizaba con la política... [y] podía formar un vínculo incómodo entre clases sociales potencialmente antagónicas". Informó de que en la década de 1880 se produjo un pequeño pero significativo aumento de los ingresos que fue crucial para la difusión de las bandas de música y los coros. En un estudio clave sobre la canción popular, Scott (2008: 9) sugirió igualmente que "la cultura popular era un lugar para los significados disputados de la experiencia social, y funcionaba frecuentemente como un área de compromiso sobre los valores, permitiendo a la clase trabajadora adoptar estrategias evasivas o de resistencia". Scott ilustra cómo la traducción del habla "auténtica" de los Cockney [habitante de los bajos fondos del East End londinense] puede transmitir atributos de los valores de la clase media.

Los gobiernos municipales y los empresarios privados solían colaborar en el desarrollo del entretenimiento musical a nivel local. En Lille, por ejemplo, hacia 1910, una oficina municipal supervisaba los teatros, las salas de conciertos y los grupos de artistas, reuniendo a los empresarios con los intérpretes e intentando mantener el orden en los distritos de entretenimiento. Los eventos más importantes eran las actuaciones de los festivales, en los que bandas, coros y solistas ofrecían programas similares a los de los conciertos de paseo: selecciones de ópera, solos instrumentales,

marchas y movimientos sinfónicos cortos. Los compositores identificados con la música clásica participaban en estas ocasiones en Lille. El Día de la Bastilla de 1912, un coro del Orphéon, la banda de música del sindicato de tipógrafos y un conjunto llamado Círculo Berlioz interpretaron piezas de Jules Massenet, Camille Saint-Saëns y compositores locales (Anon. 1912: 1). Pasler (2009) ha argumentado que en esa actividad musical subyacen amplias nociones de política republicana.

Pero el fenómeno más importante fue, con mucho, el surgimiento de la canción popular moderna en los lugares denominados music halls en el Reino Unido, *cafés-concerts* en Francia, *Variété* en Europa central y vaudeville en Estados Unidos. A principios del siglo XIX, la tradición de la canción arraigada en las tabernas creció con la comercialización de las canciones de teatro y, a partir de la década de 1840, se amplió a espectáculos con grupos de baile, acróbatas y selecciones de ópera. La pieza central de estos espectáculos teatrales estaba formada por canciones de carácter para uno o dos cantantes conocidos localmente, pero a menudo la velada terminaba con una serie de dúos de ópera cuya diversidad de géneros y épocas indica un público conocedor. Los teatros se expandieron de forma extraordinaria: en Londres, en 1866, había treinta salones de música con capacidad para más de 1.500 personas, y las clases altas acudían a veces a los del West End, que ofrecían veinticinco cantantes, una orquesta de sesenta y un ballet de 150. En cambio, los salones de música locales no tenían más de diez músicos y atraían tanto a los artesanos prósperos como a los oficinistas y sus familias (Weber 2008).

La legitimación intelectual se volvió más conflictiva para la cultura musical popular hacia finales del siglo XIX. Mientras que los idealistas dejaron de pronunciar duras palabras sobre los conciertos de paseo que se organizaban para los sectores más adinerados de la clase media, los comentarios se volvieron cada vez más contra la palabra popular, pasando de ser un signo neutro de interés público a una indicación despectiva de bajo gusto. Aun así, los críticos franceses empezaron a legitimar a los principales cantantes de los *cafés-concerts* a finales de la década de 1860; uno de ellos declaró que la famosa señorita Thérèse (Emma Valadon) había dado "una diatriba a lo Corneille, hecha con arte" (Anon. 1875). En cambio, los music-halls británicos desarrollaron un público más arraigado en la clase obrera. Este público no se consideraba "artístico". Podría decirse que los music halls sentaron las bases culturales del rock 'n' roll británico de los años cincuenta (Weber 2008: 299).

¿Continuidad o cambio en el siglo XX?

El mismo hecho de que los conceptos sociológicos desarrollados recientemente resulten útiles para estudiar la cultura musical del siglo XIX sugiere una continuidad en el papel desempeñado por la clase social desde entonces. Para bien o para mal, la autoridad social ejercida por los teatros de ópera y las sociedades de conciertos desde principios del siglo XIX siguió contribuyendo a la reproducción de las clases altas de generación en generación y proporcionando estabilidad cultural durante los

estragos del periodo delimitado por la Primera y la Segunda Guerra Mundial (1914-1945). De hecho, esa misma experiencia puede haber contribuido significativamente a la osificación de un repertorio canónico que hizo que las nuevas obras parecieran rarezas para la mayoría del público. Sin embargo, es evidente que el auge económico y la liberalización política de las tres décadas siguientes desencadenaron profundos cambios tanto en la estructura de clases como en la cultura musical. Por un lado, el gusto por el rock 'n' roll se hizo omnipresente y dominante en la vida musical a través de procesos que no estaban controlados por instituciones de élite como la Iglesia o el Estado. Los grupos de rock en garajes de clase media son el equivalente actual de las antiguas bandas británicas, pero se basan en un nuevo y significativo tipo de comercialidad. Además, ha surgido una vanguardia compositiva subvencionada por el gobierno y las organizaciones benéficas de élite de forma radicalmente distinta al mecenazgo del que disfrutaban los compositores cien años antes. Los líderes gubernamentales ilustrados hacen ahora esfuerzos -que pueden ser frustrantes- para fomentar el modernismo musical para el pequeño público ansioso de escuchar la música.

Referencias

- Ahlquist, K. 1997. *Democracy at the Opera: Music, Theater and Culture in New York City, 1815-60*. Champaign: University of Illinois Press.
- Anon. 1875. *L'Eldorado et la question des cafés-concerts*. Paris: Hugonis, 1882, 25-26, citing 1867 text.
- Anon. 1912. *Lille Echo* (July 14): 1 (untitled).
- Bennett, T. 2007. "Habitus Clivé: Aesthetics and Politics in the Writing of Pierre Bourdieu." *New Literary History* 38(1): 201-228.
- Bennett, T. and M. Savage, E. Silva, A. Warde, M. Gayo-Cal and D. Wright. 2009. *Culture, Class, Distinction*. London: Routledge.
- Bennett, T. and E. Silva. 2011. "Introduction: Cultural Capital—Histories, Limits, Prospects." *Poetics* 39(6): 427-443.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- _____. 1987. "What Makes a Class? On the Theoretical and Practical Existence of Groups." *Berkeley Journal of Sociology* 32: 1-17.
- Bushman, R.L., 1992. *The Refinement of America: Persons, Houses, Cities*. New York: Knopf.
- Charle, C. 2008. *Théâtres en Capitales: Naissance de la Société du Spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*. Paris: Albin Michel.
- _____. 2012. "Circulations Théâtrales entre Paris, Vienne, Munich et Stuttgart (1815-60): Essai de Mesure et d'Interprétation d'un échange Inégal." In *Der literarische Transfer zwischen Großbritannien, Frankreich und dem deutschsprachigen Raum im Zeitalter der Weltliteratur (1770-1850)*, ed. N. Bachleitner, 229-260. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- _____. 2015. "La Constitution d'un Panthéon de la Musique et de l'Opéra au XIXe Siècle." In *The Oxford Handbook of Opera Canon*, eds. W. Weber and C. Newark. New York: Oxford University Press.

- DeNora, T. 1997. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*. Berkeley: University of California Press.
- DiMaggio, P. 1982. "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston." *Media, Culture and Society* 4(1/4): 33–50, 303–322.
- _____. 2009. "Introduction." *Organizzare la Cultura: Imprenditoria, Istituzioni e Beni Culturali*. Bologna: Mulino.
- _____. 2010. "The Problem of Chicago." In *The American Bourgeoisie: Distinction and Identity in the 19th Century*, eds. S. Beckert and J. Rosenbaum, 209–233. London: Palgrave Macmillan.
- DiMaggio, P. and M. Useem. 1982. "The Arts in Class Reproduction." In *Cultural and Economic Reproduction in Education: Essays on Class, Ideology and the State*, ed. M.W. Apple, 181–201. London: Routledge and Kegan Paul.
- Ellis, K. 2007. "A Tale of Two Societies: Class, Democratisation and the Regeneration of Early Choral Musics in France, 1861–74." In *Les Sociétés de Musique en Europe 1700–1920: Structures, Pratiques Musicales, Sociabilités*, eds. H. Bödeker and P. Veit, 269–288. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag.
- Friedrich, A. 1961. *Beiträge zur Geschichte des Weltlichen Frauenchores im 19. Jahrhundert in Deutschland*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Fulcher, J.F. 1987. *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and as Politicized Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guiguet, K. 2010. "Music and Power: A Conservative Musical Soundscape in Britain, 1830–1850." PhD diss., Carleton University.
- Heemann, A. 1992. *Männergesangvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur städtischen Musikgeschichte Münsters*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Huebner, S. 1989. "Opera Audiences in Paris, 1830–1870." *Music and Letters* 70(2): 206–225.
- Johnson, J.H. 1995. *Listening in Paris: A Social History*. Berkeley: University of California Press.
- Joyce, P. 1991. *Visions of the People: Industrial England and the Question of Class*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kahan, S. 2003. *Music's Modern Music: A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. Rochester: University of Rochester Press.
- Kocka, J. 1995. "The Middle Classes in Europe." *Journal of Modern History* 67(4): 783–806.
- Kocka, J. and A. Mitchell, eds. 1993. *Bourgeois Society in Nineteenth Century Europe*. Oxford: Berg.
- Levine, L. 1990. *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press.
- Marsh, C. 2010. *Music and Society in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mayer, A. 1991. *The Persistence of the Old Regime: Europe to the Great War*. New York: Pantheon.
- Maza, S. 2003. *The Myth of the French Bourgeoisie: An Essay of the Social Imaginary, 1750–1850*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mosse, W. 1993. "Nobility and Middle Classes in Nineteenth-Century Europe: A Comparative Study." In *Bourgeois Society in Nineteenth-Century Europe*, eds. J. Kocka and A. Mitchell, 70–102. Oxford: Berg.

- Pasler, J. 2009. *Composing the Citizen: Music as Public Utility in Third Republic France*. Berkeley: University of California Press.
- Petrey, S. 2001. "Robert le Diable and Louis-Philippe the King." In *Reading Critics Reading: Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, eds. R. Parker and M.A. Smart, 137–154. New York: Oxford University Press.
- Pilbeam, P. 1991. *The Revolution of 1830 in France*. London: Macmillan.
- Prieur, A. and M. Savage. 2011. "Updating Cultural Capital Theory: A Discussion based on Studies in Denmark and in Britain." *Poetics* 39(6): 566–580.
- Reddy, W.M. 1992. "The Concept of Class." In *Social Orders and Social Classes in Europe Since 1500: Studies in Social Stratification*, ed. M.L. Bush, 13–25. London: Longman.
- Russell, D. 1987. *Popular Music in England: A Social History*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Scott, D. 2008. *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, Paris, and Vienna*. New York: Oxford University Press.
- Steinmetz, G. 2011. "Bourdieu, Historicity, and Historical Sociology." *Cultural Sociology* 5(1): 45–66.
- Vaillant, D. 2003. *Sounds of Reform: Progressivism and Music in Chicago, 1873–1935*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Wacquant, L.J.D. 1991. "Making Class: The Middle Class(es) in Social Theory and Social Structure." In *Bringing Class Back In: Contemporary and Historical Perspectives*, eds. S. McNall, R. Levine and R. Fantasia, 39–64. Boulder: Westview Press.
- Waters, C. 1990. *British Socialists and the Politics of Popular Culture, 1884–1914*. Manchester: Manchester University Press.
- Weber, W. 1979. "The Muddle of the Middle Classes." *19th-Century Music* 3(2): 175–185.
- _____. 1993. "L'Institution et son Public: l'Opéra à Paris et à Londres au XVIIIe siècle." *Annales Economie/Société/Civilisation* 48(6): 1519–1539.
- _____. 2003 [1975]. *Music and the Middle Class: Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna, 1830–1848*. London: Croom Helm/Ashgate.
- _____. 2008. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. Forthcoming. "The Problem of Eclectic Listening in French and German Concerts, 1860–1910." In *The Art of Listening and Its Histories*, eds. C. Thorau and H. Ziemer. Oxford: Oxford University Press.
- Weininger, E.B. 2005. "Foundations of Bourdieu's Class Analysis." In *Approaches to Class Analysis*, ed. E.O. Wright, 82–119. Cambridge: Cambridge University Press.

Paisajes urbanos

SARA COHEN

[...]

Entre 2007 y 2009 llevé a cabo un proyecto de dos años sobre música y entornos urbanos con un investigador asociado, Brett Lashua.¹ Uno de nuestros principales objetivos era examinar la creatividad musical y el carácter distintivo local en un contexto de regeneración urbana y a través de la investigación etnográfica, y el proyecto se centró en músicos aficionados de rock, pop y hip-hop, e incluyó un estudio de caso sobre la creación de música en Liverpool. Nos interesaba saber cómo interactuaban los músicos con los entornos urbanos materiales para hacer música: por ejemplo, los lugares en los que tocaban y sus desplazamientos hacia y desde esos lugares. También nos interesaban los lugares representados a través de la música y la forma en que los músicos experimentaban y pensaban en la ciudad y en el cambio urbano. . . .

Aunque la observación participante y las entrevistas constituyeron la base de nuestro enfoque metodológico, el proyecto también incluyó la investigación de archivos y el uso de mapas y cartografía. En los archivos cívicos y musicales consultamos mapas históricos, así como fotografías, dibujos arquitectónicos, artículos de prensa, folletos y otros documentos que nos ayudaron a situar la investigación en un contexto histórico. También creamos nuestros propios mapas a través de los cuales pudimos compartir los resultados de nuestra investigación con los músicos y otras personas (Cohen 2012). Entre ellos se encontraban mapas de los recorridos a pie que habíamos realizado con los músicos; mapas digitales, multimedia e interactivos de los lugares y sonidos de la música local; y mapas creados a través de la tecnología cartográfica de los Sistemas de Información Geográfica (SIG), un medio digital de almacenamiento de información espacial que

¹ Me gustaría dar las gracias a Brett por su contribución al proyecto; al Consejo de Investigación de Artes y Humanidades del Reino Unido (Paisaje y Medio Ambiente) por apoyarlo; a nuestros socios del proyecto, English Heritage, National Museums Liverpool y Urbeatz; y a todos los músicos que participaron en el proyecto y nos dieron su permiso para utilizar sus mapas y letras. Además, me gustaría dar las gracias a los organizadores y participantes de los seminarios y conferencias en los que Brett y yo presentamos ponencias sobre aspectos de la investigación, pero sobre todo a la Royal Musical Association, que me dio la oportunidad de presentar un discurso de apertura ("Boundaries", Conferencia Anual de la RMA, University College London, 17 de julio de 2010) que sirvió de base para este artículo. También debo agradecer a David Horn sus comentarios sobre los borradores de ese discurso, y a Michael Spitzer y a los dos revisores anónimos que comentaron la versión que se envió a JRMA.

permite la visualización de múltiples capas de información que se pueden buscar a través de varios temas, y también la interrogación de los datos de la investigación. Lo más importante es que, una vez que conocimos a los músicos, les invitamos, en los momentos oportunos de nuestras conversaciones, a que nos dibujaran sus propios mapas ilustrando sus rutas y rutinas musicales.

Este tipo de mapas dibujados a mano (también denominados comúnmente mapas cognitivos, conceptuales o de croquis) se han utilizado durante mucho tiempo para estudiar la forma en que las personas describen los lugares y recuerdan dónde están; el sentido subjetivo de las personas sobre el espacio y el lugar; y las diferencias entre las personas en cuanto a su conocimiento y comprensión espacial. .

..

Mientras dibujaban sus mapas, los músicos nos hablaron de sus actividades y experiencias musicales y de algunos de los lugares en los que se encontraban. Al hacerlo, mostraron cómo, en momentos concretos y en circunstancias particulares, el acto de trazar un mapa puede suscitar recuerdos e historias sobre la música y el lugar; de ahí que, en palabras de Marc Augé (2002: 4), un mapa pueda actuar como una "máquina de la memoria". Dibujar los mapas ayudó a los músicos a expresar la experiencia y el conocimiento musical en términos espaciales, y les proporcionó un medio para conectar la música con los recuerdos de los entornos urbanos materiales y las identidades, emociones y relaciones asociadas.

Al mismo tiempo, los mapas nos ayudaron a conocer la ciudad desde el punto de vista de los músicos, lo que nos llevó a considerar qué les importaba a los músicos y por qué, qué hacía que los lugares fueran distintivos y les diera valor, y cómo podrían haber cambiado esos lugares. Las historias de los músicos dieron cuerpo a los mapas, ayudando a dar vida a sus patrones y a hacerlos fluidos. . . .

[...]

Mapa

[Uno de estos mapas] fue dibujado por un músico negro de hip-hop de 22 años llamado Pyro, un músico contemplativo y agudamente observador que llevaba unos cinco años rapeando en público, y cuyas reflexiones sobre la vida se hacían con vacilación, pero con un tono de gravedad y sabiduría que desmentía su corta edad.² El mapa es de su barrio de Wavertree, al sur de Liverpool, que él había rebautizado, como un juego de palabras, "Shake-a-bush" (en contraposición a Wave-a-tree). Está poblado por las casas domésticas (llamadas "cunas") de Pyro y sus compañeros

² MC es un acrónimo de Master of Ceremonies (maestro de ceremonias) que tiene su origen en los salones de baile de Jamaica, donde el maestro de ceremonias presentaba los diferentes actos, hacía anuncios y hacía un brindis al estilo de una rima. Se utiliza comúnmente para referirse a un "rapero", es decir, a alguien que se dedica a interpretar y pronunciar rimas. El rap está estrechamente asociado a la música hip-hop y también se denomina comúnmente "emceeing" o "MCing".

músicos, en las que creaban y grababan su música, así como por los puntos de encuentro locales, como el campo de fútbol y la tienda de la esquina. Otros lugares, como el centro de la ciudad, la tienda de discos y la universidad, parecen mundos aparte.

En su mapa, Pyro ha dibujado claramente un lugar marcado como "Bingo" a lo largo del límite de su barrio, un lugar al que también se refiere como "el Pivvy". "The Pivvy" es un término coloquial para referirse al Pavilion, que se inauguró en 1908 como la última de las nuevas salas de música construidas fuera del centro de la ciudad, en los suburbios de Liverpool, en rápida expansión. Más tarde se convirtió en un teatro de variedades, y los Beatles actuaron allí una vez en 1962. Tras un incendio, se reconstruyó parte del edificio, y el Pavilion es ahora una sala de bingo. . . .

Un poco más allá del Pavilion se encuentra Toxteth, o Liverpool 8, que tiene un código postal diferente al del territorio de Pyro en Wavertree (Liverpool 15). En muchas escenas de hip-hop y música grime del Reino Unido, los códigos postales y los territorios de origen son importantes, y las guerras entre bandas se han librado en torno a estas fronteras, fronteras que los músicos que participan en otras culturas musicales locales basadas en el género podrían no notar o podrían atender o preocuparse de maneras alternativas.³ Pyro nos habló de un aumento dramático de las rivalidades entre bandas locales en los últimos cinco años, un fenómeno que atribuyó a la privación urbana, y de la palpable red de "fronteras invisibles" que atraviesan la ciudad de manera que "simplemente sabes" cuando has cruzado una línea. Así, para algunos, el Pivvy representa una pequeña parte de la historia de los Beatles en Liverpool; para otros, representa una época pasada del music-hall; para un joven músico como Pyro, marcaba un límite peligroso.

Mientras dibujaba su mapa, Pyro explicaba: "No me aventuro demasiado lejos de mi cuna. Ni siquiera salgo mucho. No es mi mapa, es mi burbuja [. . .] Ese soy yo, ¿no? Mi familia ampliada, mi fútbol y las carreteras". . . . Según el mapa de Pyro, Wavertree era, pues, una burbuja (y así la etiquetó) que abarcaba su mundo social cotidiano, y con voz entrecortada describió ese lugar y ese mundo así:

Aquí abajo no hay, no hay mucha luz. Así que cuando la gente está abajo, como, si te caes del camino desde que eres joven, estás más o menos, no hay ayuda, que estás más o menos acabado. ¿Sabes lo que estoy diciendo? Eso es probablemente universal para muchos barrios pobres y para muchos lugares, pero es sólo, para mí, creciendo en Liverpool, es sólo, es sólo jodido.

[. . .]

³ El grime es un estilo musical influenciado por el hip-hop y otros estilos musicales, como el garage británico, el breakbeat y el punk.

Género musical y entornos urbanos

Los mapas y las conversaciones que los acompañan suscitan una reflexión sobre la relación entre la música y las ciudades, y sobre las microtopografías de la creación musical local. Muestran cómo los músicos interactúan con los entornos urbanos materiales a través de la memoria, la cartografía y la narración, y ponen de relieve el modo en que los músicos no sólo piensan y reflexionan sobre esos entornos y les dan sentido, sino que también los habitan y los experimentan. Los lugares y espacios urbanos materiales son, por tanto, lugares de memoria musical, mitología e imaginación, así como de creación musical e interacción social. Al mismo tiempo... [hay] diferencias y similitudes en las microtopografías de la creación musical y en la forma en que los músicos categorizan y conceptualizan la música y el espacio urbano. Esta segunda sección del artículo explora y explica estas diferencias relacionándolas, en primer lugar, con el género musical y, en segundo lugar, con los entornos urbanos conformados y distinguidos por circunstancias sociales, económicas e históricas concretas.

Género musical

Los músicos que practican el hip-hop, el rap, el rhythm & blues y el grime (estilos que ahora se engloban en la categoría de marketing más amplia conocida como música urbana) tienden a elaborar mapas de Liverpool que difieren de los de los músicos de rock. El mapa de Pyro del barrio de Wavertree, al sur de Liverpool, por ejemplo, se inspira en las convenciones sociales e ideológicas de la cultura del rap y el hip-hop, donde las categorías espaciales y las identidades han sido un componente central. Los diversos subgéneros del hip hop representan los entornos urbanos de diferentes maneras, pero un concepto espacial que ha sido fundamental para el género es el 'hood, una versión abreviada de "barrio" y una versión más localizada de "el gueto", un concepto promovido a través de la música soul y funk de los años setenta. Estudiosos como Murray Forman (2002) y Tricia Rose (1994) han examinado cómo el rap y el hip hop han tomado como base creativa las ciudades y los barrios deprimidos de los centros urbanos. Junto con "la calle", la noción de "barrio" se ha convertido en un lugar clave para la construcción y el marketing comercial de la autenticidad del hip hop, y a través del hip hop tanto la calle como el "barrio" se han asociado comúnmente con imágenes de descontento urbano, de bandas y poses, y de divisiones sociales, económicas y raciales. Dan Sicko (2004: 111), por ejemplo, describe ciertos estilos de hip hop de Detroit como una versión "extrema, casi paródica" de la vida en el centro de la ciudad, que vincula a los extremos de la decadencia urbana en esa ciudad. Grupos de hip-hop como Insane Clown Posse y Esham y (en menor medida) el multiplatino Eminem recurren a contenidos líricos e imágenes de terror, o a narraciones impactantes (y descaradamente exageradas) para dar una versión exagerada, casi de caricatura, de las privaciones urbanas de Detroit.

Estas convenciones de género ayudan a explicar la forma en que Pyro describió su vida en Liverpool en términos de marginalidad y límites claros que marcan

divisiones de clase, edad y territorio, así como las referencias a "líneas" y "pistas" en la narrativa verbal que acompañaba a su cartografía, y también en sus composiciones musicales. Las letras de las canciones de Pyro hacen referencia a una "vida dura" en un barrio urbano concreto (el 'hood'), como ilustra la primera estrofa de una canción titulada "On and On":

Yo, esto es lo que pasa en la vida real, por lo que todos pasamos, todos nosotros.

Perdí a un amigo en un accidente de coche, a otro por una puñalada.

Ambos jóvenes no tenían que irse tan pronto.

Crecí rápido, antes de salir de las aulas,

Un poco de puño y mucha más actitud,

Sin gratitud, no podía ver mi futuro.

[...]

Pyro se asoció a una "comunidad hip-hop" local y habló de la necesidad de que gente como él contribuya a esa comunidad y ayude a construirla. Liverpool no es generalmente conocida por el hip hop, y desde principios de la década de 1990 los músicos de hip hop de esa ciudad se han quejado de la dificultad de actuar en el centro de la ciudad debido a las políticas policiales y de acceso o de puerta aplicadas por los gerentes de clubes, bares y locales y por las autoridades locales, que asumen automáticamente que los eventos de hip hop atraerán el consumo de drogas y la violencia (Cohen 2007: 27). De hecho, esta situación no es en absoluto exclusiva de Liverpool, sino que se repite en otras partes del Reino Unido, como ilustra el relato de Phil Kirby (2009) sobre el hip hop en Manchester. La delincuencia con armas de fuego ha sido un problema creciente en las principales ciudades del Reino Unido, y las escenas basadas en el hip hop, el grime y otras formas de música urbana han sufrido al ser asociadas con este tipo de delitos. En Londres, por ejemplo, el hip hop y el grime se han visto afectados por la estrategia de evaluación de riesgos de la iniciativa "Clubs Focus", que exige que los propietarios y promotores de los clubes pasen los nombres de los músicos y MCs a la policía varias semanas antes de su aparición en un club. La policía suele desaconsejar la aparición de ciertos artistas y ciertos tipos de noches de discoteca. Como resultado de esta iniciativa, incluso artistas de éxito comercial como Dizzee Rascal y Roll Deep han tenido menos oportunidades de actuar en directo.

[...]

Entornos urbanos

Los mapas dibujados a mano y las conversaciones que los acompañan sugieren la importancia que tiene, para entender la relación entre la música y los entornos urbanos materiales, no sólo el género musical, sino también las circunstancias socioeconómicas específicas que conforman y distinguen las ciudades y los barrios urbanos. Esto incluye una combinación de circunstancias propias de Liverpool, así

como tendencias globales e históricas que influyen en la reestructuración de Liverpool y otras ciudades dentro de una economía política más amplia.

Mientras creaban sus mapas, por ejemplo, los músicos se basaron en las narrativas locales de la música y el lugar, incluyendo las historias familiares de los cruces de ríos y el túnel del autobús, y del carácter distintivo de Liverpool, sus barrios y otros lugares dentro de la ciudad. Durante el siglo XIX, el puerto aportó a Liverpool una gran riqueza, pero dependía de una mano de obra numerosa y poco calificada, y atrajo a la ciudad a inmigrantes indigentes que huían de las penurias de otros lugares. Las fortunas del puerto fluctuaron a lo largo del siglo XX, pero esas circunstancias moldearon la geografía de la ciudad, produciendo patrones distintivos de asentamiento local, fuertes identidades de barrio y límites territoriales de clase, etnia y religión (véase Belchem 2000). Esto puede ayudar a explicar la forma en que Pyro describió Wavertree y relacionó las problemáticas fronteras del barrio con la privación urbana y su impacto negativo en las vidas de los jóvenes de su entorno, así como con los centros y los márgenes geográficos. Nos habló, por ejemplo, del marketing oficial y la regeneración de Liverpool como Capital Europea de la Cultura 2008 y de cómo habían tergiversado la ciudad. Describió a Liverpool como una ciudad que había sido "dejada atrás" en términos de regeneración urbana, ofreciéndose a llevarnos de paseo por las calles de Wavertree para mostrarnos "el verdadero Liverpool". Había dedicado una de sus últimas canciones a ese tema y a exponer lo que había detrás de las celebraciones oficiales de Liverpool como Capital Europea de la Cultura. La letra de la canción y el vídeo que la acompaña invitan al oyente a acompañar al cantante en un recorrido por las calles de la ciudad, describiendo Liverpool como una capital de la droga y la delincuencia, y yuxtaponiendo imágenes de las luchas y penurias de la vida cotidiana en el barrio marginado con imágenes de los enclaves privilegiados del centro de la ciudad de la élite urbana.

Las preocupaciones de Pyro se ven respaldadas por un informe del gobierno del Reino Unido de 2010 en el que se muestra que, a nivel nacional, la brecha entre ricos y pobres había aumentado considerablemente desde la década de 1970, y aunque una sucesión de programas de regeneración había transformado partes de Liverpool, algunos de los barrios de la ciudad seguían estando clasificados entre los más desfavorecidos de Europa (Hills et al. 2010). No obstante, la concesión a Liverpool del título de Capital Europea de la Cultura 2008 marcó la adopción por parte de las autoridades de la ciudad de la cultura como recurso para la regeneración urbana.⁴ En

⁴ El concurso Ciudad Europea de la Cultura se lanzó en 1985, y en 1999 se rebautizó como concurso Capital de la Cultura. Desde 2007 el premio se otorga a dos ciudades cada año. Las candidaturas se presentan al Parlamento Europeo y deben incluir un proyecto cultural de dimensión europea. Estas candidaturas son juzgadas por un comité de selección creado por la Comisión Europea, y cada ciudad ganadora debe "organizar un programa de actos culturales que ponga de relieve su propia cultura y su patrimonio cultural, así como su lugar en el patrimonio cultural común, y que cuente con la participación de personas interesadas en las actividades culturales de otros países europeos con el fin

Liverpool, en toda Europa y fuera de ella, se ha intentado utilizar la cultura para remodelar las ciudades como parte de un proceso más amplio de reestructuración social y económica regido por la política y la economía del neoliberalismo (Harvey 2001, Hall y Miles 2003, Yudice 2003, Zukin 2005). La recesión económica mundial de la década de 1970, resultante de una crisis de la economía capitalista basada en los llamados métodos "fordistas" de producción en masa, provocó cambios drásticos en Liverpool y en muchas otras ciudades portuarias e industriales. Entre otras cosas, las industrias manufactureras tradicionales se derrumbaron, fomentando un proceso de desindustrialización y despoblación que dio lugar a intensos debates sobre el futuro de dichas ciudades y su papel y significado dentro de la economía global.

Para compensar y superar estos problemas, muchas ciudades pusieron en marcha programas de reestructuración económica y se orientaron hacia sistemas de producción más especializados y "posfordistas" que incluían las nuevas tecnologías de la información y las industrias basadas en el conocimiento, así como procesos laborales más flexibles y descentralizados dirigidos a mercados más especializados o de nicho. Paralelamente, se hizo hincapié en el cambio de imagen de estas ciudades y en su regeneración física, con un desarrollo económico estratégico dirigido a zonas urbanas específicas. También se prestó cada vez más atención a la contribución que la cultura y las llamadas "industrias culturales" o "creativas" podían hacer a ese proceso. Para ello, se han puesto en marcha iniciativas destinadas a dar a las ciudades una imagen de centro de consumo, a atraer la inversión del capital empresarial y de los promotores inmobiliarios, además del gasto de los visitantes de la ciudad y de los jóvenes profesionales de clase media, a fomentar el desarrollo de propiedades residenciales en lugares del centro de la ciudad recientemente aburguesados y en paralelo al desarrollo de la economía nocturna, y a utilizar las artes y la actividad cultural como estímulo para las iniciativas de regeneración basadas en el desarrollo de las ventas al por menor y el turismo.

En Liverpool, estos acontecimientos han dado lugar, entre otras cosas, a una creciente privatización, regulación y vigilancia de las zonas del centro de la ciudad, y a la preocupación por la exclusión de los jóvenes y otros grupos de esas zonas.⁵ Al mismo tiempo, los músicos negros nos han señalado las políticas racistas de vigilancia y concesión de licencias que regulaban y limitaban la creación de música negra a lo largo del siglo XX, restringiéndola a determinadas zonas de la ciudad (Cohen 2007: 26-29). Hasta la década de 1980, en algunos clubes y salas de espectáculos del centro de la ciudad también funcionaba de manera informal la

de establecer una cooperación duradera" (http://europa.eu/legislation_summaries/other/l29005_en.htm >).

⁵ Henry A. Giroux (2004: 85) describe cómo en las ciudades estadounidenses las políticas neoliberales han intensificado los problemas políticos, sociales y económicos a los que se enfrentan los jóvenes, y han fomentado una visión de la juventud como "una amenaza que hay que temer y un problema que hay que contener".

llamada "barra de color" para prohibir la entrada al público negro. Dadas estas circunstancias, tal vez no sea sorprendente que un joven músico negro de hip-hop como Pyro, procedente del degradado barrio de Wavertree, represente su vida y su música en términos de "burbuja" y marginación social y cultural. Sin embargo, el racismo no fue algo que Pyro nos mencionara explícitamente, y las diferencias entre los mapas del rock y del hip hop no pueden atribuirse a la raza o a la etnia, dada la mezcla de músicos blancos y negros que participan en la cartografía del hip hop en Liverpool, sino que podrían ser más bien inflexiones de una combinación de conjuntos de políticas anteriores más basadas en la raza y representaciones contemporáneas del hip hop.

[...]

Está claro que la creación de música en Liverpool puede relacionarse con la posición de la ciudad dentro de la economía política mundial y con los acontecimientos y tendencias que han influido en la reestructuración no sólo de Liverpool, sino también de ciudades de otras partes del mundo. Como han demostrado Sharon Zukin y otros, la asociación de muchas zonas urbanas con la cultura y la creatividad las ha convertido en un foco de regeneración física. Los promotores inmobiliarios y los urbanistas, por ejemplo, han tratado de aprovechar la imagen bohemia y la reputación artística de ciertas zonas convirtiéndolas en distritos residenciales y barrios culturales dirigidos a los jóvenes profesionales que desean establecerse en el centro de la ciudad y beneficiarse de su proximidad a bares, restaurantes, clubes y lugares de ocio. Sin embargo, estos desarrollos han tenido como resultado habitual el aburguesamiento y la privatización de dichas zonas, y los subsiguientes aumentos de los precios de los alquileres y las prácticas de vigilancia han tenido como resultado habitual la exclusión de esas zonas de los artistas, las pequeñas empresas culturales y los jóvenes que las habían hecho tan atractivas para el desarrollo en primer lugar (Zukin 1989, Cohen 2007). Así, los planificadores urbanos ejecutan planes sobre cómo deberían ser las ciudades que crean contradicciones, anomalías y vacíos: personas y lugares que no se ajustan al plan (De Certeau 1988: 94).

Géneros musicales, mediación y entornos urbanos

... En ... esta parte del artículo... se considera lo que los mapas sugieren sobre la relación entre la música y los entornos urbanos materiales. Hasta ahora, la discusión sugiere que esta relación debe entenderse en términos de complejidad. En primer lugar, se ha mostrado cómo los mapas se relacionan con lugares materiales concretos (incluidas las calles, los barrios, las casas, los locales) y con paisajes urbanos que se moldean y transforman continuamente por la organización y la reorganización del espacio urbano dentro de una economía política más amplia. En segundo lugar, se ha mostrado cómo esos lugares materiales se relacionan con acontecimientos y prácticas musicales (como la interpretación musical, la grabación de sonido y la

composición de canciones), que a su vez se relacionan con determinados géneros musicales . . .

Para examinar esta complejidad y los tipos de relaciones implicados, el siguiente análisis se basa en las ideas de la investigación antropológica, sociológica y musicológica. Comienza considerando las nociones de homología, articulación y mediación, y su utilidad para comprender las relaciones entre la música y los entornos urbanos materiales. A continuación, explora algunas de estas ideas volviendo a las líneas y patrones detallados de los mapas dibujados a mano y las historias que cuentan, y considerando sus implicaciones más amplias.

Géneros musicales, grupos sociales y entornos urbanos

Tanto los géneros como los entornos urbanos han sido fundamentales para entender la música popular y cómo se practica, se categoriza y se conceptualiza. Keith Negus (1999), por ejemplo, ofrece un relato en profundidad de cómo el género ha operado como un factor de organización para las corporaciones musicales implicadas en la producción y difusión de grabaciones musicales, así como una forma de organizar las expectativas del público sobre la música como sonido. Otros estudiosos se han centrado en esos públicos y en cómo determinados géneros musicales han sido adoptados por diversos grupos de público y se ha considerado que los representan (Bennett 1999, Bennett y Peterson 2004). Así, el género ha servido de base para el desarrollo de culturas e identidades musicales, como ilustran los estudios sobre subculturas, escenas y tribus juveniles, y el trabajo de Fabian Holt (2007). Además, Ruth Finnegan (2007) ilustra la importancia del género para comprender el trabajo que realizan los músicos, mientras que numerosos estudiosos han examinado la influencia de los códigos y convenciones de género en la composición musical (Frith 1998, Brackett 2000, Toynbee 2000). Al mismo tiempo, los estudiosos y críticos de la música han explicado habitualmente los géneros musicales populares relacionándolos con las ciudades y los entornos urbanos, como ilustran los títulos de libros clásicos sobre música popular como *The Sound of the City* y *Urban Rhythms* (Gillett 1983, Chambers 1985).

Dentro de este tipo de estudios sobre la música, las relaciones entre los géneros musicales, los grupos sociales y los entornos urbanos se han conceptualizado de diversas maneras, y en esta sección se considera el trabajo de los estudiosos que han argumentado que la música refleja o produce estructuras sociales, o hace ambas cosas. Al hacerlo, se ilustran las diferencias entre los estudiosos en cuanto a la medida en que ven la música como moldeada y limitada por las estructuras y los procesos sociales, o como el resultado de la interacción colaborativa, la agencia humana y la capacidad de las personas para crear y transformar el mundo.

La música y el determinismo estructural y ambiental

Los estudiosos de la música, los periodistas y el público han debatido habitualmente sobre el modo en que los sonidos y las prácticas musicales están influidos por los grupos sociales y las culturas de género, así como por determinados entornos urbanos. El hip hop y la música punk, por ejemplo, se han relacionado estrechamente con las ciudades "postindustriales", y la película *Once Upon a Time in New York* es un ejemplo de ello.⁶ Utilizando un mapa cartográfico de Nueva York como motivo central y dispositivo narrativo, la película traza el desarrollo cronológico y espacial del hip hop, el punk y la música disco en esa ciudad y a través de ella. En particular, se centra en cómo los tres géneros surgieron en barrios concretos de Nueva York durante mediados y finales de la década de 1970, un periodo de declive urbano postindustrial. Describe cómo esos barrios proporcionaron las condiciones sociales, culturales, económicas y materiales necesarias para la aparición de determinados tipos de culturas juveniles relacionadas con los tres géneros, y cómo también proporcionaron a los músicos una fuente de inspiración creativa. Esto se ilustra a través de entrevistas, imágenes de películas de archivo y relatos de legendarias bandas de punk como Velvet Underground, New York Dolls y Ramones, y disc jockeys como Kool Herc, Grandmaster Flash y Afrika Bambaataa, a quienes los periodistas y los compañeros de profesión suelen considerar los padres fundadores del hip hop.

Al sugerir que la música nos dice algo sobre las ciudades en determinados momentos históricos, esta película apoya el trabajo de Adam Krims (2007) sobre música y geografía urbana. Krims sostiene que, aunque existen diferentes tipos de representaciones musicales de la ciudad en un momento dado, y aunque esas representaciones e imágenes cambian con el tiempo, hay límites para ello. Para explicar esos límites introduce la noción de "ethos urbano", un "régimen de representación" que interactúa significativamente con las estructuras de las ciudades reales; así, la reestructuración espacial de las ciudades impone límites de posibilidad musical, y los cambios en la estructura de las ciudades van acompañados de cambios en la forma de representarlas musicalmente (Krims 2007: 8). Krims ilustra este argumento contrastando dos canciones concretas. La primera es la clásica canción pop "Downtown", lanzada por Petula Clark en 1964 e inspirada en Nueva York, que describe como una canción alegre, entusiasta y optimista que celebra el "centro" como un lugar de afluencia, diversión y aventura (2). Krims sostiene que a principios del siglo XXI este tipo de representación musical de la ciudad ya no es posible, y en su lugar han surgido representaciones alternativas de la ciudad, como la canción de rap "In My Hood" de 50 Cent. Krims describe esa canción como una imagen "implacablemente sombría y de pesadilla" de la vida en la ciudad que sería "inimaginable para el público contemporáneo de 'Downtown' de Petula Clark", y

⁶ *Once Upon a Time in New York: The Birth of Hip-Hop, Disco and Punk*, dir. Ben Whalley, productor ejecutivo Mark Cooper (BBC, 2007).

como un ejemplo de cómo "la visión de una vida urbana libre de preocupaciones y hospitalaria había desaparecido" (4). Por lo tanto, según Krims, el hip hop de los años 90, con sus densas combinaciones de capas musicales que desentonan conscientemente entre sí, proporciona un ejemplo de cómo los cambios en las ciudades provocados por la reorganización de la producción urbana se han implantado en los patrones de los sonidos musicales.

Krims apoya su argumento sobre la relación entre la música y los entornos urbanos adoptando un enfoque que combina muy bien el microanálisis detallado de las letras y los sonidos musicales con una macroperspectiva que sitúa la música en un contexto de cambio y reestructuración urbana, y por tanto en relación con el desarrollo histórico de las ciudades dentro de la economía política global. También ofrece un sutil relato de cómo los géneros musicales ofrecen mapeos metafóricos de la ciudad a través de los sonidos, las letras y los vídeos musicales, mapeos que "a menudo están vinculados a las nociones de origen y autenticidad" (Krims 2007: 16-18). Al mismo tiempo, sin embargo, ignora deliberadamente las prácticas y perspectivas de los creadores de música y del público, y las cuestiones de la agencia individual (una ausencia destacada tanto por el propio Krims como por Philip Bohlman [2009: 323]), lo que contribuye a un énfasis excesivo en cómo la música está determinada por los entornos urbanos. Para Krims (2007: 13), el ethos urbano "plantea un conjunto de posturas básicas sobre la relación de los sujetos con su entorno urbano: ¿quién puede ir a dónde y hacer qué? ¿Quién está limitado por la ciudad y quién está liberado por ella?". Sin embargo, para apreciar las complejidades de esa relación, y las posibilidades y limitaciones musicales que conlleva, es necesario centrarse en las personas y en sus prácticas musicales. Los mapas, las canciones y las narraciones verbales de Pyro y otros músicos apuntan ciertamente a las formas en que la creación de música en Liverpool está influida por las culturas musicales basadas en géneros, así como por las circunstancias locales y las relaciones locales/globales. Sin embargo, sugerir que la música está determinada por esos entornos sería socavar la capacidad de acción de los creadores de música, así como las formas en que las relaciones se canalizan a través de las personas y se crean mediante las interacciones entre las propias personas, y entre las personas, los sonidos y las cosas materiales (incluidos los lugares físicos, geográficos y contruidos y los lugares para la práctica y la actuación musical).

[. . .]

Múltiples articulaciones entre la música y los entornos urbanos

Toynbee (2000: 128) destaca la ambigua posición de los músicos: por un lado son agentes creativos, y "por otro están limitados por los códigos genéricos y las expectativas de las comunidades". Para explicar la relación entre creación musical, género y comunidad, Toynbee utiliza la metáfora de la "articulación". Se siente especialmente atraído por el modo en que John Clarke y otros (1993), por un lado, y Stuart Hall (1999), por otro, desarrollaron la noción de articulación para dar cuenta

de las complejidades de la relación entre cultura y clase social. Toynbee señala cómo los géneros musicales pueden estar conectados al sentido de comunidad y a las experiencias comunales de la vida urbana, pero subraya que al mismo tiempo también son posibles otros tipos de conexiones, por lo que la música puede tener múltiples articulaciones con lo social. Utilizando el ejemplo del hip hop y el rap, señala que, aunque los músicos de rap hacen un uso consciente de la experiencia comunitaria en la ciudad postindustrial, "las homologías del hip hop constituyen sólo un nivel de articulación en la práctica simbólica del rap". Para ilustrar esto, se refiere al trabajo de Tricia Rose (1994), que muestra cómo el hip hop incorpora y parodia los medios de comunicación blancos dominantes, como las películas de terror, además de hacer referencia a músicas afroamericanas anteriores y a otros aspectos de la cultura afroamericana (Toynbee 2000: 114-115).

Toynbee critica así la descripción de Franco Fabbri (1982) del género musical como un sistema estático de clasificación. Basándose en el trabajo de Stephen Neale (1980) y en los conceptos de "campo" y "habitus" de Pierre Bourdieu, describe el género como un "radio de creatividad musical" (Toynbee 2000: xxi). Este radio se rige por convenciones de género y tradiciones y parámetros musicales reconocibles y relativamente estables, pero también ofrece a los creadores de música posibilidades de explorar los límites de la repetición y, por tanto, de desestabilización, transformación e innovación (106). Por lo tanto, implica la regulación de las tensiones entre la repetición y la diferencia. Para Hesmondhalgh (2005), el trabajo de Toynbee demuestra que, aunque los estudiosos de la música han utilizado la metáfora de la articulación de formas tan diferentes que su utilidad se ha visto limitada, cuando se combina con el concepto clave de género proporciona, no obstante, una forma prometedora de pensar en la relación entre la música y lo social. De este modo, Toynbee también proporciona un medio prometedor para dar cuenta de las complejidades de la relación entre la música y los entornos urbanos materiales en Liverpool y las múltiples articulaciones que esto implica. Sin embargo, su uso de la articulación para conceptualizar las relaciones entre la creatividad musical, los géneros y los grupos sociales podría desarrollarse más con la ayuda del trabajo de Born sobre las mediaciones de la música.

Musica, Medio ambiente y Mediación

Hesmondhalgh (2005) sugiere que el enfoque de Toynbee tiene mucho en común con el de Born (2000: 32), que trata de dar cuenta del hecho de que la música puede reflejar de forma variable las identidades sociales existentes y producir otras nuevas. Más recientemente, sin embargo, Born ha tratado de desarrollar una explicación de este tipo a través de la noción sociológicamente informada de Hennion (2003) de "mediación". En un artículo sobre la escucha de música, la mediación y el evento, apoya este argumento revisando varios estudios sociológicos y antropológicos sobre la música (Born 2005, 2010). Utiliza estos estudios para mostrar cómo el hecho de centrarse en la experiencia musical, en lugar de en categorías más estrechas como la

"escucha" de la música, permite "plantear cuestiones sobre la naturaleza culta, afectiva, corpórea y localizada de la experiencia musical de una manera más fuerte que hasta ahora" (2010: 89). Los estudios también ilustran los beneficios de un enfoque centrado en los acontecimientos musicales, y que tiene en cuenta la subjetividad y la agencia humanas, así como las condiciones sociales e históricas de la experiencia musical, sus circunstancias y transformaciones materiales, y las múltiples relaciones e influencias que se pone en juego.

[...]

El enfoque de Born... tiene mucho en común con el promovido por Finnegan (2003) en una publicación anterior. Allí, Finnegan aboga por abandonar la noción de "texto" musical porque aleja la atención de la experiencia y la multiplicidad, y "de las diversas experiencias de la gente vuelve a ese enfoque limitador de localizar la emoción en la obra" (189). Por lo tanto, al igual que Born, Finnegan aboga por centrarse en la experiencia y la diferencia social. Además, respalda un enfoque empírico, relacional y situado de la investigación sobre el modo en que las personas se comprometen con la música y cómo se practican y conceptualizan esos compromisos en diferentes contextos.

Los viajes y los límites de la música y la creación musical

Las nociones de articulación y mediación que acabamos de explorar ayudan a conceptualizar la relación entre la música y los entornos urbanos materiales de forma que se superen las divisiones entre reflexión y producción, estructura y agencia. También ayudan a abordar las complejidades de esa relación, evitando las nociones simplistas de música, por un lado, y de entornos materiales, por otro, para atender, en cambio, a las múltiples relaciones entre lugares materiales, prácticas musicales, sonidos, géneros y grupos sociales. El siguiente análisis explora estas relaciones volviendo a los mapas de la creación musical en Liverpool y a sus diversas líneas y patrones, y centrándose en el proceso de elaboración de mapas, un proceso que impulsó, y fue acompañado, por historias de música y lugar...

Viajes

[. . .]

Los mapas de la creación musical en Liverpool muestran líneas que representan no sólo los viajes de los músicos a través de una página y de la memoria y las narraciones e historias verbales, sino también sus viajes espaciales y biográficos. Los mapas de hip-hop, por ejemplo, llaman la atención sobre las rutas y rutinas cotidianas dentro y a través del espacio urbano, como los cruces regulares del río por parte de una banda de hip-hop, y los viajes de Pyro alrededor de las casas de sus compañeros músicos y la esquina de la calle del barrio. . . . De este modo, los mapas ponen de relieve los caminos forjados por los músicos a través del espacio y del tiempo. En su libro seminal sobre los músicos aficionados de la ciudad inglesa de

Milton Keynes, Finnegan (2007) adopta esta metáfora de los "caminos" para reconceptualizar la noción de "mundos" musicales delimitados.⁷ Comienza describiendo géneros como la "música clásica", el "rock y el pop" y el "country y el western" como mundos musicales que se distinguen no sólo por el estilo musical, sino también por las formas colectivas y convencionales de estructurar y organizar la creación musical, así como por la comprensión compartida de la música. Sin embargo, al comparar y contrastar la creación de música en estos mundos basados en el género, demuestra que los límites entre ellos no son, por supuesto, fijos. Los músicos participan en diferentes mundos al mismo tiempo y con diferentes grados de implicación, y estos mundos se superponen y se cruzan, y también están vinculados a complejas relaciones con instituciones y eventos musicales en otros lugares, por lo que se extienden más allá de las fronteras locales.

Por consiguiente, Finnegan abandona el término "mundo", con su sentido implícito de inmersión y encierro, y explora formas alternativas de describir la creación musical local:

Una forma de percibir las actividades musicales de la gente es verlas como si tuvieran lugar a lo largo de una serie de caminos que proporcionan direcciones familiares tanto para las elecciones personales como para las acciones colectivas. Dichos itinerarios constituyen un marco importante -aunque a menudo no expresado- para la participación de la gente en la vida urbana, algo que se solapa con las redes personales en las que los individuos también participan, pero que es más permanente y estructurado. Forman amplias rutas establecidas, por así decirlo, a través de la ciudad. Suelen ser invisibles para los demás, pero para quienes las siguen constituyen una vía claramente trazada tanto para sus actividades y relaciones como para la estructuración significativa de sus acciones en el espacio y el tiempo.

(2007: 323)

Los senderos musicales comprenden, por tanto, "una serie de rutas conocidas y regulares" que la gente toma a través de la vida y del espacio urbano; rutas que se extienden a través del tiempo y atraviesan la ciudad (317). Son caminos que la gente elige formar y reformar a través de sus actividades musicales y todo el trabajo y el compromiso que esto implica, y también proporcionan "entornos en los que se pueden forjar relaciones, compartir intereses y lograr una continuidad de significado en el contexto de la vida urbana" (306). Algunos caminos son estrechos, muy individuales y particularistas, mientras que otros son más amplios, trillados y familiares (324). Además, las personas pueden forjar caminos nuevos e innovadores y, al mismo tiempo, mantener caminos más antiguos, establecidos y tradicionales (306-307). Estos caminos musicales son sólo algunos de los muchos caminos en la vida de las personas, y pueden ser abandonados y retomados.

Al describir la creación de música y los géneros musicales en términos de "caminos" en lugar de "mundos", Finnegan adopta una metáfora más abierta y dinámica, más adecuada para el flujo de la creación musical local. En este sentido,

⁷ La metáfora se inspira en la noción de "mundos artísticos" de Howard Becker (1984).

aunque ha sido criticada por Holly Kruse (1993: 37-38) y otros por concentrarse en la creación de música en una sola ciudad en particular, su enfoque complementa un cambio más general en la teoría social de las últimas tres décadas, un cambio que se aleja de las nociones fijas y limitadas de lugar y cultura y que ha sido fomentado por la globalización. El trabajo de muchos antropólogos ha contribuido a esa tendencia al mostrar cómo el lugar y la cultura se crean y recrean a través del movimiento y la práctica cotidiana, y por tanto están siempre en proceso de convertirse, y al destacar la apertura y fluidez de la cultura y el intercambio intercultural. Esto es evidente en el lenguaje de la movilidad y de lo intermedio que estos estudiosos han utilizado para describir la cultura global contemporánea, un lenguaje de viajes, mezcla e hibridación, cruces de fronteras y zonas fronterizas (Clifford 1992, Hannertz 1997). Arjun Appadurai (1996), por ejemplo, ofrece un relato seminal sobre cómo la modernidad implica flujos globales y culturales desterritorializados o "escenarios" de personas, imágenes, productos, etc.

Como forma cultural altamente móvil, la música ofrece un excelente ejemplo de este proceso. Se suele hablar y escribir sobre la música utilizando metáforas de la movilidad: los músicos salen de gira y se desplazan por los circuitos de los clubes o las actuaciones. Las giras de los músicos también han desempeñado un papel importante en los relatos mitológicos de la música popular que han circulado y se han reciclado a través de las películas y la prensa musical, mientras que el valor de los músicos dentro de una localidad concreta suele estar relacionado con su capacidad de "triunfar" y, por tanto, de salir y escapar de esa localidad, ascendiendo por la "escalera del éxito" y más allá, y con la capacidad de su música de trascender las fronteras locales, ocupar mundos translocales y atraer a públicos heterogéneos (Cohen 1991, 2007). Mientras tanto, la música también implica el movimiento de los sonidos a través del tiempo; los sonidos y productos musicales se difunden a través del espacio mediante las tecnologías musicales y mediáticas, incluidas las nuevas tecnologías móviles; y las descripciones de esos sonidos tienden a estar impregnadas de metáforas de movimiento (Lashua y Cohen 2010: 71).

[...]

Fronteras

Las líneas de los mapas dibujados a mano ayudan, por tanto, a llamar la atención sobre los viajes realizados por los músicos al cartografiar sus actividades y experiencias musicales en Liverpool, al hablar de lo que estaban cartografiando y al trazar sus trayectorias musicales. Además, señalan las relaciones entre los géneros musicales, los grupos sociales y los entornos urbanos materiales que se forjaron a través de este proceso y a medida que los músicos avanzaban. Sin embargo, los mapas presentan líneas que sugieren que la música y la creación de música deben entenderse no sólo en términos de viajes y movimiento, sino también en términos de fronteras, y que las descripciones de la cultura como "flujo" pueden hacer que las cosas parezcan más bien suaves y fáciles (Hannertz 1997). . .

Dichos límites difieren de un músico y un grupo musical a otro, y son generados y moldeados por momentos y circunstancias particulares. Pyro, por ejemplo, describió su música como una "malla" híbrida, aunque también la situó en una burbuja espacial cuyos límites eran bastante ambiguos. En algunos momentos de nuestra conversación sobre su vida y su música, la burbuja parecía sugerir un espacio cerrado, aislado y protector, pero en otros sugería oportunidades limitadas, movimientos restringidos y libertades recortadas. Así, mientras Massey (2000: 228) describía cómo los mapas cartográficos aplanan la cultura y dejan a la gente atascada y en silencio, atascada y en silencio es como la gente a veces se siente y/o está. Está claro, por tanto, que los límites de la creación musical son socialmente construidos, múltiples y complejos, y pueden ser creados por individuos, grupos o instituciones y tener un significado social, cultural, moral o económico. Incluyen, por ejemplo, límites genéricos, legales, estéticos, geopolíticos, etc. Algunos de estos límites son creados por los músicos para facilitar sus prácticas y discursos musicales, pero los músicos también se enfrentan y empujan contra los límites que están fuera de su control, como los que impiden el acceso a los lugares y recursos musicales y se imponen y mantienen mediante estrategias de vigilancia y control. Esto sugiere que algunos límites son menos permeables y fáciles de cruzar o disolver que otros.

[...]

En la modernidad occidental, se ha pensado habitualmente en la música (al igual que en la noción de lugar) como un objeto, producto, texto o cosa delimitada con una esencia fija y definible, como sugiere la noción de "la propia música". Sin embargo, la cartografía de la creación musical en Liverpool sugiere que la música debería considerarse más bien como un proceso dinámico que implica la negociación de límites. Los límites forman parte de la vida cotidiana de los músicos, y entender la creación de música es entender cómo los músicos viven y se comprometen con ellos; cómo los recuerdan e imaginan y les dan sentido.

Conclusión: Música y paisaje urbano

Para concluir, quiero reunir los principales puntos que se han planteado en este artículo, incluidos los relativos a la sección anterior sobre los viajes y los límites de la creación musical y las mediaciones de la música. El artículo ha explorado la relación entre la música y los entornos urbanos materiales a través de una investigación etnográfica sobre músicos aficionados de rock y hip-hop en Liverpool y el uso de la cartografía conceptual. Para ello, se ha centrado en detalles microsociológicos en mapas musicales concretos y en sus diversas líneas y patrones, en el proceso de cartografiado de la música y en las historias implicadas, y en las prácticas y perspectivas musicales en localidades específicas. Al mismo tiempo, sin embargo, ese enfoque se integró con el debate sobre las tendencias globales y el cambio urbano, y sobre los enfoques teóricos de las personas, las culturas y los entornos extraídos de la investigación antropológica, sociológica y musicológica. . . . A partir de ahí, se pueden plantear tres puntos generales. . .

El primer punto es que los músicos interactúan con entornos materiales para crear y recrear paisajes musicales. Este enfoque del paisaje está influenciado y apoyado por el trabajo de numerosos antropólogos que han estudiado cómo se viven los paisajes en y a través de ellos, y cómo se experimentan y encarnan, en lugar de sólo observarlos, atenderlos y representarlos (Jackson 1989, Hirsch y O'Hanlon 1995, Feld y Basso 1996). El artículo ilustra esto centrándose en los paisajes creados a través de los mapas conceptuales de la creación de música y los lugares y experiencias materiales implicados, y a través de prácticas de creación de música como la composición de canciones, la grabación de sonido y la actuación en directo. Estos paisajes musicales importan a los músicos y son compartidos por ellos. Surgen a través de prácticas musicales que son regulares, rutinarias y colaborativas, así como a través de los recuerdos, historias e imaginaciones individuales y colectivas de los músicos.

El segundo punto es que estos paisajes musicales son diversos y controvertidos, tienen múltiples capas y se entrecruzan. Esto se ilustró mediante la comparación de los mapas dibujados a mano, que ayudaron a poner de relieve los paisajes configurados no sólo por los individuos y las situaciones y circunstancias personales, sino también por el género musical y por las condiciones urbanas relacionadas con la economía política global. Más concretamente, mostró cómo los mapas presentaban lugares materiales relacionados con acontecimientos y prácticas musicales, y con paisajes urbanos en continua transformación, y cómo esos acontecimientos y prácticas estaban a su vez relacionados con sonidos y géneros musicales y con diversos grupos sociales. Esto puso de manifiesto la complejidad de la relación entre la música y los entornos urbanos materiales. Para tratar de dar cuenta de esta complejidad y de los tipos de relaciones implicados, el artículo recurrió a los estudios sobre la música basados en la antropología social, la sociología y la musicología, antes de volver a los mapas dibujados a mano y a sus detalladas líneas y patrones.

Esto nos llevó al tercer y último punto, que es que el concepto de paisaje musical ayuda a mostrar cómo la música y la creación musical están mediadas por entornos urbanos materiales, un proceso que implica la navegación de viajes y fronteras y la forja de múltiples relaciones a lo largo del camino (relaciones entre personas, prácticas, sonidos, géneros, lugares materiales, etc.).

[...]

En este artículo se aboga por una investigación centrada en lo que hacen las personas cuando se dedican a las prácticas musicales y en los procesos implicados, así como por un enfoque de la música situado, relacional y comparativo. Lo más importante es que el artículo ha defendido la contribución de los mapas y la cartografía a la investigación musical. Aunque reconoce la naturaleza problemática de los mapas, ha demostrado que, cuando se combinan con la investigación etnográfica, los mapas pueden constituir una útil herramienta de investigación metodológica y analítica. En particular, el acto de cartografiar puede suscitar

recuerdos e historias sobre la creación de música, y las líneas y patrones detallados de los mapas pueden decirnos algo sobre los aspectos espaciales de esa creación de música, y sobre cómo y por qué la música es importante.

Referencias

- Appadurai, A. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Augé, M. 2002. *In the Metro*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Belchem, J. 2000. *Merseypride: Essays in Liverpool Exceptionalism*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Bennett, A. 1999. "Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste." *Sociology* 33(3): 599–617.
- Bennett, A. and R.A. Peterson, eds. 2004. *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bohlman, P. 2009. Review of Krims, Music and Urban Geography. *Music and Letters* 90(2): 322–324.
- Born, G. 2000. "Music and the Representation/Articulation of Sociocultural Identities." In *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, eds. G. Born and D. Hesmondhalgh, 31–36. Berkeley: University of California Press.
- _____. 2005. "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity." *Twentieth-Century Music* 2(1): 7–36.
- _____. 2010. "Listening, Mediation, Event: Anthropological and Sociological Perspectives." *Journal of the Royal Musical Association* 135(Supplement 1): 79–89.
- Brackett, D. 2000. *Interpreting Popular Music*. Berkeley: University of California Press.
- Chambers, I. 1985. *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*. Basingstoke: Macmillan.
- Clarke, J., S. Hall, T. Jefferson and B. Roberts. 1993. "Subcultures, Cultures and Class: A Theoretical Overview." In *Resistance through Rituals*, eds. S. Hall and T. Jefferson, 3–59. London: Routledge.
- Clifford, J. 1992. "Traveling Cultures." In *Cultural Studies*, eds. L. Grossberg, C. Nelson and P. Treichler, 96–116. New York: Routledge.
- Cohen, S. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- _____. 2007. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Aldershot: Ashgate.
- _____. 2012. "Urban Muscapes: Mapping Music-Making in Liverpool." In *Mapping Cultures: Place, Practice, Performance*, ed. L. Roberts, 123–143. London: Palgrave Macmillan.
- De Certeau, M. 1988. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Fabbri, F. 1982. "A Theory of Musical Genre: Two Applications." In *Popular Music Perspectives* 1, eds. D. Horn and P. Tagg, 52–81. Gothenburg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music.
- Feld, S. and K.H. Basso, eds. 1996. *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press.
- Finnegan, R. 2003. "Music, Experience and the Anthropology of Emotion." In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, eds. M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton, 181–192. London: Routledge.

- _____. 2007. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. 2nd ed. Middletown: Wesleyan University Press.
- Forman, M. 2002. *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Frith, S. 1998. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gillett, C. 1983. *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll*. London: Souvenir Press.
- Giroux, H.A. 2004. *The Terror of Neoliberalism: Authoritarianism and the Eclipse of Democracy*. Boulder: Paradigm Publishers.
- Hall, S. 1999. "Cultural Studies and its Theoretical Legacies." In *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, eds. K.-H. Chen and D. Morley, 262–275. London: Routledge.
- Hall, T. and M. Miles, eds. 2003. *Urban Futures: Critical Commentaries on Shaping the City*. London: Routledge.
- Hannertz, U. 1997. "Flows, Boundaries and Hybrids: Keywords in Transnational Anthropology." Working Paper WPTC-2K-02, Department of Social Anthropology, Stockholm University.
- Harvey, D. 2001. *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*. New York: Routledge.
- Hennion, A. 2003. "Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music." *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, eds. M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton, 80–91. London: Routledge.
- Hesmondhalgh, D. 2005. "Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above." *Journal of Youth Studies* 8(1): 21–40.
- Hills, J., M. Brewer, S.P. Jenkins, R. Lister, R. Lupton, S. Machin, C. Mills, T. Modood, T. Rees and S. Riddell. 2010. "An Anatomy of Economic Inequality in the UK: Report of the National Equality Panel."
- Hirsch, E. and M. O'Hanlon, eds. 1995. *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*. Oxford: Clarendon Press.
- Holt, F. 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jackson, M. 1989. *Paths Toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*. Indiana: Indiana University Press.
- Kirby, P. 2009. "The Regulation of Urban Music in Manchester." MA diss., University of Liverpool.
- Krims, A. 2007. *Music and Urban Geography*. London: Routledge.
- Kruse, H. 1993. "Subcultural Identity in Alternative Music Culture." *Popular Music* 12(1): 33–41.
- Lashua, B.D. and S. Cohen. 2010. "Liverpool Muscscapes: Music Performance, Movement and the Built Urban Environment." In *Mobile Methodologies*, eds. B. Fincham, M. McGuinness and L. Murray, 71–84. London: Palgrave Macmillan.
- Massey, D. 2000. "Travelling Thoughts." In *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*, eds. P. Gilroy, L. Grossberg and A. McRobbie, 225–232. New York: Verso.
- Neale, S. 1980. *Genre*. London: British Film Institute.
- Negus, K. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
- Rose, T. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.

SARA COHEN

- Sicko, D. 2004. "Bubble Metropolis: Expanding Detroit's Identity Through Music." In *Shrinking Cities: Detroit*, ed. P. Oswalt, 108–114: www.shrinkingcities.com/fileadmin/shrink/downloads/pdfs/WP-Band_III_Detroit.pdf
- Toynbee, J. 2000. *Making Popular Music: Musicians, Aesthetics and the Manufacture of Popular Music*. London: Arnold.
- Yudice, G. 2003. *The Expediency of Culture*. Durham: Duke University Press.
- Zukin, S. 1989. *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- _____. 2005. *Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell.

El cuerpo y la danza

MARY FOGARTY

Aunque la danza es inseparable de la música en la mayoría de las culturas, su relación se ha estudiado más a fondo desde las perspectivas etnomusicológica, etnocoreológica y antropológica. Comparativamente, se ha escrito poco en los intersticios de la sociología y los estudios musicales. En este capítulo se examinan las formas en que se han conceptualizado la danza y el cuerpo en general, y cómo se puede acceder a las producciones de significados así generadas para los estudios sociológicos de la música. Se prestará especial atención a la etnografía como método sociológico. Al hacerlo, las huellas del cuerpo y de la experiencia encarnada dentro de los estudios sociológicos de la música también se presentan como signos de un área naciente pero aún subdesarrollada de gran importancia: la sociología del movimiento. Como base para todo esto, en la siguiente sección se examinan varios enfoques disciplinarios de la danza y las cuestiones a las que han dado lugar dichos enfoques.

Disciplinas y cuestiones

Los primeros estudios sobre la danza procedían en gran medida de la antropología y de su campo matriz, la etnología. Si bien estos relatos demostraban claramente el importante papel de la danza en la sociedad, heredaron los paradigmas conceptuales problemáticos de la etnología y la antropología, sobre todo el "primitivismo" y el "funcionalismo". Estos paradigmas fomentaban la comprensión de la danza (por no hablar del cuerpo en general) principalmente como aquellas actividades que, en las sociedades "primitivas", se llevaban a cabo de forma ritual, al igual que en relación con la caza, la selección sexual, el culto, la enfermedad, etc. En efecto, los estudiosos situaron estas danzas como los primeros pasos en el camino evolutivo hacia las prácticas de danza occidentales "civilizadas". Las críticas al carácter excesivamente simplista y etnocéntrico de estas concepciones se han dirigido a varios estudios fundacionales de la danza, entre los que se encuentran, quizá de forma más notable, Sachs (1937) y Rust (1969) (véase también Williams 1974, Youngerman 1974).

Otros ámbitos de los estudios sobre la danza se centraron en las sociedades "modernas", sugiriendo a menudo que ciertas formas "elevadas" de danza (como el ballet) eran inherentemente más sofisticadas y valiosas que las de las culturas "primitivas" (o tradicionales) y las "bajas" (o populares). En el caso de las formas culturales "altas" de la danza, dichas formas podían funcionar para promulgar las diferencias entre la clase alta y los campesinos (para una crítica, véase

Kealiinohomoku 1980 [1970]). Así pues, los estudiosos de la danza han mostrado históricamente las mismas inclinaciones elitistas que ciertas ramas de la musicología y la sociología de las artes, para las que la noción de "arte" era un juicio de valor y sólo las formas culturales que alcanzaban esta condición se consideraban dignas de una atención seria. Aunque han surgido modos de investigación no etnocéntricos y no jerárquicos, los problemas del elitismo y el "evolucionismo persistente" siguen siendo preocupaciones relevantes en ciertos ámbitos de la erudición sobre la danza (Buckland 1999).

Según Thomas (1995), en los años setenta y ochenta empezó a arraigar un tipo de estudio de la danza más crítico y sociológico, en parte como epifenómeno del auge de los estudios culturales y la creciente atención de la academia a la cultura popular y juvenil. Al mismo tiempo, Thomas, expresando una preocupación que podría dirigirse a vastas franjas de estudios musicales antes y después, critica los campos emergentes contemporáneos de la sociología de la música y los estudios de la música popular por privilegiar la música sobre la danza, señalando que estudiosos como Frith "rehuyeron situar cuidadosamente los estilos populares de danza . . . en favor de un examen más crítico de la música" (Thomas 1995: 3).

Así, Thomas ofrece una de las primeras descripciones detalladas de la danza moderna desde una perspectiva sociológica crítica, y su obra representa quizás el programa de investigación sociológica más sostenido en relación con la danza. Colecciones editadas recientemente, como *Ballroom, Boogie, Shimmy, Sham, Shake* (2009), de Malign, y *Bodies of Sound* (2013), de Dodds y Cook, se han basado en el trabajo pionero de Thomas y lo han ampliado, arrojando luz sobre las prácticas sociales y populares de la danza desde perspectivas de estudios culturales interdisciplinarios, informados por relatos históricos y etnográficos de la danza y la música. Esta forma de pensar en la danza -toda la danza- como una forma de producción social ha echado raíces en los estudios de danza contemporáneos. Como veremos con más detalle a continuación, esto contrasta con los paradigmas anteriores en los que la danza se entendía como la marca de culturas "primitivas" o "civilizadas", o de culturas "altas" o "bajas" (es decir, "desviadas").

Por lo tanto, es importante para este capítulo una revisión de algunos temas clave en la sociología del cuerpo y la danza (véase también Thomas 1995), así como una revisión de algunos aspectos del cuerpo y la danza que son incipientes en la literatura sobre la sociología de la música. El capítulo discutirá los enfoques etnográficos y sus limitaciones, revisará los relatos sociológicos sobre cómo se mediatiza la danza y analizará las raíces históricas de varias prácticas de danza contemporáneas. El capítulo también propone una explicación de las prácticas de escucha, tal y como las realizan nuestros cuerpos dentro de los grupos sociales, como punto de partida viable para comprender la intersección entre la música y la danza. La escucha tiene muchas implicaciones para un enfoque sociológico de la música que tenga en cuenta el cuerpo, así como para una de las actividades físicas

más comúnmente asociadas al consumo, la experiencia, la participación y la expresión de la música: la danza.

Lugares etnográficos de resistencia y rebelión

Los primeros estudios sobre subculturas en el Reino Unido se centraron inicialmente en las expresiones espectaculares de los hombres jóvenes (Willis 1978, Hebdige 1979), en las prácticas de baile cotidianas de las chicas y las mujeres jóvenes (McRobbie 1984) y más tarde se centraron en las experiencias de los años 90 de las culturas de club (Malbon 1999). Algunas de estas experiencias incluían la articulación de puntos de vista elitistas por parte de participantes "serios" en estos mundos populares. Thornton (1995) llamó la atención sobre las distinciones que hacen los participantes en la cultura popular, y designa la actuación de baile como una forma de "capital subcultural". Aquellos con un mínimo de "capital subcultural" bailaban alrededor de sus bolsos y eran considerados incompetentes (léase "femeninos") o poco cool por los esnobs asistentes a los clubes. Sin embargo, la mayoría de los relatos sociológicos que abordan la cultura juvenil y la música evitan las descripciones etnográficas del movimiento "en sí", como ha señalado recientemente la estudiosa de la danza Sherril Dodds (2011). Lo que queda claro en el relato de Thornton, al igual que en otros estudios posteriores, es que el baile es una representación de los gustos (musicales) (véase también Fogarty 2012b).

En otro contexto, el sociólogo francés Pierre Bourdieu (2007) estudió a los solteros que envejecen en su región natal de Béarn, Francia. Vio a los hombres campesinos incapaces de encontrar pareja, tanto en la vida como en el baile, ya que las mujeres acudían a los centros urbanos para aprender los últimos pasos de baile y vestirse a la moda más actual. Por el contrario, los solteros campesinos, descoordinados, se quedaban en un rincón del baile del barrio mientras el cambio de estilo de vida urbano les pasaba por encima. Bourdieu muestra así cómo el cambio social es algo que se siente en el centro mismo del cuerpo, como una angustia y una humillación impuestas a los valores de los participantes cuyo mundo se transforma para siempre al alejarse sus posibles parejas.

Del mismo modo, en Nueva Zelanda, Kopytko (1986) señala que los jóvenes aborígenes llevados a la ciudad se sienten atraídos por el breakdance. Las cuadrillas proporcionan una especie de relación familiar que falta en el cambio al estilo de vida urbano, ya que los jóvenes están separados de su lengua y de sus mayores. Utilizan la práctica del baile para formar fuertes lazos, para protegerse del peso de la ciudad y de las amenazas de los demás. El reciente estudio de Bailey (2013) sobre la cultura del baile en el centro de la ciudad demuestra igualmente cómo la comunidad LGBT que va al baile forma grupos que compiten entre sí, cada uno de ellos conocido como "casa". Esta "casa" sirve como unidad familiar muy unida y como alternativa a los vínculos biológicos y familiares que a menudo se tensan y distancian por la homofobia. En los bailes, las bailarinas de moda interactúan no sólo con la música, sino también con sus competidores. También interactúan con los sonidos del

comentarista en el micrófono y el público, sincronizando el movimiento no sólo con el entorno sonoro sino también con los impulsos y ritmos sociales. Lo hacen para impresionar al público con giros y saltos espectaculares e imprevisibles.

Los estudios sociológicos sobre la danza se han centrado en el modo en que el uso del espacio por parte de los bailarines distingue habitualmente a los participantes: los aficionados de los profesionales, los iniciados de los extraños. Escritores como Urquía (2004) se han basado en la teoría del *habitus* de Bourdieu para discutir las formas en que los practicantes y profesores de salsa compiten por los recursos y el espacio a través de sus prácticas encarnadas y sus reivindicaciones de autenticidad y autoridad. Las afirmaciones más amplias de Bourdieu (1993) sobre la producción de tensiones entre los participantes en el campo de la producción cultural proporcionan un modelo útil para entender los mundos del baile en los que las tensiones y la competencia entre los participantes a menudo adquieren un tono de exasperación y se abren paso rápidamente en la escritura etnográfica.

La mediación de la juventud ha sido un área descuidada en los estudios de la danza popular. Si los medios de comunicación contribuyeron a "etiquetar" la desviación social (tal y como se explica en las teorías sociológicas de la desviación - véase, por ejemplo, Becker 1963), los trabajos posteriores de los académicos británicos, en particular Cohen (1971), defendieron de forma más pronunciada una sociología del "pánico moral" que implicaba a las autoridades y a los medios de comunicación (McRobbie y Thornton 1995). En particular, el "breakdance" se representó en los periódicos de principios y mediados de los años 80 como algo relacionado con la violencia de las bandas en los guetos o con la búsqueda de diversión amateur por parte de las "amas de casa de los suburbios" (Rivera 2003). En una sección posterior, se analiza cómo los periódicos franceses dieron un giro a esta cuestión y empezaron a tratar la danza *hip hop* en el escenario como una forma de arte teatral digna de crítica e interpretación (Shapiro 2004). Mientras tanto, los "b-boys" y las "b-girls" utilizaban los recursos mediáticos que podían obtener para producir revistas de vídeo underground que circulaban internacionalmente. Esto dio lugar a "afinidades imaginadas" entre participantes que tenían poco en común aparte de su práctica de baile compartida (Fogarty 2012a). Internet aceleró la capacidad de los bailarines callejeros para compartir vídeos que al principio se encargaban en línea y se enviaban por correo a nivel internacional, pero que más tarde se subían a la World Wide Web (Fogarty 2011). En el momento de escribir estas líneas, sitios web como YouTube estaban facilitando la adquisición de muchos conjuntos de habilidades, incluidas las de los movimientos de baile. Al hacerlo, estas nuevas formas de interacción han servido para desafiar las afirmaciones anteriores de Thornton (1995), quien argumentaba que los bailes populares son efímeros porque están incorporados y no circulan ampliamente de la misma manera que la música.

La mayoría de los estudios mencionados se basan en la etnografía como metodología principal. Aunque varios de los primeros autores sobre las culturas de club reflexionan sobre las limitaciones y los efectos del método elegido, Wacquant

defiende una forma especialmente reflexiva de etnografía, argumentando que dedicarse a la investigación etnográfica sobre cuestiones de corporeidad es comprometerse con la acción social y la justicia social. Este acto de compromiso, que Wacquant (2005) denomina "sociología carnal", se basa en la participación en prácticas corporales en las que el dominio del propio cuerpo es una fuerza social organizadora. Los relatos de las prácticas centradas en el cuerpo a menudo se refieren a las formas en que las personas no sólo se organizan en función de las acciones y las apariencias de sus cuerpos, sino que también son castigadas, silenciadas y contenidas. Dar prioridad a las transformaciones del etnógrafo a nivel visceral pone en primer plano un conocimiento encarnado de la práctica.

Por muy valioso que sea este trabajo etnográfico, tiene dos limitaciones principales. La primera es que el papel de la música es prácticamente ignorado. Es raro encontrar a un estudioso de la danza que no salpique sus relatos etnográficos con discusiones sobre sus intentos de dominar la danza en cuestión, y con relatos detallados y descriptivos del propio movimiento a partir de sus propias experiencias. Sin embargo, no se suelen tratar los actos de escucha.

La segunda limitación es de carácter más general y tiene que ver con las cuestiones de acceso. Este es el caso, sobre todo, cuando se consideran las prácticas de las élites y de los desfavorecidos. ¿Cuántos estudios de sociología de la danza, por ejemplo, tienen en cuenta a la población carcelaria? Y, sin embargo, la cárcel representa una de las principales restricciones sociales que han dado lugar a un análisis considerado de los cuerpos en la sociedad. Esto se pone de manifiesto en la obra de Turner (1984), que se inspira en los argumentos de Foucault sobre la contención y el control de los cuerpos en la sociedad.

Del mismo modo, el baile sigue siendo tratado no solo como una de las actividades físicas más triviales que permite la música, sino también como una amenaza constante y grave para el orden público. Por ejemplo, en julio de 2014, un artículo del *New York Times* informaba de que las detenciones de bailarines callejeros en el metro de Nueva York se habían cuadruplicado en el último año, con 203 detenciones en el momento de escribir este artículo (Flegenheimer y Goodman 2014). En mayo de 2014, *The Guardian* informó de la detención de un grupo de iraníes que hicieron un vídeo de baile dedicado a la exitosa canción de Pharrell Williams "Happy" (Dehghan 2014). Parece que el baile -esa actividad lúdica que a menudo se considera que promueve la diversión, el placer y la unión- se ha puesto en primer plano en virtud del pánico moral como lugar de actividad política. Por supuesto, estas historias se enmarcan en una historia más amplia de la danza y el cuerpo en la que ambos han sido objeto de resistencia y rebelión (véase Fanon 1965). Los bailarines no sólo son regulados, sino también castigados y contenidos, y estas cuestiones son fundamentales para las consideraciones sociológicas sobre la estructuración de la sociedad. Esto también demuestra las limitaciones de un enfoque metodológico que reclama una visión especial a través de los movimientos

encarnados: el etnógrafo puede no encontrar los mismos límites a su libertad a través de la restricción física o la violencia impuesta a aquellos que estudia.

Escribir sobre la danza

La etnografía constituye una importante contribución a la escritura sobre la danza. Sin embargo, otras formas de escritura se han ocupado de establecer la danza como un tema legítimo para un debate serio. Un antecedente importante de esta escritura es la importante distinción que se ha establecido en tantos frentes entre el arte "serio" y la "diversión", y la forma en que esto invoca el dualismo mente/cuerpo articulado por Descartes e implicado en el discurso popular. Aunque la validez del dualismo mente/cuerpo ha sido seriamente cuestionada, las distinciones entre diversión y seriedad persisten no sólo en la división alta/baja de la música, sino también en la mayoría de los demás aspectos de la cultura musical popular. Ostensiblemente, la música seria se escucha con atención y la música divertida es sensual, hedonista y se expresa mejor a través del baile social (Frith 1996). Goehr (1992) demuestra cómo, desde la era industrial, la música seria se ha trasladado a la sala de conciertos, donde puede contemplarse tranquilamente desde una posición sentada. (Las expectativas en torno a la concentración en relación con las prácticas musicales en las sociedades occidentales surgirán más adelante en la sección sobre fenomenología). La pregunta intrigante para el debate actual es la siguiente: ¿cómo intentó la danza distinguirse como una práctica seria (en contraposición a una actividad "divertida" o "hedonista") cuando tanto pensamiento en torno a la distinción mente/cuerpo situaba todo lo relacionado con el cuerpo en el lado del placer sensual y "sin sentido"?

En 1939, el crítico de danza John Martin defendió la importancia de la danza. Para él, el movimiento humano era el medio crucial y el cuerpo humano su instrumento (Morris 2006). Sugirió que todos los humanos tienen "sentido del movimiento", con su base fisiológica y su contenido emocional (2006: 67). Como sugiere la socióloga de la danza Gay Morris, la otra intención de Martin, además de priorizar y valorar la danza, era sugerir la superioridad de la danza moderna como plataforma para expresar el mensaje universal de la danza. De hecho, los críticos de los periódicos, a menudo críticos musicales que escribían para periódicos sin un crítico de danza designado, criticaban el auge de la danza moderna estadounidense al mismo tiempo que educaban al público general sobre las intenciones de la práctica y elevaban sus significados (Conner 1997).

Para la socióloga francesa Roberta Shapiro (2004), las descripciones de los periódicos franceses sobre el baile hip-hop y el "breakdance" como una forma de arte teatral digna de crítica inspiraron teorizaciones sobre la "artificación" de las prácticas populares. Shapiro analizó la aparición del *hip hop danse* en Francia como una forma teatral, y señaló algunas causas de esta transformación del estatus del baile en la sociedad francesa. Entre estas causas se encuentra el apoyo de trabajadores sociales, coreógrafos y productores interesados en la forma y sus practicantes. "Artificación"

es el término que Shapiro y Heinich (2012) utilizan para sugerir la existencia de un conjunto de procesos que permiten la legitimación de una práctica como "arte" en la percepción del público.

La palabra escrita, a través de la crítica de danza, ha desempeñado por tanto un papel crucial en la legitimación de géneros artísticos de danza específicos. He argumentado que los relatos orales mediáticos documentados en los vídeos "underground" elevaron las prácticas de los b-boys y las b-girls en las estimaciones de los espectadores a una forma de arte digna de apreciación a través de sus propios marcos estéticos, tal y como fueron creados por los bailarines (Fogarty 2012a). En los debates académicos, los amantes de la música de baile han luchado para que su música electrónica de elección sea tratada como una forma cultural "seria", digna de sus propias revistas y conferencias, a expensas de la "mala" música pop. En la siguiente sección se cuestiona cómo, a menudo, un tipo de baile o música se defiende a expensas de otro, y lo problemático que esto puede ser para el estudio riguroso de la música y el baile en las sociedades.

Distinciones de la danza

Los discursos sobre la danza han puesto de manifiesto los conflictos entre los estilos de danza y sus diversas estéticas que se han desarrollado en la literatura y en los discursos públicos. Su punto de partida es la disputa sobre el valor de diversas formas de arte que tuvo lugar en el siglo XVIII. Algunos filósofos sostenían que la danza era la forma artística por excelencia, mientras que otros denigraban el estatus de la danza. Parte de la estrategia de los practicantes de la danza y sus defensores fue rechazar la música como compañera de cama para que la danza fuera considerada un arte "por derecho propio". La consecuencia de este divorcio ha sido que los estudiosos de la danza y el análisis del movimiento han desarrollado lentamente formas de hablar sobre la relación entre la música y la danza (véase Jordan 2000, Mroz 2011).

En primer lugar, y como se ha mencionado anteriormente, a menudo se ha valorado un estilo de danza a expensas de otros, a pesar de la predilección común por ver la danza como un "lenguaje universal" que trasciende todas las culturas (este mito del lenguaje universal también se atribuye a menudo a la música). En el caso de la llamada danza moderna, esta forma se opuso a menudo a la trivial y sensual danza de jazz estadounidense, que se consideraba un reflejo y un signo de los defectos de la modernidad. La danza moderna estadounidense, en cambio, se celebraba como expresión de "la" condición humana. Y sin embargo, como señala Banes (1998), muchos de los bailarines modernos tuvieron sus primeras actuaciones en escenarios de entretenimiento e incluso incorporaron aspectos del entretenimiento popular en su trabajo posterior y más "serio". Como mencioné en la última sección, los críticos de la danza moderna estadounidense contribuyeron a establecer la centralidad de esta forma en las categorías de alto arte de la danza teatral.

En segundo lugar, dentro de las representaciones teatrales, las evaluaciones de muchas formas de danza llegan a organizarse en torno a las preferencias y convenciones estéticas de las danzas "serias" dominantes a medida que estas preferencias y convenciones se institucionalizan. Este proceso sigue siendo racial, clasista y de género. Los debates contemporáneos se manifiestan en las opciones estéticas y las evaluaciones que se recogen para la danza teatral. Un tropo común dentro de las comunidades de la danza teatral es que los artistas de la danza no siempre miran hacia el frente del escenario, sino que utilizan el espacio cinestésico que hay detrás de ellos. Esto se entiende por oposición al hip-hop o a la danza comercial, que es frontal y, por tanto, "bidimensional". Jugar con la música grabada o interpretar la música popular suele considerarse un truco, en contraposición al dominio del "movimiento puro". Así, parece que la danza avanza en su seriedad a expensas de las danzas aparentemente menos serias, que se argumenta que son menos contenidas, organizadas o teóricamente informadas.

En tercer lugar, los coreógrafos responden a estos discursos de "seriedad" a través de sus creaciones artísticas. Por ejemplo, la danza hip-hop que aspira a ser tratada con seriedad en un escenario teatral suele empezar por alterar los géneros y estilos musicales seleccionados para la danza (Shapiro 2004). De nuevo, coreógrafos como Alain Platel y William Forsythe utilizarán referencias de canciones pop para "burlarse" de su "alto arte". En ambos casos, la elección de la música para la danza es previsiblemente imprevisible, un juego con la difuminación de las líneas entre lo alto y lo bajo. Sin embargo, en la práctica, las divisiones de los mundos de la danza se refuerzan a diario, desde los tipos de cuerpos de los bailarines que se fomentan en los contextos educativos hasta las etnias, los géneros y las sexualidades que se aceptan tanto en la actuación como en la representación de los intereses sociales.

Relatos fenomenológicos de la danza y el pensamiento sobre la música

Tenemos cuerpos, pero también somos, en un sentido específico, cuerpos; nuestra corporeidad es un requisito necesario de nuestra identificación social, por lo que sería ridículo decir "he llegado y he traído mi cuerpo conmigo".

(Turner 1984: 7)

En 1984, Turner argumentó que una sociología que aspire a ser exhaustiva debe dar cuenta de la personificación de los actores sociales. Cuando los sociólogos se alejan del construccionismo social en la búsqueda de cuestiones sobre el cuerpo y la danza, a menudo entran en el ámbito de la fenomenología para comprender las experiencias encarnadas. Las preguntas se organizan aquí en torno a lo que se *siente* al bailar.

Para Wainwright y Turner (2006), la respuesta a la pregunta de qué se siente al bailar se explora entrevistando a bailarines de ballet sobre sus experiencias de envejecimiento. Esta línea de investigación se lleva a cabo no para afirmar que los bailarines tienen completa autoridad sobre sus experiencias y acciones, sino más

bien para demostrar la interacción de la acción y las instituciones, los roles sociales y la organización social, y las expresiones individuales de la experiencia. Del mismo modo, Tarr y Thomas (2011) se centran en las experiencias de dolor y lesiones de los bailarines contemporáneos. Su metodología incluyó un componente visual a través del cual los participantes crearon mapas de su dolor corporal con tecnología de escaneo corporal. Su enfoque se basa en la obra del fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty (1962). El término "fenomenología cultural" se invoca para expresar no solo las experiencias de los bailarines, sino también las "formas en que estas son culturalmente moldeadas y mediadas" (Tarr y Thomas 2011: 145).

El filósofo Ludwig Wittgenstein (1953) observó que nunca podemos saber por lo que está pasando otra persona cuando siente dolor. Podemos preguntarles sobre el dolor, dónde está y cómo se siente (aquí la analogía sería crucial). Wittgenstein señaló esto para demostrar algunas de las limitaciones del lenguaje y, más tarde, para profundizar en una crítica a la emergente disciplina de la psicología. Sin embargo, sus observaciones proporcionan una base interesante para un enfoque fenomenológico de la sociología de la música y la danza. En primer lugar, aplicando su visión a la música, nunca podemos saber lo que otra persona está escuchando en una canción. En otro lugar he argumentado que esto forma parte de la intriga y del placer que experimenta el público que observa las actuaciones de danza popular a través de su atención estética compartida a la música (Fogarty 2014). Cuando observamos a alguien que ejecuta la danza con ciertas competencias, sentimos que estamos viendo lo que están escuchando en la música. Cuando los bailarines son incompetentes, el público suele comentar que "no están escuchando la música". La competencia en la danza, por tanto, nos da la sensación de que estamos percibiendo una determinada experiencia y la articulación de cualidades dentro de la música a través de la calidad de las prácticas de escucha "serias" de los intérpretes mientras bailan. Frith (1996) sostiene que toda escucha musical es un tipo de actuación. Sugiere que existen convenciones sociales sobre la mejor manera de escuchar, que están limitadas por precedentes históricos, prácticas contemporáneas y distinciones de gusto.

Una de las evaluaciones más significativas de la danza popular implica una consideración de la relación entre los movimientos de los bailarines y la música. Buckland (1983) ha argumentado que las prácticas de la danza popular se han distinguido de la danza artística por su estrecha relación con las grabaciones de música popular. Comparemos este argumento con estudios recientes de psicólogos experimentales (Mitchell y MacDonald 2006) en los que se comprobó la relación entre los gustos musicales y el dolor. Se pidió a los participantes que pusieran una mano en una prensa de agua fría mientras, por ejemplo, miraban un cuadro estéticamente agradable o escuchaban la grabación de una canción que les gustaba. Los investigadores descubrieron que los participantes solían mantener la mano en el agua durante más tiempo mientras escuchaban la música que les gustaba. Esto tiene

implicaciones para los sociólogos interesados en cuestiones sobre la intersección de la música y la danza.

En primer lugar, nos damos cuenta de que, al escuchar la música que nos gusta, es posible que prestemos menos atención a nuestro cuerpo. Esto puede ayudar a apreciar las experiencias de los bailarines lesionados que adoran la música que bailan (¡y especialmente las experiencias de los que escuchan música amplificada que los envuelve sónicamente!) En segundo lugar, la música que nos gusta hace algo al dolor. Este "algo" tiene posiblemente que ver con el fenómeno de la concentración. El sociólogo Antoine Hennion (2007) ha argumentado que la concentración no debe tratarse como una mera cuestión psicológica y que la sociología podría ser idónea para explorar este fenómeno. ¿Qué hacemos cuando escuchamos música mientras bailamos? Esto depende, como he sugerido, de varias cosas. Hay que tener en cuenta las convenciones sociales y estéticas de la escucha (es decir, cuándo es apropiado bailar al ritmo de la música). Hay que tener en cuenta la concentración y cómo se recompensa socialmente la concentración (es decir, la concentración del bailarín social competente y del público comprometido). Y, por supuesto, hay esos momentos en los que la forma en que escuchamos la música es desafiada por el baile que la acompaña (por ejemplo, cuando una banda de folk utiliza sensibilidades de movimiento y gestos de moda en el escenario que les dan un atractivo transversal; véase Dodds 2013).

En segundo lugar, Frith (2014) ha sugerido recientemente que escuchar música nunca ha sido únicamente una cuestión de concentración. Sin embargo, los discursos sobre la escucha "seria" siguen privilegiando situaciones en las que la convención y la suposición han sido que el público se concentra intensamente. Sin embargo, como señala Frith, incluso en la sala de conciertos, donde se dan las condiciones para una concentración seria, la mayoría de las experiencias de escucha implican soñar despierto y pensamientos errantes. Esto no constituye necesariamente una experiencia mala o desagradable.

En tercer lugar, la piel es el mayor órgano sensorial del cuerpo. Cuando se amplifica el sonido, esta amplificación hace que se establezca una conexión mediante el compromiso activo del cuerpo como presencia sentida y la fuente musical. Estas respuestas fisiológicas están condicionadas por las situaciones sociales y los condicionamientos. Por ejemplo, gran parte de la tensión que se produce entre los miembros del público y entre el público y los intérpretes surge cuando se reproducen en directo convenciones contradictorias sobre cómo tratar la música de forma seria o placentera. Un ejemplo de ello es cuando la mitad del público quiere bailar y la otra mitad quiere sentarse cómodamente en sus asientos y ver la actuación sin impedimentos visuales.

Estas consideraciones plantean nuevas cuestiones en las intersecciones de los estudios sobre música y danza. ¿Cómo cambia la teorización de la amplificación cuando se considera la danza (Devine 2013)? ¿Cómo ha afectado la "modernización"

del sonido a la organización de la escucha en relación con el cuerpo y el espacio social (Sterne 2003)? Y, como he argumentado aquí, ¿qué podría aportar el pensamiento sobre el sonido y la escucha al estudio de la danza?

Conclusión

Lo que necesitamos, por tanto, es la aparición de una disciplina que dé cuenta de la danza y el movimiento definidos de forma más amplia en relación con los sonidos y la música dentro y a través de las sociedades. Este trabajo, que tendría que implicar a la sociología de la música de forma productiva, se encuentra en la intersección de una nascente sociología del movimiento y de los estudios musicales. Lo ideal sería que una sociología del movimiento no ignorara las prácticas de escucha de los bailarines y el público, sino que centrara el debate sobre el movimiento en torno a una amplia gama de cuestiones. He intentado ofrecer un ejemplo en el que una sociología del movimiento (incluidos los gestos) podría encajar con una sociología de la música para dar cuenta de una serie

Los bailarines han sido tratados socialmente como parias (como en los casos de los bailarines de ballet y de danza moderna de antaño y de los bailarines callejeros contemporáneos de la ciudad de Nueva York) o como especialistas del cuerpo cuyo valor reside en su capacidad para moverse por el espacio y el tiempo de forma detallada. La mayoría de las veces nos sorprenden los bailarines como presentadores de las capacidades físicas del cuerpo. Esto no es muy diferente de lo que pensamos de los maestros de kung fu o de las estrellas olímpicas. Nuestro asombro radica en su capacidad para hacer con sus cuerpos lo que la mayoría de nosotros sólo podríamos soñar. El conocimiento especializado de los bailarines está, por tanto, vinculado a lo espectacular para la mayoría del público, incluso cuando lo "espectacular" es rechazado no sólo por las formas de danza y los coreógrafos que aspiran a la condición de arte elevado, sino también por los sociólogos interesados en dar cuenta de las vidas de las jóvenes y las mujeres que a menudo son representadas como marginadas en los estudios sobre la desviación, las culturas juveniles y el simbolismo (véase McRobbie 1984, Gaunt 2006).

También se considera que los bailarines tienen un conocimiento especializado del cuerpo de una manera diferente. Son personas que se mueven kinestésicamente. Tienen conocimientos somáticos. Son expertos en propiocepción [capacidad que tiene nuestro cerebro de saber la posición exacta de todas las partes de nuestro cuerpo en cada momento]. Pero rara vez pensamos en los bailarines en relación con la música, rara vez se les encuentra como expertos en sonido o música en la literatura académica. Y, sin embargo, muchos bailarines han defendido su amor por la música como signo de su seriedad en una cultura popular que feminiza la danza pero trata a los amantes de los discos como conocedores musicales "serios" (léase "masculinos"). Los relatos sobre la salsa (Urquía 2004), el break (Fogarty 2011) y el salón de baile (Bosse 2013) así lo han demostrado.

Este capítulo ha considerado el cuerpo y la danza, no sólo como un conjunto de capacidades físicas, sino también como cuerpos de conocimiento que activan prácticas de escucha especializadas tanto en los intérpretes como en los miembros del público. Se han abordado algunas de las cuestiones clave de interés para una sociología del movimiento que incorpore consideraciones sobre la música y el sonido. Sabemos que el dominio del movimiento se aprende, que las habilidades se desarrollan con el tiempo, que los cuerpos envejecen y cambian, y que las experiencias de nuestros cuerpos no son necesariamente compartidas por todos los individuos de una sociedad, y ciertamente no a través de las líneas de género, etnia y edad. Lo que no sabemos es cómo será el futuro de la investigación de las interacciones sociales de la música y la danza. Como sugiere el aclamado coreógrafo de vídeos musicales Ryan Heffington, "el cuerpo tiene la capacidad de transformar el mundo" (Cills 2014). Sin embargo, queremos saber cómo se sentirá eso a medida que las personas vivan más tiempo, sigan modificando su apariencia de formas novedosas, experimenten relaciones cambiantes con las facultades biológicas, los medicamentos y la salud, y decidan bailar profesionalmente o no. Una dimensión añadida a todos estos factores humanos resulta de las formas en que las industrias del entretenimiento siguen cambiando de orientación económica. También queremos saber cómo las instituciones limitan o mejoran nuestra capacidad de experimentar la danza y la música juntas o como entidades separadas, y cómo la circulación de los encuentros mediáticos con la danza puede dar forma a nuestra comprensión no sólo de la música sino también de nosotros mismos, cuerpos incluidos.

Referencias

- Bailey, M.M. 2013. *Butch Queens Up in Pumps: Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Banes, S. 1998. *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. London: Routledge.
- Becker, H.S. 1963. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. London: Free Press of Glencoe.
- Bosse, J. 2013. "Sound Understandings: Embodied Music Knowledge and 'Connection' in a Ballroom Dance Community." In *Bodies of Sound: Studies Across Popular Music and Dance*, eds. S. Dodds and S. Cook, 39–54. Farnham: Ashgate.
- Bourdieu, P. 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* Cambridge: Polity Press.
- _____. 2007. *The Bachelors' Ball: The Crisis of Peasant Society in Béarn*. Chicago: University of Chicago Press.
- Buckland, T. 1983. "Definitions of Folk Dance: Some Explorations." *Folk Music Journal* 4(4): 315–352.
- _____. 1999. "All Dances Are Ethnic, but Some Are More Ethnic Than Others: Some Observations on Dance Studies and Anthropology." *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 17(1): 3–21.

- Cills, H. 2014. "The Choreographer Behind 'Chandelier' Knows Just How to Move You." BuzzFeed (06 June): www.buzzfeed.com/hazelcills/the-choreographer-behind-chandelier-knows-just-how-to-move-y#1egkr3.
- Cohen, S., ed. 1971. *Images of Deviance*. Harmondsworth: Penguin.
- Conner, L. 1997. *Spreading the Gospel of the Modern Dance: Newspaper Dance Criticism in the United States, 1850–1934*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Dehghan, S.K. 2014. "Iranian Pharrell Williams Fans Detained Over 'Obnoxious' Video." *The Guardian* (20 May): online.
- Devine, K. 2013. "Imperfect Sound Forever: Loudness Wars, Listening Formations and the History of Sound Reproduction." *Popular Music* 32(2): 159–176.
- Dodds, S. 2011. *Dancing on the Canon: Embodiments of Value in Popular Dance*. New York: Palgrave MacMillan.
- _____. 2013. "Bellow Head: Re-Entering Folk through a Pop Movement Aesthetic." In *Bodies of Sound: Studies Across Popular Music and Dance*, eds. S. Dodds and S. Cook, 25–38.
- Farnham: Ashgate. Dodds, S. and S. Cook, eds. 2013. *Bodies of Sound: Studies across Popular Music and Dance*. Farnham: Ashgate.
- Fanon, F. 1965. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press.
- Flegenheimer, M. and D. Goodman. 2014. "On Subway, Flying Feet Can Lead to Handcuffs." *New York Times* (28 July): online.
- Fogarty, M. 2011. *Dance to the Drummer's Beat: Competing Tastes in International B-Boy/B-Girl Culture*. PhD diss., University of Edinburgh.
- _____. 2012a. "Breaking Expectations: Imagined Affinities in Mediated Dance Cultures." *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, Special Issue on "Mediated Youth Cultures," eds. A. Bennett and B. Robards, 26(3): 449–462.
- _____. 2012b. "Each One Teach One: B-Boying and Ageing." In *Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity*, eds. P. Hodgkinson and A. Bennett. Oxford: Berg.
- _____. 2014. "Gene Kelly: The Original, Updated." In *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, ed. M. Blanco Borelli, 83–97. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, S. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 2014. "What Are We Doing When We Are Listening to Music?" Public Presentation with Chris Frith and Fred Frith, *Studying Music—An International Conference in Honour of Simon Frith*. University of Edinburgh, 10–12 April.
- Gaunt, K.D. 2006. *The Games Black Girls Play: Learning the Ropes from Double-Dutch to Hip-Hop*. New York: New York University Press.
- Goehr, L. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Hebdige, D. 1979. *Subculture: the Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hennion, A. 2007. "Those Things that Hold Us Together: Taste and Sociology." *Cultural Sociology* 1(1): 97–114.
- Jordan, S. 2000. *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth Century Ballet*. London: Dance Books.

- Kealiinohomoku, J.W. 1980 [1970]. "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance." *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* 1(2): 83-97.
- Kopytko, T. 1986. "Breakdance as an Identity Marker in New Zealand." *Yearbook for Traditional Music* 18: 21-28.
- Malbon, B. 1999. *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality*. London: Routledge.
- Malnig, J., ed. 2009. *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*. Urbana: University of Illinois Press.
- McRobbie, A. 1984. "Dance and Social Fantasy." In *Gender and Generation*, eds. A. McRobbie and M. Nava, 130-161. London: Macmillan.
- McRobbie, A. and S.L. Thornton. 1995. "Rethinking 'Moral Panic' for Multi-Mediated Social Worlds." *British Journal of Sociology* 46(4): 559-574.
- Merleau-Ponty, M. 1962. *Phenomenology of Perception*. Translated by C. Smith. London: Routledge.
- Mitchell, L.A. and R. MacDonald. 2006. "An Experimental Investigation of the Effects of Preferred and Relaxing Music on Pain Perception." *Journal of Music Therapy* 63(4): 295-316.
- Morris, G. 2006. *A Game for Dancers: Performing Modernism in the Postwar Years, 1945-1960*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Mroz, D. 2011. *The Dancing Word: An Embodied Approach to the Preparation of Performers and the Composition of Performances*. Amsterdam: Rodopi.
- Rivera, R.Z. 2003. *New York Ricans from the Hip Hop Zone, New Directions in Latino American Cultures*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rust, F. 1969. *Dance in Society: An Analysis of The Relationship Between the Social Dance and Society in England from the Middle Ages to the Present Day*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Sachs, C. 1937. *World History of the Dance*. New York: W.W. Norton.
- Shapiro, R. 2004. "The Aesthetics of Institutionalization: Breakdancing in France." *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 33(4): 316-335.
- Shapiro, R. and N. Heinich. 2012. "When is Artification?" *Contemporary Aesthetics* 4: online.
- Sterne, J. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.
- Tarr, J. and H. Thomas. 2011. "Mapping Embodiment: Methodologies for Representing Pain and Injury." *Qualitative Research* 11(2): 141-157.
- Thomas, H. 1995. *Dance, Modernity and Culture: Explorations in the Sociology of Dance*. London: Routledge.
- Thornton, S. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity.
- Turner, B.S. 1984. *The Body and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Urquia, N. 2004. "'Doin' it Right': Contested Authenticity in London's Salsa Scene." In *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, eds. A. Bennett and R.A. Peterson, 96-100. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Wacquant, L. 2005. "Carnal Connections: On Embodiment, Apprenticeship, and Membership." *Qualitative Sociology* 28(4): 445-474.
- Wainwright, S. and B.S. Turner. 2006. "'Just Crumbling to Bits': An Exploration of the Body, Ageing, Injury and Career in Classical Ballet Dancers." *Sociology* 40(2): 237-255.

- Williams, D. 1974. "Dance in Society: An Analysis of the Relationship between the Social Dance and Society in England from the Middle Ages to the Present Day by Frances Rust." *CORD News* 6(2): 29-31.
- Willis, P.E. 1978. *Profane Culture*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Wittgenstein, L. 1953. *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell.
- Youngerman, S. 1974. "Curt Sachs and His Heritage: A Critical Review of World History of the Dance with a Survey of Recent Studies That Perpetuate His Ideas." *CORD News* 6(2): 6-19. 254

IV

INDUSTRIAS E INSTITUCIONES

Es posible sugerir que algunos de los desarrollos recientes más innovadores de la sociología de la música, como los de Hennion y DeNora, se han producido en el nivel de la "microsociología" (Born 2005). Sin suscribir ninguna división fundamental entre los niveles "macro" y "micro" de la vida social -porque siempre es posible ver lo micro en lo macro y lo macro en lo micro-, esta sección se centra, no obstante, principalmente en marcos musicales-institucionales y musicales-industriales más amplios, así como en procesos musicales-históricos más largos.

Hacia 1900, la expresión "industria musical" se refería principalmente a la edición musical y al comercio de instrumentos (Majeski 1990). Sin embargo, a medida que las ventas de discos crecieron durante el siglo XX, se hizo cada vez más común considerar a la industria discográfica como "la" industria musical en general (para las críticas a esta tendencia, véase Williamson y Cloonan 2007, Sterne 2014). Reconociendo que las industrias musicales son, de hecho, plurales, el capítulo de Laing esboza parte de la historia de la industria de la música grabada, así como las principales perspectivas sociológicas sobre la grabación. Marshall señala que la institución de los derechos de autor comparte una íntima conexión histórica, no sólo con la grabación, sino también con la edición musical. De hecho, Marshall muestra cómo con el auge de la venta y distribución de música digital (véase también la sección V), las cuestiones relativas a los derechos de autor, los derechos de licencia y el pago de derechos se han convertido en un elemento cada vez más importante para entender la relación entre la música y el comercio.

El auge de la digitalización y de la música en línea afectó a las industrias musicales de otras maneras significativas. Si bien es necesario mencionar los cambios y las controversias que rodean a los contenidos generados por los usuarios y el trabajo gratuito en el contexto de la llamada Web 2.0 (véase Terranova 2000, Hesmondhalgh 2010, Morris 2014), la cuestión que más se discute en este contexto es la agitación económica creada por las descargas ilegales y el intercambio de archivos P2P (véase David 2010). Curiosamente, en los últimos años este ostensible declive de la industria de la música grabada se ha enfrentado a un aumento del dinamismo del sector de la música en directo. Como argumenta Frith más adelante, este desarrollo económico está ligado a la centralidad duradera de la actuación musical como forma de interacción social.

Otras cuestiones surgen en relación con los flujos y reflujos del capitalismo en el mundo moderno tardío, especialmente en lo que respecta a la globalización, la llamada "sociedad en red" y el neoliberalismo (véase, por ejemplo, Burckhardt Qureshi 2002; Taylor 2007, 2012a, 2012b; véase también Boltanski y Chiapello 2006, 255 Harvey 2011, Piketty 2014). Esta evolución ha reconfigurado la relación entre la música, las artes y la cultura, por un lado, y el Estado y las políticas públicas, por otro. Como muestra Behr, estos cambios reaniman una antigua tensión ideológica entre el arte y el comercio, o "la relación entre la música como cultura y la música como industria" (Frith, Cloonan y Williamson 2009: 74). También plantean cuestiones políticas urgentes sobre cómo definir y medir el "valor" cultural y cómo apoyar el trabajo artístico y musical en condiciones de incertidumbre y precariedad (véase también Menger 2014).

Por supuesto, hay otros numerosos contextos industriales e institucionales que podrían explorarse aquí, como el papel de la música y el sonido en cuestiones de salud, bienestar y profesiones médicas (véase, por ejemplo, DeNora 2013, Rice 2013). Otras instituciones significativas son las de formación y educación musical. Dichas instituciones no pueden considerarse como terrenos "neutrales" de enseñanza y ensayo. Por el contrario, desempeñan importantes funciones en cuanto a la producción y reproducción de regímenes estéticos, sistemas de valores y formas de capital cultural ligadas a la clase, así como a las desigualdades sociales de género y étnicas (véase Vulliamy y Shepherd 1984, Green 1997, Armstrong 2011, Born, Devine y Taylor 2013). Por supuesto, la sociología de la educación musical comparte una historia con la sociología de la música en general (así como con la etnomusicología y los estudios de la música popular, como se indica en la Introducción). Sin embargo, el campo también ha desarrollado una identidad propia y una comunidad de académicos, con sus propias revistas, conferencias, programas de grado y, por supuesto, su propia literatura. Es posible y deseable que los campos se acerquen y dialoguen con mayor regularidad. Pero construir ese puente requeriría un libro en sí mismo. Mientras tanto, dirigimos a los lectores interesados a algunos de los trabajos actuales en la sociología de la educación musical (véase, por ejemplo, Wright 2010, Swanwick 2012).

Referencias

- Armstrong, V. 2011. *Technology and the Gendering of Music Education*. Farnham: Ashgate.
- Boltanski, L. and E. Chiapello. 2006. *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso.
- Born, G. 2005. "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity." *Twentieth-Century Music* 2(1): 7-36.
- Born, G., K. Devine and M. Taylor. 2013. "Music, Digitization and Mediation in British Higher Education." Presented at Music and Digitisation Research Group workshop, University of Oxford (May).
- Burckhardt Qureshi, R., ed. 2002. *Music and Marx: Ideas, Practice, Politics*. New York: Routledge.

- David, M. 2010. *Peer to Peer and the Music Industry: The Criminalization of Sharing*. London: Sage.
- DeNora, T. 2013. *Music Asylums: Wellbeing Through Music in Everyday Life*. Farnham: Ashgate.
- Frith, S., M. Cloonan and J. Williamson. 2009. "On Music as a Creative Industry." In *Creativity, Innovation and the Cultural Economy*, eds. A. Pratt and P. Jeffcut, 74–89. London: Routledge.
- Green, L. 1997. *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harvey, D. 2011. *The Enigma of Capital: And the Crises of Capitalism*. London: Profile.
- Hesmondhalgh, D. 2010. "User-Generated Content, Free Labour and the Cultural Industries." *Ephemera* 19(3–4): 267–284.
- Majeski, B., ed. 1990. *The Music Trades 100th Anniversary Issue: A History of the US Music Industry*. Englewood: Music Trades.
- Menger, P.-M. 2014. *The Economics of Creativity: Art and Achievement under Uncertainty*. Cambridge: Harvard University Press.
- Morris, J. 2014. "Artists as Entrepreneurs, Fans as Workers." *Popular Music and Society* 37(3): 273–290.
- Piketty, T. 2014. *Capitalism in the Twenty-First Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rice, T. 2013. *Hearing the Hospital: Sound, Listening, Knowledge and Experience*. Canon Pyon: Sean Kingston Press.
- Sterne, J. 2014. "There Is No Music Industry." *Media Industries* 1(1): 50–55.
- Swanwick, K., ed. 2012. *Music Education* (4 vols). New York: Routledge.
- Taylor, T. 2007. "The Commodification of Music at the Dawn of the Era of 'Mechanical Music'." *Ethnomusicology* 51(2): 281–305.
- _____. 2012a. "Music in the New Capitalism." In *The International Encyclopedia of Media Studies*. Oxford: WileyBlackwell.
- _____. 2012b. *The Sounds of Capitalism: Advertising, Music and the Conquest of Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Terranova, T. 2000. "Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy." *Social Text* 18(2): 33–58.
- Vulliamy, G. and J. Shepherd. 1984. "Sociology and Music Education: A Response to Swanwick." *British Journal of Sociology of Education* 5(1): 57–76.
- Williamson, J. and M. Cloonan. 2007. "Rethinking the Music Industry." *Popular Music* 26(2): 305–322.
- Wright, R., ed. 2010. *Sociology and Music Education*. Farnham: Ashgate.

Música grabada

DAVE LAING

Aunque las tecnologías esenciales para la grabación del sonido se establecieron a finales del siglo XIX, no fue hasta la década de 1950 que las grabaciones se convirtieron en el principal sector de la industria musical, especialmente en los diversos géneros de la música popular. Coincidentemente, la segunda mitad del siglo XX fue testigo de un rápido aumento del alcance y el volumen del interés sociológico por la música, gran parte del cual se centró en el análisis de los efectos de la música grabada en las distintas audiencias, y en los procesos e impactos de la industria de la música grabada.

En este capítulo, el estudio sociológico de la música grabada se examinará a través de las siguientes categorías: en primer lugar, la secuencia y la historia de las tecnologías de grabación de sonido; en segundo lugar, las prácticas de escucha producidas por la música grabada; en tercer lugar, los efectos de las grabaciones musicales en la evolución de la música popular y sus géneros; en cuarto lugar, el carácter y el desarrollo de la industria de la música grabada, especialmente a través de la institución de la compañía discográfica; en quinto lugar, el concepto de sello independiente y el "debate sobre la concentración y la diversidad"; por último, las implicaciones ontológicas y epistemológicas de la capacidad de copiar y preservar el sonido mediante la grabación.

Tecnologías de la grabación del sonido

Como ha relatado de forma sucinta Osborne (2012: 8-16), la historia de la grabación del sonido comienza con una gran actividad en Europa y Estados Unidos en las últimas décadas del siglo XIX. Varios inventores avanzaron hacia la captura del sonido. Sin embargo, la mayoría de las historias de la música grabada citan las innovaciones de Thomas Edison como cruciales para la cristalización del sonido grabado como tecnología y producto de consumo. Edison ha sido objeto de numerosas biografías, las más recientes de las cuales son las de Israel (2000) y Millard (1993). Estos estudios tienden a situar a su sujeto en el papel de genio inventor, y hay cierta justicia en la crítica de Sterne (2003: 28) sobre "el culto a Edison en la historiografía fonográfica". Sin embargo, fue Edison el primero en articular los usos potenciales de su "invento". En 1878, hizo una lista en su cuaderno de ocho de esos usos:

- Hacer que las muñecas hablen, canten, lloren y emitan diversos sonidos

- y también aplicarlo a todo tipo de juguetes, como perros, animales, aves, reptiles, figuras humanas; para hacer que emitan diversos sonidos
- para los tubos de escape y silbatos de los motores de los juguetes
- para reproducir a partir de láminas la música tanto instrumental como vocal de la orquesta, la idea es utilizar una máquina de placas con un registro perfecto y estampar la música en una prensa a partir de un troquel o punzón previamente preparado cortándolo en acero o a partir de un electrotipo o fundido a partir de un original o lámina de estaño
- una familia puede tener una máquina y 1000 hojas de la música dando así una diversión sin fin
- También propongo hacer cajas de música de juguete y cajas parlantes de juguete que toquen varias melodías
- También relojes para llamar a la hora del día o despertar a una persona
- Para anuncios continuamente girados por el mecanismo del reloj. (Citado en Conot 1979: 107)

Cabe destacar que casi todas estas posibles aplicaciones del invento se sitúan en el campo del entretenimiento (especialmente para niños) o de la "diversión". Sólo dos se refieren más o menos directamente a la grabación de interpretaciones musicales. Los procesos por los que la música se convirtió en el principal objetivo de las tecnologías de grabación en la primera década del siglo XX han sido poco investigados. Sin embargo, los factores implicados incluyen la historia anterior de los dispositivos musicales mecánicos como las cajas de música, los pianos de barril, los órganos y las pianolas (pianos de juguete), y el crecimiento asociado del entretenimiento musical doméstico tipificado en el siglo XIX por la expansión de la propiedad de pianos y partituras impresas.

La evolución de los medios para consumir grabaciones fue crucial en el proceso de formación de la música grabada. Para empezar, Edison era partidario de transferir la música grabada a cilindros, mientras que sus rivales preferían los discos, que acabaron convirtiéndose en el formato estándar de la industria. Para el consumo doméstico, los equipos de reproducción se alojaban en muebles a menudo muy elaborados, con un diseño similar al de armarios y gabinetes.

La primera generación de tecnologías de grabación, que eran mecánicas y se derivaban del trabajo de Edison y de contemporáneos como Emile Berliner, serían suplantadas en la década de 1920 por la grabación eléctrica, un método desarrollado para añadir una banda sonora a las películas de cine que antes eran mudas (para un relato de la introducción de la grabación eléctrica, véase Gelatt 1977: 219-228). Una respuesta importante a este desarrollo aparentemente progresivo fue la reacción negativa de muchos expertos (incluido Edison), así como de los consumidores, que estaban apegados a la experiencia auditiva proporcionada por el anterior formato mecánico.

En este contexto, merece la pena considerar el concepto de "formato" de música grabada, un término ampliamente utilizado en la literatura académica, así como en revistas y publicidad. Para la mayoría de los autores sólo significa una tecnología distinta y científicamente definible para producir y consumir grabaciones. Sin embargo, Sterne ha propuesto de forma convincente que un formato es un conjunto más complejo:

El *formato* denota toda una serie de decisiones que afectan al aspecto, la sensación, la experiencia y el funcionamiento de un medio. También nombra un conjunto de reglas según las cuales una tecnología puede funcionar. En un dispositivo analógico, el formato suele ser una utilización particular de un mecanismo... En un dispositivo digital, un formato indica al sistema operativo si un determinado archivo es para un procesador de textos, un navegador web, un programa de reproducción de música o cualquier otra cosa. . . La mayoría de las dimensiones cruciales de un formato están codificadas de alguna manera, a veces a través de la política, a veces a través de la construcción de la tecnología y a veces a través del hábito sedimentado.

(2012: 7-8)

La definición de Sterne es un útil correctivo a la tendencia siempre presente en este campo de someterse al determinismo tecnológico, una ideología definida por Williams (1974: 7) en los siguientes términos "Las nuevas tecnologías se descubren, mediante un proceso esencialmente interno de investigación y desarrollo, que luego establece las condiciones para el cambio social y el progreso. El progreso, en particular, es la historia de estas invenciones, que "crearon el mundo moderno".

La inclusión de Sterne del "hábito sedimentado" se hace eco del argumento de Edgerton (2006) *The Shock of the Old*, que muestra que los enfoques "centrados en la innovación" de las nuevas tecnologías deben contrarrestarse con el hecho de que "el momento de máximo uso suele estar a décadas de distancia de la invención, o incluso de la innovación" (2006: 4). El concepto de "hábito sedimentado" también ayuda a entender ciertas características residuales de los nuevos formatos, como la fuerte tendencia a limitar la duración de los álbumes de disco compacto a las diez o doce canciones habituales en los LP, a pesar de que la tecnología de los discos compactos (CD) permite inscribir más de ochenta minutos de música en el disco.

La grabación eléctrica fue la innovación más importante de la era analógica en lo que respecta a la grabación y reproducción de interpretaciones iniciales con mayor grado de definición y claridad sonora (fidelidad), entre otras cosas porque su tecnología de micrófonos permitió reproducir satisfactoriamente el sonido de conjuntos más grandes, desde grupos de jazz hasta orquestas y coros (un logro difícil, si no imposible, con la grabación mecánica, que era más adecuada para grabar conjuntos pequeños y ruidosos). Sin embargo, ha sido menos celebrada por los comentaristas e historiadores que la llegada en los años 40 de los discos de vinilo de distintos tamaños y velocidades. Esto se debe principalmente a que la grabación eléctrica sólo afectó a la parte de producción de la industria. Los medios de consumo existentes, en forma de discos de goma laca de 78 rpm y dispositivos de reproducción, siguieron siendo los mismos.

Se produjo la llamada "batalla de las velocidades", en la que dos grandes empresas estadounidenses presentaron formatos competitivos. Mientras que Columbia propuso un disco de larga duración de doce pulgadas de diámetro y que giraba a $33\frac{1}{3}$ rpm, su rival, la Radio Corporation of America (RCA), presentó el disco de 45 rpm, de una sola reproducción, de siete pulgadas, que sólo contenía una o dos pistas cortas en cada cara. Igualmente importante era el material con el que se fabricaban los nuevos discos. A diferencia de la goma laca, que se sabía que era pesada y frágil, los nuevos discos se fabricaban con cloruro de polivinilo (un plástico a base de petróleo) y se decía que eran ligeros e irrompibles.

En muchos países, los discos de 45 y 33 rpm coexistieron con el antiguo disco de 78 rpm durante gran parte de la década de 1950. Para reproducir los nuevos formatos era necesario adquirir tocadiscos especiales y, en Estados Unidos, hubo que sustituir las gramolas por máquinas diseñadas para reproducir a las nuevas velocidades. En este contexto, hay que señalar que el importante papel de la gramola en la difusión y el consumo (por no hablar de la economía) de la música popular entre los años 30 y 80 ha sido poco investigado.

Durante esta era del vinilo, los nuevos discos se conocieron como "singles" y "álbumes". Mientras que el término "single" era nuevo, el término "álbum" había descrito anteriormente conjuntos de discos de 78 rpm que juntos formaban, por ejemplo, una grabación de una sinfonía orquestal, y estaban intercalados en un paquete similar a un libro. También existía el formato extended play (EP), un disco de siete pulgadas que contenía cuatro canciones en lugar de las dos del single.

En 1963, la empresa holandesa de electrónica Philips hizo una demostración de un casete en la Feria del Audio de Berlín. Una pequeña minoría de audiófilos había adoptado previamente la tecnología de cinta de carrete, pero ésta era una forma engorrosa de reproducir el sonido grabado. El casete compacto era el artefacto de música grabada más pequeño y portátil hasta la fecha. Pronto se convirtió en un formidable rival de los formatos de disco. Su uso se extendió por todo el mundo, y fue especialmente popular en las regiones "menos desarrolladas" del mundo, como el sur de la India, cuya industria del casete fue objeto de un estudio clásico de Manuel (1993). El atractivo del casete se vio enormemente reforzado por el hecho de que se trataba de un formato que podía ser utilizado por los consumidores para realizar sus propias grabaciones, el primer formato de doble uso desde el ya extinto cilindro de Edison.

En años posteriores, la versatilidad del casete se vio reforzada cuando Sony presentó su sistema Walkman. Se trataba de unos auriculares estéreo portátiles que permitían a los oyentes crear su propio espacio auditivo íntimo y personal mientras se desplazaban. Se cumplía así un proceso que Williams (1974, 1983) había denominado "privatización móvil". Los estudios sobre la cultura del walkman han sido publicados por du Gay et al. (1997) y Bull (2000).

A principios de la década de 1950, había surgido una tribu distinta de entusiastas del audio, primero en Estados Unidos y luego en Japón y Europa. A finales de los años 70, por ejemplo, la tirada mensual de las revistas de alta fidelidad (hi-fi) pasó de 50.000 a 200.000 ejemplares (Breh 1982). El discurso de este tipo de periodismo y su relación con la cultura de consumo y las ideologías de la escucha son analizados con maestría por Keightley (1996). Las innovaciones en la reproducción de la música adoptadas por estos primeros entusiastas incluían el estéreo, que separaba el sonido en dos corrientes, la cuadrafónica (que separaba el sonido en cuatro corrientes) y, más tarde, la tecnología digital.

Los estudios de grabación habían introducido diversas formas de equipos informáticos en la década de 1970. Sin embargo, la primera extensión de la tecnología digital a los sistemas de reproducción tomó la forma del formato CD. Esta tecnología fue desarrollada conjuntamente por dos de los principales conglomerados transnacionales de la electrónica, la japonesa Sony y la holandesa Philips (Nathan 1999). La introducción del CD reavivó la polémica sobre los propósitos y objetivos de la grabación musical. De forma muy parecida a los debates que han perseguido a la historia de la fotografía, los que sostenían la opinión un tanto ingenua de que las grabaciones debían aspirar a reflejar el sonido y el ambiente de las actuaciones en directo solían considerar que la aplicación de la tecnología digital era inferior al proceso "natural" de la grabación acústica. El sonido del CD se consideraba frío y clínico en contraste con la calidez que aportaba la música codificada en vinilo.

Sin embargo, el CD tuvo un éxito notable. En pocos años superó al LP de vinilo y al casete en cuanto a ventas de unidades. Entre 1983 y 1989, las ventas mundiales anuales de este formato pasaron de 5 a 400 millones. En esta primera fase, los consumidores particulares compraban un gran número de CDs como sustitutos de sus álbumes favoritos de vinilo o casete.

Como los discos compactos tenían un precio elevado, a menudo un 50% más que el LP o el casete equivalente, proporcionaron a las compañías discográficas unos beneficios muy elevados, engendrando así una arrogancia que no sirvió a la industria cuando se produjo el siguiente avance tecnológico a finales de la década de 1990. Este avance fue la transmisión de información entre computadoras a través de Internet, un sistema de comunicación digital que utilizaba la tecnología realmente revolucionaria de la World Wide Web. Alderman (2001) relata la historia inicial del suministro de archivos musicales en Internet. Las posteriores desventuras de la industria como consecuencia de esta innovación han sido analizadas por varios autores (Knopper 2009, Hardy 2012, Marshall 2013). La eventual aparición de un formato estándar de la industria, el MP3 (capa 3 del estándar de audio Motion Pictures Experts Group-1) está documentada y contextualizada de forma impresionante por Sterne (2012), mientras que Collins y Young (2014) han cartografiado la gama de prototipos de sitios de música en línea.

En términos industriales, el control del mercado de la música grabada se ha desplazado ahora de forma decisiva desde las compañías discográficas y sus sistemas de distribución y comercialización a las gigantescas empresas de los sectores informático y de Internet, especialmente Apple y Amazon. La posición de liderazgo de Apple se basa en su triple dominio del comercio minorista en línea (a través de sus sitios web iTunes), de los reproductores de música personales (a través del iPod: un Walkman para la era de Internet) y del mercado de los teléfonos móviles o celulares (a través del iPhone). El iPhone y sus rivales son el foco actual de la búsqueda por parte de las empresas de nuevas tecnologías de un formato que pueda realizar multitud de funciones, entre ellas la adquisición y reproducción inmediata de grabaciones musicales. El modelo de iTunes se basa en un modelo "analógico" de venta de productos discretos (discos o cintas). Sin embargo, puede verse superado por el "streaming" de música que ofrecen empresas europeas como Spotify y Deezer. Estas empresas utilizan un modelo de difusión y suscripción por el que el oyente puede solicitar una grabación para su consumo inmediato sin necesidad de comprarla.

Existen varios relatos sobre esta secuencia de formatos de grabación, cada uno de los cuales tiende a centrarse en entrelazar su tema con otra dimensión de la historia de la música grabada. Milner (2009) da prioridad a las tecnologías de estudio aplicadas únicamente a la música popular, mientras que Gelatt (1977) se dedica igualmente a la relación entre las tecnologías de grabación y la música artística occidental. El relato más completo sigue siendo el de los estudiosos finlandeses Pekka Gronow e Ilpo Saunio (1998), aunque fue escrito antes de la era de Internet y los MP3.

Sin embargo, Gronow y Saunio son ecuanímenes en su consideración del impacto de la tecnología de grabación en los distintos géneros musicales. Aunque no ha publicado una historia narrativa similar, el sociólogo que más ha hecho por explorar y explicar el funcionamiento de la industria de la música grabada es Simon Frith. Desde su primer libro, que contenía un capítulo titulado "Making Records" (Frith 1978), hasta su obra magna, *Performing Rites* (1996), Frith ha interrogado continuamente las implicaciones de la grabación para los oyentes, críticos y creadores de música.

La escucha de la música grabada

En cuanto a los consumidores de música grabada, se han realizado varios estudios sociológicos sobre el carácter de la experiencia auditiva que ofrece la música grabada al público. Uno de los primeros temas de estos trabajos fue la relación entre dicha experiencia y la de escuchar interpretaciones musicales "en vivo". El trabajo de Keightley (1996) destaca cómo los entusiastas de la alta fidelidad se animaron a diseñar la disposición de sus sistemas estéreo para recrear el contexto del concierto, con el oyente de butaca situado en el equivalente de la primera fila de la sala de conciertos. Sin embargo, cada vez es más consensuada la opinión de que las

grabaciones, como tales, constituyen acontecimientos musicales distintos y separados. Esto se reconoció muy pronto en el caso de la música popular de los años 50 y posteriores, debido a la aplicación de técnicas de estudio: el doble seguimiento de las voces, los finales desvanecidos, etc. Incluso los estudiosos cuya principal preocupación era la música artística occidental defendían la diferencia, proclamando a veces la superioridad de las grabaciones con el fin de hacer que "toda obra musical se realice en su forma óptima y, por tanto, adecuada", en lugar de emprender "la imagen de una sala de conciertos con sus características positivas y negativas" (Breh 1982: 173). El caso de los "álbumes en vivo" en el ámbito de la música popular -en los que la grabación se realizó en un concierto ante el público- complica aún más esta cuestión, ya que con frecuencia los productores de discos los han mejorado para erradicar los errores de canto o interpretación.

Algunos trabajos sobre la respuesta de los oyentes se han centrado en los oyentes individuales y su uso de la música grabada para instigar o aumentar una respuesta afectiva (por ejemplo, Crafts, Cavicchi y Keil 1993, DeNora 2000). Además del estudio ampliamente citado de Bull (2007) sobre los usuarios de iPod, así como de numerosos estudios estadísticos sobre el intercambio de archivos en línea, ahora están surgiendo estudios que abordan las diversas posibilidades nuevas y los matices culturales del consumo de música en línea (por ejemplo, Beer 2008, Tepper y Hargittai 2009, Wilf 2013).

Existen importantes lugares de respuesta comunitaria a la música grabada, especialmente la discoteca o el club de baile y la sala de karaoke. Cada uno de estos lugares ha generado una cantidad considerable de investigaciones, a menudo del tipo observador participante. En el caso de la discoteca, el aumento de la popularidad de la "música disco" como género musical de baile en la década de 1970, junto con su consiguiente secuencia de géneros grabados (música house, garaje, etc.) inspiró estudios sobre el comportamiento de los consumidores (Thornton 1995, Malbon 1999), historias del "disc-jockey" y esfuerzos por especificar la práctica del DJ como forma cultural (Brewster y Broughton 2006). El karaoke es una práctica en la que los consumidores añaden voces a las pistas de acompañamiento grabadas de grabaciones populares conocidas. Se originó en Japón, país del que también proceden muchas investigaciones sobre el karaoke (Mitsui y Hosokawa 1998).

Grabación y géneros musicales

Además del estudio de los formatos musicales grabados, los académicos han considerado el impacto de la grabación en la topografía de los géneros musicales, en particular su papel en el "descubrimiento" y la difusión de los sonidos subalternos en las comunidades académicas y en la comunidad más amplia de consumidores de música y medios de comunicación.

Los etnomusicólogos utilizaron muy pronto la grabación como herramienta para captar con precisión la expresión musical de grupos étnicos, tribales o sociales cuyas

culturas se transmitían oralmente. Estudiosos estadounidenses como Frances Densmore grabaron canciones y danzas de los nativos americanos, mientras que la Biblioteca del Congreso creó un Archivo de la Canción Popular Americana (Oliver 2003). En varias partes de Europa, los compositores que respondían al sentimiento de una cultura nacional buscaron inspiración "coleccionando" la música de las clases populares rurales. Algunos ejemplos son Percy Grainger y Ralph Vaughan Williams en el Reino Unido, así como Béla Bartók y Zoltán Kodály en Hungría y Rumanía. En generaciones posteriores, la ubicación geográfica de estas obras se trasladó a África y Asia. Los problemas y dilemas a los que se enfrentan tanto la etnomusicología como los creadores de música autóctona fueron resumidos de forma sorprendente por Feld (2000) en su meditación sobre el fenómeno de las músicas del mundo.

El nombre genérico de esta práctica - "grabaciones de campo" - indica que estas grabaciones se realizaron in situ con los intérpretes y no en estudios especialmente diseñados. Las grabaciones de campo también han tenido una motivación comercial. En Estados Unidos, en la década de 1920, los ingenieros de grabación se dirigieron al oeste y al sur para encontrar cantantes e instrumentistas cuyas grabaciones pudieran comercializarse en sus propias comunidades. El músico Fred Gaisberg había actuado de forma muy parecida dos décadas antes cuando visitó países de Asia, Oriente Medio y el sur de Europa y grabó a cantantes populares para la Gramophone Company (véase Moore 1999). Dos ejemplos clásicos de viajes al sur y al oeste de Estados Unidos fueron el viaje de Ralph Peer a Bristol (Tennessee) en 1927, donde realizó las primeras grabaciones de la Carter Family y Jimmie Rodgers, y las sesiones de 1936 y 1937 en una habitación de hotel de Texas donde se grabó al influyente cantante y guitarrista de blues Robert Johnson.

Estos primeros ejemplos pueden utilizarse para hacer una afirmación general vital sobre las grabaciones sonoras: que tienen el potencial de trascender las limitaciones del tiempo y el espacio en que se originaron. Esto tiene al menos dos consecuencias importantes y relacionadas. En primer lugar, las grabaciones pueden servir para definir y codificar un género musical a través de su influencia directa en otros músicos del grupo étnico o geográfico, como ocurrió tanto con Rodgers como con la Familia Carter. En segundo lugar, dicha influencia puede extenderse en el tiempo y hacia el exterior tanto geográfica como culturalmente. Por ejemplo, en su autobiografía, Keith Richards (2010), de los Rolling Stones, describe el impacto de los temas de Johnson de los años 30 en él, como adolescente británico blanco a principios de los años 60. En tercer lugar, en un nivel más teórico, debido a su capacidad de trascender su tiempo y lugar de origen, la música grabada es un componente esencial del tipo de "escena" musical especificada por Straw (1991: 373) como "ese espacio cultural en el que coexisten una serie de prácticas musicales que interactúan entre sí dentro de una variedad de procesos de diferenciación."

La industria de la música grabada y la compañía discográfica

Además de ser objeto de una historia tecnológica y creadora de efectos culturales y estéticos, la música grabada es el producto de una industria cultural cuya propia historia se extiende durante siglo y medio desde los exitosos experimentos de Edison en la década de 1870 hasta la actualidad. El corazón institucional de esta industria es la compañía discográfica. La compañía discográfica comparte algunas características con los fabricantes de bienes de consumo en general, así como con los fabricantes de las industrias culturales en particular. Sin embargo, la empresa discográfica también tiene características únicas que vienen determinadas por los vectores específicos de la música grabada como mercancía.

Las primeras empresas de la industria de la música grabada fueron fundadas por propietarios de patentes para comercializar sus gramofonos y fonógrafos. En algunos casos, la empresa también comercializaba otros productos de consumo, especialmente la Gramophone and Typewriter Company, de propiedad británica. Para atraer a los compradores, estas empresas crearon un catálogo de grabaciones. Por lo general, se trataba de canciones o melodías conocidas por los propietarios de pianos o por los espectadores de vodeviles y music-halls. La misma estrategia se adoptó cuando la Gramophone Company (tras abandonar la referencia a las máquinas de escribir) se expandió internacionalmente. En 1901, llegó a un acuerdo de cartel con la Victor Company de Estados Unidos. Las empresas acordaron repartirse el mundo y no competir en la esfera de influencia de la otra.

Durante la década de 1920, la industria discográfica se vio afectada negativamente por la Gran Depresión, la crisis económica mundial y por la competencia de los nuevos medios de comunicación de la radio y las películas con bandas sonoras. Esto llevó a una serie de fusiones. En Europa, la Gramophone Company combinó sus fuerzas con su principal competidor, la filial regional de Columbia. En Estados Unidos, tanto Columbia como Victor fueron adquiridas por fabricantes de equipos de radio y emisoras de red, y se convirtieron en Columbia Broadcasting System (CBS) y RCA, respectivamente. La compañía discográfica de Edison cerró en 1929, poco después del crack de Wall Street.

A finales de la década de 1940 y principios de la de 1950, las grandes compañías discográficas restantes habían desarrollado estructuras burocráticas que se mantendrían en líneas generales hasta la actualidad. Las estructuras estaban formadas por divisiones que se ocupaban de la fabricación, la distribución, las finanzas, el marketing, los asuntos comerciales y A&R (artistas y repertorio). Negus (1992, 1999) ha elaborado estudios sobre las estructuras de las compañías discográficas británicas y los sistemas estratégicos de las empresas transnacionales.

Las dificultades sufridas por la industria discográfica en la era de Internet han atraído un importante grado de análisis, aunque a menudo superficial. Algunos autores no han podido resistirse a la *Schadenfreude* ("placer derivado de la desgracia ajena", como el título del libro de Knopper (2009): *Appetite for Self Destruction: The*

Spectacular Crash of the Record Industry in the Digital Age -Apetito de autodestrucción: el espectacular desplome de la industria discográfica en la era digital-). Otros situaron estos cambios en el contexto de la economía política empresarial (véase, por ejemplo, Hardy 2012). El contexto corporativo de esta crisis de la industria fue una nueva reducción del número de grandes empresas, que en 2012 se redujo a tres: Universal, Sony y Warner.

Aunque algunas actividades de la industria discográfica son estructuralmente similares a las de otras empresas, el marketing, los asuntos comerciales y el A&R tienen características propias de esta industria. Desde la década de 1940, uno de los principales objetivos del marketing de la industria discográfica ha sido asegurar la difusión radiofónica de las grabaciones populares recién publicadas. Los métodos utilizados equivalían a veces al soborno del personal de las emisoras de radio y estaban lo suficientemente extendidos como para recibir un neologismo por nombre: "payola". Segrave (1994) ha escrito una historia algo pedestre de esta práctica. El periodismo de investigación de Dannen (1990) analizó las prácticas de payola en los años 80.

Los departamentos de asuntos comerciales de las compañías discográficas cuentan con abogados cuya actividad principal es redactar los contratos de grabación. Históricamente, estos contratos -a veces denominados contratos estándar de la industria- han sido largos y complejos, introduciendo conceptos esotéricos como las indemnizaciones por rotura, las deducciones por embalaje y los periodos contractuales. A menudo eran criticados por favorecer injustamente a la compañía discográfica y a veces eran impugnados en los tribunales (Laing 2000). En este contexto, Stahl (2012) y Jones (2012) han abierto el debate sobre la naturaleza del poder laboral de los músicos.

Según Frith (1978: 78), "un hombre de A&R [sic] es responsable de la música que sale en el sello de una compañía: de conseguir que los artistas firmen con el sello, de mantenerlos allí (o de despedirlos) y de los discos que se emiten a su nombre". Como esto indica, la función de artista y repertorio es fundamental para la industria discográfica. Aquí, la asunción de riesgos es una parte vital de la búsqueda del éxito comercial. Sin embargo, la eliminación del riesgo es igualmente importante para la rentabilidad.

Fuera del ámbito anglófono, se han publicado varios informes sobre los mercados nacionales de música grabada que complementan el estudio de las compañías discográficas. Son especialmente interesantes los de Wallis y Malm (1984), que tratan de África, Asia y el Caribe en la década de 1970, y el de Marshall (2013), con sus estudios de caso de las industrias contemporáneas de Brasil, Francia, Japón y otros países.

Los sellos independientes y el debate sobre la concentración y la diversidad

La disponibilidad de información estadística aparentemente sólida sobre las ventas totales de unidades de música grabada y (a través de las listas de éxitos) la popularidad comparativa de las grabaciones individuales ha proporcionado oportunidades para analizar la influencia de las compañías discográficas en la evolución de la música popular. Un ejemplo de ello es el "debate sobre la concentración y la diversidad". Este debate versa sobre si existía una correlación inversa entre la proporción de discos más vendidos producidos por las principales compañías ("concentración") y la variedad de grabaciones más vendidas ("diversidad") (véase, por ejemplo, Burnett 1992). El trasfondo histórico del debate fue el surgimiento de una nueva clase de pequeñas compañías discográficas en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial. Estas empresas se consideraron portadoras de nuevas formas de música afroamericana (generalmente denominadas "rhythm & blues") y del propio rock 'n' roll. El papel de las compañías discográficas independientes en el auge del rock 'n' roll se detalló con mayor detalle en el influyente libro de Gillett *The Sound of the City*, publicado por primera vez en 1970, un libro basado en una tesis de maestría supervisada por el eminente sociólogo estadounidense Herbert Gans. Las nuevas pequeñas compañías se denominaron "independientes" para contrastarlas con las "majors", descendientes de las compañías de principios de siglo, Columbia, Victor y Gramophone.

Entre estos estudios se encuentran los de Bowman (1997, sobre la música soul de Stax), Cohadas (2001, sobre el rhythm & blues y el rock 'n' roll de Chess), Cook (2001, sobre el sello de jazz Blue Note), Escott y Hawkins (1991, sobre el rock 'n' roll del sello Sun), Gillett (1974, en el rhythm & blues y el pop de Atlantic), Goldsmith (1998, en el sello Folkways y la música folk), Houghton (2010, en el folk y el rock de Elektra), Ro (1998, en el sello de hip-hop Death Row) y Young (2006, en la música "indie" de Rough Trade).

Poco después de la publicación del libro de Gillett, el teórico de la producción de cultura Richard Peterson, junto con David Berger (Peterson y Berger 1975), planteó una "tesis de las cuatro empresas" que mostraba cómo el auge del rock 'n' roll estaba vinculado a un aumento significativo del número de compañías discográficas responsables de los éxitos del Top 10 en Estados Unidos a finales de la década de 1950. Esta tesis fue puesta a prueba y criticada de forma intermitente durante los siguientes cuarenta años por Christianen (1995), que la aplicó a los Países Bajos, así como por Lopes (1992) y Dowd (2004). Utilizando una metodología modificada, Christianen argumentó que la estructura del mercado nacional de los Países Bajos difería significativamente de la de Estados Unidos. Lopes pudo demostrar que, a pesar de conservar el control de las ventas totales de discos, las principales compañías habían adoptado una estructura "abierta" de múltiples centros de A&R (artistas y repertorio) en competencia entre sí, lo que contribuía a la diversidad. Por su parte, Dowd introdujo un nuevo modelo que mide la diversidad tanto de los artistas como de las compañías discográficas.

Ontología y epistemología

Un tipo de respuesta a la aparición de la grabación sonora ha sido considerar que representa una ruptura o dislocación fundamental en un campo o sector científico, experiencial o cultural, incluso un cambio de paradigma kuhniano o un cambio de episteme foucaultiano. Este enfoque del estudio de la música grabada se ha denominado a veces "fonografía", como en el título de *Phonographies: Grooves in Sonic AfroModernity* (Weheliye 2005). Este libro también defendía el papel privilegiado de la grabación musical en la transición de la comunicación oral a la sensibilidad modernista en la cultura afroamericana. El enfoque de Sterne consiste en situar la grabación en una historia más general de la "técnica auditiva" y del espacio acústico. Kittler (1999) está más preocupado por centrarse en el momento histórico de la invención y los avances tecnológicos, como indica el título de su libro: *Gramophone, Film, Typewriter*. Un énfasis diferente en el campo de la escucha y el sonido lo ponen los autores que destacan el carácter "acústico" de la escucha, es decir, la ausencia definitiva de una dimensión visual en la grabación del sonido, su presentación de "una voz sin rostro" (Laing 1991, Richardson 2012). La adición de una dimensión visual a las pistas de audio para crear vídeos musicales puede considerarse el intento más ambicioso de superar las limitaciones de la escucha acústica. La temprana popularidad de este formato audiovisual tras el lanzamiento en Estados Unidos del canal de cable MTV en 1981 inspiró una avalancha de trabajos académicos sobre el vídeo musical, de los cuales los más conocidos son los libros de Kaplan (1987) y Goodwin (1992). A principios del siglo XXI, estas visualizaciones de la música grabada han cobrado aún más importancia tanto en la estética como en la economía política de la música grabada a través de puntos de venta en línea como YouTube y Vevo. Ya es hora de realizar un estudio sociológico definitivo sobre este fenómeno.

Referencias

- Alderman, J. 2001. *Sonic Boom: Napster, P2P and the Future of Music*. London: Fourth Estate.
- Beer, D. 2008. "The Iconic Interface and the Veneer of Simplicity: MP3 Players and the Reconfiguration of Music Collecting and Reproduction Practices in the Digital Age." *Information, Communication and Society* 11(1): 71-88.
- Bowman, R. 1997. *Soulsville USA: the Story of Stax Records*. New York: Schirmer Books.
- Breh, K. 1982. "High Fidelity, Stereophony, and the Mutation of Musical Communication." In *The Phonogram in Cultural Communication*, ed. K. Blaukopf, 165-177. Vienna: Springer.
- Brewster, B. and F. Broughton. 2006. *Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey*. London: Headline.
- Bull, M. 2000. *Sounding Out the City: Personal Stereos and Everyday Life*. New York: Berg.
- _____. 2007. *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*. New York: Routledge.
- Burnett, R. 1992. "The Implications of Ownership Changes on Concentration and Diversity in the Phonogram Industry." *Communication Research* 19(6): 749-769.

- Christianen, M. 1995. "Cycles in Symbol Production? A New Model to Explain Concentration, Diversity and Innovation in the Music Industry." *Popular Music* 14(1): 55-93.
- Cohadas, N. 2001. *Spinning Blues into Gold. Chess Records: the Label that Launched the Blues*. London: Aurum Press.
- Collins, S. and S. Young. 2014. *Beyond 2.0. The Future of Music*. Sheffield: Equinox.
- Conot, R. 1979. *A Streak of Luck*. New York: Da Capo.
- Cook, R. 2001. *Blue Note Records. The Biography*. London: Secker and Warburg.
- Crafts, S., D. Cavicchi and C. Keil. 1993. *My Music. Explorations of Music in Daily Life*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Dannen, F. 1990. *Hit Men: Power Brokers and Fast Money inside the Music Business*. New York: Times Books.
- DeNora, T. 2000. *Music and Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dowd, T. 2004. "Concentration and Diversity Revisited: Production Logics and the US Mainstream Records Market 1940-1990." *Social Forces* 82(4): 1411-1455.
- Du Gay, P., S. Hall, L. Janes, H. Mackay and K. Negus. 1997. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. London: Sage.
- Edgerton, D. 2006. *The Shock of the Old: Technology and Global History Since 1900*. London: Profile.
- Escott, C. and M. Hawkins. 1991. *Good Rockin' Tonight: Sun Records and the Birth of Rock 'n' Roll*. New York: St Martin's Press.
- Feld, S. 2000. "A Sweet Lullaby for World Music." *Public Culture* 12(1). 145-71.
- Frith, S. 1978. *The Sociology of Rock*. London: Constable.
- _____. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. New York: Harvard University Press.
- Gelatt, R. 1977. *The Fabulous Phonograph*, 2nd revised ed. New York: Collier Books.
- Gillett, C. 1974. *Making Tracks: Atlantic Records and the Growth of a Multi-Billion Dollar Industry*. New York: Dutton.
- _____. 1996 [1970]. *The Sound of the City. The Rise of Rock 'n' Roll*, 3rd revised ed. London: Souvenir Press.
- Goldsmith, P.D. 1998. *Making People's Music: Moe Asch and Folkways Records*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Goodwin, A. 1992. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gronow, P. and I. Saunio. 1998. *An International History of the Recording Industry*. London: Cassell.
- Hardy, P. 2012. *Download! How the Internet Transformed the Record Business*. London: Omnibus.
- Houghton, M. 2010. *Becoming Elektra: the True Story of Jac Holzman's Visionary Record Label*. London: Jawbone.
- Israel, P. 2000. *Edison: A Life of Invention*. New York: Wiley.
- Jones, M.L. 2012. *The Music Industries: From Conception to Consumption*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Kaplan, E.A. 1987. *Rockin' Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. London: Methuen.
- Keightley, K. 1996. "'Turn it Down!' She Shrieked: Gender, Domestic Space and High Fidelity, 1948–59." *Popular Music* 15(2):149–177.
- Kittler, F. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- Knopper, S. 2009. *The Spectacular Crash of the Record Industry in the Digital Age*. New York: Simon & Schuster.
- Laing, D. 1991. "A Voice without a Face: Popular Music and the Phonograph in the 1890s." *Popular Music* 10(1): 1–9.
- . 2000. "George Michael's Contract or Copyright and Power in the Contemporary Record Industry." In *Changing Sounds. New Directions and Configurations in Popular Music*. Papers from the 10th International Conference of the International Association for the Study of Popular Music, eds. T. Mitchell and P. Doyle, 256–259. Sydney: University of Technology.
- Lopes, P.D. 1992. "Innovation and Diversity in the Popular Music Industry." *American Sociological Review* 57(1): 56–71.
- Malbon, B. 1999. *Clubbing: Dancing, Ecstasy, Vitality*. London: Routledge.
- Manuel, P. 1993. *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: University of Chicago Press.
- Marshall, L., ed. 2013. *The International Recording Industries*. London: Routledge.
- Millard, A. 1993. *Edison and the Business of Innovation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Milner, G. 2009. *Perfecting Sound Forever: The Story of Recorded Music*. London: Granta.
- Mitsui, T. and S. Hosokawa, eds. 1998. *Karaoke Around the World*. London: Routledge.
- Moore, J.N. 1999. *Sound Revolutions: A Biography of Fred Gaisberg, Founding Father of Commercial Sound Recording*. London: Sanctuary.
- Nathan, J. 1999. *Sony: The Private Life*. London: Houghton Mifflin.
- Negus, K. 1992. *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London: Hodder Arnold.
- . 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
- Oliver, P. 2003. "Field Recording." In *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World Volume 1: Media, Industry and Society*, eds. J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver and P. Wicke, 25–26. London: Continuum.
- Osborne, R. 2012. *Vinyl: A History of the Analogue Record*. Farnham: Ashgate.
- Peterson, R. and D. Berger. 1975. "Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music." *American Sociological Review* 40(2): 158–173.
- Richards, K. 2010. *Life: Keith Richards*. London: Phoenix.
- Richardson, J. 2012. *An Eye for Music: Popular Music and the Audiovisual Surreal*. New York: Oxford University Press.
- Ro, R. 1998. *Have Gun Will Travel. The Spectacular Rise and Violent Fall of Death Row Records*. New York: Doubleday.
- Segrave, K. 1994. *Payola in the Music Industry: A History, 1880–1991*. Jefferson: McFarland.

- Stahl, M. 2012. *Unfree Masters: Recording Artists and the Politics for Work*. Durham: Duke University Press.
- Sterne, J. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.
- _____. 2012. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham: Duke University Press.
- Straw, W. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music." *Cultural Studies* 5(3): 368–388.
- Tepper, S. and E. Hargittai. 2009. "Pathways to Music Exploration in a Digital Age." *Poetics* 37(3): 227–239.
- Thornton, S. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity.
- Wallis, R. and K. Malm. 1984. *Big Sounds from Small People: The Music Industry in Small Countries*. London: Constable.
- Weheliye, A.E. 2005. *Phonographies: Grooves in Sonic Afro-Modernity*. Durham: Duke University Press.
- Wilf, E. 2013. "Toward an Anthropology of Computer-Mediated, Algorithmic Forms of Sociality." *Current Anthropology* 54(6): 716–739.
- Williams, R. 1974. *Television: Technology and Cultural Form*. London: Fontana.
- _____. 1983. *Towards 2000*. London: Chatto and Windus.
- Young, R. 2006. *Rough Trade*. London: Black Dog.

Música en vivo

SIMON FRITH

La economía del espectáculo

Desde hace tiempo es un lugar común académico que el auge de la música mediada (en disco, radio y banda sonora de películas) supuso el declive de la música en vivo (en sala de conciertos, music hall y salón doméstico). Durante gran parte de los últimos 50 años, el sector de la música en vivo del Reino Unido, por ejemplo, ha sido analizado como un sector en declive. Se aducen dos tipos de razones para ello.

Por un lado, los economistas, siguiendo el ejemplo de Baumol y Bowen (1966), han asumido que la música en vivo no puede lograr ni las economías de escala ni la reducción de los costes laborales para competir con los medios de entretenimiento de masas. Por citar un ejemplo conocido, "en 1780 cuatro músicos de cuarteto necesitaban cuarenta minutos para tocar una composición de Mozart; hoy se siguen necesitando cuarenta minutos de trabajo" (Cowen 1996: 208). Y, al mismo tiempo, el tamaño del público de pago al que puede llegar un cuarteto en directo sigue estando restringido por la acústica: su sonido sólo puede llenar un espacio limitado. Es inevitable, pues, que, por una cuestión de supervivencia económica, los promotores de conciertos tengan que subir el precio de las entradas más rápido que la inflación general. Mientras tanto, los medios de comunicación de masas, aprovechando al máximo tanto las economías de escala (una única grabación maestra puede abastecer a un mercado mundial con el mismo CD de Mozart) como los medios tecnológicos de reducción de los costes de producción (sustitución de los intérpretes en directo por actuaciones grabadas) pueden mantener los precios crecientes de sus productos muy por debajo de la inflación. En estas circunstancias, la interpretación de la música artística clásica y contemporánea ha pasado a depender totalmente de la subvención estatal. Fijar el precio de las entradas en función de los costes reales de los conciertos supondría restringir la entrada a una pequeña élite superrica (como el mercado de las obras de arte originales). De ahí las recurrentes predicciones sobre la desaparición de las orquestas y el hecho de que el nivel de apoyo estatal a las orquestas y teatros de ópera del Reino Unido siga siendo una cuestión política constante y bien publicitada tanto para el Arts Council England como para el Scottish Arts Council.

Por otro lado, los sociólogos e historiadores de la música popular han documentado el impacto de la tecnología de grabación en los usos públicos y privados de la música, y han demostrado cómo las oportunidades de trabajo para los

músicos de directo han disminuido mientras la actividad musical se ha domesticado cada vez más (véase, por ejemplo, Frith 1987, Sanjek y Sanjek 1991). Los organistas de los cines fueron sustituidos por el cine sonoro; las orquestas de foso fueron reemplazadas por cintas pregrabadas, los cantantes de los pubs por las máquinas de discos, los salones de baile con bandas de música por las discotecas con DJs. Como la gente pasaba más tiempo escuchando música en casa (en discos, radio y televisión), pasaba menos tiempo yendo a escuchar a los artistas en vivo en las salas de bar y los salones públicos. Al mismo tiempo, el uso doméstico de la música se ha personalizado: el entretenimiento familiar pasó del piano al fonógrafo, del radiograma del salón al transistor del dormitorio, del equipo de alta fidelidad como mueble doméstico al walkman y al iPod como accesorios musicales personales. Por razones socioculturales, además de económicas, el sector de la música en vivo parecía condenado a la extinción, sobreviviendo sólo como resultado de la conservación subvencionada por el Estado.

Por supuesto, la historia nunca ha sido tan simple y en la última década, en particular, ha habido una creciente evidencia de que el "declive de la música en vivo" describe una situación más complicada. Estudios recientes de la industria musical británica sugieren que la música en vivo es uno de sus sectores más boyantes. Williamson et al. (2003) descubrieron que la música en vivo era la única actividad musical escocesa que atraía la inversión interna. La última encuesta sobre la industria musical en el Reino Unido (realizada por *Creative and Cultural Skills*, una agencia gubernamental creada para apoyar la formación en la música y otras industrias creativas) reveló que el negocio del directo era el mayor empleador del sector musical (*Music Week*, 19 de agosto de 2006, pp. 4-5). En marzo de 2006, *Music Week* se había adelantado a la reunión anual de la Convención Internacional de Música en Vivo al informar de que "la industria del directo goza de buena salud" y al predecir un crecimiento continuado tras dos años de récord en la venta de entradas.

[...]

Ante semejante evidencia, es difícil evitar la conclusión de que el declive de la música en vivo, inevitable según economistas y sociólogos, se ha invertido. En palabras de Feargal Sharkey, el sector del directo en el Reino Unido está experimentando un "boom" (Ashton 2006). ¿Cómo podemos explicar esto? Para abordar esta cuestión, este documento se divide en dos partes. En la primera parte, describo por qué y cómo la música en directo sigue siendo una parte esencial de las estrategias de la industria musical para ganar dinero. En la segunda parte, especulo sobre las funciones sociales de la actuación examinando tres ejemplos de actuación como entretenimiento: el karaoke, las bandas tributo y el fenómeno Pop Idol.

La actuación y el valor económico

Para empezar con la economía. Es importante destacar que las premisas básicas del argumento original de Baumol y Bowen siguen siendo válidas. Sigue habiendo

límites en el tamaño de la audiencia a la que se puede llegar físicamente en un espectáculo en vivo y los costes de la música en vivo siguen aumentando más rápido que la inflación general. En Estados Unidos, por ejemplo, el precio medio de las entradas para los conciertos de rock aumentó un 82% entre 1996 y 2003, mientras que el índice de precios al consumo sólo subió un 17% (Krueger 2005). Aunque no se dispone de datos comparativos para el Reino Unido, es de suponer que la salud económica del sector de la que informa Music Week se basa en subidas de precios similares. Estos datos sugieren que el sector del espectáculo en vivo sufre efectivamente la enfermedad de Baumol y Bowen. Pero la enfermedad no ha sido mortal.

La razón inmediata es que la música en vivo no compite, de hecho, con la música mediada por el gasto en ocio, sino que ha sido absorbida junto con la música grabada en un mercado musical único y más complicado. Y lo que subyace aquí no es que los economistas se hayan equivocado, sino que lo han hecho los sociólogos. El valor de la música (las razones por las que la gente está dispuesta a pagar dinero por ella) sigue centrado en su experiencia en vivo, y las compañías discográficas y las emisoras han tenido que tenerlo en cuenta.

Dado que la música en vivo es importante para su público, sus promotores han podido seguir dos estrategias, en particular, para hacer frente a su problema de costes. En primer lugar, han ampliado el tamaño de la audiencia, aumentando la capacidad de las salas, ampliando el alcance de la "gira" y, sobre todo, haciendo crecer un nuevo tipo de evento musical, el festival. (Todas estas estrategias han dependido, a su vez, de la valorización tecnológica y estética del volumen, que permite a los músicos ser escuchados por mucha más gente en espacios mucho más grandes). La historia de la industria de la música rock en vivo es la que mejor refleja esta evolución. El circuito del rock en vivo comenzó a finales de los años sesenta con salones de baile (como los Fillmore West y East de Bill Graham, con capacidad para unas 2.000 personas), pero a principios de los años setenta se trasladó a arenas y estadios con capacidad para 20.000 personas o más (véase Chapple y Garofalo 1977, 137-154, y, para un estimulante estudio de Grand Funk Railroad como pionero del rock de arena, Waksman 2007). En Gran Bretaña, los recintos feriales construidos en Birmingham, Glasgow y Manchester en los años 70 y 80 (con más de 10.000 asientos) se convirtieron en algo esencial para el negocio del rock en vivo, sobre todo porque, sin recintos de ese tamaño, el Reino Unido corría el riesgo de perder lo que ahora eran las giras mundiales de las bandas más grandes.

Pero para los promotores británicos el medio más importante para ampliar el tamaño del público en vivo ha sido sin duda el festival. Los festivales son el activo clave en las carteras de las corporaciones internacionales que ahora dominan la promoción de conciertos británica y las razones económicas para ello son obvias. No sólo se puede ampliar el tamaño del público (hasta más de 50.000 personas en un fin de semana -el Festival de Glastonbury se relanzó en 2007, tras su suspensión en 2006 mientras se mejoraban sus instalaciones, con una venta de entradas de 175.000-),

sino que se pueden realizar economías de escala (una gran variedad de bandas se cubren con los mismos costes de montaje, venta de entradas y marketing). La industria británica del rock se organiza ahora en torno a la temporada de festivales de verano -Glastonbury, T in the Park, Reading y Leeds- y, por supuesto, los festivales son igualmente esenciales en otros mundos musicales: folk (Cambridge), jazz (Brecon), clásica (Edimburgo), mundial (WOMAD), etc. En 2006 se produjo el lanzamiento de una nueva generación de festivales "nicho" o "boutique", tras el creciente éxito de los ya consolidados All Tomorrow's Parties. Mean Fiddler montó el Festival Latitude en Suffolk, por ejemplo. Combina la música con la política, la comedia y la literatura para un público de 12 a 15.000 personas (Larkin 2006b).

El estudio de *Music Week* sobre los ingresos del sector del directo en el Reino Unido en 2005 da una idea del éxito de estas estrategias del rock: El concierto de REM en Hyde Park recaudó casi 2,5 millones de libras; el concierto de Duran Duran en el estadio de fútbol del Birmingham City, casi 1 millón de libras; el (relativamente pequeño) Download Festival de Live Nation, 1,1 millones de libras. . . .

Pero esta supervivencia no es sólo una cuestión de mayores audiencias y precios de las entradas. La segunda solución de los promotores (y de los artistas) a la enfermedad de los costes ha sido ampliar el potencial de ingresos de un evento en vivo. Históricamente, las salas de conciertos no sólo han ganado dinero con el precio de las entradas, sino también con la venta de bebidas y comida, con los programas y con los gastos de guardarropa y aparcamiento. Pero ahora la clave de los ingresos de los artistas de rock es el merchandising: una gama cada vez más amplia de camisetas, sudaderas y otras prendas de vestir, pósters, bolsas y otros recuerdos. En cierto sentido, lo que se explota aquí es simplemente una ocasión: la reunión de los fans en un lugar es una buena oportunidad para venderles productos que, de hecho, podrían comprar en otro lugar. Así, los conciertos de jazz, folk y música clásica han sido durante mucho tiempo importantes oportunidades para que los artistas vendan sus CD. Pero hay algo más en juego en el merchandising de rock: lo que se vende es un recuerdo de haber estado allí, un producto exclusivo del evento (y la tecnología digital ha puesto a la venta un nuevo tipo de CD: una grabación instantánea del propio concierto, disponible sólo para los asistentes al mismo).¹

Por tanto, lo que quiero subrayar aquí no es simplemente la importancia económica del merchandising de los conciertos (los artistas obtienen un porcentaje mucho mayor de los beneficios de la venta de merchandising que de la venta de entradas; para algunos artistas, los ingresos del merchandising igualan e incluso superan sus honorarios por actuación), sino su importancia indicativa. Un concierto en directo no es simplemente una experiencia transitoria, sino que simboliza lo que

¹ Aunque la mayoría de los clubes de fans organizan eventos especiales, ofertas de hotel, etc. como parte de los "paquetes" de espectáculos que venden, algunos actos son más emprendedores que otros. Los fans de Wet Wet Wet pueden comprar entradas para la prueba de sonido del grupo; los de Iron Maiden pueden -por un precio- ser llevados en avión al concierto por Bruce Dickinson. Gracias a Martin Cloonan por esta información.

significa ser un fan de la música. No se trata sólo de un argumento sociológico, sino que también tiene consecuencias económicas. El argumento convencional en el análisis del rock ha sido que los conciertos en vivo existen por cortesía de la industria discográfica: su función es promocionar los discos, a los que están subordinados (y para lo que están subvencionados). Pero este argumento ya no parece válido.

Por un lado, no cabe duda de que hoy en día hay grandes grupos (los Rolling Stones son el mejor ejemplo) que recaudan más de las actuaciones en directo que de las ventas de discos y para los que un nuevo lanzamiento de un disco sirve para promocionar una nueva gira y no a la inversa. De hecho, esto parece formar parte de la trayectoria de la carrera del rock: los actos que pueden conseguir los precios más altos de las entradas y, por tanto, los mayores ingresos en directo, son aquellos cuyo pico de popularidad en términos de ventas de discos se produjo hace años. Connolly y Kreuger han calculado que sólo 4 de los 35 principales artistas de rock/pop que hicieron giras en Estados Unidos en 2002 ganaron más con sus grabaciones/ediciones que con los conciertos en directo (los cuatro son Eminem, Jay-Z, Linkin Park y Brian "Baby" Williams). 28 de los 31 artistas restantes (con Paul McCartney a la cabeza) habían tenido carreras en directo que se remontaban al menos a 20 años, y para todos ellos los ingresos en directo eran muy superiores a los de las grabaciones/ediciones. (Curiosamente, los Red Hot Chili Peppers, que se podría decir que están en la mitad de su carrera, ganaron lo mismo, 6,1 millones de libras, por actuaciones y grabaciones/publicaciones - véase Connolly y Kreuger 2005: tabla 1.1)

Por otro lado, en el contexto de las descargas, Myspace y la disminución de las ventas de discos, la relación directa entre la actuación en directo y la promoción de los discos se ha roto de todos modos. Kreuger plantea la hipótesis de que el gran aumento de los precios de los conciertos de rock en EE.UU. en la década de 1990 refleja el hecho de que las actuaciones (y/o sus compañías discográficas) ya no tenían ningún incentivo para mantener los precios bajos con la expectativa de que una mayor audiencia se tradujera en mayores ventas de discos. En lugar de ello, ahora buscan maximizar los beneficios de los conciertos como eventos únicos:

la nueva tecnología que permite a muchos clientes potenciales obtener música grabada sin comprar un disco ha cortado el vínculo entre ambos productos. Como resultado, los conciertos tienen un precio más parecido al de los productos de monopolio de un solo mercado.

(Kreuger 2005: 26)

Kreuger llama a su hipótesis "la teoría de Bowie" en referencia a la predicción de David Bowie de que "la música en sí misma va a ser como el agua corriente o la electricidad", y a su consejo a sus compañeros intérpretes de que "será mejor que os preparéis para hacer muchas giras porque esa es realmente la única situación única que va a quedar" (citado en Kreuger 2005: 26).

Es esta sugerencia de que el espectáculo en vivo es la única "situación única que queda" la que explica el valor que el público está dispuesto a dar a su asistencia (de ahí las subidas de precios inflacionistas mencionadas anteriormente), pero que también, paradójicamente, pone a los promotores de música en vivo en una relación potencialmente beneficiosa con los medios de comunicación musicales. Para las compañías discográficas, los conciertos en directo de sus artistas ofrecen algo nuevo que comercializar. . . .

Actuación y valor cultural

Paradójicamente, pues, la revolución digital en el almacenamiento y la distribución de la música sólo ha servido para subrayar la continua importancia cultural -y por tanto económica- de la música en directo, que sigue siendo vital para casi todos los géneros musicales. Las predicciones de Baumol y Bowen no se han cumplido. Las formas mediáticas de la música no han desplazado a la interpretación en vivo. Más bien se han adaptado a las nuevas circunstancias económicas y sociales. De hecho, se podría argumentar lo contrario: la propia industria discográfica fue moldeada por la comprensión del consumidor de la música grabada como música en vivo. Esto es quizá más evidente en el mundo de la música clásica, en el que la "experiencia de la sala de conciertos" sigue siendo el ideal de la grabación de música clásica. . . .

El mismo argumento puede aplicarse a la mayoría de las formas de música popular. Según la noción tan discutida de "autenticidad", por ejemplo -el término de valor central en la música rock, folk y jazz (véase Moore 2002)-, el espectáculo en vivo es la forma más verdadera de expresión musical, el escenario en el que tanto los músicos como sus oyentes pueden juzgar si lo que hacen es "real".² Estos argumentos son familiares y, como en el caso de la música clásica, se puede señalar la forma en que los productores de discos, radio, televisión y vídeo han desarrollado formas de representar la música que hacen referencia al espectáculo en vivo ideal. Pero hay otros tres aspectos de la creencia popular en la música en directo que merece la pena señalar aquí.

En primer lugar, la aparición del festival como punto álgido del año musical de mucha gente sugiere que lo que tiene valor para el público del festival no es la actuación en directo de un grupo concreto para sus fans particulares, sino el "directo" como una especie de ideal abstracto. El T in the Park de 2006, por ejemplo, agotó las entradas a los pocos minutos de ponerse a la venta (en la web), momento en el que *no se había anunciado ningún acto*.

En segundo lugar, los conciertos en directo y los locales son esenciales para la mitología de los aficionados al rock, el folk, el jazz y el country. Si se lee la historia de cualquier escena local en el Reino Unido, se encontrará un canto de alabanza

² Para estudios etnográficos esclarecedores sobre la importancia del evento en vivo para la comprensión de la gente de lo que "significan" el rock y el jazz, véase Cavicchi 1998 y Berger 1999.

nostálgica a un local ya desaparecido, un lugar que, a pesar de su mugre y suciedad (la razón por la que ya no existe), se considera esencial para el alma musical de una ciudad (en Glasgow, por ejemplo, ese local legendario es el Apollo).³

En tercer lugar, se observa que incluso los géneros que no son "auténticos" en estos términos utilizan los espectáculos en directo para consolidar su base de fans. La banda de chicos McFly recaudó más de 500.000 libras en sus tres noches en el Centro de Exposiciones de Escocia en 2005, mientras que los Backstreet Boys recaudaron 1,1 millones de libras en sus cuatro fechas en Londres, Manchester y Birmingham. (Larkin 2006a). E incluso la escena de la música de baile, que en un momento dado se consideró que marcaba el fin de la valorización y la romantización de la música en directo (véase Thornton 1995), desarrolló sus propios valores "en directo" con el auge del DJ superestrella y el poder de atracción de su actuación "en persona".

Hasta ahora, en este artículo me he ocupado de demostrar, en primer lugar, que, a pesar de las fundadas predicciones de economistas y sociólogos, el sector de la música en directo sigue floreciendo y, en segundo lugar, que, en todos los géneros, el concierto (cuyo formato ha permanecido notablemente inalterado por la mediación de la música por parte de los discos, la radio y la televisión) sigue siendo la experiencia que para la mayoría de los amantes de la música define sus valores musicales. (En general, nos desconcertaría que alguien dijera que le gustaban determinados intérpretes pero que no tenía ningún deseo de verlos en directo).⁴ Lo que quiero hacer ahora es plantear una cuestión diferente: *¿por qué* importa tanto la música en directo en la cultura popular, dada la abrumadora presencia y disponibilidad de la música "pinchada" y "enlatada" o, para utilizar términos menos negativos, el tamaño cada vez mayor de los archivos musicales privados de la gente (ya sea en forma de colecciones de discos o archivos de iPod)? Dicho de otro modo: ¿para qué sirve la música en directo?

La sociología de la actuación

Al abordar esta cuestión, quiero centrarme en la aparición, en los últimos 20 años, de tres nuevas formas de actuación como entretenimiento (o entretenimiento como actuación): el karaoke, las bandas tributo y los programas de telerrealidad como *Pop Idol*. Cada uno de estos fenómenos se ha convertido en una parte familiar de la economía del ocio y cada uno de ellos combina música en vivo y mediada.

[...]

El karaoke, las bandas tributo y los programas de telerrealidad ocupan posiciones muy diferentes en la economía de la música, pero como formas de entretenimiento tienen características comunes significativas. Todos ellos implican

³ Para un ejemplo reciente de este tipo de historia (de Southampton), véase Gray (2006).

⁴ Aunque, como recuerda John Butt, hay fans entregados a los intérpretes muertos.

una actuación "fingida" que tiene algo que ver con una "real" (aunque todos ellos son en sí mismos actuaciones reales con audiencias reales). Sus diversas actuaciones tienen diferentes tipos de relación con sus originales -apropiación, imitación, aproximación-, pero todas podrían denominarse actuaciones secundarias: siempre se está evocando una actuación primaria, la forma "adecuada" de hacer las cosas.⁵ Este aspecto de estas representaciones -la comparación con lo real- es explícito. Estas actuaciones implican una evaluación, tanto por parte de los jueces formalmente designados como por el público/la audiencia. Esto es incluso cierto en el caso de las bandas tributo: su éxito continuado depende de la evaluación de su autenticidad como copias por parte de su público.

Hay varias cuestiones que se pueden tratar aquí, pero quiero centrarme en una: ¿cuál es la relación de este tipo de actuaciones con las primarias? ¿Los placeres son los mismos?

No exactamente. Para empezar, estos artistas no son estrellas y su no-estrellato es parte del punto de actuación, aunque uno pueda conocerlos o llegar a conocerlos como personalidades.⁶ Por lo tanto, estos espectáculos tienen un alto potencial de vergüenza, obvio, por ejemplo, en las primeras rondas de audición de *X Factor*. En este caso, el desajuste entre la ambición interdpreativa y la capacidad puede ser bastante sorprendente (como, de hecho, lo es a menudo en la noche de karaoke de un pub). Para el público, las actuaciones secundarias implican una gran cantidad de risas y asombro.

Esto está relacionado con el segundo punto anterior: el elemento de juicio significa que el público está, en cierto modo, desvinculado de la actuación, observándola como una actuación en lugar de sentirse atraído por ella o de formar parte de ella de forma imaginativa y emocional. Este distanciamiento es obviamente más marcado cuando los jueces designados comentan públicamente a estos aspirantes a artistas y deciden cuál de los concursantes de *Pop Idol* o de los cantantes de karaoke es el mejor, pero está en la naturaleza de la actuación secundaria que todo el público está juzgando lo que ve y oye. Y la pregunta que se plantea es la siguiente: ¿qué revela esta evaluación sobre el significado social de las actuaciones primarias a las que estos artistas se refieren implícitamente (y a menudo explícitamente, como en el caso de las bandas tributo)?

⁵ Evidentemente, aquí hay ecos de la búsqueda de la autenticidad en el movimiento de la música antigua en el mundo clásico: los intérpretes se refieren a la interpretación primaria (histórica) adoptando instrumentos, estilos de interpretación, escenarios y acústica auténticos (de época). Pero el modelo primario/secundario no es aplicable a la forma habitual en que los oyentes y críticos de música clásica juzgan una interpretación material realizada frente a la interpretación abstracta e ideal imaginada en la partitura; para analizar el concepto de interpretación ideal, véase Goehr (1995-1996).

⁶ Este argumento se complica quizás por programas como *Celebrity Stars in Their Eyes* o *Celebrity Fame Academy*, en los que los participantes son estrellas menores, pero estos programas nunca han tenido la repercusión de los programas que copian y funcionan, en general, como entretenimiento televisivo convencional.

La respuesta se encuentra, creo, en la tensión existente en la ideología cultural popular entre la actuación como algo *aprendido* (una cuestión de técnica, los gestos adecuados) y la actuación como algo significado (autoexpresivo, sincero, que revela algo de la personalidad "real" del intérprete). La buena interpretación secundaria es, por tanto, algo evidentemente falso (porque implica la adquisición de habilidades que los intérpretes no tienen de forma inherente; habilidades determinadas y moldeadas desde el exterior por los profesores, los mentores, otros intérpretes, el público) y real (porque es una cuestión de verdad para con uno mismo y de honestidad para con el público; lo que está en juego en el funcionamiento de los juicios es siempre la *sinceridad* percibida del intérprete).

Las cuestiones que se plantean aquí no son propias de la cultura popular. Reflejan una comprensión general del talento musical y de lo que significa ese talento, y son igualmente evidentes en los conservatorios, que también distinguen entre la eficiencia técnica, la capacidad aprendida para tocar correctamente, y la musicalidad, la capacidad expresiva e individual que surge del interior. (Para un esclarecedor estudio etnográfico de un conservatorio estadounidense, véase Kingsbury 1988). Como ya he señalado, en el mundo de la música clásica se considera que la interpretación en directo es el momento en que la propia música habla más directamente a sus oyentes. Los críticos desconfían de los intérpretes que se regodean demasiado en su artificio o virtuosismo. El crítico del *Guardian* Tim Ashley habla de la cantante Cecilia Bartoli. Bartoli, escribe, "podría ser acusada de desenterrar música de segunda categoría con el propósito expreso de lucirse, porque lo que ahora nos presenta es una olimpiada vocal, en la que se nos invita principalmente a maravillarnos con su técnica . . . Bartoli siempre impresiona, pero rara vez conmueve. Es artificio más que arte" (citado en Frith 2004: 16).

El ideal del conservatorio, por tanto, es la interpretación que no llama la atención sobre sí misma, ya sea con notas omitidas e infelicidad técnica o con una exhibición demasiado autoconsciente de la interpretación como proceso, pero que es, sin embargo, claramente expresiva de la personalidad del compositor y del músico. Lo que esto significa en la práctica interpretativa no es necesariamente fácil de evaluar, y es divertido comparar los comentarios de los expertos sobre los intérpretes en el *Young Musician* de la BBC (un concurso bienal para instrumentistas clásicos) con los comentarios de los expertos sobre los intérpretes en programas como *X Factor*. Los criterios de excelencia son obviamente diferentes, pero no se articulan con mayor claridad, y esto es una fuente de estrés considerable para los aprendices de intérpretes, para los estudiantes de música para quienes parte del proceso educativo es, de hecho, la separación de los potenciales profesionales de los que nunca serán más que aficionados (Dibben 2006).

Históricamente estas presiones no se han enfrentado a los intérpretes populares, o al menos no en estos términos. Su formación está menos formalizada y la distinción entre amateur y profesional es menos clara. Sin embargo, un rasgo llamativo de los reality shows pop es el modo en que el relato de la actuación

ofrecido (tanto por los competidores como por los jueces) refleja la influencia emergente en el pop británico de las escuelas de teatro. El éxito de los años 80 del programa de televisión estadounidense (y de las giras en directo), *Fama*, inspiró la apertura de un gran número de escuelas escénicas privadas en todo el país y el Reino Unido cuenta ahora con dos academias escénicas nacionales (apoyadas por una mezcla de fondos de la industria y del Estado): la *Brit School for the Performing Arts and Technology*, abierta en Londres en 1992, y el *Liverpool Institute for Performing Arts*, abierto en 1996. Estas academias se basan en la premisa de que el estrellato del pop puede ser tanto una cuestión de instrucción adecuada y de logros evaluados como una carrera de interpretación clásica.⁷ Pero mientras que en el conservatorio clásico el proceso de aprendizaje tiene lugar a puerta cerrada, por así decirlo, como parte del "misterio" del oficio musical, en la música pop se ha convertido en parte del proceso público de creación de estrellas en sí mismo.

Para los ideólogos del rock, los reality shows pop son despreciables por esta misma razón. Aquí podemos ver que el pop es sólo una cuestión de artificio comercial, no tiene nada que ver con la auténtica expresión musical de emociones e ideas. En el mundo del rock, el jazz y el folk, la división entre aficionados y profesionales puede ser borrosa, pero hay otras distinciones que sí importan: entre los que tienen talento y los que no, entre los que han pagado sus cuotas y los que no. "Hoy en día no lo necesitas", se queja Brad Paisley en su canción country sobre el declive del talento musical, "gracias a los realities". Describo aquí una tensión entre dos actitudes ante la interpretación. En la tradición clásica, para los aficionados al rock, al jazz y al folk, la interpretación musical es valiosa porque nos ofrece acceso a algo notable y único, a una genialidad o a un talento que sólo tienen individuos selectos (aunque sea como resultado de largos años de formación técnica y/o de pago de cuotas). Esto es lo que yo llamo actuación primaria. En los casos que he descrito de actuación secundaria, el placer que se ofrece es muy diferente. En este caso, lo que importa no es la actuación en sí, sino el proceso de convertirse en artista, y el fracaso es tan interesante -y divertido- como el éxito. La ordinariedad de los intérpretes, su falta de credenciales o carisma, es aquí esencial. Rob Drew (2001: 121-122) describe la hostilidad del público del karaoke en los bares de Estados Unidos hacia los artistas que se consideran profesionales pluriempleados. La edición de 2006 de Factor X tuvo que deshacerse de competidores que, escandalosamente, resultaron estar ya en los libros de los agentes.

Conclusión: ¿Para qué sirve la actuación?

Terminaré planteando una nueva pregunta. ¿Por qué la gente quiere ser artista? ¿Cómo podemos explicar la popularidad del karaoke, el gran número de aspirantes a *Pop Idol* y *X Factor*, el continuo tirón de los conservatorios y las escuelas de teatro (aunque la gran mayoría de sus graduados no se ganen la vida con la actuación)? Al

⁷ Los graduados más exitosos de la Brit School hasta ahora son Katie Melua y Amy Winehouse.

plantear esta pregunta, estoy invirtiendo el conocido uso académico de la "actuación" como descripción metafórica de la identidad social y, en su lugar, me pregunto qué significa "ser artista" como papel social. ¿Cuál es su función para la sociedad?

Mi respuesta es la siguiente. En los últimos cien años, por razones tanto culturales como tecnológicas, la experiencia occidental de la música se ha individualizado (este es el argumento sociológico que subyace al previsible declive del sector de la interpretación). La música está ahora ligada al sentido del yo de las personas. Escuchar música se ha convertido en una forma de reivindicar el propio espacio físico y emocional. Por lo tanto, se plantea una nueva exigencia a la música (para satisfacer nuestras necesidades personales) y un nuevo compromiso con ella, como símbolo de nuestra individualidad.⁸

Esta estética egocéntrica y esencialmente solitaria está conformada, sin embargo, por un impulso igualmente apasionado de compartir nuestros gustos musicales. La música se ha convertido también en algo importante para nuestro trato social, en las relaciones con los regalos y la comprensión de las identidades colectivas, para la intimidad y nuestra lectura de los sentimientos propios y ajenos. La interpretación musical en vivo es importante, pues, por dos razones. Por un lado, es una celebración pública del compromiso musical, un evento profundamente placentero en el que se reconoce socialmente nuestra comprensión de nosotros mismos a través de la música. Por otro lado, es un lugar en el que explorar -para nosotros mismos- cómo funciona la interpretación. Y, por supuesto, donde haya deseos sociales, habrá empresarios-promotores, dispuestos, a un precio, a satisfacerlos.

Referencias

- Ashton, R. 2006. "Industry Partners Seek Live School." *Music Week* (30 September): 3.
- Baumol, W.J. and W.G. Bowen. 1966. *Performing Arts: The Economic Dilemma*. New York: Twentieth Century Fund.
- Berger, H.M. 1999. *Metal, Rock and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Hanover: University Press of New England.
- Cavicchi, D. 1998. *Tramps Like Us: Music and Meaning among Springsteen Fans*. New York: Oxford University Press.
- Chapple, S and R. Garafalo. 1977. *Rock 'n' Roll is Here to Pay*. Chicago: Nelson-Hall.
- Connolly, M. and A. Kreuger. 2005. "Rockonomics: The Economics of Popular Music." *Working Paper No. 11282*, National Bureau of Economic Research.
- Cowen, T. 1996. "Why I Do Not Believe in the Cost Disease." *Journal of Cultural Economics* 20(3): 207-214.

⁸ Para una importante visión crítica de estos desarrollos, véase Hesmondhalgh (2007).

- Dibben, N. 2006. "The Socio-Cultural and Learning Experiences of Music Students in a British University." *British Journal of Music Education* 23(1): 91–116.
- Drew, R. 2001. *Karaoke Nights: An Ethnographic Rhapsody*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- Frith, S. 1987. "Towards an Aesthetic of Popular Music." In *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, eds. R. Leppert and S. McClary, 133–149. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2004. "What is Bad Music?" In *Bad Music*, eds. C.J. Washburne and M. Derno, 15–36. New York: Routledge.
- Goehr, L. 1995–1996. "The Perfect Performance of Music and the Perfect Musical Performance." *New Formations* 27: 1–22.
- Gray, O. 2006. *Access One Step: the Official History of the Joiners Arms*. Winchester: Sarsen Press.
- Hesmondhalgh, D. 2007. "Musique, émotion et individualisation." *Réseaux* 25(141/142): 203–230.
- Kingsbury, H. 1988. *Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kreuger, A. 2005. "The Economics of Real Superstars: the Market for Rock Concerts in the Material World." *Journal of Labor Economics* 23(1): 1–30.
- Larkin, J. 2006a. "Live Boom Raises Data Questions." *Music Week* (11 March): 10–11.
- _____. 2006b. "New Niche Festivals Bubble Up." *Music Week* (29 September): 3.
- Moore, A. 2002. "Authenticity as Authentication." *Popular Music* 21(2): 209–233.
- Sanjek, R. and D. Sanjek. 1991. *American Popular Music Business in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press.
- Thornton, S. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capitals*. Cambridge: Polity.
- Waksman, S. 2007. "Grand Funk Live! Staging Rock in the Age of the Arena." In *Listen Again: A Momentary History of Pop Music*, ed. E. Weisbard, 157–171. Durham: Duke University Press.
- Williamson, J., M. Cloonan and S. Frith, 2003. *Mapping the Music Industry in Scotland: A Report*. Glasgow: Scottish Enterprise.

Política cultural e industrias creativas

ADAM BEHR

Un mensaje que a veces prevalece en los sitios web de las redes sociales, y que suele coincidir con los recortes en la financiación de las artes, se remonta a la Segunda Guerra Mundial: cuando se le pidió a Winston Churchill que recortara la financiación de las artes en favor del esfuerzo bélico, simplemente respondió: "Entonces, ¿para qué estamos luchando".

No hubo tal intercambio. Sin embargo, su continuo atractivo habla tanto de la intensidad del sentimiento en torno a las artes como de la cuestión de cuál debe ser el papel del gobierno en su gestión o apoyo. Al situar la "financiación de las artes" dentro de un sistema de valores nacional, también infiere tipos específicos de actividad, gubernamental y artística, en el primer caso, y subvencionada, en lugar de impulsada por el mercado, en el segundo. Pero "las artes" existen en un contexto más amplio, sobre todo en el mercado de masas de los siglos XX y XXI, y las intervenciones gubernamentales en las artes tienen lugar en medio de un cúmulo de otras preocupaciones. Ni la "política cultural" ni las "industrias creativas" son áreas de actividad o investigación claramente diferenciadas. De hecho, el propio término "industrias creativas" es en parte un factor de cómo se ha promulgado la política cultural, especialmente en el mundo angloparlante, durante las últimas tres décadas y cómo estas industrias han tenido, a su vez, un efecto en la formación de políticas.

Esta complejidad se ve agravada por el hecho de que "cultura" es un término polivalente. Puede entenderse como un conjunto de costumbres y comportamientos en las agrupaciones sociales (con límites que son, en sí mismos, borrosos) o, más específicamente, para referirse a las prácticas y productos de las actividades artísticas. Sin embargo, en lo que respecta a las decisiones políticas, se inclina hacia lo último, hacia aquellas esferas de actividad que tienen, como escribe Hesmondhalgh (2013: 166), "un impacto en el dominio simbólico primario". Pero aquí también, las distinciones entre lo "cultural" y otros tipos de actividad y efecto - sobre todo el económico- no son del todo claras, como sugiere la tendencia hacia un énfasis político en las industrias creativas.

El estudio tanto de las industrias creativas como de su contexto político es también polifacético, ya que recurre a "un amplio repertorio de metodologías de investigación procedentes de una serie de discursos académicos" (Scullion y García 2005: 113); la sociología, la economía, la ciencia política y los estudios culturales están representados y entrelazados. Pero, aunque está fuera del alcance de este capítulo

hacer un recuento exhaustivo de la historia y el alcance total del área, es posible indicar algunos hilos clave.

Comienzo con una breve descripción del alcance de la política cultural, su cometido general y algunas de las principales tensiones en su aplicación. A continuación, paso a analizar un aspecto clave de los últimos tiempos, el aumento de la importancia de las "industrias creativas" en el marco político, sobre todo en Occidente, aunque con ecos en otros lugares, especialmente en potencias económicas emergentes como China. Algunas de las implicaciones de este hecho se exponen a través de ejemplos que ilustran la intersección -y complicaciones de la política a nivel local, regional y nacional, así como a nivel internacional. Finalmente, señalo algunos debates actuales y los desafíos que enfrentan los académicos para abordarlos.

La cultura y el Estado

En primer lugar, aunque parezca obvio, merece la pena afirmar que la "política cultural" es intrínsecamente política. Se trata de una estrategia intencionada aplicada dentro de una estructura de poder y, como tal, está informada por preocupaciones ideológicas y prácticas. La política está, por supuesto, íntimamente relacionada con las preocupaciones normativas y económicas, a menudo las primeras al servicio de las segundas. Como señala Street (2013: 281), "la política cultural -como todas las políticas- tiene que ver con la asignación de recursos escasos y la resolución de las demandas que surgen. . . [también] se trata de atribuir valor a los objetos de la política cultural -las formas artísticas y culturales que se apoyan y regulan."

Pero hay opciones implícitas en esto, y costes de oportunidad. Asignar recursos en una dirección significa no hacerlo en otra y la ideología tiene un papel en la orientación de estas elecciones. Más allá de esto, está la cuestión de dónde se aplican estas elecciones. Lo más obvio, aunque no exclusivo, es que la política la aplican los gobiernos de los Estados nacionales. En este contexto, hay diferentes énfasis hacia la cultura, histórica y geográficamente. Cloonan (1999: 203-204) esboza tres grandes estrategias la "autoritaria", que busca un control estricto de la cultura, que se encuentra en su versión más extrema en la dura censura de los regímenes totalitarios; el "estado benigno", que adopta un enfoque de *laissez-faire* en general, pero que intervendrá de forma reactiva (por ejemplo, para restablecer el orden o responder a la obscenidad percibida); y la tendencia "promocional", que considera la cultura como un activo que debe fomentarse mediante políticas como las de Francia y Canadá, de cuotas de emisión de radio para proteger el contenido "nacional".

Cloonan se refiere a la música popular, pero actitudes similares son evidentes también en el caso de otras artes. Un país que censura fuertemente a sus músicos, por ejemplo, o que adopta una actitud económicamente proteccionista con respecto a los contenidos radiofónicos, puede aplicar políticas similares en otros ámbitos: los

regímenes absolutistas de la Alemania nazi y de la Rusia estalinista fueron tan implacables con el teatro y el cine como con la música, por ejemplo, y la Francia actual impone gravámenes al cine y a la televisión para apoyar la producción nacional que, al igual que las cuotas de emisión de música, forman parte de una estrategia de *l'exception culturelle*. Cabe señalar, como reconoce Cloonan (1999), que estas tendencias a menudo se superponen y no se excluyen mutuamente.

En este sentido, cabe mencionar que la política cultural toca otros aspectos de la política, algunos de los cuales están relacionados con la gestión de las infraestructuras y las empresas, especialmente la radiodifusión y la propiedad de los medios de comunicación. Más concretamente, también se da el caso de que muchas políticas que tienen un marcado efecto sobre la oferta cultural no se refieren directamente a ella. Frith (2013) cita los ejemplos de la concesión de licencias de alcohol y la regulación de la salud y la seguridad en relación con la música en vivo, y lo mismo podría decirse del impacto de la educación, el transporte y las políticas económicas más amplias. Pero las políticas que se relacionan específicamente con los productos y las actividades culturales deben negociar entre los discursos dentro de las artes que caen a través de las líneas de falla de larga data, destacadas por los teóricos de la Escuela de Frankfurt en adelante, entre la cultura "alta" y "de masas", entre el "arte" y el "comercio". Esta tensión es más evidente en la relación entre "las artes" y el "mercado", siendo la pregunta clave: ¿es el papel del Estado apoyar aquellas actividades que el mercado no puede, o no quiere?

Una posible dicotomía es la que existe entre la "excelencia" y la "diversidad" (Street 2011), entre las demandas de recursos que compiten para promover el trabajo de calidad, o para promover un acceso más amplio a una gama de artes. Históricamente, en la financiación de las artes británicas se dio prioridad al primer criterio durante el surgimiento del Consejo de las Artes de Gran Bretaña (ACGB) de la posguerra a partir del Consejo para el Fomento de las Artes. El ACGB se creó durante la Segunda Guerra Mundial para levantar la moral (Cloonan 2007: 26). El Consejo y sus sucesores adoptaron un *modus operandi* ampliamente paternalista hasta la década de 1980, favoreciendo las "altas artes" en la asignación de fondos como medio de preservar y alimentar el trabajo que era considerado como algo edificante. Bajo los auspicios iniciales de John Maynard Keynes -cuya labor como economista fue fundamental para gran parte de los acuerdos de posguerra-, se estableció como modelo de política cultural el fomento de la "excelencia", libre de intervención estatal.

Sin embargo, esta preservación de la integridad artística llevaba aparejada una concepción relativamente restringida del arte de calidad que excluía la cultura de masas, tanto en sus formas populares como comerciales. Esto se extendía a la sospecha de las formas importadas de Estados Unidos. En otras palabras, la "preservación" se extendía a un sentido de la cultura nacional, con implicaciones para el mercado. No sólo se consideraba que el "pop" (como las películas de Hollywood) se cuidaba a sí mismo en el mercado; también -haciéndose eco de los

argumentos de Adorno- no cumplía los criterios de "excelencia" y elevación espiritual.

Este consenso se vio cada vez más afectado a medida que la década de los sesenta se adentraba en la de los setenta y la cultura popular se esforzaba por conseguir respetabilidad y autenticidad en términos de alta cultura. Sin embargo, los mecanismos más amplios de *financiación* de las artes y la política gubernamental se vieron más perturbados en última instancia por el cambio internacional cada vez más amplio de la economía keynesiana a la de la Escuela de Chicago, que tanto en el Reino Unido como en Estados Unidos vio disminuir el papel del Estado. Mientras que Keynes había defendido una fuerte intervención gubernamental para gestionar los mercados y mantener la economía en equilibrio, los economistas y políticos influenciados por el pensamiento de Milton Friedman y otros de la Universidad de Chicago (así como los economistas austriacos como Friedrich Hayek) creían que el papel del gobierno debía restringirse y centrarse en la generación de riqueza más que en el gasto y la regulación de los mercados.¹ En términos generales, el énfasis en una economía de libre mercado era contrario a la financiación estatal de las artes tanto por motivos ideológicos como prácticos.

Una consecuencia de ello fue la tendencia de las organizaciones artísticas a modificar su contribución a la nación para adaptarla a la filosofía económica neoliberal imperante, que favorece un gasto estatal mínimo y sostiene que la sociedad está mejor servida por un mercado sin trabas.² Dado que los valores de la alta cultura ya no son centrales para el pensamiento gubernamental, el énfasis se desplazó hacia la defensa de la *inversión* en lugar del apoyo. El dinero gastado en las artes pasó a hablarse en relación con los rendimientos que generaba: beneficios, ingresos fiscales y puestos de trabajo. El valor clave de la cultura, en otras palabras, era "instrumental" en lugar de "intrínseco".

Volveré sobre estas diferentes concepciones del valor cultural, ya que siguen informando los debates políticos y teóricos, pero vale la pena discutir primero algunos de los terrenos -culturales y geográficos- en los que se aplican. El marco de Cloonan de las diferentes estrategias se refiere a los estados nacionales, pero éstos, por supuesto, están formados por numerosas jurisdicciones más pequeñas. Las políticas locales y nacionales no son congruentes; tampoco son siempre compañeros de cama felices. La aplicación de la política a nivel de la ciudad revela mucho sobre

¹ Cloonan (2007: 7-38) ofrece una historia más detallada de los cambios políticos británicos, mientras que Loosely (2012) ofrece útiles puntos de comparación con la experiencia de Francia.

² "Neoliberalismo" es un término controvertido. Sus defensores utilizan el término para referirse a un renacimiento de la creencia económica liberal clásica en los beneficios del mercado. Los críticos, en cambio, ven reformas económicas radicales, la disminución del Estado y del gasto en bienestar, así como la expansión del capitalismo en general. En este caso, considero que se refiere a "La opinión de que las necesidades humanas se atienden mejor con un 'mercado libre' no regulado" (Hesmondhalgh 2013: 99) y las políticas de desregulación y recortes de gastos que se asocian a ella.

las raíces del cambio más amplio de la "política cultural" a una política de "industrias creativas".

La cultura y la ciudad

Las artes, en su sentido más amplio, han sido percibidas como un mecanismo de "elevación", no sólo en el ámbito moral y espiritual -como en la visión keynesiana- sino también en el práctico y material. Han sido alabados y utilizados por su efecto regenerador. Ciertamente, en la medida en que el Reino Unido ha tenido una política de música popular, ésta comenzó a nivel local. Frith (1993: 15-24) describe el crecimiento de una "política de la industria cultural", originada por el Greater London Council (GLC), pero que se extendió a otras autoridades municipales a lo largo de la década de 1980. Como observa, "la política significaba pensar en la cultura local en términos de empleo e industria -¿cuántos puestos de trabajo había en las artes locales?- y tratar de desarrollar nuevas oportunidades para la producción artística -¿cuántos puestos de trabajo podría haber? (1993: 15).

Cabe señalar que varias de estas autoridades estaban en franca contradicción con el espíritu thatcherista imperante en la época. El GLC fue presa de la Ley de Gobierno Local de 1986, que el gobierno nacional utilizó para cerrar estos centros de oposición (Cloonan 2007: 19). Una vez más, es difícil separar la política cultural de la política en general. Sin embargo, el giro hacia una visión de la cultura como medio material más que como fin simbólico en sí mismo iba a ser amplio y duradero. Las autoridades municipales han recurrido con frecuencia a iniciativas culturales, tanto muy específicas como difusas, para impulsar el crecimiento económico o mitigar los efectos de los recortes de financiación y el desempleo para fomentar la cohesión de la comunidad. Glasgow, por ejemplo, ha recurrido a eventos y festivales internacionales -desde el premio a la Ciudad de la Cultura de la Comisión Europea en 1990 hasta los Juegos de la Commonwealth en 2014- para atraer fondos y regenerar el entorno postindustrial (Behr, Brennan y Cloonan 2014: 14). Este fenómeno no es exclusivamente británico. Por ejemplo, Toronto se ha beneficiado de 1.130 millones de dólares de actividad de la industria del cine y la televisión (Sutherland 2013: 371), mientras que Calgary trató de desarrollar su industria musical local (373). Austin (Texas) ofrece otro ejemplo notable: La presencia allí del South by Southwest (SXSW), un escaparate musical y tecnológico de importancia internacional, es ahora un motor clave de la economía local, una situación que otras ciudades de todo el mundo han tratado de emular.

Pero siguen existiendo tensiones respecto a quién se beneficia específicamente y qué cuenta como cultura o "industria creativa". El trabajo de Cohen (2007, 2013) sobre Liverpool, que también aprovechó el estatus de Capital de la Cultura³ en

³ El concurso se lanzó en 1985 como "Ciudad de la Cultura" y se rebautizó como "Capital de la Cultura" en 1999. A través de este concurso, la Comisión Europea selecciona una ciudad para acoger y

nombre de la renovación urbana, ofrece una imagen saludable de tales actividades y sus complicaciones. Una serie de eventos se basaron en la historia musical de Liverpool para presentarla como un símbolo de transformación de la decadencia postindustrial a un vibrante centro cultural urbano (Cohen 2013: 577). Una pieza central, "People's Opening", decoró el centro de la ciudad, mientras tocaban músicos desde Ringo Starr hasta la Filarmónica de Liverpool, y los acróbatas actuaban en edificios emblemáticos. Un "mapa musical" con una historia escrita que lo acompañaba dio a conocer aspectos destacados del pasado musical de la ciudad, como el Cavern Club -que albergó a los primeros Beatles- y el club nocturno de música de baile "Cream".

Estos y otros acontecimientos -la reedición de un libro sobre el pasado de la ciudad con el logotipo de la Capital de la Cultura- validaron un tipo particular de memoria cultural, incorporando dichos recuerdos al "patrimonio" y confirmando el capital simbólico que conlleva. Sin embargo, otros eventos fueron dejados de lado. Los libros que celebran una tienda de música local -el Plug Inn- y una reunión de las bandas de la escena de la que formaba parte en los años 70 estuvieron ausentes de la narrativa oficial. Además, el recinto que había sido un lugar de entrenamiento y socialización para esos músicos locales -descargado en 2010- fue cubierto para servir como pantalla de proyección para las actuaciones oficiales de la Apertura del Pueblo (Cohen 2013: 580).

Acontecimientos como estos se inscriben en la tendencia europea de utilizar la historia cultural para impulsar el desarrollo urbano y económico. Esto se consigue mediante la promoción del patrimonio cultural y de las industrias culturales, así como mediante el desarrollo de los vínculos internacionales (y del turismo) a través del fomento de la diversidad cultural (582-587). Sin embargo, estas estrategias tienden a privilegiar ciertos tipos de actividad cultural: lo que tiene éxito comercial (los Beatles y Cream en Liverpool, en lugar de los músicos no anunciados de la escena de Plug Inn) y la "alta cultura" (Mozart y el vals en Viena, frente a la cultura popular vienesa de posguerra). El "patrimonio", por tanto, se refracta a través de consideraciones comerciales y cívicas que informan sobre determinados tipos de memoria cultural. La ironía es que el amplio alcance de la política cultural a nivel de la ciudad, al tratar de valorizar la diversidad, la integración y la inclusión, a menudo puede marginar a los mismos grupos que pretende beneficiar: los agentes económicamente desfavorecidos que trabajan fuera de la corriente comercial.

De la "cultura" a las "industrias creativas"

Hacer hincapié en los beneficios materiales de la actividad cultural ha supuesto otro cambio conceptual. Los orígenes de las políticas culturales de las ciudades y su

dirigir un programa cultural anual a partir de las candidaturas presentadas al Parlamento Europeo (Cohen 2013: 577).

provisión de "barrios culturales" y "clusters creativos" para impulsar el crecimiento (Cohen 2007: 191, Hesmondhalgh 2013: 170) se situaron en las autoridades locales de izquierdas. Sin embargo, esto se enmarca en un contexto más amplio de reducción del Estado y de un sector privado envalentonado. Hesmondhalgh y Pratt (2005: 5) señalan los desafíos a la participación del Estado en los medios y las comunicaciones en la década de 1980, que comenzaron en Estados Unidos y se extendieron a nivel internacional. La liberalización económica corrió paralela a la creciente mercantilización de las "industrias culturales", aumentando la globalización de los mecanismos de propiedad intelectual y, a partir de la década de 1990, el auge de la web como fuente tanto de perturbación como de crecimiento del comercio transnacional inyectado en combustible.⁴

Si bien estos desarrollos han favorecido los intereses empresariales transnacionales, un corolario ha sido su atractivo para los gobiernos nacionales que buscan presentarse como inclusivos y, al mismo tiempo, favorecer el libre mercado frente al dirigismo. Como dicen Hesmondhalgh y Pratt

Un gran atractivo de la política de las industrias culturales ... para muchos políticos y asesores, era que la política cultural, antes al margen de muchas áreas del gobierno, podía verse como económicamente relevante en una época en la que la política se juzgaba principalmente en términos de sus recompensas fiscales... . Además, la política de las industrias creativas podía presentarse como democratizadora y antielitista, en contraposición al supuesto elitismo de la política artística destinada a subvencionar la producción cultural que no podía cubrir sus costes a través del mercado.

(ibid.)

La tendencia a centrarse en las preocupaciones sociales y culturales se convirtió, a principios del siglo XXI, en un énfasis en las preocupaciones económicas. Un cambio emblemático en el Reino Unido fue la sustitución por parte del gobierno laborista del Departamento de Patrimonio Nacional por el Departamento de Cultura, Medios de Comunicación y Deporte. Además del cambio de tono de la alta cultura, esto también sirvió para poner las actividades culturales bajo el mismo techo político que los florecientes negocios de Internet. La confluencia de estas categorías amplió el alcance de la "creatividad", alineando la música, la televisión, el cine y demás con el software, difuminando los límites entre el apoyo a los artistas y el desarrollo empresarial.

⁴ Entre los avances más notables se encuentran los acuerdos sobre los aspectos de los derechos de propiedad intelectual relacionados con el comercio como parte del Acuerdo General sobre Comercio y Aranceles en 1994, la Ley de Derechos de Autor del Milenio Digital en Estados Unidos (1998) y la Directiva de Derechos de Autor de la UE (2001), todas las cuales pretendían proteger los intereses de las empresas ante el crecimiento de Internet. Véanse Hesmondhalgh (2013: 160-163) y Laing (2004: 80-84) para una descripción detallada.

Esta tendencia no es específica del Reino Unido. La armonización internacional de los regímenes de derechos de autor acompaña a un cambio general hacia las políticas de las industrias creativas. Homan (2013: 389), por ejemplo, describe los ecos de este cambio en Australia como, concomitantemente, "lo cultural [está] cada vez más llamado a tirar de su peso como parte de las consideraciones del PIB". Tampoco se limita al Occidente global. Hesmondhalgh (2013: 178-179) describe el papel de las industrias creativas en la emergencia de China como potencia mundial en el mercado. Flew (2012: 42) señala además la "adopción de las industrias creativas como un concepto político nodal en Asia Oriental, especialmente en las economías "tigre" de rápido desarrollo de Singapur, Hong Kong, Corea y Taiwán".

Sin embargo, al englobar bajo el paraguas "creativo" el trabajo de los ámbitos técnico, financiero y simbólico -como el trabajo del desarrollador de software, el jefe de un sello discográfico, el bajista independiente y el cantante de ópera empleado institucionalmente-, la política de las industrias creativas plantea una serie de cuestiones difíciles para una amplia gama de profesionales. La deriva de las industrias creativas hacia el centro de la política económica está plagada de complicaciones teóricas y prácticas sobre lo que cuenta como cultura -o creatividad- y cómo se *contabiliza* esa actividad.

Creatividad y valor cultural

La base de gran parte del pensamiento sobre la creatividad y la cultura reside en una visión romántica del esfuerzo artístico (Bennett 2006) y en la estética kantiana (O'Connor 2010: 15). Sin embargo, el privilegio de la autonomía artística (sobre todo con respecto al mercado) que implica esta visión no encaja con el impulso hacia la mercantilización, aunque esta última tendencia conserve -e incluso despliegue- los tropos retóricos del valor cultural.

Esta tendencia se puso de manifiesto en Escocia con la reconfiguración de su Consejo de las Artes (anteriormente alineado en líneas generales con los valores keynesianos) en "Creative Scotland", un organismo de financiación más orientado a las industrias creativas (y por tanto al mercado). La creación de esta agencia provocó un embrollo, enfrentando a un sector importante de la comunidad artística contra su propia agencia de apoyo estatal (Stevenson 2013). Si bien esto ha llevado a la cultura popular -ciertamente a la música popular- a un ámbito más firme de la financiación estatal, sigue habiendo una falta de claridad sobre la distinción entre la actividad comercial (un asunto para las juntas de la empresa y la industria) y el trabajo creativo (un asunto cultural). Además, el hecho de que una gran parte de los trabajadores "creativos" sean autónomos o formen parte de pequeñas y medianas empresas -y a menudo apoyen esas actividades con trabajo remunerado en otros sectores- hace que su contribución sea difícil de medir. En cualquier caso, cuestiones clave como los derechos de autor y los códigos de la Clasificación Industrial Uniforme utilizados para contabilizar las contribuciones de los diferentes sectores

residen en el ámbito de los organismos y tratados internacionales (Behr y Brennan 2014: 175-176).

Sin embargo, las discusiones sobre cómo apoyar el trabajo creativo -y de quién es el trabajo en primer lugar- revelan una tensión más fundamental en la política cultural. A lo largo del giro hacia las "industrias creativas", la tensión entre el valor cultural instrumental y el intrínseco no ha sido abordada adecuadamente por los responsables políticos. El impulso democratizador de incluir el trabajo popular (y comercial) así como el de la alta cultura (y potencialmente elitista) dentro de la política cultural va de la mano de un alejamiento del *ars gratia artis*: "el arte por el arte".

Incluso cuando no se basa en valores específicamente económicos, el discurso de apoyo a las artes por motivos sociales se hunde en lo que Belfiore (2012) denomina un "instrumentalismo defensivo", por el que las apelaciones a los beneficios (idealmente medibles) -como el descenso de las tasas de criminalidad o los resultados en materia de salud mental- alejan el debate de las cuestiones fundamentales de la ideología. O, al menos, las convierten en excesivamente mecánicas, replanteándolas como una batalla entre tipos particulares de beneficios materiales y abandonando un caso *positivo* para las artes a los vientos de la cuantificación. Como observa Belfiore (2012: 107), "la cuestión exquisitamente ideológica de la defensa (política) de las artes se ha traducido en la cuestión bastante más técnica (y, por tanto, aparentemente neutral) de la evaluación del impacto de las artes, centrándose firmemente en los problemas metodológicos de la evaluación más que en las espinosas cuestiones del valor cultural."

Esta estrategia tiene argumentos pragmáticos. O'Brien (2010) sostiene que la distinción entre valores "instrumentales" e "intrínsecos" no es útil, y que las artes deben hablar un lenguaje que los responsables políticos entiendan para asegurar la financiación. Esto no tiene por qué implicar una apelación a la economía, sino que debe reconocer las verdaderas prioridades de los responsables políticos -la asignación de recursos- y los análisis de coste-beneficio con los que los evalúan. (Siempre será difícil defender, por ejemplo, la financiación de la ópera frente a las peticiones de nuevas escuelas y hospitales si se basa en el encanto del valor cultural intrínseco).

No obstante, la relación global entre cultura y política está relacionada con cuestiones de poder y sociedad que enmarcan e informan la estructura dentro de la cual operan las preocupaciones pragmáticas como la de O'Brien. Como dice Street (2013: 284), "El valor de la música (y de la cultura en general) debe debatirse en términos explícitamente políticos... la cuestión es cómo entendemos y evaluamos ese valor, que es lo que implica la elaboración de políticas culturales".

Mirar más allá de una noción puramente intrínseca o instrumental del valor revela el terreno común entre las experiencias de las artes impulsadas por el mercado y las infundidas por el romanticismo. Como señala Stanbridge:

las artes siempre han sido una actividad profundamente social, siempre han tenido beneficios instrumentales, siempre han formado parte de una economía mixta de actividad subvencionada y comercial que el anticuado discurso de la "experiencia estética" y los "beneficios intrínsecos" sólo sirve para oscurecer... Es quizás en esta mezcla pragmática de la experiencia humana donde las actividades artísticas y culturales encuentran sus justificaciones más convincentes para el apoyo gubernamental, no sucumbiendo ni al descarado economicismo de los "beneficios instrumentales", ni al tradicional esteticismo de los "beneficios intrínsecos".

(2008: 6)

Para Stanbridge, esta mezcla incluye la capacidad de las formas de arte que son marginales al mercado -el jazz contemporáneo y la música improvisada son sus ejemplos- para informar, no obstante, de debates socioculturales más amplios. Y estos debates se refieren a las condiciones sobre el terreno en las que se desarrolla la actividad artística, económica y social.

Ciudadanos, consumidores y cultura

Al igual que el ejemplo de Cohen sobre la celebración de Liverpool muestra cómo pueden privilegiarse determinados tipos de memoria cultural en aplicaciones políticas específicas, el caso de la fusión entre Live Nation y Ticketmaster ilustra cómo el clima político imperante alimenta las decisiones normativas y legales. La preocupación por la concentración de la propiedad y su posible efecto sobre la diversidad y el acceso a la oferta fue superada por las autoridades de la competencia de Estados Unidos, Reino Unido y Noruega, cuyo criterio principal fue el efecto probable sobre el precio de las entradas en el mercado (Street 2012: 582). Los reguladores consideraban que los derechos clave asociados a la oferta de música en directo eran "derechos de propiedad", que primaban sobre otras consideraciones: pluralidad, acceso y expresión. La música (la cultura) no recibió ninguna dispensa más allá de su condición de bien transaccional (económicamente). Las consecuencias de esto son de gran alcance. Un entorno político que sitúa las transacciones culturales en la misma categoría que las financieras sugiere una noción de las partes interesadas en la cultura como consumidores en primer lugar, y ciudadanos activos (con derechos más allá de los que se aplican a la propiedad) en segundo lugar. Street lo expresa así:

La ley es importante para la forma, el contenido y la calidad de la música en vivo, pero sólo dentro de los límites de un orden político y jurídico que considera que la música en vivo no está relacionada con las cuestiones de pluralidad y libertad de expresión que se aplican a otras formas culturales u otras jurisdicciones. . . si vivimos una teoría cultural mala o inadecuada, vemos la producción y el consumo de música en vivo en los mismos términos en que vemos la producción de seguros o servicios bancarios.

(2012: 584)

Esta cuestión también se traslada a la investigación sobre políticas culturales. Un efecto notable tanto de los trastornos causados por la tecnología digital como del giro político hacia las industrias creativas es que los organismos de la industria se han vuelto más activos y eficaces a la hora de presionar a los gobiernos. Los Estados

de Occidente han pasado, siguiendo la fórmula de Cloonan, de una estrategia ampliamente "benigna" a otra más "promocional". Esto lleva a una mayor implicación con la industria. El llamamiento a una política basada en pruebas coincide con la necesidad de la industria de proteger sus intereses, siendo un medio clave para ello la producción de pruebas de su contribución a la economía. El sector subvencionado también está representado en esta ecuación. Si quiere aplicar la estrategia de O'Brien, también debe aportar pruebas que justifiquen el apoyo. Esto ofrece tanto oportunidades como desafíos para los académicos. La teorización y la investigación de la cultura y la política cultural exigen ser sensibles a un par de preocupaciones clave.

En primer lugar, esta teorización e investigación tienen lugar en un contexto de rápido desarrollo tecnológico que ha ampliado el alcance del capital. En una economía creativa de productos digitales que se basa cada vez más en la experiencia que en las mercancías físicas, los consumidores, como señala Thrift, "contribuyen con su trabajo intelectual y con todo tipo de trabajo a la producción en la causa de hacer mejores bienes, en una especie de *outsourcing generalizado*". De este modo, "se producen regularmente migraciones entre la producción y el consumo y viceversa" (Thrift 2006: 282; énfasis en el original). La constante retroalimentación entre los usuarios de las redes sociales, los juegos, las aplicaciones y sus marcas matrices es, efectivamente, una forma de investigación y desarrollo (I+D). La situación es fluida. La investigación se produce en un entorno que "está siendo construido por las empresas, y además por unas empresas que utilizan la teoría como *método instrumental*, como fuente de *conocimientos* especializados y como *registro afectivo* para informar de una vida cotidiana que se construye cada vez más a partir de esa teoría" (2006: 301; énfasis en el original).

En segundo lugar, la investigación empírica implica negociar entre los diversos requisitos de los responsables políticos y de la industria con la vista puesta en quién, en última instancia, se está sirviendo. Las artes subvencionadas no son el único sector que necesita demostrar su "impacto" para reclamar recursos. El impulso académico para hacer que las pruebas sean relevantes para los responsables políticos significa comprometerse con la industria y las organizaciones culturales, así como con sus agendas. Esto puede ser un proceso tenso. Williamson, Cloonan y Frith (2011: 466-467) califican de "resistencia al conocimiento" situaciones como el rechazo frontal de la Asociación de la Industria Discográfica de Estados Unidos (RIAA) a las investigaciones que afirman que las descargas ilegales tienen un efecto mínimo en las ventas. Problemas similares surgieron cuando su propio ejercicio de mapeo de la industria musical en Escocia se topó con las quejas de las sociedades de recaudación de derechos sobre sus fuentes de información y la presión del organismo de financiación Scottish Enterprise (que había encargado el informe) sobre la redacción del resumen ejecutivo (463). Su prescripción de que el trabajo académico debe beneficiar, en última instancia, a "los ciudadanos... que no tienen a nadie más presionando a los políticos en su nombre" (462) se alinea con la preocupación de

Street por una teoría cultural adecuada que sirva al interés público y no a las partes interesadas. En otras palabras, la investigación sobre políticas culturales debe trabajar con sus sujetos -los responsables políticos y las industrias creativas- sin caer en la defensa.

Conclusión

La política cultural implica un equilibrio entre la conveniencia en una compleja red de preocupaciones económicas y sociales y los sistemas de valores que, como sugiere la declaración apócrifa de Churchill, van más allá. La consideración del valor "instrumental" de las artes -sobre todo más allá de su valor económico- y la debida consideración de las apelaciones a su valor "intrínseco" -que hablan de una experiencia más sofisticada de lo que los números brutos pueden captar- son ambas necesarias para la formulación de un marco político que haga justicia a todo el espectro de derechos, necesidades y agentes sociales. Pero ninguno de los dos es, en sí mismo, suficiente. La atención a las "industrias culturales" desempeña un valioso papel a la hora de mitigar el elitismo y la exclusividad en el ámbito simbólico, aunque, si no se modera, corre el riesgo de inclinar la balanza hacia otro tipo de exclusividad, que antepone las necesidades del capital -y del capital transnacional, con escasa preocupación por los bienes cívicos o sociales- al acceso a los beneficios potenciales de los productos culturales de esas industrias.

Si, como sugiere Stanbridge, la retórica de la "excelencia" y el deber de fomentar experiencias culturales democráticas son compatibles, entonces la cuestión de la subvención frente al mercado se convierte menos en una cuestión de sector privado frente a sector público, y más en una cuestión de cómo gestionar eficazmente -y de forma justa- su relación. Del mismo modo, al tiempo que debe gestionar las demandas contrapuestas de la industria, a menudo interesada, y de los responsables políticos, a veces distraídos, la investigación sobre políticas culturales puede abrir un espacio para debatir cómo negociar los discursos políticos con los que la propia cultura está imbricada: la política de la cultura junto con la cultura de la política. Ninguna de estas tareas es sencilla, pero no deben intentarse de forma aislada. Tampoco las reivindicaciones en competencia deben degenerar en un juego de suma cero. Reconocer la dimensión política de la cultura y el semillero cultural de las industrias creativas no es, en definitiva, un mero ejercicio teórico. Más bien es una condición previa para alcanzar el objetivo de una política cultural equilibrada.

Behr, A. and M. Brennan. 2014. "The Place of Popular Music in Scotland's Cultural Policy." *Cultural Trends* 23(3): 169-177.

Behr, A., M. Brennan and M. Cloonan. 2014. *The Cultural Value of Live Music from the Pub to the Stadium: Getting Beyond the Numbers*. Research by the University of Edinburgh and the University of Glasgow: Part of the Arts and Humanities Research Council's Cultural Value Project. <http://livemusicexchange.org/wp-content/uploads/TheCultural-Value-of-Live-Music-Pub-to-Stadium-report.pdf>.

- Belfiore, E. 2012. "‘Defensive Instrumentalism’ and the Legacy of New Labour’s Cultural Policies." *Cultural Trends* 21(2): 103–111.
- Bennett, O. 2006. "Intellectuals, Romantics and Cultural Policy." *Cultural Trends* 12(2): 117–134.
- Cloonan, M. 1999. "Pop and the Nation-State: Towards a Theorisation." *Popular Music* 18(2): 193–207.
- _____. 2007. *Popular Music and the State in the UK: Culture, Trade or Industry?* Aldershot: Ashgate.
- Cohen, S. 2007. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Aldershot: Ashgate.
- _____. 2013. "Musical Memory, Heritage and Local Identity: Remembering the Popular Music Past in a European Capital of Culture." *International Journal of Cultural Policy* 19(5): 576–594.
- Flew, T. 2012. *Creative Industries: Culture and Policy*. London: Routledge.
- Frith, S. 1993. "Popular Music and the Local State." In *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*, eds. T. Bennett, S. Frith, L. Grossberg, J. Shepherd and G. Turner, 15–24. London: Routledge.
- _____. 2013. "The Social Value of Music (in the Context of European Regeneration Policy)." Address to the European Music Council Annual Forum in Glasgow on 19 April 2013. <http://livemusicexchange.org/blog/the-social-valueof-music-in-the-context-of-european-regeneration-policy-simon-frith>.
- Hesmondhalgh, D. 2013. *The Cultural Industries*, 3rd ed. London: Sage.
- Hesmondhalgh, D. and A. Pratt. 2005. "Cultural Industries and Cultural Policy." *International Journal of Cultural Policy* 11(1): 1–13.
- Homan, S. 2013. "From Coombs to Crean: Popular Music and Cultural Policy in Australia." *International Journal of Cultural Policy* 19(3): 382–398.
- Laing, D. 2004. "Copyright, Politics and the International Music Industry." In *Music and Copyright*, eds. S. Frith and L. Marshall, 70–85. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Loosely, D.L. 2012. "Democratising the Popular: the Case of Pop Music in France and Britain." *International Journal of Cultural Policy* 18(5): 579–592.
- O’Brien, D. 2010. *Measuring the Value of Culture: a Report to the Department for Culture, Media and Sport*. London: Department for Culture, Media and Sport. https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/77933/measuring-the-value-culture-report.pdf.
- O’Connor, J. 2010. *The Cultural and Creative Industries: a Literature Review*, 2nd ed. Newcastle upon Tyne: Creativity, Culture and Education (CCE).
- Scullion, A. and B. Garcia. 2005. "What is Cultural Policy Research?" *International Journal of Cultural Policy* 11(2): 113–115.
- Stanbridge, A. 2008. "From the Margins to the Mainstream: Jazz, Social Relations, and Discourses of Value." *Critical Studies in Improvisation* 4(1): www.criticalimprov.com/article/view/361/959.
- Stevenson, D. 2013. "What’s the Problem Again? The Problematisation of Cultural Participation in Scottish Cultural Policy." *Cultural Trends* 22(2): 77–85.
- Street, J. 2011. "The Popular, the Diverse and the Excellent: Political Values and UK Cultural Policy." *International Journal of Cultural Policy* 17(4): 380–393.
- _____. 2012. "From Gigs to Giggs: Politics, Law and Live Music." *Social Semiotics* 22(5): 575–585.

- _____. 2013. "Music, Markets and Manifestos." *International Journal of Cultural Policy* 19(3): 281–297.
- Sutherland, R. 2013. "Why Get Involved? Finding Reasons for Municipal Interventions in the Canadian Music Industry." *International Journal of Cultural Policy* 19(3): 366–381.
- Thrift, N. 2006. "Re-Inventing Invention: New Tendencies in Capitalist Commodification." *Economy and Society* 35(2): 279–306.
- Williamson, J., M. Cloonan and S. Frith. 2011. "Having an Impact? Academics, the Music Industries and the Problem of Knowledge." *International Journal of Cultural Policy* 17(5): 459–474.

Derechos de autor

LEE MARSHALL

Cualquiera que quiera tener una comprensión, aunque sea rudimentaria, del funcionamiento de la industria musical debe tener algún conocimiento de los derechos de autor. Mientras que antes esta afirmación podía considerarse una exageración, hoy en día es más comúnmente aceptada, ya que las fortunas de la industria musical desde el giro digital han obtenido casi tanta cobertura mediática como las estrellas de la música a las que apoya. Sin embargo, lo que también es cierto es que cualquiera que quiera tener una comprensión, aunque sea rudimentaria, de los derechos de autor necesita entender el funcionamiento de la industria musical (o de una industria creativa similar, como la cinematográfica o la editorial), ya que los derechos de autor no son un principio jurídico fijo y abstracto, sino que son el resultado de las negociaciones entre las partes interesadas y algo que se renegocia en las prácticas diarias de los integrantes de las industrias creativas. Aunque el discurso que rodea a los derechos de autor a menudo se refiere a la "creatividad", los derechos de autor tienen mucho más que ver con los negocios y, como tales, los matices e inflexiones de los derechos de autor cambian con las circunstancias de quienes participan en las industrias de los derechos de autor.

Escribir una introducción a los derechos de autor es un asunto arriesgado. Por un lado, los derechos de autor pueden ser ridículamente complicados, tan llenos de jerga y acrónimos que se podría sugerir que las leyes actuales han sido diseñadas con el propósito específico de enturbiar los principios de los derechos de autor y mantener a los abogados de derechos de autor en el empleo. También existe el problema de que los derechos de autor, y la industria musical en general, son fenómenos que se mueven con bastante rapidez (al menos en comparación con la publicación académica). El peligro radica en proporcionar detalles sobre leyes específicas de derechos de autor o iniciativas de piratería que pueden haber sido superadas mucho antes de que se publique este capítulo, y mucho menos dentro de cinco o diez años. Por último, existe la complicación de que los derechos de autor no son realmente una cosa. Esto es cierto en un sentido muy específico - jurídicamente, los "derechos de autor" son en realidad una serie de derechos diferentes que ofrecen al titular de los derechos el derecho exclusivo a hacer varias cosas con la obra en cuestión (y no sólo el derecho a copiar) - pero también es cierto en un sentido más amplio, porque los diferentes países han tenido tradicionalmente sus propias tradiciones de derechos de autor (o, en muchos países no occidentales, ninguna tradición de derechos de autor). Con el tiempo, a través de los acuerdos internacionales, los derechos de autor se han ido "armonizando" (un término

musical que encubre una gran discordia), un proceso que se aceleró una vez que los derechos de propiedad intelectual se incluyeron en el ámbito de la Organización Mundial del Comercio (OMC) a través del Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (ADPIC) de 1994. Aun así, siguen existiendo grandes diferencias internacionales en cuanto a la aplicación y el cumplimiento de los derechos de autor, que dependen de las diferentes tradiciones culturales y estructuras industriales. Por lo tanto, comprender verdaderamente los derechos de autor en la industria musical implica entender cómo funcionan en Brasil, Corea del Sur, México, Polonia, Ucrania, etc., y no sólo cómo afectan a las principales empresas musicales de EE.UU. y Europa occidental y a sus consumidores de música.¹

Para sortear estos peligros, este capítulo, en la medida de lo posible, se ocupa de los principios generales de los derechos de autor. En la siguiente sección esbozaré y definiré algunos de los términos fundamentales necesarios para comprender los fundamentos. La sección siguiente considera explícitamente algunas de las formas en que funcionan los derechos de autor en la industria musical. A continuación, pasaré a algunas discusiones más teóricas, considerando los fundamentos y justificaciones de los derechos de autor antes de considerar algunas críticas a los derechos de autor y controversias particulares dentro de la industria musical. Por último, habrá un breve debate sobre la piratería, así como algunos comentarios finales sobre la comprensión sociológica de los derechos de autor en la industria musical.

Aspectos básicos de los derechos de autor

Esta sección se divide esencialmente en tres preguntas: ¿qué protege el derecho de autor?, ¿qué permite y cuánto dura? Para empezar con la primera pregunta, los derechos de autor ofrecen protección a las expresiones culturales que son originales (generalmente denominadas "obras").² La palabra "original" es extremadamente importante y volveré a ella más adelante pero, por el momento, quiero concentrarme en otra palabra importante: "expresión". Los derechos de autor protegen las expresiones de las ideas, no las ideas en sí mismas. Que alguien haya tenido la idea de escribir una canción sobre, por ejemplo, el surf, no significa que otra persona no pueda escribir una canción sobre el mismo tema; lo que sí significa es que no puede utilizar las mismas palabras, o los mismos acordes o melodía, para expresar esa idea. En las teorías de los derechos de autor, esto se conoce como la dicotomía idea/expresión. La dicotomía idea/expresión existe para garantizar que el flujo de ideas en la sociedad no se vea restringido por los derechos de autor (Vaidhyathan 2003: 28-34).

¹ Para Ucrania, véase Helbig (2012); para un estudio sobre la piratería en una serie de economías emergentes, véase Karaganis (2011).

² Dado que los derechos de autor dependen de la existencia de una obra, técnicamente subsisten en lugar de existir, ya que su nacimiento depende de la existencia de la obra.

Dado que los derechos de autor protegen las expresiones, éstas tienen que estar "fijadas", lo que significa que tienen que estar registradas de alguna manera para que tengan una realidad material. Cuando se promulgó la primera ley de derechos de autor (el Estatuto de Ana en el Reino Unido en 1709), la idea de que algo estuviera fijado no era problemática: significaba que algo tenía que estar escrito. El tipo de cultura que se protegía también era relativamente poco controvertido: básicamente se suponía que protegía la escritura (novelas, tratados, poemas, guiones de obras de teatro, etc.). Sin embargo, a medida que la tecnología ha ido avanzando, cada vez más formas de "fijación" han quedado bajo la protección de los derechos de autor, desde el grabado en placa hasta la fotografía, las imágenes en movimiento, la grabación de sonido, los videojuegos, etc. También empezaron a protegerse otras formas de cultura distintas de la literatura, como la música, protegida desde 1831 en Estados Unidos y desde 1842 en el Reino Unido.

Así pues, el derecho de autor protege las expresiones originales. ¿A quién se conceden los derechos de autor y qué derechos otorga? Los derechos de autor nacen en el momento en que se crea una obra (un error común, especialmente en Estados Unidos -porque aquí fue así hasta 1976-, es que hay que registrarse para obtenerlos). Inicialmente se confiere al "autor" de una obra. De nuevo, en 1709, la idea del autor era relativamente poco problemática; significaba el hombre (casi siempre era un hombre) que escribía las palabras. Sin embargo, con el paso del tiempo esto se ha complicado: hoy en día las empresas pueden considerarse autores y muchas obras se producen bajo la doctrina del "trabajo por encargo", por la que las empresas son tratadas como autoras de las obras creadas por sus empleados.³

El derecho de autor es mucho más que el simple derecho a copiar; concede al titular de los derechos el derecho exclusivo a realizar (o a conceder una licencia a otra parte para que realice) determinadas acciones en relación con la obra. Además del derecho de copia, los derechos más importantes que otorga el derecho de autor son el derecho a adaptar la obra, a realizar "obras derivadas" (como hacer un programa de televisión basado en una obra de teatro), el derecho a entregar copias de la obra al público, el derecho a difundir la obra y el derecho a representarla en público. Por tanto, a veces se dice que los derechos de autor consisten en una "cesta de derechos". Aunque los derechos de autor conceden a los propietarios el derecho exclusivo a reproducir la obra, existen algunos límites a las facultades de los titulares de los derechos. En primer lugar, varios países han definido ciertas acciones que el público puede realizar sin infringir los derechos de autor. Estas se conocen generalmente como disposiciones de "uso justo" o "trato justo". Las disposiciones de uso justo incluyen el derecho a reproducir parte de una obra para la crítica o la reseña, para la información periodística o con fines de parodia. En algunos países, los consumidores tienen derecho a hacer una copia de seguridad de las obras protegidas por derechos de autor que hayan comprado (Marshall 2004: 197-199). En segundo

³ Para una descripción sofisticada de cómo existen los principios de trabajo por encargo en la industria discográfica estadounidense, véase Stahl (2012), capítulo 5.

lugar, hay un pequeño número de "licencias obligatorias", por las que los Estados han determinado que algunos actos no tienen que ser autorizados por el titular de los derechos siempre que se haga una "remuneración equitativa" (a menudo con una tarifa determinada por el gobierno). Las licencias obligatorias más significativas se refieren a la radiodifusión (los radiodifusores no tienen que pedir permiso para emitir una canción pero, en la mayoría de los países, están obligados a pagar una "tarifa fija" por cualquier canción que emitan) y a la capacidad de grabar una canción (en cuanto se ha grabado una vez una composición, cualquier otra persona puede grabar esa canción sin permiso siempre que pague al titular de los derechos la tarifa obligatoria).

Una tercera limitación, muy significativa, de los derechos de autor es que duran un periodo finito. La justificación de un periodo finito hace hincapié en la dimensión cultural de los derechos de autor más que en la económica. Refleja el entendimiento de que las obras sujetas a derechos de autor son en realidad parte de un patrimonio cultural compartido que debería ser de libre acceso para todos y estar disponible para que los creadores contemporáneos lo utilicen al crear nuevas obras (un razonamiento similar al de la dicotomía idea/expresión). Por lo tanto, se dice que las obras que han dejado de estar protegidas por los derechos de autor (o en las que nunca se aplicaron los derechos de autor) son de "dominio público". Sin embargo, la duración de los derechos de autor se ha ampliado continuamente, extendiendo la definición de lo que podría considerarse "finito". Esto se analizará más adelante.

Los derechos de autor recaen inicialmente en el autor de una obra. Sin embargo, un elemento vital de los derechos de autor es que son transferibles, es decir, pueden venderse.⁴ Por eso los derechos de autor son tan importantes para el negocio de la cultura. Un aspirante a novelista o compositor puede poseer los derechos de autor de su nueva creación, pero su valor económico es nulo si no dispone del capital financiero para imprimir y distribuir la obra. Los intermediarios, como las editoriales, se ofrecen a proporcionar la infraestructura necesaria para convertir la novela o la canción en un éxito de ventas, pero exigen a cambio la cesión de los derechos de autor (o, si el autor tiene más poder de negociación, quizá sólo una parte de los ingresos por derechos de autor).⁵ Este intercambio es la razón por la que los derechos de autor sólo pueden considerarse en el contexto de los negocios; no existen realmente en abstracto, ya que sólo adquieren valor en un contexto comercial en el que se espera que los autores transfieran sus derechos de autor a los

⁴ En la mayoría de los países, en particular los de tradición jurídica civil como Francia y Alemania, el derecho de autor también incluye algo llamado "derechos morales". Estos derechos morales están relacionados con la personalidad del autor y la integridad de la obra, como el derecho a ser reconocido como autor de la obra y el derecho a rechazar cualquier adaptación de la obra que el autor considere que perjudica su reputación. Estos derechos morales no son transferibles, pero tienen una importancia económica insignificante (Kretschmer 2000: 214).

⁵ Aquí omito el argumento de que Internet permite a los creadores la oportunidad de vender su obra sin necesidad de editoriales o sellos discográficos. En la práctica, no ha habido muchos casos de creadores que vendan gran parte de su obra sin recurrir a los intermediarios tradicionales.

editores (esta fue la situación desde el principio: al solicitar la protección en el siglo XVIII, está claro que los editores consideraban que el derecho les pertenecía de facto a ellos y no a los autores). Por eso, como sostienen Kretschmer y sus colegas (2010), el contrato es más importante que los derechos de autor para la mayoría de los creadores.

Esta sección se ha redactado de la manera más neutral y abstracta posible, pero lo que debería quedar claro en los párrafos anteriores es que los derechos de autor están plagados de controversias y desacuerdos. Lo que debería estar protegido por los derechos de autor, durante cuánto tiempo debería estarlo, cuál debería ser el alcance de la protección, qué derechos debería tener el público, qué debería considerarse una "obra por encargo", si los derechos morales deberían existir o no, son todas decisiones políticas, con las partes de ambos lados argumentando vigorosamente por sus intereses creados. Estos intereses provienen de las prácticas comerciales existentes, y las nuevas tecnologías y las nuevas prácticas se resisten repetidamente a los que están bien servidos por las leyes existentes.

Los derechos de autor en la industria musical

Teniendo esto en cuenta, consideremos ahora algunas de las formas clave en que los derechos de autor operan específicamente en la industria musical. El objetivo aquí es mantener las cosas lo más sencillas posible (no es fácil, como se verá), así que vamos a empezar con un compositor individual que ha escrito una nueva canción. Como autora de la canción, es la primera propietaria de los derechos de autor (aunque tanto la letra como la música son protegibles por separado; otra persona no puede simplemente poner una nueva letra a la misma melodía y llamarla una nueva canción: sería una obra derivada). Como propietario de los derechos de autor, el compositor tiene el derecho exclusivo de hacer todo lo mencionado en la sección anterior. Sin embargo, en la mayoría de los casos, porque quiere que su canción sea escuchada por el público o porque quiere ganar dinero con ella, recurrirá a la ayuda de terceros para que le ayuden a "explotar" los derechos. Para ello, puede "ceder" (normalmente vendiendo directamente) los derechos o conceder licencias a otras partes. Las cosas se complican en este punto porque los derechos están limitados por el territorio (aunque los tratados internacionales han armonizado muchas normas). Así, es posible licenciar el derecho a publicitar la obra a una parte en la India y a otra en Canadá, y por diferentes períodos de tiempo. Debido a estas complicaciones, es probable que el autor de la canción cuente con el apoyo de un editor musical. El editor ofrece la experiencia y las redes de las que puede carecer el compositor (además de promocionar activamente la obra del compositor) y normalmente pedirá un porcentaje de los ingresos generados por los derechos de esa canción (el porcentaje depende del poder relativo del compositor, de si ha tenido éxito anteriormente, etc.).

Desde el punto de vista económico, uno de los derechos más importantes es el de grabar la canción. Si un artista quiere grabar la canción, debe obtener una licencia

del propietario de los derechos de autor. Una vez que se realiza una grabación de la canción, surge un segundo derecho de autor: el derecho sobre la grabación de sonido específica (en muchos países, este derecho se conoce como "derecho conexo"). Reconocer que existen dos derechos de autor distintos en la música es extremadamente importante. Cuando la música empezó a tener competencia en la protección de los derechos de autor, lo que se entendía como "música" era sencillamente la partitura escrita. Desde el punto de vista económico, esto tenía sentido, ya que "la industria musical", al menos hasta la década de 1920, estaba dominada por la industria editorial de música, en la que los editores vendían partituras tanto a los intérpretes profesionales como a los aficionados. Sin embargo, en el transcurso del siglo XX, el disco, en lugar de la partitura, pasó a entenderse como "la canción", la "industria de la música" pasó a estar dominada por la industria de la grabación y la ley de derechos de autor se adaptó para reflejar esto creando un nuevo derecho sobre las grabaciones de sonido.⁶ La propiedad otorga a los titulares de los derechos (que son principalmente los sellos discográficos) el derecho exclusivo a reproducir la grabación, a hacer que la grabación se escuche en público, a emitir la grabación o a crear nuevas grabaciones que incluyan la grabación original, o cualquier parte de ella.

Por lo tanto, existen dos derechos de autor en cualquier grabación popular: uno en la composición subyacente y otro en la grabación específica. El propietario inicial de los derechos de autor de la grabación sonora es la parte responsable de realizar la grabación (conocida en términos legales como "productor"). Este ha sido convencionalmente el sello discográfico, y el dominio de los sellos discográficos en la industria musical en la segunda mitad del siglo XX fue el resultado de su propiedad de la mayoría de los derechos sobre las grabaciones de sonido (Laing 2002: 185). Los diferentes beneficiarios (el compositor y la compañía discográfica) dan lugar a énfasis ligeramente diferentes: los derechos de los vecinos tienden a durar menos tiempo que los derechos de autor (actualmente setenta años en la Unión Europea y noventa y cinco años en los Estados Unidos), pero también tienden a ser menos flexibles (es decir, más estrictamente aplicables) que los derechos de autor sobre las composiciones y no existen restricciones legales de licencia.⁷

Como ya puede resultar evidente, existen innumerables formas de "explotar" los derechos de autor sobre la música. Algunas de las más comunes son

⁶ En realidad, este derecho se produjo de forma notablemente tardía en Estados Unidos: no fue hasta 1972 cuando las grabaciones sonoras quedaron protegidas a nivel nacional por la ley de derechos de autor estadounidense (aunque algunos estados ofrecieron su propia protección). El derecho se produjo después de una larga presión por parte de los sellos discográficos preocupados por el nuevo fenómeno del contrabando. En otros países, la protección de las grabaciones sonoras se concedió en general mucho antes (1911 en el Reino Unido).

⁷ Hay otro derecho que debe mencionarse: el derecho del intérprete (que no debe confundirse con los "derechos de ejecución"). El derecho del artista intérprete o ejecutante proporciona protección al artista en sus actuaciones en directo, de modo que nadie más puede grabar y distribuir la actuación en directo sin permiso.

- Venta de discos: por ejemplo, cuando Apple vende un MP3 en iTunes, aproximadamente el 60 por ciento del precio se devuelve a los propietarios de los derechos de autor de la grabación sonora, y otro 10 por ciento aproximadamente se devuelve a los propietarios de los derechos de autor de la composición subyacente (la devolución a los compositores suele conocerse como "derechos mecánicos" porque es el pago por la reproducción mecánica de la canción).⁸
- Interpretación en directo: da lugar a un pago a los propietarios de los derechos de autor de la composición (al final de un espectáculo, un artista intérprete o ejecutante debe presentar una lista de canciones interpretadas para que se pueda pagar un canon a los propietarios de los derechos de autor).
- Difusión: en la mayoría de los países, la difusión de canciones en la radio, la televisión o Internet da lugar a un pago a los propietarios de los derechos de autor de la canción y de la grabación.⁹
- Concesión de licencias de música para su uso en programas de televisión, películas, videojuegos, anuncios y cualquier otra cosa que incluya música: por ejemplo, si un productor de televisión quiere utilizar una grabación en un programa, tiene que obtener el acuerdo de los propietarios de ambos derechos de autor (y acordar una tarifa con ellos). En algunos casos, dado que los derechos de las grabaciones sonoras suelen ser más caros que los derechos de las canciones, los productores de televisión optan por regrabar la canción para utilizarla en su película o anuncio publicitario, utilizando un grupo de música "similar". De este modo, sólo tendrían que pagar a los propietarios de los derechos de autor de la canción, ya que los propios productores poseerían los derechos de la nueva grabación sonora.
- Tonos de llamada: un tono de llamada polifónico se consideraría una obra derivada y daría lugar a un pago al propietario de los derechos de autor de la composición; un tono de llamada que utilice la grabación original también daría lugar a un pago al propietario de los derechos de la grabación sonora.
- Licencia de música para su uso en otras grabaciones: sobre todo desde el auge del hip hop, el "sampling" de discos (utilizar repetidamente pequeños fragmentos de otros discos) se ha convertido en un elemento más común de la música popular. Cuando un artista utiliza una muestra en su canción,

⁸ La música en streaming sigue el mismo modelo, aunque el reparto de los ingresos es menos sencillo.

⁹ Diferentes normas y leyes pueden regular la difusión en diferentes plataformas (radio, satélite, Internet, etc.). Por ejemplo, en el momento de escribir estas líneas, existe una controversia en Estados Unidos porque la emisora por satélite Pandora tiene que pagar un canon legal más alto que las emisoras de radio convencionales. Hay muy pocos países en los que la difusión de discos en la radio no exige un pago a los propietarios de la grabación sonora (lo que se conoce como "derecho de ejecución pública"). El más importante, con diferencia, es Estados Unidos.

suele tener que obtener un acuerdo (conocido como "autorización") tanto del titular de los derechos de la grabación sonora como de la composición (a menudo a cambio de una cuota).

Si se tienen en cuenta todos los derechos, las formas en que se pueden explotar y el hecho de que los derechos existen de forma independiente para los distintos territorios, resulta evidente que llevar la cuenta de los usos de la propia música va más allá del alcance de un músico individual, o incluso de un editor o un sello discográfico. Las cosas se simplifican (al menos un poco) con el uso de licencias obligatorias. Sin embargo, la mayoría de los derechos se gestionan de forma colectiva, con "sociedades de gestión colectiva" que se encargan de la concesión de derechos específicos, como los derechos de ejecución (la Performing Rights Society [PRS] en el Reino Unido, la American Society of Composers, Authors and Publishers [ASCAP] y Broadcast Music, Inc. [BMI] en Estados Unidos) y los derechos mecánicos (la Mechanical-Copyright Protection Society [MCPS] en el Reino Unido). Las sociedades recaudadoras llevan la cuenta de todos los usos de la música con derechos de autor, recaudan las tasas y distribuyen los ingresos a los titulares de los derechos (quedándose con el 8-10 por ciento de los ingresos por sus esfuerzos).¹⁰

Justificaciones de los derechos de autor

Al considerar las justificaciones y las razones que se ofrecen para los derechos de autor, la advertencia hecha al principio de este capítulo -que los derechos de autor tienen que entenderse en el contexto de los negocios- se vuelve más importante, ya que es en este punto donde los argumentos sobre los derechos de autor a veces se alejan del negocio de la cultura. En el fondo, los derechos de autor existen para aliviar un obstáculo económico a un objetivo de política pública. Hace tiempo que se acepta que la difusión del conocimiento es socialmente beneficiosa: el conocimiento científico mejora las capacidades prácticas de la humanidad y, a través del debate público, genera más conocimiento, mientras que el conocimiento cultural mejora nuestras capacidades colectivas e individuales de cualidades como la reflexividad y la compasión. Sin embargo, el conocimiento (la información) es diferente de la mayoría de los otros tipos de bienes porque el uso que hace una persona de tal bien no disminuye el disfrute potencial de otra (a diferencia de, por ejemplo, una hamburguesa).

De hecho, el disfrute de un libro, por ejemplo, por parte de la segunda persona puede verse reforzado por el hecho de que la primera lo haya "consumido", ya que significa que pueden discutirlo, compartir sus opiniones, etc. En términos económicos, esta cualidad se describe como "no rival", y es una característica de lo que se conoce como "bienes públicos" (Towse 2004: 58-59). La información es un bien público, al igual que el aire fresco y el alumbrado público. Una segunda característica de un bien público es que es "no excluible". Esto significa que es

¹⁰ Para más información sobre las sociedades de gestión colectiva, véase Wallis (2004).

imposible impedir que alguien disfrute de tal bien aunque no haya pagado por él (así, por ejemplo, no se puede impedir que una persona haga uso del alumbrado público aunque no haya pagado sus impuestos). Aquí es donde llegamos al quid del problema económico: si alguien puede beneficiarse de un producto sin pagar por él (y, por tanto, suponemos que no pagará por él), la recompensa potencial del productor por producir el bien se ve mermada, lo que reduce la probabilidad de que lo produzca (esta es la circunstancia en la que se encuentra actualmente la industria discográfica).

Nos encontramos, por tanto, con un dilema: existe algo que se ha reconocido como socialmente beneficioso, pero la economía convencional de libre mercado no ofrece un incentivo adecuado para su producción. El derecho de autor es el mecanismo que intenta resolver el dilema. Para lograr el objetivo socialmente deseable de poner a disposición del público obras culturales y otro tipo de información, los derechos de autor conceden al propietario un monopolio de duración limitada para realizar reproducciones y distribuir las al público, creando una situación en la que los consumidores no pueden acceder al bien de forma gratuita y otros productores no pueden simplemente rebajar los precios del titular de los derechos.

Dado que los derechos de autor existen para incentivar la publicación de información, al principio se centraban en los editores. Sin embargo, con el tiempo, los derechos de autor han pasado a justificarse en términos de autoría y no de publicación, lo que, según muchos críticos, ha cambiado fundamentalmente la naturaleza de la ley de derechos de autor (por ejemplo, Patterson y Lindberg 1991). La primera forma de utilizar a los autores como justificación de los derechos de autor es un simple argumento de "merecimiento". Parece intrínsecamente justo que alguien que escribe un libro o compone una canción reciba alguna recompensa por su esfuerzo, y que la promesa de recompensa sea un incentivo para crear nuevas obras. Sin embargo, aunque los artistas necesitan ciertamente alguna forma de ingresos, no está del todo claro que estén incentivados de la misma manera que los que buscan obtener beneficios de la publicación. Tampoco está claro que los derechos de autor sean económicamente beneficiosos para la mayoría de los creadores, dado que existen en un contexto en el que tienen que ceder la mayoría de sus derechos. Además, se puede argumentar de forma plausible que el hecho de que un individuo escriba una nueva canción y se la guarde para sí mismo no es socialmente beneficioso; sólo se convierte en socialmente beneficioso cuando el público llega a escuchar la canción. Desde esta perspectiva, los derechos de autor deberían seguir siendo una recompensa por la publicación, no por la creación.

En respuesta a estas críticas, los que están a favor de reforzar y ampliar la ley de derechos de autor utilizan una forma más fuerte de justificación basada en una comprensión específica de la autoría que se desarrolló durante el siglo XIX (no casualmente, junto con el desarrollo de los derechos de autor). Esta concepción, conocida como "autoría romántica", hace hincapié en una relación orgánica entre el

autor y la obra, que se interpreta como algo que surge totalmente de la imaginación del autor, del mismo modo que un niño sale del vientre de su madre. Los autores románticos se reconocen así como individuos especiales que crean cosas de la nada y sus obras se entienden como sus hijos, que contienen en su interior las semillas del genio del creador. Entendido así, el derecho de autor puede interpretarse fácilmente como un monumento a los autores, ofreciendo un pequeño reconocimiento a estas figuras heroicas y, desde los poetas románticos del siglo XIX hasta los músicos de sesión del siglo XXI, este tropo del autor merecedor ha sido un elemento clave en los debates sobre el derecho de autor (Jaszi 1991, Boyle 1996, Toynbee 2001, Marshall 2005).

Críticas y controversias

El cambio retórico de entender los derechos de autor como un incentivo para la publicación a entenderlos como una recompensa por la autoría tiene una serie de implicaciones importantes. Muchas de ellas se derivan del problemático concepto de "originalidad". En realidad, dentro de la ley de derechos de autor, el umbral de originalidad es muy bajo: básicamente significa "no ha sido copiado". Sin embargo, desde el punto de vista ideológico, la idea es más significativa: "originalidad" es una de las piedras angulares de la autoría romántica, que pone de relieve la capacidad del autor para crear cosas de la nada. La originalidad se convierte así en un término que significa un valor estético considerable (si se leen algunas reseñas de discos, se puede ver claramente en el discurso de la música popular). A esto se añaden otras muchas nociones complementarias relacionadas con la "paternidad" de la obra: el arte como expresión de uno mismo, etc.

El problema es que la creatividad rara vez, o nunca, se produce de la manera caracterizada en el ideal de la autoría romántica. Por un lado, las nuevas obras culturales nunca son "puramente" originales: incluso las obras más radicales y rompedoras utilizan temas, motivos y conceptos de obras ya existentes. Nadie escribe una canción sin haber escuchado otras. Se trata de un hecho reconocido desde hace tiempo tanto por los autores¹¹ como por los críticos¹², aunque, dentro del estudio de la literatura, las críticas a las concepciones "centradas en el autor" de la creatividad sólo se aceleraron realmente cuando el posestructuralismo se extendió por las humanidades y las ciencias sociales (por ejemplo, véase Barthes 1977, Foucault 1984). Un segundo punto débil del modelo romántico es que los autores rara vez trabajan de forma aislada: los escritores hablan con amigos y colegas, reciben consejos de los editores, etc. Como afirma Toynbee (2001), la autoría es algo intrínsecamente social, moldeado por fuerzas tanto colectivas como individuales.

¹¹ T.S. Eliot: "Los poetas inmaduros toman prestado; los poetas maduros roban".

¹² Northrop Frye: "La poesía sólo puede hacerse a partir de otros poemas; las novelas a partir de otras novelas".

Si se tiene en cuenta la historia de la música popular, es bastante fácil ver cómo dominan estas formas "alternativas" de creatividad. Las prácticas cotidianas por las que se crea la nueva música son intrínsecamente colectivas, con aportaciones de los miembros de la banda y de los músicos de sesión, así como de los productores, ingenieros de sonido, etc. A un nivel cultural más amplio, se puede ver fácilmente cómo melodías y frases específicas se utilizaron indistintamente en cientos de canciones de folk y blues, mientras que determinados estilos y frases se imitan ampliamente en contextos más comerciales. En definitiva, es difícil justificar el argumento de que una canción popular es una creación puramente individual. Esto no sería un problema (nadie cree realmente que pueda serlo) si no fuera porque los derechos de autor se basan en un modelo de autoría que exagera la creatividad individual y, por tanto, según los críticos, otorga demasiado poder a los titulares de los derechos. En última instancia, esto restringe la creatividad en lugar de recompensarla.

El "sampling" es un ámbito de la música popular en el que se pone de manifiesto este problema. El sampling es el acto de tomar una parte de una grabación ya existente, manipularla (mediante la repetición, por ejemplo) y recontextualizarla en una nueva canción. La práctica del sampling se popularizó por primera vez entre los artistas de rap a finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, surgiendo de la práctica de lo que ahora se denomina *turntabling* (los DJs rascan y deslizan los discos para crear nuevos surcos). Se hizo más popular a medida que los dispositivos de grabación digital se hicieron más accesibles, permitiendo a los artistas reproducir, manipular y repetir prácticamente cualquier grabación preexistente. En los primeros tiempos del hip hop, grupos como Public Enemy y De La Soul utilizaron generosamente samples en sus canciones, creando encapsulaciones sonoras del mundo fragmentado que les rodeaba en álbumes como *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (1987) y *Three Feet High and Rising* (1989).

El sampling puede considerarse una continuación de algunas de las formas de práctica creativa bien establecidas en la música popular, como el saxofonista de jazz que repite parte del solo de otro en el suyo o el cantante de blues que incorpora la letra de una canción como "John Henry" en su nueva canción. Sin embargo, lo que difiere en el sampling es el uso de grabaciones (en lugar de composiciones): son trozos de grabaciones, no sólo canciones, los que se toman prestados y se reproducen en nuevos contextos. Los derechos de autor tienden a proteger las grabaciones de forma más estricta que las composiciones (porque una grabación es claramente una "expresión" y, por tanto, está inequívocamente protegida, y porque no existe una licencia obligatoria que permita la reutilización de las grabaciones para crear obras derivadas). Por lo tanto, muy pronto los titulares de los derechos de las grabaciones sonoras acusaron a los artistas de sampling de infringir sus derechos. En 1991 se produjo un caso emblemático cuando el rapero Biz Markie (más concretamente, la discográfica de Markie, Warner Bros. Records) fue demandado por la estrella de rock británica de los años 70 Gilbert O'Sullivan, que alegó que el

muestreo por parte de Markie de la introducción de la canción de O'Sullivan "Alone Again (Naturally)" en la introducción de la canción de Markie "Alone Again" constituía una infracción de los derechos de autor (O'Sullivan se encontraba en la posición relativamente inusual de ser un artista que poseía los derechos de sus propias grabaciones).

Este episodio refleja un patrón constante en el negocio de los derechos de autor. Cuando se concedió protección a las grabaciones sonoras en Estados Unidos, se hizo sobre la base de que los fabricantes de grabaciones necesitaban protección contra el contrabando y la falsificación, no por los problemas causados por el muestreo. Sin embargo, una vez concedido el derecho, los titulares de los derechos pudieron encontrar una nueva forma de explotarlo comercialmente. Y, una vez que se sentó un precedente legal, el negocio de los derechos de autor entró en acción, ya que surgieron nuevas prácticas comerciales para estructurar la concesión de licencias y el pago por el sampling. Sin tarifas estándar establecidas por el gobierno para el coste del sampling (a diferencia de lo que ocurre con la edición de canciones) y sin que los titulares de los derechos tuvieran que permitir el uso de sus discos, los costes del sampling aumentaron drásticamente, al igual que la carga administrativa de obtener acuerdos. Divisiones enteras de los sellos discográficos pueden dedicarse a la obtención y concesión de licencias de muestreo. El resultado es que el sampling se ha extendido menos y, según muchos, es menos creativo que en el pasado. Este impacto negativo se denomina a veces "efecto de enfriamiento", por el que los creadores, ya sea por el precio que supone utilizar obras culturales anteriores en sus proyectos o por la intimidación que supone la amenaza de costosas acciones legales, no pueden crear nuevas obras. (Para más información sobre el sampling y su relación con los derechos de autor, véase Sherman y Bentley 1992, Vaidhyathan 2003: 132-145, McLeod 2005, McLeod y DiCola 2011, Morey 2012).

Una segunda crítica a los derechos de autor es que el interés privado ha llegado a dominar los derechos de autor a expensas del interés público. Cuando los derechos de autor surgieron por primera vez, tenían una duración muy limitada y cubrían unos pocos actos restringidos. La justificación de la creación de los derechos de autor fue que las obras culturales e intelectuales eran socialmente valiosas pero que el mercado no incentivaba adecuadamente su producción. Así, el Estado permitía a los editores el monopolio del derecho de reproducción de la obra cultural durante un tiempo limitado y, al final de ese tiempo, la obra pasaba a ser de uso libre para todos, proporcionando materia prima para la creatividad futura. Con el tiempo, sin embargo, se han producido varias tendencias diferentes que amenazan estos objetivos de política pública. La primera es la transformación de los derechos de autor que existen para garantizar que los propietarios reciban un pago por el uso a los derechos de autor que existen para que los titulares de los derechos puedan controlar el uso. El ejemplo anterior del sampling es uno de los casos en los que los titulares de los derechos tienen ahora el derecho de decir "no, no puedes usar ese disco" y hay muchos otros casos en los que los titulares de los derechos de autor han

intentado utilizarlos para impedir su uso o con fines de censura (Gordon 1990, Boyle 1996: 145-148). La segunda tendencia perjudicial ha sido la continua expansión y ampliación de los derechos de autor. Los derechos de autor ahora "protegen" contra muchos más actos y diferentes tipos de actos que en sus inicios. Esto no se debe simplemente a que las obras protegidas por los derechos de autor se utilizan ahora de muchas más formas que antes (aunque esto es cierto). También refleja la tendencia a que los titulares de los derechos traten de "extraer valor" de todas y cada una de las acciones que hacen uso de las obras culturales, un problema agravado por lo mucho que se han ampliado los derechos de autor desde su encarnación inicial: de catorce años a la vida del autor más setenta años. Además, hay pruebas de que, cada vez que los derechos de propiedades valiosas están a punto de expirar, los principales titulares de derechos presionan para que se produzcan nuevas ampliaciones. Los legisladores parecen ser fácilmente persuadidos por estas grandes empresas. Por ejemplo, la Ley de Ampliación del Plazo de los Derechos de Autor (CTEA), que prorrogó los derechos de autor en Estados Unidos por un periodo de veinte años más, se promulgó en 1998 tras una intensa presión de Disney (entre otros), probablemente relacionada con el hecho de que los derechos de autor de las primeras animaciones de Mickey Mouse iban a expirar en breve (Drahos y Braithwaite 2002: 177). Más recientemente, cuando los derechos de autor de las grabaciones sonoras de principios de la década de 1960 (incluidos los primeros álbumes de los Beatles) iban a expirar en la Unión Europea (donde el plazo de protección era "sólo" de cincuenta años), la industria discográfica emprendió una amplia campaña de presión que, finalmente, consiguió que el plazo de protección se ampliara a setenta años (Harkins 2012, Laing 2012). Cuando los Beatles grabaron sus primeros álbumes, el plazo de protección era en realidad de veinticinco años.

Debido a cuestiones como las expuestas aquí, son muchos los que critican los derechos de autor y, en las dos últimas décadas aproximadamente, ha habido una considerable oposición a las acciones de los titulares de los derechos de autor por parte de académicos, artistas, grupos de presión y, de diversas maneras, del público. Han surgido formas alternativas de concesión de licencias, como Copyleft¹³ y Creative Commons¹⁴, que mantienen la atribución de la autoría pero, en distintos grados, permiten la reutilización creativa y no comercial de las obras culturales. Esta crítica social a los derechos de autor se ha acelerado desde la adopción generalizada (al menos en el Norte global) de Internet, que, según se argumenta, es un sistema inherentemente abierto, que fomenta la creatividad colaborativa y limita la capacidad de los titulares de derechos para restringir las copias (Lessig 2000, 2009). Esta evolución ha dado lugar a un gran debate público sobre los crecientes niveles de "piratería", y es a esta cuestión a la que me refiero ahora.

¹³ www.gnu.org/copyleft/

¹⁴ <http://creativecommons.org/>

La piratería

Puede parecer extraño haber llegado hasta aquí en un capítulo sobre los derechos de autor sin que se hable de la piratería. Esto se debe, en parte, a que la piratería es sólo una parte de los derechos de autor, y a que las prácticas cotidianas de los integrantes de la industria musical están estructuradas por cuestiones más mundanas relacionadas con los derechos de autor, la concesión "legítima" de licencias de música para su uso entre empresas. La cuestión de la distribución "ilegítima" de música es en realidad un tema propio, y no hay espacio en este capítulo para discutir los entresijos de la piratería, para considerar los diferentes tipos de piratería, si afecta a las ventas de discos, etc.¹⁵ En su lugar, me limitaré a unos breves comentarios que pretenden suscitar alguna reflexión sobre la idea de la piratería a la luz del contenido de este capítulo.

Aunque su uso se ha convertido en algo mucho más generalizado dentro de las estructuras y los procesos de las industrias creativas, los derechos de autor se inventaron en realidad para abordar específicamente la cuestión de la piratería: se crearon para aliviar los problemas comerciales a los que se enfrentaban los editores de libros de principios del siglo XVIII: terceros que reproducían obras publicadas por el editor y las vendían a un precio inferior al que éste podía pagar. La invención de los derechos de autor proporcionó a los editores una herramienta legal con la que podían protegerse de los imitadores. Esto refuerza un punto importante: que el derecho de autor se refería inicialmente a la publicación y no a la autoría, prohibiendo la reproducción comercial de las obras publicadas en lugar de que un autor copiara de otro.¹⁶ Lo traigo a colación aquí para reintroducir el tema clave de este capítulo: que el derecho de autor tiene que ver con los negocios más que con la cultura. Los derechos de autor surgieron como la regulación legal de las prácticas comerciales, cuando un grupo de empresarios (los editores "piratas") empezó a introducirse en áreas donde los empresarios existentes ya estaban practicando. Esta pauta se ha repetido a lo largo de los últimos 300 años, en los que las nuevas innovaciones comerciales (a menudo, aunque no siempre, vinculadas a los nuevos avances tecnológicos) se consideran una amenaza para los intereses comerciales existentes y son calificadas por quienes tienen intereses creados como "piratería". En su análisis de la piratería de la música popular a lo largo del siglo XX, Kernfeld (2011) relata este patrón cíclico, pero distingue entre las formas "equivalentes" de piratería (en las que el pirata se limita a replicar una función que ya cumple el titular de los derechos) y las formas "transformadoras" de piratería (en las que el pirata proporciona un nuevo servicio a los consumidores, como las "hojas de canciones" que ponían las letras de las canciones populares a disposición de los aficionados a la música en la década de 1920). Cada vez que una industria existente se ve amenazada, sostiene Kernfeld (2011: 4-7), los titulares de los derechos de autor afirman que el

¹⁵ Lo discuto en otro lugar en Marshall (2004) y Marshall (2012).

¹⁶ Esto no significa que antes de ese momento no existiera una concepción del plagio -sin duda la había-, sino que era una cuestión distinta de los derechos de autor.

nuevo acto es equivalente a la piratería. Sin embargo, los consumidores suelen reconocer los usos verdaderamente transformadores y, la mayoría de las veces, las industrias oficiales se ven obligadas a incorporar los nuevos usos a sus propias prácticas comerciales.

Cabe destacar aquí dos implicaciones. La primera es que, durante la mayor parte de la existencia de los derechos de autor, los debates sobre la piratería se han centrado en las empresas competidoras y no en el comportamiento de los consumidores individuales (aunque muchas de las empresas "piratas" eran de muy pequeña escala, a menudo operaciones unipersonales). Sólo con la invención de los equipos de grabación domésticos en los años 60 (que se hicieron mucho más comunes a principios de los 80) se acusó a los consumidores individuales de música de piratería (lo más memorable fue la infame campaña "las grabaciones domésticas están matando la música"). Los argumentos esgrimidos por los sellos discográficos a finales de la década de 1970 y principios de la de 1980 eran que los individuos que grababan canciones de la radio, o que grababan los discos de sus amigos, eran los responsables del descenso de las ventas de discos.¹⁷ La distinción entre la piratería organizada y comercial y la piratería individual no comercial era bastante fácil de mantener en las décadas de 1980 y 1990. Sin embargo, Internet la complicó, ya que la frontera entre quién es productor y quién es consumidor se hizo cada vez más difusa. Gracias a la tecnología P2P, los descargadores individuales también se convirtieron en cargadores (editores) y el espectacular aumento de la "piratería" individual hizo más difícil afirmar que las formas de copia "no comerciales" tienen un impacto económico insignificante en los titulares de derechos. En los últimos años, la industria discográfica se ha mostrado más agresiva con los consumidores individuales, demandando o amenazando con emprender acciones legales contra muchos miles de individuos (Marshall 2012: 57-58). Sin embargo, a pesar de las afirmaciones de los titulares de derechos de que los descargadores son la misma clase de delincuentes que los ladrones de coches y los rateros, está claro que la mayoría de la población no lo ve así. En particular, la distinción entre formas comerciales y no comerciales de "piratería" sigue siendo ideológicamente significativa.

Esto me lleva a un último punto: que la noción de piratería depende de la existencia de los derechos de autor. Antes del Estatuto de Ana (y obviando una serie de argumentos metafísicos) los "piratas" no hacían nada ilegal. Si se entiende por piratería ciertos actos que infringen los derechos de autor, entonces tiene sentido lógico que ningún acto fuera piratería antes de que existiera una ley de derechos de autor que infringir. La piratería es, en otras palabras, ideológica, y los titulares de los

¹⁷ Las campañas de los sellos discográficos no se centraban únicamente en los individuos. También se dirigieron a las industrias que fabricaban cintas vírgenes y equipos de música con instalaciones de grabación de cinta a cinta. En muchos países, la industria discográfica consiguió que se aplicara un impuesto a la venta de cintas vírgenes para compensar las ventas "perdidas". A principios de la década de 2000 se intentó una estrategia similar para los discos duros, pero con menos éxito.

derechos tienen que argumentar, persuadir y reforzar continuamente la idea de que ciertos actos infringen los derechos de autor. La radiodifusión, por ejemplo, fue presentada inicialmente por los sellos discográficos como piratería (¿por qué iba alguien a comprar discos si podía escucharlos gratis en la radio?). Sin embargo, como subraya Kernfeld, muchas actividades que en un principio se describen como piratería acaban incorporándose a las prácticas comerciales de la industria dominante. Esto puede verse en la situación contemporánea: a pesar de las amenazas legales a los individuos, las campañas publicitarias y los sistemas de gestión de derechos digitales, el intercambio P2P sólo ha empezado a disminuir una vez que la industria discográfica ha desarrollado sistemas alternativos de entrega de música que se ajustan al comportamiento de los consumidores (aunque esta historia está lejos de terminar). Por eso es importante entender los derechos de autor desde una perspectiva sociológica. Aunque los derechos de autor proporcionan gran parte de la estructura para la producción industrial de la música, los derechos de autor en sí mismos están moldeados por las prácticas sociales y culturales existentes, al menos en la misma medida en que las moldean. En otras palabras, los derechos de autor son una construcción social sujeta a una negociación continua por parte de todos los implicados en la producción y el consumo de música.

Referencias

- Barthes, R. 1977. "The Death of the Author." In *Image, Music, Text*, 142–148. London: Fontana.
- Boyle, J. 1996. *Shamans, Software, and Spleens: Law and the Construction of the Information Society*. London: Harvard University Press.
- Drahos, P. and J. Braithwaite. 2002. *Information Feudalism: Who Owns the Knowledge Economy?* London: Routledge.
- Foucault, M. 1984. "What Is An Author?" In *The Foucault Reader*, ed. P. Rabinow, 101–120. London: Penguin.
- Gordon, W. 1990. "Toward a Jurisprudence of Benefits: The Norms of Copyright and the Problem of Private Censorship." *University of Chicago Law Review* 57(3): 1009–1049.
- Harkins, P. 2012. "Extending the Term: The Gowers Review and the Campaign to Increase the Length of Copyright in Sound Recordings." *Popular Music and Society* 35(5): 629–649.
- Helbig, A. 2012. "Ukraine." In *The International Recording Industries*, ed. L. Marshall, 193–206. London: Routledge.
- Jaszi, P. 1991. "Toward a Theory of Copyright: The Metamorphoses of 'Authorship'." *Duke Law Journal* 40(2): 455–503.
- Karaganis, J. 2011. *Media Piracy in Emerging Economies*. Social Science Research Council. www.ssrc.org/publications/view/C4A69B1C-8051-E011-9A1B-001CC477EC84.
- Kernfeld, B. 2011. *Pop Song Piracy: Disobedient Music Distribution since 1929*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kretschmer, M. 2000. "Intellectual Property in Music: a Historical Analysis of Rhetoric and Institutional Practices." *Studies in Cultures, Organizations and Societies* 6(2): 197–223.

- Kretschmer, M., E. Derclaye, M. Favale and R. Watt. 2010. *The Relationship between Copyright and Contract Law*. London: SABIP.
- Laing, D. 2002. "Copyright as a Component of the Music Business." In *The Business of Music*, ed. M. Talbot, 171–194. Liverpool: Liverpool University Press.
- _____. 2012. "Copyright in the Balance: Notes on Some 21st-Century Developments." *Popular Music and Society* 35(5): 617–627.
- Lessig, L. 2000. *Code: And Other Laws of Cyberspace*. New York: Basic Books.
- _____. 2009. *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. Harmondsworth: Penguin Books.
- McLeod, K. 2005. "Confessions of an Intellectual (Property): Danger Mouse, Mickey Mouse, Sonny Bono, and My Long and Winding Path as a Copyright Activist-Academic." *Popular Music and Society* 28(1): 79–93.
- McLeod, K and P. DiCola. 2011. *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*. Durham: Duke University Press.
- Marshall, L. 2004. "Infringers." In *Music and Copyright*, 2nd ed., eds. S. Frith and L. Marshall, 189–208. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- _____. 2005. *Bootlegging: Romanticism and Copyright in the Music Industry*. London: Sage.
- _____. 2012. "The Recording Industry in the Twenty-First Century." In *The International Recording Industries*, ed. L. Marshall, 53–74. London: Routledge.
- Morey, J. 2012. "The Bridgeport Dimension: Copyright Enforcement and Its Implications for Sampling Practice." In *Music, Business and Law: Essays on Contemporary Trends in the Music Industry*, eds. A.-V. Kärjä, L. Marshall and J. Brusila, 21–45. Turku: IIPC Publications.
- Patterson, L.R. and S. Lindberg. 1991. *The Nature of Copyright: A Law of Users' Rights*. Athens: University of Georgia Press.
- Sherman, B. and L. Bently. 1992. "Cultures of Copying: Digital Sampling and Copyright Law." *Entertainment Law Review* 3(5):158–163.
- Stahl, M. 2012. *Unfree Masters: Recording, Artists and the Politics of Work*. Durham: Duke University Press.
- Towse, R. 2004. "Copyright and Economics." In *Music and Copyright*, 2nd ed., eds. S. Frith and L. Marshall, 54–69. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Toynbee, J. 2001. *Creating Problems: Social Authorship, Copyright and the Production of Culture*. Pavis Papers in Social and Cultural Research. Milton Keynes: Open University.
- Vaidhyanathan, S. 2003. *Copyrights and Copywrongs: The Rise of Intellectual Property and How It Threatens Creativity*. New York: New York University Press.
- Wallis, R. 2004. "Copyright and the Composer." In *Music and Copyright*, 2nd ed., eds. S. Frith and L. Marshall, 103–122. Edinburgh: Edinburgh University Press.

V

TECNOLOGÍA Y MEDIACIÓN

El estudio de la tecnología y la mediación del sonido se ha convertido en los últimos años en uno de los subcampos más importantes de la sociología de la música. En esta sección, Pinch y Bijsterveld ofrecen una visión general de los temas y las ideas clave de este tipo de estudios, sugiriendo que la introducción de nuevas tecnologías en la cultura musical puede alterar fundamentalmente las nociones de lo que cuenta como instrumento musical y de lo que constituye el talento musical, la creatividad musical e incluso la propia definición de la música.

Este trabajo se basa en una generación de estudiosos de la sociología de la ciencia y la tecnología (SST). El desarrollo de la teoría del actor-red (ANT) es especialmente importante en este contexto, porque llama la atención sobre el modo en que los acuerdos sociales humanos son imposibles de sostener sin una abundancia de objetos y tecnologías no humanos (véase, por ejemplo, Latour 1992, Law 1992). De este modo, se considera que los seres humanos y las cosas existen en relaciones de constitución mutua, o de coconstrucción, lo que resuena fuertemente con el interés de la sociología musical por la coconstrucción de la acción social y las convenciones estéticas (véase también la Introducción general y la Sección VI).

Trabajando implícitamente dentro de este paradigma, Baade ofrece una introducción crítica a la radio como forma clave de mediación musical. Sostiene que la radio como sistema tecnológico ha evolucionado a la par que los cambios en las audiencias de la música, en la forma en que los marcos institucionales más amplios han permitido la disponibilidad pública de algunas músicas y no de otras, así como en el papel co-constitutivo entre la radio como medio y las formaciones de género de la música.

Del mismo modo, Wright sostiene que las exigencias institucionales y las convenciones estéticas del cine de Hollywood ejercen conjuntamente una influencia poderosa (pero no determinista) en la firma sonora de las prácticas cinematográficas contemporáneas. El trabajo de Wright está profundamente informado por el interaccionismo y ejecutado con una cuidadosa precisión etnográfica, al tiempo que demuestra un agudo oído para los matices estéticos de la banda sonora cinematográfica. De este modo, proporciona un estudio ejemplar de cómo "lo social y lo estético" (Born 2010) son inextricables. Su capítulo evoca algunos de los debates sobre estética musical tratados en la Introducción general y en la Sección VI.¹

¹ Merece la pena señalar dos formas adicionales en las que Wright hace avanzar la erudición sociológica y musicológica relacionada con el cine. En primer lugar, se basa en una tradición etnográfica que se remonta al trabajo de Faulkner (1971) sobre los músicos de los estudios de Hollywood, a la vez que se inspira en las ideas clave de los estudios del sonido, que consisten en centrarse no sólo en la música sino en toda la banda sonora, incluidos los efectos sonoros (véase también Thériberge 2008). En segundo lugar, el empirismo de Wright rompe de forma decisiva con el

Los estudiosos de la ciencia y la tecnología también se alejan de las nociones reduccionistas del determinismo tecnológico y el "progreso", que sugieren que las tecnologías gobiernan inevitablemente sus propios usos y resultados, y marchan hacia la sofisticación. La perspectiva crítica alternativa de la ciencia y la tecnología es evidente en el capítulo de Théberge, donde rechaza las narrativas simplistas de "impacto" y "revolución" que suelen acompañar los debates sobre la música y la digitalización. La digitalización de la música, sugiere Théberge, se entiende mejor como un proceso largo, contingente y desigual a través del cual las posibilidades musicales y técnicas se han reconfigurado mutuamente. Aunque Théberge se centra principalmente en el mundo occidental, la digitalización es también, por supuesto, un fenómeno global, con manifestaciones musicales y culturales particulares en diferentes contextos. La sociología de la música sólo está empezando a comprender lo que significa la digitalización musical a escala mundial, y esto puede considerarse una tarea urgente para la investigación futura (véase, por ejemplo, el trabajo del Grupo de Investigación sobre Música y Digitalización de Born: musdig.music.ox.ac.uk).

Referencias

- Born, G. 2010. "The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production." *Cultural Sociology* 4(2): 171–208.
- Faulkner, R. 1971. *Hollywood Studio Musicians: Their Work and Careers in the Recording Industry*. Chicago: AldineAtherton.
- Latour, B. 1992. "Where are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts." In *Shaping Technology /Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, eds. W. Bijker and J. Law, 225–258. Cambridge: MIT Press.
- Law, J. 1992. "Notes on the Theory of the Actor-Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity." *Systems Practice* 5(4): 379–393.
- Théberge, P. 2008. "Almost Silent: The Interplay of Sound and Silence in Contemporary Film and Television." In *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, eds. J. Beck and T. Grajeda, 51–67. Champaign: University of Illinois Press.

paradigma especulativo y psicoanalítico que ha regido los estudios cinematográficos dominantes desde la década de 1970.

Instrumentos e innovación

TREVOR PINCH Y KARIN BIJSTERVELD

La tecnología desempeña un papel cada vez más destacado en la música. Hoy en día, la mayor parte de la música se produce o se consume con la ayuda de dispositivos tecnológicos. La industria discográfica se basa en una serie de innovaciones tecnológicas, que van desde el fonógrafo original de Edison hasta los últimos algoritmos de compresión del software MP3 (Chanan 1995, Day 2000, Morton 2000).¹ Incluso un concierto en directo de una orquesta sinfónica apenas es posible sin micrófonos, mesas de mezclas, amplificadores, altavoces, etc. Las nuevas tecnologías electrónicas e informáticas han dejado su huella y han impulsado el desarrollo de nuevos tipos de instrumentos, como el órgano eléctrico, la guitarra eléctrica, el sintetizador y el sampler digital.

Pero el impacto de la tecnología en la música no es un fenómeno exclusivo del siglo XX. A lo largo de la historia, los nuevos instrumentos y componentes de instrumentos que aprovechan las posibilidades tecnológicas del momento han suscitado a menudo debates sobre su legitimidad y su lugar en la cultura musical. La llegada del piano a una cultura musical que veneraba el clavicordio fue para algunos una intrusión injustificada de un aparato mecánico (DeNora 1995a).

Los estudiosos de la musicología y la sociología de la música analizan cada vez más el papel que desempeña la tecnología en la música (Prieberg 1960, Jones 1992, Schafer 1994 [1977], Born 1995, Frith 1996, Théberge 1997, Waksman 1999, DeNora 2000, Taylor 2001). También existe un creciente interés dentro de los estudios de ciencia y tecnología (incluida la historia de la tecnología) por el sonido, el ruido y la música (Hennion 1989; Ungeheuer 1991; Braun 1992, 1994, 2002 [2000]; Kraft 1994, 1996; Siefert 1995; Thompson 1995, 1997, 2002; Pinch y Trocco 1999, 2002; Bijsterveld 2000; Schmidt-Horning 2000; Pinch 2001). Podría decirse que las tecnologías musicales se prestan al mismo tipo de análisis que las tecnologías en general. En concreto, la influencia de la tecnología en la música plantea cuestiones sobre la frontera entre "instrumentos" y "máquinas" y el lugar que ocupan estas últimas en la cultura musical.² Las nuevas tecnologías agudizan la eterna cuestión de lo que

¹ MP3 se refiere a MPEG Layer 3, una norma de compresión de audio para codificar música; MPEG son las siglas de Moving Picture Experts Group, que opera bajo los auspicios de la Organización Internacional de Normalización para desarrollar normas de compresión de vídeo digital y audio digital.

² Para los trabajos sobre los límites de la ciencia y la tecnología, y entre la ciencia y la tecnología y la sociedad, véase Gieryn (1995), y Star y Griesemer (1989).

constituye la buena música y el "arte". Las nuevas tecnologías agudizan el eterno problema de lo que constituye la buena música y el "arte". También desafían nuestra noción de lo que cuenta como entretenimiento en vivo: ¿se debe aplaudir cuando el intérprete es una máquina?

Una forma de pensar en el enfoque que adoptamos en este artículo es ver la introducción de las nuevas tecnologías en la música como un conjunto de "experimentos de ruptura". Este tipo de experimentos, introducidos por primera vez en la sociología por Harold Garfinkel, sirven para sondear cómo se mantiene el orden social cotidiano. Garfinkel (1967) hizo que sus estudiantes (los experimentadores) rompieran las convenciones interactivas que se daban por sentadas, como los saludos rutinarios, y observaran lo que sucedía.³ Queremos tratar la introducción de nuevas máquinas como casos *prima facie* de rupturas en la cultura musical. Estas interjecciones brindan la oportunidad de ensayar argumentos sobre lo que cuenta como parte de la música y el arte y, a la inversa, lo que se delega apropiadamente a las máquinas; las infracciones de las convenciones revelan normas y valores subyacentes.⁴ De hecho, nuestro argumento sobre las infracciones que producen los nuevos instrumentos musicales puede extenderse a la tecnología en general. Es decir, las reacciones a las nuevas tecnologías podrían constituir un campo de investigación fértil para estudiar cómo las tecnologías en general se insertan en los marcos normativos convencionales (véase Marvin, 1988).

[. . .]

Primeros instrumentos mecánicos

Comenzaremos con un breve examen de un debate relativamente desconocido que surge de una innovación mecánica en un instrumento existente. A mediados del siglo XIX, los mecanismos de llaves enlazadas y las válvulas, como los que se encuentran en los instrumentos de viento de madera actuales, sustituyeron el método tradicional de control de la afinación en la flauta, es decir, el uso de los dedos para tapar los agujeros perforados en el instrumento. Las nuevas llaves eran fáciles de manejar y facilitaban la producción de tonos mucho más uniformes y limpios para las notas individuales. Sin embargo, se encontraron con la oposición, ya que excluían la posibilidad de hacer un "vibrato simplemente moviendo los dedos sobre los agujeros de sonido" y disminuían la capacidad del intérprete para "corregir los sonidos desafinados" mediante una ligera alteración de la posición de los dedos.⁵ Un comentarista, Heinrich Grenser, declaró que mejorar la calidad del tono

³ Se puede encontrar un análisis útil del trabajo de Garfinkel en Heritage (1984).

⁴ No nos interesa aquí la cuestión fundamental de cuál es el papel adecuado de las máquinas en la música, sino más bien lo que la introducción de las máquinas nos dice sobre lo que diferentes grupos de actores históricos han considerado como características esenciales de la creación, producción y difusión musical.

⁵ Para un análisis de este caso, véase Ahrens (1996).

mediante el uso de llaves no era "ni complejo ni arte" (Henkel 1994).⁶ Según Grenser, "el verdadero arte" de la construcción de flautas era construir flautas que permitieran a los flautistas tocar lo que quisieran sin el uso de llaves (Henkel 1994: 86).

Los tipos de límites trazados en este ejemplo entre el arte y el no arte, y entre el control y la pérdida de ese control, son los que nos interesan. La oposición de algunos músicos a las llaves y válvulas no impidió que la tecnología cambiara. En otros casos, sin embargo, la resistencia al cambio y los debates que la acompañan sobre lo que cuenta como música y arte "reales" han sido de enorme importancia.

Un ejemplo muy conocido de esta resistencia es la introducción del piano automático a principios del siglo XX.⁷ Los pianos automáticos, como el Pianola y el Welte-Mignon, producían su música de forma mecánica a través de un conjunto de instrucciones almacenadas en un rollo musical perforado. Su éxito comercial dependía no sólo de la estandarización de los rollos musicales, sino también de importantes cambios en los valores culturales.

El éxito anterior del pianoforte estaba íntimamente relacionado con el ideal victoriano de la llamada señorita al piano: la noción de que toda mujer joven de clase media debía aprender a tocar música, preferiblemente el piano. Tocar el piano "exigía esfuerzo, sacrificio y perseverancia", lo que, al igual que el trabajo, "forjaba el carácter, la fortaleza y el autocontrol". El hogar, con la mujer y su piano en el centro, se consideraba un refugio en el mundo sin corazón de la sociedad industrial (Roell 1989: 3). Además, se pensaba que las mujeres estaban especialmente capacitadas para producir esa música cuidadosa y reparadora.⁸

Al principio, el comercio de pianos consideraba "ridícula" y "absurda" la idea de "una 'máquina' para tocar los pianos" (Roell 1989: 40). Músicos, profesores de música y compositores se opusieron a la nueva máquina, alegando que se podía copiar el sonido, pero no la interpretación; que los instrumentos mecánicos reducían la expresión de la música a un sistema matemático; que los intérpretes aficionados desaparecerían; y que la música mecanizada disminuía el ideal de belleza al "producir lo mismo tras lo mismo, sin variación, sin alma, sin alegría, sin pasión" (54). Un comentarista temía que los miembros del "nivel inferior" de la sociedad copiaran a la "clase cultivada" para progresar (57). Otros temían que la música "perdiera su carácter distintivo, su singularidad como experiencia" (58). Después de "varios meses de música mecánica", decía un crítico, un oyente echaría de menos los

⁶ Todas las citas de fuentes alemanas y holandesas han sido traducidas por los autores.

⁷ El piano reproductor no fue ni mucho menos el primer instrumento musical "automatizado". Según la reciente bibliografía de Helmut Kowar sobre la música mecánica, que abarca 1.819 referencias, los instrumentos mecánicos se remontan a la antigüedad; véase Kowar (1996).

⁸ Es decir, siempre que la música se interpretara en casa. Tia DeNora (1995b) afirma que en las actuaciones públicas de Viena entre 1780 y 1810 la mujer pianista era cada vez menos habitual. Esto puede deberse al estilo de tocar el piano inspirado por Beethoven; en contraste con la técnica de tocar más antigua, que favorecía la reserva física, el nuevo estilo creó una cultura virtuosa que valoraba una forma de tocar agresiva, dramática, varonil y físicamente enfática.

"sonidos vacilantes que una vez le encantaron, ese toque humano que le decía algo, aunque imperfectamente" (ibíd.). [...]

Al plantear su oposición a los instrumentos mecánicos, los críticos hicieron explícitas sus propias opiniones sobre el verdadero arte y la música encantadora y la creación musical. Sus argumentos se centraban en la necesidad de dominar la técnica y controlar la interpretación, en la pasión romántica, la expresión, la variación y la singularidad en la aparición de una temible democratización. Los intérpretes y los profesores de música probablemente también temían por sus puestos de trabajo⁹

Sin embargo, algunos compositores y músicos europeos acogieron con satisfacción los nuevos instrumentos mecánicos. El compositor y conocido crítico musical H.H. Stuckenschmidt (1924, 1926a, 1926b, 1926c, 1926d, 1927) escribió que estos instrumentos podían sustituir a los costosos músicos, eran superiores como intérpretes de una música cada vez más compleja y expresaban mejor el espíritu de la época. Otros subrayaron igualmente la necesidad de una música clara y sin sentimentalismos o vieron un potencial especial en la música mecánica compuesta para la radio y las tecnologías del gramófono, que exigían una música rigurosa, lineal y rítmica (por ejemplo, Toch 1926, Schünemann 1931). También recibieron apoyo los educadores musicales estadounidenses, los fabricantes de pianos y los editores de música, que pensaban que el piano automático conduciría a "una educación musical casi universal" y, por tanto, democratizaría la música (Roell 1989: 39).

[...]

Estos debates sobre la introducción de nuevas tecnologías en la música, al igual que los experimentos de ruptura, hacen visibles normas y valores relativos al arte de la música y a la creación musical que a menudo se dan por sentados. Hemos visto la importancia que se da al control y a los logros personales, los vínculos que se establecen entre la irregularidad, la imprevisibilidad y la creatividad, y el papel que desempeña el nuevo valor percibido en el ocio democratizado (un punto planteado tanto por los críticos como por los defensores de los instrumentos mecánicos). Estos valores y normas fueron adaptados estratégicamente por los promotores de los nuevos instrumentos musicales.¹⁰ La mezcla de logros personales (cuya pérdida habían temido los opositores a los instrumentos mecánicos) con el ocio democratizado (que había sido visto como una ventaja por los defensores de los instrumentos mecánicos) contribuyó, en efecto, a crear un mercado para el piano automático.

⁹ Como señala Howard Becker (1982: 306) en *Art Worlds*, las innovaciones en el arte a menudo amenazan a los participantes en el mundo del arte que han adquirido sus convenciones y dominado sus habilidades a través de procesos de aprendizaje que requieren mucho tiempo.

¹⁰ Nuestra visión de las normas no es estática ni determinista. Las normas pueden tanto restringir como permitir.

Instrumentos eléctricos y electrónicos

En el siglo XX, la electricidad y la electrónica ofrecieron nuevas oportunidades de innovación. El telharmonium, el theremin, las Ondas Martenot y el Trautonium fueron bien recibidos por los compositores por las variaciones de sonido y color de tono que creaban.¹¹ Pero la mayoría de estos primeros instrumentos no consiguieron una aceptación generalizada. . .

[....}

El sintetizador

El instrumento electrónico más exitoso del siglo XX es el sintetizador.¹² Ofrece una gama de sonidos mucho mayor y más formas de controlar el sonido que instrumentos como el theremin, el Trautonium y las Ondas Martenot. Desde su desarrollo a principios de los años 60, se ha utilizado ampliamente en muchos géneros musicales y ha pasado a formar parte de las industrias del ocio y el entretenimiento en sentido amplio. Describiremos brevemente el desarrollo inicial del sintetizador antes de pasar a examinar el debate entre los sintetistas sobre lo que pueden y no pueden hacer los sintetizadores.¹³

[. . .]

Los sintetizadores Moog y Buchla consistían en generadores de sonido (osciladores que producían diferentes formas de onda y ruido blanco) y procesadores (filtros y generadores de envolvente) conectados por cables de parche en infinitas combinaciones.¹⁴ La tecnología de control de voltaje analógico permitía variar el tono de un oscilador según su voltaje de entrada. La tecnología de control de tensión analógica permitía variar el tono de un oscilador en función de su tensión de

¹¹ Para una visión general de estos instrumentos, véase Bode (1984), Chadabe (1997), Roads (1996), Simms (1986), Braun (2000/2002: introducción) y Davies (2000). Para un relato detallado de la historia del telharmonium, véase Weidenaar (1995); para el theremin, véase Glinsky (2000). Véase también Rebling (1939); Weiskopf (1926); y van Dantzig (1937).

¹² Cabe destacar aquí también otros dos instrumentos eléctricos de gran éxito, el órgano Hammond (que, al igual que el telharmonium, utiliza una fuente de sonido electromecánica, la rueda de tono giratoria) y la guitarra eléctrica. El órgano Hammond fue muy popular en las iglesias en los años 50 y más tarde como instrumento pop: véase Théberge (1997). Sobre el desarrollo de la guitarra eléctrica, véase Waksman (1999) y McSwain (2000).

¹³ Nuestra investigación sobre el sintetizador se centra principalmente en el periodo 1963-75 y ha implicado la investigación de archivos y entrevistas con ingenieros pioneros y primeros usuarios. Véase Pinch y Trocco (1999, 2002). Para las actitudes de los músicos respecto a lo que no pueden hacer los sintetizadores, nos basamos en las entrevistas con conocidos sintetistas de los años 70 realizadas para la revista *Keyboard* y recogidas en Darter y Armbruster, eds. (1984).

¹⁴ Los sintetizadores Moog y Buchla utilizaban la "síntesis sustractiva", que facilitaba la producción de sonidos complejos tomando una forma de onda ya rica en sobretonos y filtrando algunos sobretonos. Estos sintetizadores, a diferencia del RCA Mark II, también funcionaban en tiempo real. Moog y Buchla rechazaron inicialmente la palabra "sintetizador"; pero en 1967 el catálogo de Moog incluyó por primera vez su "Sintetizador" de la serie 900; véase Pinch y Trocco (2002).

entrada. La salida de un oscilador también podía controlar la frecuencia de un segundo oscilador, proporcionando una forma de vibrato. La retroalimentación de los voltajes producía una gran variedad de sonidos que se movían dinámicamente en tono y/o amplitud. Moog ofrecía un teclado monofónico y un controlador de cinta (una tira de resistencia continua que se tocaba deslizando el dedo por ella) como otras fuentes variables de voltajes de control. En apariencia, los primeros sintetizadores parecían centrales telefónicas analógicas.

Buchla rechazó el uso de teclados estándar... Buchla rechazó el uso de teclados estándar. . . Al no querer estar limitado por la escala convencional de doce tonos, se inclinó por una serie de placas sensibles al tacto para controlar varios parámetros y dispositivos. En su opinión, la nueva fuente de sonido -la electrónica- no debía ser controlada por una antigua tecnología que provenía de los martillos y las cuerdas. Buchla, que era un artista de vanguardia, estaba interesado en la composición aleatoria. Incorporó una fuente de voltajes de control aleatorio en sus instrumentos que permitía al usuario desencadenar complejas cadenas de eventos que podían retroalimentarse entre sí.¹⁵ Vendía sus sintetizadores principalmente a compositores experimentales afines; Vladimir Ussachevsky, por ejemplo, compró tres, uno para cada uno de sus estudios Columbia-Princeton, idénticamente equipados.

Jon Weiss, un músico de estudio de Moog que tocó ambos instrumentos, capta de forma perceptiva la diferencia entre Moog y Buchla: "[Buchla] no quería que su máquina fuera un órgano eléctrico glorificado... Sus diseños eran salvajes y maravillosos. Los de Moog eran conservadores, rigurosos y bien controlados. . . Todo bajo el control exacto de un voltio por octava, y todo va a cambiar exactamente lo mismo, y el establecimiento de todo en octavas, dividiendo doce pasos discretos, todo lo que él llevado a cabo en todo el diseño de la máquina".¹⁶

Buchla se veía a sí mismo como un fabricante de instrumentos más que de máquinas: "Soy un constructor de instrumentos... No construyo máquinas, nunca he construido una, construyo solo cosas que tocas".¹⁷ Para Buchla, que se negaba a producir en masa sus sintetizadores, cada uno tenía sus propias características, idiosincrasias y formas de responder a los sentidos y al tacto humanos.¹⁸ Al afirmar la distinción entre máquinas e instrumentos, Buchla llamaba la atención sobre lo que consideraba los valores subyacentes de los esfuerzos musicales genuinos. El debate sobre si el sintetizador es una máquina o un instrumento musical se resume en las diferencias entre Moog y Buchla. Buchla se sitúa en el extremo del espectro de los instrumentos, haciendo hincapié en la incertidumbre, la idiosincrasia, lo "salvaje y maravilloso"; Moog está en el extremo de las máquinas, haciendo hincapié en el

¹⁵ El mejor ejemplo de este efecto es Morton Subotnick, *Silver Apples of the Moon* (Nonesuch, 1967).

¹⁶ Jon Weiss, entrevista realizada por Trevor Pinch y Frank Trocco, Interlaken, Nueva York, 8 de mayo de 1996.

¹⁷ Don Buchla, entrevista de Trevor Pinch, 4 de abril de 1997.

¹⁸ No obstante, Buchla concedió la licencia de sus diseños a la CBS durante un breve periodo de tiempo, entre 1968 y 1969.

control, la fiabilidad y la repetibilidad. Esta tensión entre "máquina" e "instrumento", y entre los valores y normas reflejados en estas diferentes concepciones, resurge a lo largo de la historia del sintetizador.

[...]

A mediados de la década de 1970, cuando el sintetizador se asemejaba más a un órgano electrónico con un teclado polifónico y sonidos preestablecidos, la era de la exploración de nuevos sonidos estaba llegando a su fin. Cuando en 1983 apareció el primer instrumento digital de éxito comercial, el Yamaha DX7 (con unas ventas de doscientos mil ejemplares en toda su vida), con una asombrosa gama de preajustes (que incluía la mayoría de los sonidos de instrumentos acústicos), los sintetizadores eran demasiado complicados para que la mayoría de los usuarios los programaran ellos mismos, y se desarrolló una industria artesanal de tarjetas de sonido "plug in". La adopción del estándar MIDI (Musical Instrument Digital Interface) en 1982, que permitía conectar sintetizadores de diferentes fabricantes entre sí y/o con computadoras personales, y las posteriores oleadas de sintetizadores digitales marcaron un cambio geográfico en la industria, en la que empresas japonesas como Yamaha, Roland y Korg se convirtieron en los actores dominantes de esta nueva industria global. En la década de 1990, la empresa japonesa Casio vendió millones de sus teclados para el entretenimiento doméstico. La difusión del sintetizador durante los años ochenta y noventa reflejó las mismas normas de ocio democratizado que se manifestaron en el éxito del piano automático.

[...]

No cabe duda de que el sintetizador es un instrumento musical único por su capacidad de reproducir el sonido de otros instrumentos. Pero, curiosamente, muchos de los propios sintetizadores rechazan la idea de que pueda sustituir a los músicos. A finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, cuando el creciente poder de los sintetizadores para emular instrumentos acústicos amenazaba el sustento de los músicos, los sintetistas empezaron a debatir lo que el sintetizador podía y no podía hacer. Tal vez resulte sorprendente que los escépticos volvieran a apelar a las mismas normas relativas a la naturaleza del arte que habían citado los críticos de anteriores innovaciones tecnológicas. Como comentó Michael Boddicker "Ellos [el sindicato] piensan que puedo sustituir a un trompetista... que lleva veinte o treinta años tocando sólo ese instrumento. Conocen todos los estilos autóctonos de ese instrumento. . . Tendría que vivir como trompetista durante veinte años como esos gatos para tener tantos conocimientos" (Darter y Armbruster 1984: 246). Esta observación traza un límite en términos de musicalidad; lo que cuenta no es ser capaz de hacer el sonido de una trompeta, sino ser capaz de tocar todos los diferentes estilos de trompeta. Este argumento contra la invasión de las máquinas se basa en características humanas irreducibles de la musicalidad que no pueden ser

captadas por las máquinas. Es similar a los argumentos de los críticos de la inteligencia artificial (Dreyfus 1972, Collins 1990).¹⁹

Es en el ámbito de la interpretación donde a menudo se considera que el sintetizador carece de las cualidades necesarias para producir un arte musical adecuado. John Chowning, percusionista e ingeniero (y el inventor de los algoritmos digitales utilizados en el Yamaha DX7) lo explica así: "Hay una relación especial entre la interpretación y la literatura y los intérpretes y sus instrumentos, que no va a ser violada, independientemente de la visión futurista que se escuche... La visión comercial del efecto de síntesis [en sustitución de los instrumentos convencionales] creo que es absolutamente increíble. Es una mierda" (Darter y Armbruster 1984: 109). El control humano sobre la ejecución y la interpretación establece el límite entre lo que los sintetizadores pueden y no pueden hacer. Del mismo modo, Klaus Schulze, de *Tangerine Dream*, señala, en un comentario que recuerda a las críticas anteriores al piano automático: "Los computadores nunca sustituirán el toque humano en la música. . . Incluso si se pudiera programar un computadora para añadir ese elemento variable humano, no sería lo mismo. De lo contrario, se podría programar una sinfonía y siempre sonaría igual" (Darter y Armbruster 1984: 185).

Por supuesto, la cultura de la escucha no es en sí misma estática. Como ha demostrado Emily Thompson (2002), a principios del siglo XX el público tuvo que aprender a escuchar la música que experimentaba en las nuevas salas de concierto de nuevas maneras. Del mismo modo, al estar los oyentes constantemente expuestos a sonidos sintetizados, como ocurre en las películas y con la música tecno, sus expectativas sobre lo que cuenta como sonido creíble y, por tanto, lo que cuenta como musicalidad, también cambiarán. De hecho, a medida que los DJs virtuosos ocupan el centro de la música tecno y de baile, se nos recuerda que lo que cuenta como "músico" también puede cambiar.

Estabilidad y cambio

Un aspecto de esta historia que merece atención es la presencia de la estabilidad en medio del cambio. De hecho, parece que los elementos de la cultura musical son notablemente persistentes. Parte de la explicación puede estar en las instituciones musicales que dominan las sociedades occidentales -escuelas, conservatorios, salas de conciertos, críticos, etc.- y que reproducen estos valores. También está claro que, dentro de la cultura musical, la relación entre los productores y los usuarios de los nuevos instrumentos automáticos ha sido muy estrecha. Los fabricantes de instrumentos solían ser músicos (aficionados), compositores o artistas, tanto si

¹⁹ Curiosamente, en el caso de la inteligencia artificial, los argumentos son esgrimidos por personas ajenas a ella, filósofos y sociólogos inspirados en la fenomenología.

trabajaban con ingenieros como si no.²⁰ Por ello, los valores centrales de la cultura musical han contribuido a la producción, aceptación y transformación de las nuevas tecnologías. En el contexto de la cultura musical, especialmente en el mundo de la composición y la interpretación en directo, los logros personales han tenido una importancia duradera: las máquinas o los instrumentos similares a las máquinas se han incorporado de forma que permiten que los logros personales sigan siendo visibles y audibles.

Al mismo tiempo, también debido a la importancia de los logros personales, se ha adoptado el control sobre el sonido y la interpretación que han permitido las máquinas. Además, las máquinas se han incorporado a los contextos de las interpretaciones y composiciones musicales mezclando los viejos valores con los nuevos, como en la "recreación para todos más el logro personal" o la "incertidumbre re-controlada". Esto ha servido, paradójicamente, para reforzar a veces la norma del logro personal.

No hay duda de que el sintetizador ha cambiado la cara de gran parte de la música popular, ni de que ha dejado sin trabajo a algunos músicos, sobre todo a los de sesión [de estudio] en Nueva York y Los Ángeles. De hecho, en este artículo se subestima notablemente el papel del afán de lucro, ya que nos centramos en el arte frente a la máquina. El desplazamiento del trabajo y el sintetizador es un tema que merece su propio estudio. Pero, como siempre, la historia del cambio técnico y el trabajo es complicada, y también se abren nuevas oportunidades. La producción en masa de versiones asequibles de estos instrumentos y la consiguiente democratización de las oportunidades musicales, por así decirlo, también ha sido un avance importante. Sin embargo, los músicos han sido capaces de preservar algunos ámbitos de la música de la invasión de las máquinas, definiendo los instrumentos mecánicos de tal manera que la dimensión artística de su práctica pueda mantenerse viva.

En el mundo de la composición y la interpretación en el escenario, el valor atribuido a la habilidad ha restringido el papel de la máquina. Incluso allí donde la amenaza de la máquina parece mayor, en el sampling digital, el sistema estético basado en el control y el logro personal no ha desaparecido, sino que ha sido reelaborado.²¹ Los grupos de música tecno también han descubierto que, en el ámbito de la actuación en directo, el público espera algunas muestras de virtuosismo. Los nuevos instrumentos son importantes porque permiten hacer cosas nuevas de maneras nuevas. Pero la aceptación parece depender de una alineación entre los viejos valores y las nuevas prácticas. Parece que las viejas normas y valores son difíciles de superar.

²⁰ Moog y Buchla eran músicos aficionados y trabajaban en estrecha colaboración con otros músicos. Véase Pinch y Trocco (2002).

²¹ Sobre el sampling, véase Goodwin (1988).

Referencias

- Ahrens, C. 1996. "Technological Innovations in Nineteenth-Century Instrument Making and Their Consequences." *Musical Quarterly* 80(2): 332–340.
- Becker, H.S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press. Bode, H. 1984. "History of Electronic Sound Modification." *Journal of the Audio Engineering Society* 32(10): 730–739.
- Born, G. 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press.
- Braun, H.-J. 1992. "Technik im Spiegel der Musik des Frühen 20. Jahrhunderts." *Technikgeschichte* 59(2): 109–131.
- _____. 1994. "'I Sing the Body Electric': Der Einfluss von Elektroakustik und Elektronik auf das Musikschaffen im 20. Jahrhundert." *Technikgeschichte* 61(4): 353–373.
- _____, ed. 2002. *Music and Technology in the 20th Century*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Originally published as "I Sing the Body Electric": *Music and Technology in the 20th Century* (2000, Holheim: Wolke Verlag).
- Bijsterveld, K. 2000. "'A Servile Imitation': Disputes about Machines in Music, 1910–1930." In "I Sing the Body Electric": *Music and Technology in the 20th Century*, ed. H.-J. Braun, 121–147.
- Chadabe, J. 1997. *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*. Saddle River: Prentice Hall.
- Chanan, M. 1995. *Repeated Takes: A Short History of Recording and Its Effects on Music*. London: Verso.
- Collins, H.M. 1990. *Artificial Experts: Social Knowledge and Intelligent Machines*. Cambridge: Harvard University Press.
- Darter, T., and G. Armbruster, eds. 1984. *The Art of Electronic Music*. New York: W. Morrow.
- Davies, H. 2000. "Electronic Instruments: Classifications and Mechanisms." In "I Sing the Body Electric": *Music and Technology in the 20th Century*, ed. H.-J. Braun, 43–58. Holheim: Wolke Verlag).
- Day, T. 2000. *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven: Yale University Press.
- DeNora, T. 1995a. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*. Berkeley: University of California Press.
- _____. 1995b. "Gendering the Piano: Repertory, Technology and Bodily Discipline in Beethoven's Vienna." Paper presented to Center for Research into Innovation, Culture and Technology Workshop. Brunel University, London.
- _____. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dreyfus, H.L. 1972. *What Computers Can't Do: A Critique of Artificial Reason*. New York: Harper and Row.
- Frith, S. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Garfinkel, H. 1967. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Gieryn, T.F. 1995. "Boundaries of Science." In *Handbook of Science and Technology Studies*, eds. S. Jasanoff, G.E. Markle, J.C. Petersen and T. Pinch, 393–443, Thousand Oaks: Sage.
- Glinsky, A. 2000. *Theremin: Ether Music and Espionage*. Champaign: University of Illinois Press.

- Goodwin, A. 1988. "Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction." *Critical Quarterly* 30(3): 34-49.
- Henkel, H. 1994. "Die Technik der Musikinstrumentenherstellung am Beispiel des klassischen Instrumentariums." In *Technik und Kunst*, ed. D. Guderian, 67-91. Düsseldorf: Springer.
- Hennion, A. 1989. "An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music." *Science, Technology and Human Values* 14(4): 400-424.
- Heritage, J. 1984. *Garfinkel and Ethnomethodology*. Cambridge: Polity Press.
- Jones, S. 1992. *Rock Formation: Music, Technology, and Mass Communication*. London: Sage.
- Kowar, H. 1996. *Mechanische Musik: Eine Bibliographie*. Vienna: Vom Pasqualatihaus.
- Kraft, J.P. 1994. "Musicians in Hollywood: Work and Technological Change in Entertainment Industries, 1926-1940." *Technology and Culture* 35(2): 289-314.
- _____. 1996. *Stage to Studio: Musicians and the Sound Revolution, 1890-1950*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Marvin, C. 1988. *When Old Technologies Were New: Thinking about Electric Communication in the Late Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press.
- McSwain, R. 2000. "The Social Reconstruction of a Reverse Salient in Electric Guitar Technology: Noise, the Solid Body and Jimi Hendrix." In *"I Sing the Body Electric": Music and Technology in the 20th Century*, ed. H.-J. Braun, 198-211. Holheim: Wolke Verlag.
- Morton, D. 2000. *Off the Record: The Technology and Culture of Sound Recording in America*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Pinch, T. 2001. "Why You Go to a Piano Store to Buy a Synthesizer: Path Dependence and the Social Construction of Technology." In *Path Dependence and Creation*, eds. R. Garud and P. Karnøe, 381-401. Hillsdale: Lawrence Earlbaum Associates.
- Pinch, T. and F. Trocco. 1999. "The Social Construction of the Electronic Music Synthesizer." *ICON: Journal of the International Committee for the History of Technology* 4: 9-31.
- _____. 2002. *Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Cambridge: Harvard University Press.
- Prieberg, F.K. 1960. *Musica ex Machina: Über das Verhältnis von Musik und Technik*. Berlin: Ullstein.
- Rebling, E. 1939. "Electrische Muziekinstrumenten." *Maandblad voor Hedendaagsche Muziek* 8: 335-340.
- Roads, C. 1996. "Early Electronic Music Instruments: Time Line 1899-1950." *Computer Music Journal* 20(3): 20-23.
- Roell, C.H. 1989. *The Piano in America 1890-1940*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Schafer, R.M. 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books. Originally published as *The Tuning of the World* (1977, New York: Knopf).
- Schmidt-Horning, S. 2000. "Chasing Sound: The Culture and Technology of Recording Studios in Postwar America," *ICON: Journal of the International Committee for the History of Technology* 6: 100-118.
- Schünemann, G. 1931. "Muziek en Techniek." *Maandblad voor Hedendaagsche Muziek* 1: 4-6.
- Siefert, M. 1995. "Aesthetics, Technology, and the Capitalization of Culture: How the Talking Machine Became a Musical Instrument." *Science in Context* 8(2): 417-449.

- Simms, B.R. 1986. "Electronic Music." In *Music of the Twentieth Century*. New York: Schirmer Books.
- Star, S.L. and J.R. Griesemer. 1989. "Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39." *Social Studies of Science* 19(3): 387-420.
- Stuckenschmidt, H.H. 1924. "Die Mechanisierung der Musik." *Pult und Takstock* 2: 1-8.
- _____. 1926a. "'Aeroplansonate' (George Antheil)." *Der Auftakt* 6: 178-181.
- _____. 1926b. "Mechanical Music." *Der Kreis* 3: 506-508.
- _____. 1926c. "Mechanische Musik." *Der Auftakt* 6: 170-173.
- _____. 1926d. "Mechanisierung." *Anbruch* 8: 345-346.
- _____. 1927. "Machines—A Vision on the Future." *Modern Music* 4: 8-14.
- Taylor, T.D. 2001. *Strange Sounds: Music, Technology, and Culture*. New York: Routledge.
- Théberge, P. 1997. *Any Sound You Can Imagine: Making Music / Consuming Technology*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Thompson, E. 1995. "Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925." *Musical Quarterly* 79(1): 131-171.
- _____. 1997. "Dead Rooms and Live Wires: Harvard, Hollywood, and the Deconstruction of Architectural Acoustics, 1900-1930." *Isis* 88(4): 597-626.
- _____. 2002. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge: MIT Press.
- Toch, E. 1926. "Musik für Mechanische Instrumente." *Anbruch* 8: 346-349.
- Ungeheuer, E. 1991. "Ingenieure der Neuen Musik—Zwischen Technik und Ästhetik: Zur Geschichte der elektronischen Klangerzeugung." *Kultur und Technik* 15: 34-41.
- van Dantzig, J.F. 1937. "Electrische Muziek." *Maandblad voor Hedendaagsche Muziek* 6: 157-160.
- Waksman, S. 1999. *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Cambridge: Harvard University Press.
- Weidenaar, R. 1995. *Magic Music from the Telharmonium*. Metuchen: The Scarecrow Press.
- Weiskopf, H. 1926. "Sphaerophon, das Instrument der Zukunft." *Der Auftakt* 6: 177-178.

Radio

CHRISTINA BAADE

Desde las primeras emisiones experimentales de música y voz de Lee de Forest en 1914 (Douglas 1999: 51), la música en la radio ha significado muchas cosas: un concierto de Beethoven en el salón de una familia rural, Chuck Berry en la radio de transistores de un adolescente, Dionne Warwick subrayando una visita al dentista y "Lorde and Similar" de Last.fm sonando en los altavoces de una computadora. Estos escenarios encarnan una serie de nuevas posibilidades sociales, así como las formas en que la radio ha remodelado profundamente el papel cultural de la música. Para intentar comprender estos cambios, así como las complejas fuerzas estructurales que conforman la programación de la radio, los estudiosos han iniciado numerosas líneas de investigación. Sus preguntas, que abarcan una amplia gama de contextos históricos y culturales, se agrupan en torno a cuatro preocupaciones clave:

1. La audiencia: ¿Qué individuos y grupos constituyen los oyentes de la radio? ¿Cómo se entienden sus identidades en términos de género, edad, raza/etnia, nacionalidad, clase y gusto? ¿Qué influencia tienen en la interpretación de la música que se emite? ¿Deben ser conceptualizados como consumidores de un producto, un mercado para los anunciantes, ciudadanos que participan en la vida pública de una democracia, una comunidad o una masa con el cerebro lavado?
2. Producción de cultura: ¿Cómo han influido los factores estructurales - "la tecnología, la ley y la regulación, la estructura de la industria, la estructura organizativa, la carrera profesional y el mercado" (Peterson y Anand 2004: 313)- en la música que se emite y en los significados que adquiere? ¿Cuáles son las diferencias entre el servicio público y la radio comercial? ¿Entre las emisoras locales y las cadenas nacionales?
3. Género musical: ¿Qué papel desempeña el género musical en la configuración de las organizaciones radiofónicas y las audiencias? ¿Qué papel desempeñan las organizaciones radiofónicas y las audiencias en la constitución de los géneros musicales?
4. Prácticas de escucha: ¿Cómo afecta la música escuchada en la radio a la vida cotidiana de los oyentes? ¿Cómo negocian los oyentes -y los locutores- los diferentes modos de escucha, que van desde la atención a la distracción? ¿Cómo afecta la escucha de la radio a los roles y significados culturales de la música?

Como cabría esperar de un medio que se ha utilizado en todo el mundo para la difusión de músicas populares, clásicas y tradicionales, las respuestas a estas

preguntas varían considerablemente. El examen de esta variedad ofrece un mapa conceptual de los cambios significativos que se han producido en la radio, la música y la sociedad a lo largo del último siglo, así como de los diferentes contextos nacionales, regionales y locales en los que la radio se desarrolló y sigue utilizándose. Este cambiante objeto de estudio no sólo se produce por los diferentes contextos históricos y culturales. También se produce por lo que posiblemente sean los retos centrales de los estudios radiofónicos: lo efímero del sonido de la radio, la naturaleza dispersa de la escucha de la radio y lo incompleto e inaccesible que caracteriza a los archivos de muchas entidades de radiodifusión. Las tareas de búsqueda de fuentes útiles y de desarrollo de marcos metodológicos y teóricos para el análisis son, por tanto, fundamentales para los investigadores que trabajan en música y radio.

La bibliografía sobre música y radio se caracteriza por la diversidad de enfoques, que reflejan los antecedentes disciplinarios, las tradiciones intelectuales e incluso los compromisos políticos e industriales que han informado a los investigadores que trabajan en este campo desde la década de 1930. Mientras que la radio comercial ha estado dominada durante mucho tiempo por la investigación cuantitativa de la audiencia, los investigadores académicos han utilizado una serie de metodologías críticas, etnográficas, de archivo y cuantitativas. Desde principios de la década de 2000, la investigación sobre la música y la radio ha florecido, especialmente con el diálogo interdisciplinario entre los estudios culturales y la sociología de la cultura, entre los estudios de los medios de comunicación y los estudios musicales, y en la aparición de las vibrantes interdisciplinas de los estudios de la radio y los estudios del sonido.

Este capítulo ofrece una visión general de la investigación sobre la música y la radio con base en la sociología, organizada en función de la evolución histórica de la radiodifusión musical en la que se han centrado los estudios: la década de 1930, cuando la radiodifusión y la investigación de los oyentes se aglutinaron en torno al modelo de servicio público británico y al modelo comercial estadounidense; la década de 1950, cuando, con el auge de la televisión, la radio se reinventó como un medio secundario dedicado principalmente a la música grabada; la década de 1970, cuando los formatos comerciales, definidos por estrechos grupos demográficos y géneros musicales específicos, se convirtieron en dominantes; y la década de 2000, cuando a la radio terrestre (en contraposición a la radio por satélite y/o por Internet) se unió lo que Hilmes (2013: 43-44) llama "soundwork": "todo el complejo de medios digitales basados en el sonido". Hay que reconocer que la atención se centra en gran medida en la radio del Reino Unido y los Estados Unidos, las naciones que han producido los modelos de radiodifusión más influyentes a nivel mundial y en torno a las cuales se ha agrupado una preponderancia de la literatura (en inglés).

La década de 1930: La definición de la audiencia

La radio pasó en los años 20 de ser el dominio experimental de los aficionados a convertirse en un moderno medio de comunicación de masas, escuchado por una

amplia audiencia a través de un aparato doméstico cada vez más asequible. En la década de 1930, se reconoció su poderosa influencia en el público; de hecho, con su "dirección teóricamente universal", la radio dio forma a nuevas y contradictorias concepciones del público, como ciudadanos y consumidores (Loviglio 2005: xxi). Los científicos sociales y los publicistas respondieron desarrollando nuevas técnicas para estudiar las audiencias. Sus esfuerzos se cruzaron con varias dicotomías clave en el discurso y la política de la radio: servicio público frente a radio comercial; escucha activa frente a pasiva; y emisión local frente a nacional. La música clásica se convirtió en la piedra de toque de estas discusiones, ya que representaba el potencial de la radio como herramienta de mejora cultural, mientras que la música popular encarnaba los vínculos de la radio con el comercio. Esta sección explorará las implicaciones de estas dicotomías para la programación y la investigación musical, centrándose en el Listener Research de la British Broadcasting Corporation (BBC) en el Reino Unido y en el Princeton Radio Project en Estados Unidos.

Como ha demostrado Hilmes (2012), la dicotomía entre servicio público y comercial tomó forma a finales de la década de 1920 siguiendo líneas nacionales: en el Reino Unido, la BBC, financiada con fondos públicos, desempeñó el papel de educador de masas y unificador nacional, mientras que, en los Estados Unidos, las redes comerciales compitieron por la audiencia y los anunciantes. Los dos sistemas se definieron mutuamente, aunque influyeron en otras naciones: muchas naciones escandinavas, africanas y antípodas siguieron el modelo de la BBC, mientras que los modelos comerciales estadounidenses dominaron en América Central y del Sur (Hilmes 2012: 6, 19). Otros países, como Australia, Brasil, Francia y Canadá, tomaron prestados ambos modelos para desarrollar sistemas "mixtos" (Goodman 2011: 15). El marco dualista de la radiodifusión de servicio público frente a la comercial ocultó las similitudes entre los sistemas. Por ejemplo, aunque la música clásica era clave para su misión educativa, la BBC también emitía, y por tanto promocionaba, bandas de baile, órganos de teatro y crooners (Scannell y Cardiff 1991, Baade 2012). Mientras tanto, las redes comerciales de EE.UU. abrazaron la radiodifusión sinfónica, tanto por prestigio como para satisfacer las regulaciones de interés público (Goodman 2011).

A lo largo del periodo de entreguerras, las cartas de los oyentes representaron una fuente clave de información sobre los gustos de la audiencia, y tanto las emisoras comerciales como las de servicio público animaron a los oyentes a escribir sus comentarios sobre lo que escuchaban. Aunque a veces se considera un sistema rudimentario para seguir la opinión de la audiencia antes de la llegada de la medición científica, la correspondencia de los oyentes proporcionó ricos datos cualitativos al tiempo que ayudó a constituir el papel de la radio en la vida pública, con audiencias activamente comprometidas (Doctor 1999, Goodman 2011, Razlagova 2011). No obstante, también se reclamó una investigación más sistemática. Durante la década de 1930, tres empresas estadounidenses -Crossley, Hooper y Nielsen- fueron pioneras en la medición independiente de la audiencia, utilizando encuestas

telefónicas y otras técnicas de muestreo (Cox 2008: 43-49). Sus cifras de audiencia ayudaron a los anunciantes a determinar el alcance de los programas que patrocinaban, pero también revelaron que la programación educativa y cultural atraía a menos oyentes que la música popular y el entretenimiento.

En la BBC, con su misión de elevar la cultura, la preocupación por la programación impulsada por los índices de audiencia alimentó la resistencia a la investigación de la audiencia, que se consideraba un desarrollo comercializado y estadounidense. No obstante, varios miembros del personal de la BBC pidieron más información sobre los hábitos de los oyentes y la eficacia de los distintos modos de presentación. Mientras tanto, la falta de estudios sistemáticos de la audiencia de la BBC dio argumentos a los críticos para afirmar que no respondía al público y que debía perder su monopolio. La solución fue instituir un Departamento de Investigación de los Oyentes. Dirigido desde 1936 por Robert Silvey, el Departamento de Investigación de Audiencia de la BBC se convirtió rápidamente en una fuerza innovadora. Silvey fue pionero en las "técnicas de muestreo aleatorio", pero también utilizó "corresponsales locales" y paneles para proporcionar información cualitativa sobre las actitudes y las prácticas de escucha, un enfoque alineado con los métodos "casi antropológicos" de la influyente organización de investigación social Mass-Observation, fundada ese mismo año (Nicholas 2006). La Listener Research no tardó en ofrecer una imagen de la audiencia de la BBC, descubriendo que los oyentes más jóvenes y de clase trabajadora (la mayoría) preferían las variedades y la música más ligera a la clásica. Sin embargo, una condición clave para el Departamento de Investigación de los Oyentes era que no se dedicara a "aplicar" su investigación. Así, el Departamento de Música, de orientación clásica, pudo ignorar sus conclusiones, aunque el Departamento de Variedades trabajó estrechamente con el de Investigación de los Oyentes para perfeccionar la presentación de la música popular (Scannell y Cardiff 1991: 375-379, Nicholas 2006: 5-6). En esencia, la BBC adoptó la investigación de la audiencia sin estar en deuda con los índices de audiencia.

La investigación académica sobre la radio en Estados Unidos adoptó una forma muy diferente, no sólo por la orientación comercial de la radio estadounidense, sino también porque la sociología académica estaba creciendo como disciplina "científica". Uno de los más notables de los muchos "proyectos de investigación a gran escala y sustancialmente financiados" de la época fue el Proyecto de Investigación Radiofónica de Princeton, que se inició en 1937 (Calhoun 2007: 34). El director del proyecto, Paul Lazarsfeld, tenía como objetivo desarrollar enfoques favorables a la industria para medir la opinión de la audiencia, señalando un cambio en la investigación de la audiencia de EE.UU. de un compromiso con la retroalimentación abierta de los oyentes a un enfoque en las "preferencias instintivas" fácilmente cuantificadas (Razlagova 2011: 101-104). A pesar de su orientación "administrativa", Lazarsfeld contrató a Theodor Adorno, su colega emigrado, para explorar enfoques teóricos sobre el efecto de la radio en las

audiencias. Asignó a Adorno y a su sección el tema de la música porque era "el área más suave y menos explosiva de la radiodifusión" (Goodman 2011: 164-165). Adorno (1941) respondió afirmando que la radio contribuía a la escucha "retrógrada" (pasiva), desafiando la suposición de que la difusión de música clásica era automáticamente un bien social y que la medición de la opinión de la audiencia podría mejorarla. En última instancia, las perspectivas disonantes de Adorno provocaron su salida del proyecto en 1940.

Durante la década de 1930 y los años 40, tanto las emisoras de servicio público como las comerciales adoptaron la música clásica como un vehículo para la elevación cultural, incluso cuando trataban de comprender mejor a la audiencia que esperaban educar. A pesar de sus esfuerzos, la música clásica siguió siendo un gusto minoritario. Debido a su mandato de servicio público, la BBC continuó emitiendo música clásica durante el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, mientras que la radio comercial estadounidense dejó la programación clásica en gran parte para las emisoras universitarias y el ámbito especializado de la radiodifusión en FM. Sin embargo, enmarcar la década de 1930 únicamente a través de los encuentros entre la música clásica, la investigación de la audiencia y los sistemas nacionales de radio sería un error, como demuestra el caso de la radiodifusión regional en Estados Unidos. En primer lugar, su orientación local y sus contenidos pregrabados se convirtieron en el modelo de la radiodifusión comercial de la posguerra (Russo 2010). En segundo lugar, desempeñó un papel fundamental en el desarrollo del género musical country y de la audiencia (rural y blanca) (Peterson 1997). El reconocimiento de que la radio -y los géneros musicales que emitía- llegaban a un público segmentado, más que masivo, tuvo un fuerte impacto en la radiodifusión de la posguerra.

La década de 1950: Localismo, Top 40 y Rock 'n' Roll

En Estados Unidos, después de la Segunda Guerra Mundial, la radio comercial asumió las características que llegarían a definirla globalmente: ofrecía música grabada, con disc jockeys (DJs) que proporcionaban una presencia en vivo, se dirigía a una audiencia local y cada vez más específica, y desarrolló estrechos vínculos con la industria discográfica. Esta evolución, unida a la coalescencia [propiedad de las cosas de unirse o fundirse] de los adolescentes como público de la música popular, la aparición del rock 'n' roll como género distinto y el desarrollo del formato radiofónico de los 40 Principales [top 40], convirtió a la radio comercial estadounidense de los años 50 en una piedra de toque en las historias de la radio y la música popular. Aunque son relativamente pocas las investigaciones con base sociológica que se centran exclusivamente en este tema, es fundamental para comprender el auge de los formatos musicales en la radio comercial en la década de 1970 (Peterson y Davis, 1974). Esta sección esbozará la evolución clave de la radio y la música durante este período, centrándose en la dicotomía, a menudo mitificada, del DJ autónomo y el formato estandarizado de los 40 Principales.

En la posguerra, el auge de la televisión fue el catalizador de la transformación de la radio en un medio "secundario". Mientras que la televisión se convirtió en un medio nacional que se dirigía a una audiencia totalmente atenta, la radio se convirtió en un acompañamiento localizado de las actividades cotidianas de los oyentes. A finales de la década de 1940, el número de emisoras locales independientes se quintuplicó, alentado por los esfuerzos de la Comisión Federal de Comunicaciones de Estados Unidos para limitar los monopolios y diversificar la propiedad. Las emisoras locales, preocupadas por los costes, recurrieron a la música grabada para rellenar el tiempo de emisión, mientras que, para competir con los anunciantes, buscaban cada vez más altos índices de audiencia con distintos segmentos de público (Peterson y Davis 1974: 301). A lo largo de las décadas de 1950 y 1960, los ingresos por publicidad en la radio y las ventas de la misma aumentaron. Mientras tanto, muchas emisoras comerciales locales atendían a audiencias que habían sido ignoradas por las cadenas, sobre todo a los afroamericanos, atendidos por emisoras de "atractivo negro", y a los adolescentes, especialmente cuando las radios portátiles de transistores se hicieron más asequibles a finales de los años 50 (Barlow 1999, Douglas 1999: 223-226).

Tanto la radio como la industria discográfica también abrazaron un mercado adolescente distinto, especialmente a través del nuevo género del rock 'n' roll, que estaba vinculado al cruce del rhythm and blues afroamericano con un público adolescente blanco. Tomando como modelo a los DJs afroamericanos, Alan Freed y otros DJs blancos se convirtieron en figuras icónicas de la popularización de la música negra entre el público blanco (Keightley 2001). Si la música clásica representaba la "ambición cívica" de la radio en los años 30, el rock 'n' roll encarnaba las esperanzas democráticas y antisegregacionistas de la era de los derechos civiles (Goodman 2011). La crítica del rock de los años sesenta también presentó el rock 'n' roll en términos masculinos como algo opuesto y serio, en contraste con el insípido pop dominante (Coates 2003). Esta dicotomía se asemejaba a la oposición que se percibía en la radio de los años 50 entre los DJs musicalmente aventureros y la música estandarizada y comercializada de los 40 Principales, contribuyendo a la romantización de los DJs y a la desestimación del público de la música pop como adolescentes feminizados.

Como sostiene Killmeier (2001), los DJs equilibraban su papel de "consumidores sustitutos" de los gustos con las reivindicaciones democráticas de que respondían a los gustos de los oyentes, comunicados a través de encuestas informales y de la divulgación comunitaria. Los DJs de los años 50 disfrutaban de un nivel relativamente alto de control sobre su programación, pero no eran totalmente autónomos. A través del sistema payola, las compañías discográficas ofrecían a los DJs una serie de incentivos para que reprodujeran sus discos, una práctica que ayudaba a los pequeños sellos a acceder a las ondas, pero que también desviaba los ingresos de los músicos. Al igual que la antigua práctica del "plugging" de canciones, la payola subrayaba la importancia de la radio en la comercialización de canciones

populares, sobre todo porque la difusión ofrecía una confirmación aparentemente imparcial de la popularidad de una canción (Rossman 2012: 23). En 1960, el Congreso de Estados Unidos inició una serie de audiencias sobre la payola. Impulsadas por el pánico moral ante el rock 'n' roll, la raza y la corrupción de la juventud por parte de DJs sin escrúpulos, las audiencias condujeron a la prohibición de la payola y a nuevos límites en la autonomía de los DJs (Douglas 1999: 250-251).

Más allá de los DJs famosos, las emisoras de radio de los años 50 buscaban la audiencia a través de medios más sistemáticos, el más famoso, el formato de los 40 Principales. Su invención se suele atribuir a Todd Storz, quien, al observar a los adolescentes que tocaban repetidamente los mismos discos de la gramola, reconoció la importancia de la familiaridad y la repetición para atraer y mantener a los oyentes. Aunque las primeras versiones incluían un amplio espectro de música pop, a finales de los años 50 el formato de los 40 Principales se asoció al rock and roll y a los oyentes adolescentes. Los elementos clave del formato eran un estilo de presentación de gran energía y canciones de éxito que se reproducían en "alta rotación" (Eberly 1982: 200-206). Aunque fue criticado por ser formulista y comercializado, especialmente con el auge de la radio FM independiente de finales de los 60, que valoraba la autenticidad del rock y la autonomía de los DJ, el formato de los 40 Principales, con sus listas de reproducción cada vez más ajustadas y su intenso "control de calidad", influyó mucho en la radio comercial a partir de los 70.

1970s: Los formatos y el interés público

La radio comercial terrestre adquirió su forma moderna durante la década de 1970, cuando los formatos musicales proliferaron en un espectro FM ampliado, que ofrecía un sonido de mayor fidelidad que el espectro AM. Un formato define el "sonido" distintivo de una emisora: su lista de reproducción, género(s) musical(es), patrón de DJ y publicidad, todo ello calculado para generar altos índices de audiencia con un grupo demográfico específico, que luego se utiliza para comercializar el tiempo de emisión a los anunciantes. Dentro de la industria, los formatos se definen tanto por la demografía como por el género musical, como es el caso de *Adult Contemporary*, un formato que se dirige a mujeres de 24 a 54 años con una mezcla de rock ligero y pop melódico. Los formatos radiofónicos parten de tres premisas fundamentales sobre el público: quieren escuchar música conocida, tienden a distraerse y pueden entenderse a través de "tipificaciones" (por ejemplo, los jóvenes varones aficionados al rock no quieren escuchar a mujeres artistas). Varios estudiosos han ofrecido útiles relatos sobre el desarrollo y las clasificaciones de los formatos, junto con sus complicadas interacciones con el género musical, las identidades y prácticas de los oyentes y la industria musical (Barnes 1988, Berland 1994, Rothenbuhler 1996, Wollman 1998, Simpson 2011, Weisbard 2014).

Una preocupación clave en la literatura es cómo los formatos musicales pueden servir al interés público, particularmente con la concentración de la propiedad de las emisoras tras la desregulación en los años 80 y 90 (Berland 1994, Lee 2004).

Determinar lo que constituye el interés público es, por supuesto, un reto importante. ¿Se trata de la competencia del *laissez faire*? ¿La respuesta a una comunidad local? ¿Representación de los músicos de una nación? Para muchos estudiosos, la diversidad de formatos, sellos discográficos o canciones es un indicador clave de que se está sirviendo al interés público, no sólo en términos de los gustos de los oyentes sino también, dada la importancia promocional de la radio, para garantizar que una amplia gama de músicos y sellos tengan acceso a las ondas. Estas cuestiones continúan los debates anteriores sobre si la audiencia es un público o un mercado, sobre quién controla la programación musical y sobre el estatus de la música como mercancía o forma de expresión cultural. Para abordar estas cuestiones, muchos estudiosos han recurrido a la teoría de la comunicación y han adoptado una perspectiva de producción de la cultura, con métodos que van desde las entrevistas y etnografías del personal de la radio hasta el análisis de las listas de reproducción, las emisoras y los datos del mercado.

La cuestión de si la programación de la radio comercial responde más a las necesidades locales o a las industrias nacionales ha sido fundamental en los estudios sobre el formato de la radio desde la década de 1980. En su etnografía de una emisora de Rock Orientado a los Álbumes (ROA), Rothenbuhler (1985) descubrió que las decisiones de programación se basaban principalmente en los datos de difusión publicados en las hojas comerciales nacionales, en las recomendaciones de los promotores de las compañías discográficas y en la reputación de los artistas; los oyentes y los DJ tenían poca participación. El influyente ensayo de Berland sobre la radio canadiense de formato argumentó que la radio corporativa sindicada, al centralizar la producción, había divorciado las decisiones de programación de los contextos locales. Ambos estudiosos afirmaron que el afán de lucro de las empresas limitaba la diversidad de lo que se emitía y, en última instancia, el potencial de construcción de la comunidad de la radio (Berland 1994, Rothenbuhler 1996).

Varios estudiosos han examinado el efecto de la consolidación empresarial en la diversidad musical después de la Ley de Telecomunicaciones de 1996 de EE.UU., que permitió la propiedad nacional ilimitada de las emisoras de radio y el aumento significativo de la propiedad local. Lee (2004) descubrió que, bajo la propiedad consolidada, la programación se hacía cada vez más a nivel regional, lo que disminuyó la diversidad de canciones en todos los formatos principales a lo largo de la década de 1990. Por otro lado, la consolidación contribuyó a una mayor diversidad de formatos en los grandes mercados, ya que los propietarios de varias emisoras agruparon varios formatos para perseguir el mayor número posible de "segmentos demográficos comercialmente valiosos" (Lee 2004: 333). El análisis de difusión de Rossman demostró que las rutinas y estrategias corporativas, y no la toma de decisiones deliberada desde arriba, estaban impulsando la "uniformidad" de la radio comercial, en concreto, los parámetros de género de los formatos y las "promociones de los sellos discográficos", incluida la payola, que ha seguido siendo una fuerza importante en la industria, a pesar de los escándalos periódicos y las medidas

reguladoras. Al igual que Lee, Rossman (2012: 72, 100) identificó una tendencia hacia más formatos con menos diversidad de canciones, con las canciones más exitosas que atraviesan los formatos y las menos exitosas que caen fuera de las estrechas convenciones genéricas.

El modelo estadounidense ha influido en la radio comercial a nivel internacional (Ahlkvist 2001), al igual que las empresas musicales multinacionales. En respuesta a la preocupación por la americanización, gobiernos como el de Canadá y Francia han instituido cuotas para las emisoras, mientras que otros han adoptado incentivos más suaves de "estado promocional" (Cloonan 2007). Varios estudios han examinado cómo la política afecta a las industrias, los géneros y las identidades musicales nacionales. Por ejemplo, Henderson (2008) sostiene que las cuotas de contenido canadienses, vigentes desde 1971, no sólo han apoyado a la industria musical del país, sino que también han contribuido a sostener vibrantes escenas musicales independientes. Por el contrario, Nueva Zelanda optó por un sistema de cuotas voluntario, y la agencia *New Zealand on Air* promocionó la música local, una estrategia que se consideró más eficaz para las canciones convencionales, "aptas para la radio" (Scott 2008).

En algunos países, los servicios públicos de radiodifusión siguen siendo influyentes y actúan como "guardianes" entre los productores culturales y el público. En el Reino Unido, por ejemplo, BBC Radio 1 ha sido una fuerza dominante en la industria de la música popular del país desde 1967 (Percival 2011). Con un enfoque de "índices de audiencia de día, reputación de noche", adoptó una lista de reproducción "Top 50" para la programación diurna a principios de la década de 1970, mientras que sus DJs nocturnos disfrutaban de un alto grado de autonomía, programando rock progresivo y otros repertorios aventureros. Salvo los competidores de fuera, como las legendarias emisoras piratas de los años 60, la BBC no tuvo que enfrentarse a la competencia de la radio comercial independiente hasta los años 70, y estas emisoras tardaron en adoptar formatos de estilo estadounidense hasta la desregulación de los años 80 (Barnard 1989: 50-62). Durante la década de 1990, Radio 1 reformuló su mandato de servicio público para presentar "primero la nueva música". Esto no sólo la diferenció de las emisoras comerciales basadas en formatos, sino que, según Hendy (2000), su nuevo enfoque contribuyó al éxito mundial del britpop a finales de la década de 1990.

En Israel, un país situado en la periferia de la industria musical multinacional, la situación era más compleja. Kaplan (2012) describe cómo Galgalatz, la segunda emisora financiada con fondos públicos, adoptó en 1996 un formato de música contemporánea para adultos con el fin de competir con las emisoras comerciales. Ofreciendo una mezcla de rock suave en inglés y en israelí, pronto se convirtió en la emisora líder del país, y su formato llegó a considerarse una invención israelí, no una importación globalizada. Mientras tanto, fueron las emisoras comerciales las que diversificaron la música popular israelí al incluir géneros de influencia árabe en sus listas de reproducción (Kaplan 2012: 225-226).

La literatura es generalmente pesimista sobre la capacidad de la radio de formato comercial para ser musicalmente diversa, responder a las comunidades locales y evitar lo trivial. Se culpa a la programación racionalizada, la reducción de costes, el pago y la priorización de los beneficios de haber convertido la radio musical en algo que se oye más que se escucha. De hecho, el número de oyentes de la radio ha disminuido desde la década de 1990, aunque los formatos de conversación más baratos se han expandido, incluso en la radio pública estadounidense, que históricamente emitía géneros menos comercializables, como la música clásica, el jazz y el folk (Lee 2004, NEA 2006). No obstante, la industria musical sigue considerando la radio musical terrestre como un importante medio de promoción (Rossman 2012).

Muchos estudiosos, de hecho, han defendido la continua relevancia de la radio terrestre y/o comercial, en particular los que investigan sitios donde la programación musical no está totalmente racionalizada. Esto se puede encontrar en las estaciones de nicho en América del Norte (Ahlkvist 2001) y en naciones como Perú, donde la radio comercial y los DJs siguen siendo fuerzas dominantes en la industria, promoviendo una amplia gama de géneros populares locales, así como cosmopolitas (Tucker 2010). Por último, las radios comunitarias no comerciales se distinguen por su capacidad de respuesta a las comunidades locales, ofreciendo modelos de compromiso musical democrático (Fairchild 2012). Está claro que centrarse exclusivamente en la radio de formato terrestre en el mundo desarrollado oscurece una amplia gama de emocionantes radios musicales.

La década de 2000: La radio musical en línea

Como señalan Loviglio y Hilmes (2013), la radio ha experimentado un renacimiento desde principios de la década de 2000. Los estudiosos de la radio han examinado la radio terrestre en el mundo en desarrollo, la radio comunitaria, la radio por satélite, la radio web y el podcasting, y una serie de servicios digitales de transmisión de música. La radio ha llegado incluso a las pantallas a través de aplicaciones para teléfonos inteligentes y sitios web de emisoras que ofrecen una serie de contenidos y foros de debate (Hilmes 2013). Muchos observadores han celebrado el resurgimiento del documental radiofónico y el alcance global de la radio online. Sin embargo, la investigación de la radio musical sigue siendo un reto, sobre todo porque la propia industria musical se encuentra en un intenso periodo de reinención en respuesta a los medios digitales. En esta sección se examinará la investigación sobre las nuevas formas de "radio musical", centrándose en los servicios de música en línea y en las actuales tensiones entre la programación racionalizada y la autonomía de los DJ, la personalización de las listas de reproducción y la constitución del interés público en los entornos en línea.

En una extensión de la dirección de la radio de formato estrecho, los servicios de música en línea ofrecen a los suscriptores una amplia selección "hiperfragmentada" de formatos. Los servicios musicales basados en algoritmos, como Last.fm, permiten

además a los usuarios personalizar las listas de reproducción según sus gustos (Lacey 2013: 15). El discurso popular suele contrastar desfavorablemente estos servicios "robotizados" con la experiencia curada que ofrecen los DJs de forma libre. Razlagova (2013: 63) sostiene, sin embargo, que la división más importante es "entre la cultura de acceso abierto y los usos corporativos de la propiedad intelectual", citando los servicios respaldados por la industria, como Spotify, que pagan a los músicos unos derechos insignificantes y sólo sirven a unos pocos países debido a las restricciones de las licencias. En cambio, la radio web independiente ofrece una amplia gama de música de acceso abierto a audiencias de todo el mundo, subvirtiendo las agendas, los géneros y los formatos de las industrias de la música y la radio.

El debate sobre el acceso abierto frente a la propiedad corporativa en Internet recuerda antiguas cuestiones relativas a la radiodifusión y el interés público. A diferencia del espectro de la radiodifusión, que está regulado como un recurso público, gran parte de la infraestructura de Internet es de propiedad privada, lo que hace que las consideraciones de interés público e incluso de "lo público" sean problemáticas (Wall, de próxima publicación). Los servicios musicales en línea suelen "eludir la política y la regulación relacionadas con los discursos de construcción de la nación" (Homan 2012: 1047). Muchos servicios públicos de radiodifusión han respondido desarrollando una importante presencia en línea. Por ejemplo, la CBC Music de la Corporación Canadiense de Radiodifusión, un servicio en línea y una aplicación, ofrece un amplio espectro de formatos y otros contenidos con énfasis en los artistas canadienses.

Como sostiene Lacey (2013), la noción de público es una construcción fomentada por los medios de comunicación modernos. Los entornos en línea promueven una imagen dicotómica de participación (por ejemplo, páginas de comentarios) y de escucha personalizada y privatizada. De hecho, la radio y los servicios musicales en línea representan una hiperfragmentación de los formatos y una difusión más intensa, incluso cuando ponen a disposición una asombrosa diversidad de géneros, artistas, épocas y canciones, lo que exige a su vez un nuevo conjunto de guardianes, ya sean algoritmos de recomendación o DJs creadores de gustos. La cuestión de cómo se constituye el público de estos servicios -y su relación con la comunidad local, nacional y en línea- sigue abierta.

Conclusión

Los estudios sociológicos sobre la radio y la música se han centrado en gran medida en los aspectos relacionados con la producción de la cultura, desde las normativas y las organizaciones del sector hasta los estudios sobre los DJ y los programadores de radio. Los investigadores también han prestado atención a las audiencias, considerando cómo están constituidas y cómo interactúan con el sonido musical. Por último, el género musical también ha sido clave, funcionando a menudo como

un concepto organizador en las investigaciones sobre los hábitos de escucha, la demografía y las estructuras de la industria.

Sin embargo, la literatura sobre el sonido musical o las actuaciones específicas de los músicos es relativamente escasa. Esto se debe a varias razones: los antecedentes disciplinarios de los académicos en este campo, el desafío de desenredar las complejas economías políticas de la radio y la naturaleza cuantitativa de la mayoría de los datos disponibles. En muchos sentidos, la tendencia de la industria de la radio a tratar la música como una mercancía ha dificultado que los estudiosos interesados en la música como algo más que una mercancía encuentren un punto de apoyo para sus análisis. Estos retos se ven amplificados por la enorme cantidad y ubicuidad de la música en la radio, tanto en el aire como en línea, y su diversidad a lo largo de la historia y entre las culturas.

Gracias al compromiso de los estudiosos de la música con los medios de comunicación, al compromiso de los estudiosos de los medios de comunicación con el sonido y a los nuevos campos de los estudios sobre la radio y el sonido, la literatura que investiga la música en la radio ha crecido considerablemente. Este trabajo ofrece no sólo una mejor comprensión del papel de la música en la sociedad, sino también una oportunidad para entender cómo la música en la radio puede (o no) contribuir a una esfera pública más democrática.

Referencias

- Adorno, T.W. 1941. "The Radio Symphony." In *Radio Research 1941*, eds. P.F. Lazarsfeld and F.N. Stanton, 110–139. New York: Duell, Sloan and Pearce.
- Ahlkvist, J.A. 2001. "Programming Philosophies and the Rationalization of Music Radio." *Media, Culture & Society* 23(3): 339–358.
- Baade, C. 2012. *Victory through Harmony: The BBC and Popular Music in World War II*. New York: Oxford University Press.
- Barlow, W. 1999. *Voice Over: The Making of Black Radio*. Philadelphia: Temple University Press.
- Barnard, S. 1989. *On the Radio: Music Radio in Britain*. Milton Keynes: Open University Press.
- Barnes, K. 1988. "Top 40 Radio: A Fragment of the Imagination." In *Facing the Music*, ed. S. Frith, 8–50. New York: Pantheon.
- Berland, J. 1994. "Radio Space and Industrial Time: The Case of Music Formats." In *Canadian Music: Issues of Hegemony and Identity*, eds. B. Diamond and R. Witmer, 173–187. Toronto: Canadian Scholars' Press.
- Calhoun, C. 2007. "Sociology in America: An Introduction." In *Sociology in America: A History*, ed. C. Calhoun, 1–38. Chicago: University of Chicago Press.
- Cloonan, M. 2007. *Popular Music and the State in the UK*. Aldershot: Ashgate.
- Coates, N. 2003. "Teenyboppers, Groupies, and Other Grotesques: Girls and Women and Rock Culture in the 1960s and early 1970s." *Journal of Popular Music Studies* 15(1): 65–94.
- Cox, J. 2008. *Sold on Radio: Advertisers in the Golden Age of Broadcasting*. Jefferson: McFarland and Co.

- Doctor, J. 1999. *The BBC and Ultra-Modern Music, 1922–1936: Shaping a Nation's Tastes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Douglas, S.J. 1999. *Listening In: Radio and the American Imagination, from Amos 'n' Andy and Edward R. Murrow to Wolfman Jack and Howard Stern*. New York: Random House.
- Eberly, P.K. 1982. *Music in the Air: America's Changing Tastes in Popular Music*. New York: Hastings House.
- Fairchild, C. 2012. *Music, Radio and the Public Sphere: The Aesthetics of Democracy*. New York: Palgrave Macmillan.
- Goodman, A. 2011. *Radio's Civic Ambition: American Broadcasting and Democracy in the 1930s*. New York: Oxford University Press.
- Henderson, S. 2008. "Canadian Content Regulations and the Formation of a National Scene." *Popular Music* 27(2): 307–315.
- Hendy, D. 2000. "Pop Music Radio in the Public Service: BBC Radio 1 and New Music in the 1990s." *Media, Culture and Society* 22(6): 743–761.
- Hilmes, M. 2012. *Network Nations: A Transnational History of British and American Broadcasting*. New York: Routledge.
- _____. 2013. "The New Materiality of Radio: Sound on Screens." In *Radio's New Wave: Global Sound in the Digital Era*, eds. J. Loviglio and M. Hilmes, 43–61. New York: Routledge.
- Homan, S. 2012. "Local Priorities, Industry Realities: The Music Quota as Cultural Exceptionalism." *Media, Culture and Society* 34(8): 1040–1051.
- Kaplan, D. 2012. "Institutionalized Erasures: How Global Structures Acquire National Meanings in Israeli Popular Music." *Poetics* 40(3): 217–236.
- Keightley, K. 2001. "Reconsidering Rock." In *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, eds. S. Frith, W. Straw, and J. Street, 109–142. Cambridge: Cambridge University Press.
- Killmeier, M.A. 2001. "Voices between the Tracks: Disk Jockeys, Radio, and Popular Music, 1955–1960." *Journal of Communication Inquiry* 25(4): 353–374.
- Lacey, K. 2013. "Listening in the Digital Age." In *Radio's New Wave: Global Sound in the Digital Era*, eds. J. Loviglio and M. Hilmes, 9–23. New York: Routledge.
- Lee, S.S. 2004. "Predicting Cultural Output Diversity in the Radio Industry, 1989–2002." *Poetics* 32(3/4): 325–342.
- Loviglio, J. 2005. *Radio's Intimate Public: Network Broadcasting and Mass-Mediated Democracy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Loviglio, J. and M. Hilmes. 2013. "Introduction: Making Radio Strange." In *Radio's New Wave: Global Sound in the Digital Era*, eds. J. Loviglio and M. Hilmes, 1–6. New York: Routledge.
- National Endowment for the Arts (NEA). 2006. *Airing Questions of Access: Classical Music Radio Programming and Listening Trends*. Washington, DC.
- Nicholas, S. 2006. "Introduction." *BBC Audience Research Reports. Part 1: BBC Listener Research Department, 1937– c. 1950*. 1–14. Wakefield: Microform Academic Publishers.
- Percival, J.M. 2011. "Music Radio and the Record Industry: Songs, Sounds, and Power." *Popular Music and Society* 34(4): 455–473.
- Peterson, R.A. 1997. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.

- Peterson, R.A. and N. Anand. 2004. "The Production of Culture Perspective." *Annual Review of Sociology* 30: 311-334.
- Peterson, R.A. and R.B. Davis, Jr. 1974. "The Contemporary American Radio Audience." *Popular Music and Society* 3(4): 299-313.
- Razlagova, E. 2011. *The Listener's Voice: Early Radio and the American Public*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- _____. 2013. "The Past and Future of Music Listening: Between Freeform DJs and Recommendation Algorithms." In *Radio's New Wave: Global Sound in the Digital Era*, eds. J. Loviglio and M. Hilmes, 62-76. New York: Routledge.
- Rossman, G. 2012. *Climbing the Charts: What Radio Airplay Tells Us About the Diffusion of Innovation*. Princeton: Princeton University Press.
- Rothenbuhler, E.W. 1985. "Programming Decision Making in Popular Music Radio." *Communication Research* 12(2): 209-232.
- _____. 1996. "Commercial Radio as Communication." *Journal of Communication* 46(1): 125-143.
- Russo, A. 2010. *Points on the Dial: Golden Age Radio beyond the Networks*. Durham: Duke University Press.
- Scannell, P. and D. Cardiff. 1991. *A Social History of British Broadcasting, Vol. 1: Serving the Nation*. Oxford: Basil Blackwell.
- Scott, M. 2008. "The Networked State: New Zealand on Air and New Zealand's Pop Renaissance." *Popular Music* 27(2): 299-305.
- Simpson, K. 2011. *Early '70s Radio: The American Format Revolution*. New York: Continuum.
- Tucker, J. 2010. "Music Radio and Global Mediation: Producing Social Distinction in the Andean Public Sphere." *Cultural Studies* 24(4): 553-579.
- Wall, T. Forthcoming. "Music Radio Goes Online." In *Music and the Broadcast Experience: Performance, Production, and Audiences*, eds. C. Baade and J. Deaville. New York: Oxford University Press.
- Weisbard, E. 2014. *Top 40 Democracy: The Rival Mainstreams of American Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wollman, E.L. 1998. "Men Music & Marketing at Q104.3 (WAXQ-FM New York)." *Popular Music and Society* 22(4): 1-23.

La música y la imagen en movimiento

Un estudio de caso de Hans Zimmer

BENJAMIN WRIGHT

Durante un tiempo, todos los detractores decían: "Oh, todo lo que habéis hecho ha sido construir una fábrica. Es sólo una fábrica". Y al principio me sentí muy ofendido por eso, pero luego me di cuenta de que, sí, eso es exactamente lo que hicimos. Construimos una fábrica en la que hay una infraestructura, hay tecnología, hay un sistema de apoyo constante que permite a los artistas ser creativos y hacer cosas locas mientras tienen una especie de nivel de confort y red de apoyo.

Hans Zimmer (citado en Rule y Gallagher 1999: 31)

En esta entrevista de 1997 con la revista *Keyboard*, el compositor cinematográfico Hans Zimmer describe la reacción de la crítica a Remote Control Productions, la productora musical que creó en 1989 con su socio productor Jay Rifkin. Por aquel entonces, las instalaciones de la empresa en Santa Mónica, California, contaban con un estudio de 40.000 pies cuadrados que funcionaba como un "laboratorio de ideas" cooperativo para que docenas de compositores de largometrajes, televisión, juegos y anuncios perfeccionaran su arte y construyeran sus carreras en la industria del entretenimiento. Con su red compartida de muestras musicales digitales y equipos de última generación, por no hablar de su sentido comunitario del flujo de trabajo creativo, Zimmer sugiere en la misma entrevista: "Hay una diferencia en la forma en que suenan las partituras que salen de aquí. No es tanto una cuestión de calidad de sonido, sino más bien porque existe una infraestructura" (Rule y Gallagher 1999: 31). Las dimensiones estéticas de este "sonido" particular están conformadas, en parte, por la dependencia de las prácticas clásicas de puntuación de Hollywood, y una sinergia entre las estructuras musicales electrónicas y orquestales. En gran medida, la organización institucional del estudio de Zimmer y la infraestructura tecnológica que lo sustenta han contribuido a crear un estilo propio que ha sido fundamental para reorganizar la forma y la función de las prácticas musicales cinematográficas contemporáneas.

En este capítulo se aborda con especial interés el modo en que el "sonido" de Remote Control se desarrolló a partir de un conjunto compartido de exigencias institucionales y estructuras estéticas específicas de la producción musical de cine y televisión contemporáneos y del imprimátur estilístico de Zimmer. Para ello, sostengo que este "estilo de grupo" funciona dentro de un conjunto de convenciones formales interrelacionadas y de estructuras laborales centralizadas que siguen el modelo de los principios de puntuación desarrollados en la época de los estudios de

Hollywood. Sin embargo, las identidades profesionales de los músicos y compositores de Remote Control están vinculadas no sólo a la infraestructura social y técnica de la "fábrica" de Zimmer, sino también al enfoque estético de Zimmer sobre la composición cinematográfica. En última instancia, esta infraestructura puede decirnos algo sobre la producción musical contemporánea de Hollywood y su relación con la narrativa, la tecnología digital y el negocio del cine moderno.

Los relatos industriales sobre los compositores en Hollywood han hecho hincapié en el conflicto inherente entre las exigencias corporativas y creativas de este arte comercial. Los historiadores de la música de cine Karlin y Wright afirman que, además de la labor creativa de escribir música para películas, el trabajo de un compositor implica invariablemente la negociación de una compleja variedad de factores que incluyen demandas narrativas, de dirección, visuales y comerciales (Karlin y Wright 2004: 21). Según Faulkner (1978: 100), la composición cinematográfica está "dominada por el cliente", donde las interferencias de los productores, directores y ejecutivos de los estudios plantean distintos retos a la autonomía creativa de un compositor y a la creación de una obra de arte única (la partitura cinematográfica): "Lo que hace un trabajador ante los problemas de las demandas inapropiadas y las diferentes definiciones de la situación depende de una serie de factores, como las alternativas de que dispone, su poder para definir y controlar las acciones de los clientes y su poder para seleccionar la clientela con la que trabajar". Lo que subraya esta relación es la medida en que un compositor tiene influencia -o poder institucional- en la dirección creativa de su obra. Al mismo tiempo, como ha señalado Dowd (2004: 239), los compositores también deben negociar las oportunidades profesionales en un campo en el que muy pocos individuos disfrutaban de carreras estables y constantes.

A principios de la década de 1960, la mayoría de los grandes estudios de Hollywood se habían desprendido de los servicios de producción y postproducción in situ, y empezaron a contratar a profesionales independientes para el trabajo de sonido, música y edición de imágenes. La decisión de Paramount de 1948, que separó de hecho los holdings de distribución y exhibición de los estudios de sus redes de producción, provocó despidos generalizados y reorganizaciones del personal de los estudios. Los estudios cinematográficos, entre los que se encontraban Metro-Goldwyn-Mayer, Twentieth Century Fox, Warner Bros. y Paramount, anunciaron que ya no podían permitirse contratar a un gran número de trabajadores artesanales, incluidos los compositores y el personal musical, con contratos plurianuales (Anon. 1970). En su lugar, los estudios comenzaron a contratar por película. En términos económicos, las asociaciones a corto plazo que se desarrollaron entre los profesionales artesanos y la dirección de los estudios constituyeron una forma de organización industrial denominada "especialización flexible". Según Christopherson y Storper (1989: 55), los trabajadores con especialización flexible en la industria cinematográfica contemporánea prestan servicios especializados y subcontratados a productores y directores, pero permanecen abiertos a cambios en el flujo de trabajo,

las relaciones profesionales y las habilidades técnicas. Para los compositores, que como grupo siguen sin estar afiliados a un gremio o sindicato de Hollywood, el trabajo autónomo significa incertidumbre e inestabilidad laboral. Al hacer la transición de personal de estudio a tiempo completo a trabajadores autónomos en las últimas décadas, los compositores -además de la mayoría del resto del personal de postproducción- negociaron su estatus profesional dentro de la industria desarrollando y alimentando relaciones con los clientes productores y directores que podrían conducir a un trabajo recurrente y a la perspectiva de una carrera estable. Sin embargo, como ha demostrado Faulkner, uno de los síntomas del inestable sistema de autónomos es que, aunque los compositores sigan desarrollando y alimentando las relaciones con los cineastas, e incluso puedan renunciar al control artístico de su trabajo cuando surgen desacuerdos, la probabilidad de que sus esfuerzos afecten positivamente a su carrera nunca está garantizada.

En cierto sentido, pues, Remote Control Productions, que empezó como Media Ventures y cambió de nombre en 2003, representa una anomalía social y creativa dentro de la producción musical cinematográfica contemporánea, que se asemeja al modo de producción en serie habitual en las prácticas musicales de la época de los estudios. Durante el apogeo de los años 30 y 40, los principales estudios albergaban departamentos de música con compositores, arreglistas, orquestadores, copistas, editores de música, bibliotecarios y un director musical que supervisaba las operaciones diarias y funcionaba como intermediario entre los productores y los compositores (Prendergast 1992: 37). Como señala Cooke (2008: 72), la producción de la música de las películas de la época de los estudios era, en gran medida, un asunto de colaboración en el que participaban múltiples compositores, arreglistas y orquestadores y en el que las partituras se consideraban habitualmente un "trabajo en equipo" y los responsables no recibían los créditos correspondientes en la pantalla. Décadas más tarde, el lema de Remote Control - "formar a personas con talento musical para que se conviertan en compositores y artistas de éxito"- sugiere un campo de entrenamiento que no está disponible para los compositores en la actual comunidad de producción musical de Los Ángeles.

La composición de las instalaciones de Remote Control refleja un modo de producción descentralizado con una pequeña plantilla de compositores asalariados, diseñadores de sonido, orquestadores, técnicos y un creciente colectivo de compositores que alquilan espacio de estudio en las instalaciones, entre ellos Steve Jablonsky (*Transformers*, 2007), Henry Jackman (*X-Men: First Class*, 2011), Ramin Djawadi (*Juego de Tronos*, 2011), Rupert Gregson-Williams (*Winter's Tale*, 2014), Heitor Pereira (*Despicable Me 2*, 2013), Geoff Zanelli (*Disturbia*, 2007), Atli Orvarsson (*Season of the Witch*, 2011), Lorne Balfe (*Megamind*, 2010) y Junkie XL (*300: Rise of an Empire*, 2014). En un perfil de *Variety* de 2014, el historiador de la música de cine Jon Burlingame (2014) se refiere a Remote Control como una "empresa de préstamos" con un equipo de ochenta y cinco miembros independientes que aseguran sus propios proyectos cinematográficos y utilizan las cuatro salas de control y las

numerosas suites de mezcla de las instalaciones para interpretar, grabar y mezclar su música. El antiguo compositor de Remote Control, Jeff Beal, expresa la camaradería del campus de la siguiente manera: "Esto es realmente un colectivo de gente diferente, cada uno haciendo lo suyo, y ocasionalmente viniendo a ayudarse e inspirarse unos a otros cuando es necesario y posible" (citado en Rule y Gallagher 1999: 31). Además de la atmósfera agradable y la política de puertas abiertas de las instalaciones, los compositores de Remote Control se benefician de dos componentes fuertemente centralizados, uno basado en la tecnología del estudio y el otro en la naturaleza transaccional de la colaboración de los compositores dentro de las instalaciones.

La infraestructura de la empresa se basa en su amplia biblioteca de muestras digitales, que alberga miles de sonidos -desde golpes de *taiko* hasta continuos de violonchelo, pasando por estallidos de corno y ambientes ambientales- extraídos de sesiones de grabación con músicos de todo el mundo, intérpretes, artistas sonoros y la Orquesta Sinfónica de Londres. Entre los sonidos almacenados en el archivo del estudio se encuentran selecciones en bruto creadas para docenas de partituras del propio Zimmer, como *Rain Man* (1988), *Black Rain* (1989), *El Rey León* (1994), *Crimson Tide* (1995), *Gladiator* (2000), la serie *Piratas del Caribe* (2003-2011) y la trilogía de *El Caballero Oscuro* (2005-2012). Conectadas por un servidor central, estas grabaciones están a disposición de todos los compositores de la instalación para que las utilicen en la creación de maquetas temporales o en una partitura final. De hecho, pasajes de las partituras de Zimmer para *El pacificador* (1997) y *La delgada línea roja* (1998) contienen elementos de la biblioteca de muestras que se entrelazan con interpretaciones orquestales y corales originales. Normalmente, durante el proceso de creación de la partitura, un compositor realiza una audición de una selección de bocetos musicales para un director visitante utilizando la biblioteca de muestras en lugar de una orquesta más cara. Una vez que se establece un enfoque, el compositor sustituye el material de demostración por una orquesta en vivo. En otros casos, un director puede encariñarse con la pista temporal (conocida como "amor temporal") y solicitar su uso en la pista final (Sadoff 2006: 166). Lo que estas muestras proporcionan, por tanto, es un manantial de material sonoro propio que no está disponible para los músicos fuera de Remote Control Productions. Pero, al mismo tiempo, la red de bibliotecas también fomenta un flujo de trabajo dinámico entre Zimmer y otros compositores que se parece mucho al método basado en el equipo de los departamentos de música de la época de los estudios.

No es raro que Zimmer recurra a otros compositores para "dar cuerpo" a sus ideas después de haber compuesto los motivos y temas principales de una pista concreta, sobre todo en proyectos cinematográficos de gran envergadura con calendarios ajustados. Según el compositor Henry Jackman, "Hans te da una hoja de ruta del tema. Ha escrito una pieza de piano de 2:30, con muchos cambios de tonalidad, el estado de ánimo del movimiento. Así que tienes toda la munición, emocionalmente" (citado en Hurwitz 2007: 49). Trabajando a partir de los detallados

bocetos de Zimmer, Jackman realiza las tareas de orquestador, editor musical y compositor, ya que orquesta la pista y la adapta a escenas específicas. Jackman ha recibido un crédito de compositor adicional en varios proyectos de Zimmer, como *The Holiday* (2006) y *The Simpsons Movie* (2007). Lo que el análisis de Burlingame no tiene en cuenta es el modo en que los compositores menos experimentados desarrollan su oficio programando material sintetizado, orquestando pistas y escribiendo música original para los proyectos de Zimmer antes de conseguir encargos en solitario con cineastas y estudios que han trabajado con Remote Control en el pasado.

En muchos sentidos, esta infraestructura tecnológica y comunitaria se rige por las convenciones y los patrones de actividad compartidos de las prácticas musicales cinematográficas contemporáneas. Como han demostrado Becker (1976) y Rosenblum (1978), las normas estéticas de la práctica artística pueden decirnos algo sobre la organización social de tales "mundos del arte". Aquí, el estilo estético consiste en combinaciones predecibles de materiales que permanecen flexibles a la organización de la producción de una obra de arte. Como sostiene Rosenblum (1978: 422), estos rasgos predecibles y texturas convencionales pueden decirnos algo sobre las características estructurales, el entorno social y las limitaciones creativas asociadas a la producción de obras de arte. Como mano de obra artística dentro de una industria comercial, los compositores de Hollywood trabajan dentro de un conjunto acotado de opciones que, en la mayoría de los casos, están determinadas por cuatro opciones: réplica, revisión, síntesis y rechazo. El especialista en cine David Bordwell (1997: 154) ha demostrado que estas opciones nos permiten considerar el flujo y reflujo de la estabilidad y el cambio a lo largo de la historia del estilo cinematográfico. Aunque la mayoría de las decisiones creativas consistirán en replicar los métodos tradicionales, los compositores pueden resolver los problemas utilizando estrategias innovadoras que rechacen la sabiduría convencional. El estilo, en este sentido, obliga al compositor a resolver problemas creativos repitiendo, revisando, combinando o rechazando las estrategias estéticas que se han probado en el pasado. El musicólogo Leonard Meyer (1987: 21) postula además que el estilo artístico se basa en un sistema de restricciones -o reglas- que son "aprendidas y adoptadas como parte de las circunstancias histórico-culturales de los individuos o grupos". Una forma de explicar la organización social de Remote Control Productions y su "sonido" distintivo es considerar las funciones estéticas y las normas convencionales de las prácticas musicales cinematográficas.

Las opciones delimitadas que describe Bordwell en su análisis del cine clásico de Hollywood pueden vincularse a la lectura fundacional de Gorbman sobre las prácticas musicales del cine de la época de los estudios. Gorbman esboza siete principios de puntuación, edición de sonido y mezcla que dieron forma a la producción de bandas sonoras del Hollywood clásico, descritas como: (1) invisibilidad; (2) inaudibilidad; (3) significante de la emoción; (4) señalización narrativa; (5) continuidad; (6) unidad y (7) cláusula de escape. Los dos primeros

principios encajan con los objetivos más amplios del montaje de continuidad clásico, en el que el trabajo cinematográfico no llama la atención sobre sus condiciones de producción. Del mismo modo, la música cinematográfica clásica funciona como algo que no debe interrumpir la ilusión de continuidad sin fisuras. Para lograrlo, la música suele servir para suavizar y unificar las cualidades perturbadoras del montaje, lo que explica los principios quinto y sexto. Los principios tercero y cuarto se refieren específicamente a las formas en que la música puede transmitir detalles narrativos y reforzar las conexiones emocionales con los personajes a través de los temas, la instrumentación y la colocación. La última regla -la "cláusula de escape"- es quizá la más abstracta, ya que informa de cómo los compositores aplican los otros seis principios. En efecto, aborda el sistema limitado pero flexible del cine de continuidad, en el que los compositores pueden optar por ignorar cualquier principio al servicio de los demás (Gorbman 1987: 73). La durabilidad de este sistema y su perdurable conjunto de limitaciones y posibilidades creativas sugieren un conjunto de convenciones compartidas y actividades coordinadas que siguen encontrando el favor de los compositores y cineastas contemporáneos principalmente porque ofrecen acuerdos compartidos, conocimientos tácitos y un lenguaje estético común a una gran comunidad de artistas independientes.

Las características estilísticas fundamentales de la estética de Remote Control pueden encontrarse en los rasgos replicados, los hábitos y el enfoque de puntuación de Hans Zimmer. Lo que Zimmer consigue no es tanto una reinención de las convenciones de la música de cine como una ampliación de las técnicas y prácticas clásicas. En concreto, Zimmer compone material que a menudo sirve para resaltar detalles narrativos -lo que Gorbman (1987: 73) denomina "narrative cueing" [señalización narrativa]- y para crear una continuidad audiovisual unificando planos y escenas dispares con largas pistas que unen las nociones de espacio, lugar y personaje. Cuando se le pidió que describiera los aspectos estilísticos de su música de cine, Zimmer comentó: "Hubiera sido igual de feliz siendo ingeniero de grabación que compositor. A veces es muy difícil impedirme manipular los sonidos, la ingeniería y hacer cualquiera de esas cosas, y conseguir que me siente a escribir las notas" (Spitfire Audio 2013). Para Zimmer, escribir melodías y diseñar sonidos utilizando sintetizadores no son tareas mutuamente excluyentes. Tras pasar la primera parte de su carrera como programador de sintetizadores y teclista de grupos de new wave como los Buggles y Ultravox, y después como un *protégé* del compositor cinematográfico inglés Stanley Myers, Zimmer ha cultivado un estilo electrónico-orquestal híbrido que incorpora una serie de osciladores, filtros y amplificadores analógicos y digitales junto al omnipresente sonido de la orquesta sinfónica. Sus primeros éxitos hollywoodienses, *Driving Miss Daisy* (1989), *Black Rain* y *Days of Thunder* (1990), combinaban temas pop y pasajes electrónicos con ritmos propulsivos y ostinatos de conducción, en los que la interpretación musical y la textura de los instrumentos individuales citan detalles narrativos mediante un énfasis en el color musical.

El proceso de composición de Zimmer comienza con la búsqueda de la identidad musical de una película, lo que él llama su "paisaje sónico". Para ello, suele invitar a músicos de todo el mundo a Remote Control a sesiones espontáneas de improvisación para encontrar y perfeccionar la sintaxis musical de un proyecto concreto. Después, vuelve a su estudio y coloca las muestras en bruto sobre las interpretaciones orquestales, las partes corales y los pasajes electrónicos. En la mayoría de los casos, las asociaciones entre Zimmer y sus intérpretes han proporcionado el equivalente de un gancho pop a gran parte de su producción: Los riffs de la Stratocaster de Jeff Beck en *Days of Thunder*, la voz inicial de Lebo M en *El rey león*, los licks de guitarra cargados de reverberación de Johnny Marr en *Inception* (2010) y las voces sin palabras de Lisa Gerrard en *Gladiator* y *Black Hawk Down* (ambas de 2001). Los ganchos melódicos son sencillos pero infecciosos; incluso Zimmer admite que escribe melodías "estúpidamente simples" que a menudo se pueden tocar con un solo dedo en el piano (Zimmer citado en Greiving 2013). Pero lo más importante son los colores musicales que enmarcan esas sencillas melodías y las interpretaciones que las impregnan de señas de identidad que, en opinión de Zimmer, "se filtran en los poros de todos los edificios, no solo de los personajes" del entorno visual de una película (Zimmer citado en Greiving 2013).

En 1946, el musicólogo Robert U. Nelson describió la prevalencia del color musical en las prácticas de composición de las películas de Hollywood, especialmente por su capacidad para evocar asociaciones con lugares geográficos específicos, tipos de personajes y situaciones dramáticas. El color, en palabras de Nelson (1946: 57), "puede considerarse que representa el lado sensual o exótico de la música, a diferencia de la estructura y la línea musical, que puede considerarse que representa el lado intelectual". Es en este sentido que el color musical puede ofrecer al compositor una mayor flexibilidad: "el color es inmediato en su efecto, a diferencia del desarrollo temático, que exige un tiempo definido; infinitamente flexible, el color puede abrirse y cerrarse tan fácilmente como el agua de un grifo" (ibíd.). El tratamiento expresivo del color musical por parte de Zimmer mediante la improvisación y las sesiones de grabación en colaboración caracteriza aún más su condición híbrida de compositor e ingeniero, donde la música de cine se encuentra con el estudio de mezclas. El estudioso de la música Paul Théberge (1989) ha señalado que el interés del ingeniero de grabación por una estética del "sonido" musical grabado condujo a una mayor demanda de control sobre el proceso de grabación, especialmente en los primeros tiempos de la grabación de rock multipista, en los que la sobregrabación creó un espacio separado y jerárquico para los instrumentos solistas. Del mismo modo, para Zimmer no se trata sólo de capturar los sonidos individuales de una orquesta, sino de superponerlos en un producto sintetizado. A Zimmer también le interesa experimentar con las interpretaciones acústicas, empujando a los músicos a tocar sus instrumentos de forma poco convencional o tocando sus notas "de la forma equivocada", como instruyó a los violonchelistas y a los músicos de cuerda para que hicieran el tema del Joker en *The Dark Knight*, que presenta un par de notas ascendentes tocadas lenta y

bruscamente para producir un sonido desgarrado y afilado (Gotham Uncovered 2008).

La importancia de los aspectos cooperativos de estas interpretaciones musicales y su tratamiento como colores que hay que modular, retocar y pulir descansa en un tratamiento paradójico del sonido. Aunque a menudo encuentra su mundo sonoro entre las notas erróneas, los errores y las actuaciones improvisadas de los músicos del mundo, también se critica a menudo a Zimmer por eliminar las huellas de una actuación original oscureciéndola con zumbidos sintéticos y distorsión (Clemmensen 2008). En algunos casos, como en *The Peacemaker* (1997), la fusión de muestras de sintetizador y orquesta sinfónica da como resultado un sonido pastoso y enlatado; pero en otros casos, el rastro de una actuación en solitario cumple la misma función que un leitmotiv melódico. Rechazando la necesidad omnipresente de la línea musical y la escritura melódica compleja, Zimmer insiste, "Una sola nota puede ser una interpretación" (Spitfire Audio 2013). Comparemos, por ejemplo, la música del título inicial de dos películas diferentes de Batman. La música del título inicial de Danny Elfman para *Batman* (1989) de Tim Burton introduce una suite de temas wagnerianos densamente orquestados, mientras que el título principal de Zimmer para *The Dark Knight*, de Christopher Nolan opta por un micro mundo sonoro con el sostenido del chelo del Joker. En el caso de Zimmer, es el timbre del violonchelo, y no su melodía, el que lleva sus señas de identidad. No es de extrañar que, al describir el mundo sonoro de *The Dark Knight*, Zimmer afirme que la música debe evocar inmediatamente una imagen audiovisual de una película concreta: "Creo que si pones *Dark Knight* sabes que se trata de Gotham City. Y, desde la primera hasta la última nota, eso es cierto. Creo que, en parte, por eso a veces utilizo instrumentos no convencionales, porque así se evita que sea solo una generalización. Se convierte en algo muy específico para esas películas y ese mundo" (Zimmer citado en Greiving 2013).

Del mismo modo, el mundo sonoro de *Man of Steel* (2013), el remake de Superman de Zack Snyder, hizo que Zimmer pensara en los cables de teléfono que se extienden por las llanuras de la casa de la infancia de Clark Kent en Smallville, Kansas. Zimmer se preguntó: "Ese viento que hace zumbir esos cables telefónicos: ¿cómo podría escribir una pieza musical a partir de eso?". (Zimmer citado en Greiving 2013). Encontró una solución en las escalas de deslizamiento de una guitarra de acero de pedal, esos instrumentos de regazo retorcido de la música country (Greiving 2013). En las sesiones de grabación, Zimmer dio instrucciones a un grupo de intérpretes de pedal steel para que experimentaran con los glisados y la reverberación que, cuando se mezclan en la banda sonora final, acompañan a Superman saltando por encima de altos edificios de un solo salto.

El hilo conductor de estas declaraciones sobre el color es la atención a la música como sistema estabilizador que apoya el desarrollo dramático de la narración. Esto ocurre de forma muy parecida a los métodos clásicos de puntuación tomados del principio wagneriano de unidad entre la música y el texto dramático. De hecho,

como ha argumentado Flinn (1992: 34), la inversión de Hollywood en la síntesis de imagen y sonido, en la que la música trabaja en pro de los objetivos de la narración, es deudora de la noción de Richard Wagner de *Gesamtkunstwerk*, u "obra de arte total", que exigía que la música sirviera al texto de tal manera que quedara supeditada a los objetivos dramáticos de la producción. El legado de la música que subraya el drama visual, especialmente en el cine, es uno que trata su subordinación a la narrativa como algo que no debe escucharse conscientemente, sino sentirse como un efecto de todo el drama audiovisual. En la medida en que el color musical sigue siendo una característica inmediatamente identificable de la banda sonora, los mundos sonoros híbridos electrónico-orquestales de Zimmer también subrayan y cohesionan el desarrollo narrativo con una técnica que amplía la práctica clásica de Hollywood de unificar la acción visual incorporando zumbidos electrónicos repetitivos y armonías tonales que cambian lentamente.

En *The Thin Red Line* (1998), el poético drama de la Segunda Guerra Mundial de Terrence Malick, la partitura original de Zimmer sirve, por un lado, para unificar aspectos de la narrativa elíptica con largas pistas y, por otro, para dotar a la película de un mundo sonoro identificable. Según Zimmer, escribió la mayor parte de la partitura antes de que se editara la película, dejando a Malick y a su equipo de redacción con suites de música que podían incorporarse a la película. De este modo, Zimmer pudo componer largos pasajes que no estaban sincronizados con escenas concretas. Uno de los pasajes más destacados de la partitura -conocido como "Journey to the Line" en el álbum de la banda sonora- incluye percusión de madera, tambores taiko y una lúgubre textura armónica compuesta por tres tonos descendentes que primero son transportados por las cuerdas bajas y luego por los metales y los pulsos electrónicos. La tonalidad de mi bemol menor se intensifica a lo largo de sus nueve minutos de duración y alcanza su crescendo con una audaz declaración de los metales, los taikos y los pedales sintéticos. Lo más interesante de esta entrada -además de su simplicidad- es la forma en que funciona dentro de la película, desvinculada de la acción visual pero capaz de unificar una secuencia intencionadamente desorientadora. Cuando los soldados estadounidenses irrumpen en un vivac japonés, se encuentran inmediatamente con una escena caótica: Soldados japoneses devolviendo el fuego, una enfermería improvisada con hombres heridos retorciéndose de dolor, un soldado de pie en medio de la zona de guerra con las manos cubriendo sus oídos y gritando. La cámara en mano se mueve a través de la carnicería, capturando una serie de viñetas dramáticas sin un punto de vista unificado. La música de Zimmer sintetiza estas viñetas en una estructura cohesiva de subida y bajada que termina con una voz en off que pregunta, "¿Quién está haciendo esto? ¿Quién nos está matando?"

Lo que diferencia esta entrada de otros ejemplos de música de acción de Hollywood es que se centra en el estado de ánimo, en lugar de en ráfagas de líneas y melodías muy ajustadas que sirven para explicar a través de la música el sonido genérico de los combates bélicos de Hollywood: redoblantes, trompetas e himnos

militares. En contraposición a esta tendencia, Zimmer ha creado una solución componiendo contra la acción, no para ella, creando lo que él llama "música minimalista llevada a un nivel romántico" (Zimmer citado en Goldwasser 2006). Este minimalismo autodenominado romántico resume perfectamente las dos funciones dominantes de su música de cine en un solo dispositivo estilístico. Basándose en los códigos wagnerianos de la unidad dramática y la continuidad clásica de Hollywood, así como en los colores muestreados que aclaran los detalles narrativos, los hábitos de puntuación de Zimmer derivan, en algunos aspectos, de una definición popular del minimalismo ofrecida por Demers (2010: 69) en su estudio de la música electrónica experimental: "la música minimalista se ha convertido en sinónimo de música predominantemente estadounidense que presenta repeticiones rítmicas y melódicas, armonías tonales y transformaciones texturales que se desarrollan lentamente a través de un proceso de acumulación". En el contexto de la técnica musical, el minimalismo romántico es ilustrativo de una tendencia más amplia en las prácticas de puntuación contemporáneas, especialmente entre los compositores de Remote Control, que replica las armonías tonales estiradas, la percusión muestreada y la lógica unificadora de la entrada de "Journey to the Line".

En posteriores encargos de composición, Zimmer volvió a esta estética particular en *The Da Vinci Code* (2006), *The Dark Knight*, *Inception* y *Rush* (2013), donde los momentos finales de cada película presentan armonías tonales similares de subida y bajada, ostinatos de evolución lenta y ricos colores orquestales-electrónicos. En particular, el final de *The Da Vinci Code* se escribió originalmente no con ninguna escena en mente, sino como una suite de ideas musicales que se incluyó en los últimos minutos de la película. Recuerda Zimmer:

Un día vi que [el director Ron Howard] estaba muy preocupado, así que le dije: "Vale, te diré qué. He escrito algo, así que vamos a ponerlo frente a la imagen, a sacudir y a poner en marcha el CD y la imagen al mismo tiempo". Y se logró cada corte, y se hizo todo, y esa fue la pieza y nunca la ajustamos -y él nunca ajustó un cuadro de la imagen, simplemente funcionó.

(Citado en Goldwasser 2006)

Al unir las escenas finales de la película, la música no sólo impregna de movimiento y ritmo la acción visual, sino que aparece perfectamente sincronizada con ella, reflejando lo que el teórico del sonido Michel Chion (1994: 62) denomina sincresis: "la fusión mental entre un sonido y un elemento visual cuando éstos se producen exactamente al mismo tiempo".

Sin embargo, a nivel industrial, el minimalismo romántico de Zimmer resultó ser muy popular entre los cineastas y los grandes estudios a lo largo de la década de 2000, ya que se apropiaron de claves específicas y colores texturales de *The Thin Red Line* e *Inception* para utilizarlos en numerosos trailers de películas (Jagernauth 2013, Davis 2013) y otras partituras cinematográficas. En muchos casos, las películas que tomaron prestada esta estética fueron compuestas por compositores bajo la bandera de Remote Control, lo que subraya aún más la analogía de la fábrica adoptada por Zimmer y la licencia estética del estilo del grupo. Consideremos, por ejemplo, la

secuencia de la batalla final de *X-Men: First Class*, que comparte la misma estructura armónica de tres acordes y el mismo desarrollo de subida y bajada con el señal de "Journey to the Line" de Zimmer; o el clímax de *Ender's Game* (2013) de Steve Jablonsky, que presenta un ostinato percusivo y ráfagas de metales no muy diferentes a las mismas figuras cíclicas de *Inception* de Zimmer; o las secuencias de entrenamiento de *Pacific Rim* (2013), en las que Ramin Djawadi subraya la acción de la película con figuras de cuerda estiradas y cíclicas que comparten los mismos colores texturales con parte del material de Zimmer para *Dark Knight*, especialmente los propulsivos ritmos de sus escenas de acción. La estética se ha hecho tan omnipresente en los espectáculos de acción que los cineastas Trey Parker y Matt Stone contrataron al compositor de Remote Control Harry Gregson-Williams para que compusiera una partitura para su parodia de película de acción *Team America: World Police* (2004), en la que se imitaba el sonido característico de la empresa.

Una forma de explicar la omnipresencia del minimalismo romántico en la música de Control Remoto es la antigua práctica de la industria de crear "pistas temporales" utilizando música preexistente con el fin de proyectar las presentaciones de las películas en curso, y proporcionar a los compositores un proyecto para su partitura final. Como ha demostrado Sadoff (2006: 166), los temp tracks suelen ensayar una "versión fantasmal" de la partitura que "sobrevive sólo en su papel de preestreno para el público, descartado inmediatamente después de la fase de preestreno". Sin embargo, el "amor temporal" a menudo puede obstaculizar la capacidad de un compositor para estirarse estéticamente cuando se le pide que emule la pista temporal. Y no es de extrañar que el éxito comercial de las películas de Zimmer -al menos a los ojos de los ejecutivos de los estudios con mentalidad financiera- haya provocado la tendencia de la industria a replicar lo que ha funcionado en el pasado. Por decirlo de otro modo, un vistazo casual a las recaudaciones de la taquilla nacional de 2014 revela que cuatro de las diez películas más taquilleras del año cuentan con partituras de compositores actuales y anteriores de Remote Control (Box Office Mojo 2014).

Por otra parte, la misma tendencia a imitar estos elementos estructurales y texturales puede localizarse en la infraestructura ocupacional de Remote Control, donde el estilo estético está intrínsecamente ligado al flujo de trabajo colaborativo incrustado en su organización técnica y comunal. En efecto, el minimalismo romántico y el tratamiento estético del sonido musical son a la vez causa y efecto de su relación con la forma y la función musical en el cine de Hollywood. Como trabajo dominante del cliente, componer para el cine puede ser una labor artística negociada, pero también depende del legado de las convenciones musicales dentro de la industria cinematográfica. Lo que esto dice sobre la casa que construyó Zimmer es que el legado perdurable de las convenciones de la época de los estudios, especialmente los aspectos significantes del color musical y la relación entre la música y el desarrollo narrativo, sigue influyendo en las formas en que los compositores rechazan, revisan, sintetizan e innovan los elementos de la expresión

musical. Al crear una infraestructura que ofrece un acceso centralizado a las muestras digitales, las pistas de la biblioteca y el flujo de trabajo colaborativo entre Zimmer y sus asociados, Remote Control también ha reorganizado el modo en que un grupo de compositores autónomos negocia sus identidades profesionales dentro de la industria cinematográfica. El estudio es una plataforma para que los compositores establezcan relaciones con cineastas, consigan encargos en solitario y, lo que es más importante, perfeccionen su oficio ayudando a Zimmer en grandes proyectos cinematográficos. A pesar de su red flexible y especializada de autónomos, Remote Control se organiza en torno a un estilo de grupo centralizado tan identificable y omnipresente dentro de la industria que sus armonías tonales electrónicas-orquestales, la percusión en primer plano, las figuras cíclicas de cuerda y los experimentos con el color musical forman parte de un léxico compartido de convenciones que definen un estilo de grupo particular y, quizás más importante, el sonido actual del cine popular.

Referencias

- Anon. 1970. "The Day the Dream Factory Woke Up." *Life* 68(7): 38–46.
- Becker, H.S. 1976. "Art Worlds and Social Types." *American Behavioral Scientist* 19(6): 703–718.
- Bordwell, D. 1997. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press.
- Box Office Mojo. 2014. "2014 Domestic Grosses." www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=2014&p=.htm.
- Burlingame, J. 2014. "Remote Control Prods.: Hans Zimmer's Music Factory as a Breeding Ground." *Variety* (07 May): <http://variety.com/2014/music/news/remote-control-prods-music-factory-as-breeding-ground-1201173763>.
- Chion, M. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Christopherson, S. and M. Storper. 1989. "The Effects of Flexible Specialization on Industrial Politics and the Labor Market: The Motion Picture Industry." *Industrial and Labor Relations Review* 42(3): 331–348.
- Clemmensen, C. 2008. "The Peacemaker' Soundtrack Review." *Filmtracks.com*: www.filmtracks.com/titles/peacemaker.html.
- Cooke, M. 2008. *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davis, E. 2013. "BRAAM! 10 Trailers That Use and Abuse the 'Inception' BRAAAM!" *The Playlist: IndieWire* (12 April): <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/braaam-10-trailers-that-use-abuse-the-inception-braaam-20130412>.
- Demers, J. 2010. *Listening Through Noise: the Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Dowd, T.J. 2004. "Production Perspectives in the Sociology of Music." *Poetics* 32 (3/4): 235–246.
- Faulkner, R.R. 1978. "Swimming With Sharks: Occupational Mandate and the Film Composer in Hollywood." *Qualitative Sociology* 1(2): 99–129.
- Flinn, C. 1992. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press.

- Goldwasser, D. 2006. "Hans Zimmer: Interview." Soundtrack.net:
www.soundtrack.net/content/article/?id=206.
- Gorbman, C. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gotham Uncovered. 2008. *The Dark Knight*. DVD Featurette. Warner Bros.
- Greiving, T. 2013. "Hans Zimmer: Steel Reinventing." Projector and Orchestra (24 June):
<http://projectorandorchestra.com/hans-zimmer-steel-reinventing>.
- Hurwitz, M. 2007. "Hans Zimmer's Scoring Collective." *Mix* 31(9): 49.
- Jagernauth, K. 2013. "Hans Zimmer Feels 'Horrible' When His 'Inception' BRAMMS Are Used in Movie Trailers." The Playlist: IndieWire (06 November): <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/hans-zimmer-feels-horrible-whenhis-inception-bramms-are-used-in-movie-trailers-20131106>.
- Karlin, F. and R. Wright. 2004. *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*, 2nd ed. New York: Routledge.
- Meyer, L.B. 1987. "Toward a Theory of Style." In *The Concept of Style*, ed. B. Lang, 21-71. Ithaca: Cornell University Press.
- Nelson, R.U. 1946. "Film Music: Color or Line?" *Hollywood Quarterly* 2(1): 57-65.
- Prendergast, R. 1992. *Film Music: A Neglected Art*, 2nd ed. New York: W.W. Norton and Co.
- Rosenblum, B. 1978. "Style as Social Process." *American Sociological Review* 43(3): 422-438.
- Rule, G. and M. Gallagher. 1999. "Movie Music: Inside Media Ventures with Hans Zimmer." *Keyboard* 25(4): 30-40.
- Sadoff, R.H. 2006. "The Role of the Music Editor and the 'Temp Track' as Blueprint for the Score, Source Music, and Source Music of Films." *Popular Music* 25(2): 165-183.
- Spitfire Audio. 2013. "Spitfire Presents . . . In Conversation with Hans Zimmer."
www.youtube.com/watch?v=me_8pWYzHpQ.
- Théberge, P. 1989. "The 'Sound' of Music: Technological Rationalization and the Production of Popular Music." *New Formations* 8: 99-111.

Digitalización

PAUL THÉBERGE

La digitalización de la música no es una "revolución". Contrariamente a la retórica inflada que ha acompañado el auge del sector de las tecnologías de la información en los primeros años del siglo XXI, la digitalización ha sido, de hecho, un proceso relativamente largo y transformador de cambios económicos, tecnológicos, sociales y culturales que se ha producido a lo largo de medio siglo o más. En este sentido, la digitalización de la música debe considerarse no como el resultado de una innovación tecnológica singular (el desarrollo de la compresión de archivos MP3 o de Internet) ni el aparente aumento de nuevas formas de poder de los consumidores (el intercambio de archivos), sino más bien como una serie de transformaciones más o menos diferenciadas que se han producido en distintos momentos y en diferentes ámbitos de la práctica musical, como la composición, la interpretación, la grabación, la distribución y la recepción de la música. Además, aunque se puede afirmar que prácticamente todas las formas de hacer música se han visto afectadas de alguna manera por los procesos de digitalización, estas transformaciones se han producido de forma desigual en los distintos géneros musicales y en los diferentes grupos sociales y sectores industriales. Sin embargo, en su conjunto, la digitalización de la música tiene profundas implicaciones no sólo en la forma en que hacemos y experimentamos la música, sino también en cómo la concebimos como una forma de actividad cultural y como un objeto de estudio. En este capítulo se explicarán los procesos de digitalización desde la perspectiva de los músicos como actores sociales que participan en la producción de música a través de medios tecnológicos, la grabación y representación de audio digital, la organización institucional y económica de la música como forma de mercancía, y las actividades del público cuando experimenta la música y negocia sus relaciones como aficionado.

Hacer música digitalmente

La tecnología está profundamente arraigada en la práctica de hacer música: desde los instrumentos musicales más rudimentarios, pasando por la notación, hasta los dispositivos de grabación más sofisticados, los músicos utilizan la tecnología como parte esencial de sus actividades musicales. Para Weber (1958), los instrumentos musicales y la notación eran tan importantes para el desarrollo de la música occidental como los componentes fundamentales de la melodía, el ritmo y la armonía. Además, Weber entendía que el desarrollo de los instrumentos musicales,

como forma de experimentación metódica, proporcionaba un vínculo clave entre la música y la ciencia, como tipos de comportamiento humano racional distintos.

No es de extrañar que los primeros experimentos de digitalización de la música contaran con el esfuerzo combinado de músicos y científicos: por ejemplo, en los primeros tiempos de la informática de gran tamaño (a finales de los años 50 y principios de los 60), la experimentación con el sonido y la música en los Laboratorios Bell se benefició de la colaboración de músicos y compositores (como James Tenny, Jean-Claude Risset, Laurie Spiegel y otros) e ingenieros como Max Mathews. Junto con sus diversos colaboradores, los continuos esfuerzos de Max Mathews por desarrollar herramientas de música digital y síntesis de sonido dieron lugar a una serie de importantes programas informáticos iniciales: la serie de programas MUSIC-n comenzó con MUSIC I en 1957 y culminó con MUSIC IV y V una década después (Howe 1975). Estos programas tuvieron una gran influencia y constituyeron la base para el desarrollo posterior de software musical por parte de otros investigadores que trabajaban en diversas instituciones. Mientras que la serie de programas MUSIC-n se basaba en una concepción bastante convencional del sonido y la estructura musical (el programa separaba el cálculo de los "instrumentos" y la "partitura" como elementos compositivos), los desarrollos posteriores en la música por computadora durante la década de 1970 situaron la computación y los métodos estadísticos en el centro de la práctica compositiva. Basándose en una estética cuyos orígenes se encuentran en los primeros experimentos de Xenakis con modelos matemáticos y probabilidad en sus composiciones musicales, las llamadas técnicas de "síntesis granular", por ejemplo, llevaron las operaciones matemáticas a la microconstrucción de tonos, así como a las estructuras compositivas a gran escala (Roads 2001). En este sentido, la digitalización de la música de vanguardia representó un importante alejamiento de los materiales y métodos convencionales de composición.

Desde un punto de vista sociológico, el proceso de reconceptualización de la música, que pasó de ser un arte del sonido instrumental, la interpretación y la técnica compositiva a uno de matemáticas, tecnologías digitales y operaciones algorítmicas, también tuvo el efecto de redefinir el papel del músico, que pasó de ser un compositor o un intérprete a algo más parecido al del informático; en resumen, redefinió al "artista" como "investigador". Estas nuevas funciones se vieron reforzadas por publicaciones periódicas como el *Computer Music Journal*. Publicada ininterrumpidamente desde 1977 por MIT Press, la revista se ha dedicado a promover la investigación rigurosa en acústica, informática, composición musical y tecnología. A través de la revista y de sus publicaciones derivadas (véanse, por ejemplo, Roads y Strawn 1985, Roads 1989), MIT Press ha contribuido a definir la historia de la música por computadora como ciencia y arte, y su práctica como una forma de investigación seria.

Estas primeras investigaciones sobre la digitalización de la música requerían un sofisticado equipo informático y sólo podían llevarse a cabo bajo los auspicios de

grandes instituciones financiadas con fondos públicos o privados, como los Laboratorios Bell en Estados Unidos, instalaciones de investigación financiadas por el Estado, como el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) de París, o importantes instituciones educativas de nivel superior, como el MIT y la Universidad de Stanford. En su etnografía del IRCAM, Born (1995) estudió los efectos de esta institucionalización de la vanguardia musical y descubrió contradicciones ideológicas entre los papeles del arte y la ciencia, así como la formación de jerarquías de conocimiento, experiencia y tecnología que a menudo separaban a los compositores y al personal técnico.

Aunque estos contextos institucionales permitieron, al menos al principio, que la digitalización de la música y el sonido tuviera lugar al margen de las presiones inmediatas de la industria y el comercio, con el tiempo muchos recurrieron a formas limitadas de producción comercial para justificar los elevados costes de funcionamiento. En el caso del IRCAM, la presión gubernamental ha llevado al desarrollo de productos para una amplia gama de aplicaciones: desde la música hasta los sistemas de sonido para automóviles y el cine. En Stanford, los primeros trabajos de John Chowning en la creación de los algoritmos para la síntesis digital de FM se convirtieron en la base de un acuerdo de licencia exclusiva con Yamaha y condujeron, tras mucha más investigación y desarrollo, al lanzamiento de su popular línea DX-7 de sintetizadores de teclado FM a principios de la década de 1980. Esto supuso para la universidad unos derechos de autor de más de 20 millones de dólares a lo largo de la vida de la patente (Stanford News Service 1994). De este modo, aunque la estética y la formación social e institucional de la música de vanguardia por computadora la separan de la música y la cultura populares, las presiones económicas e industriales han unido en cierta medida estos dos mundos artísticos a nivel de desarrollo tecnológico.

El lanzamiento comercial del sintetizador DX7 en 1983 y la introducción simultánea de la interfaz digital para instrumentos musicales (MIDI) marcan un hito en la digitalización de la música. La MIDI, resultado de una colaboración sin precedentes entre los fabricantes de sintetizadores comerciales, facilitó la interconexión de los instrumentos musicales digitales (sintetizadores, cajas de ritmos, secuenciadores y samplers) y las computadoras personales. Esto creó la base para unos entornos de producción digital asequibles e integrados para la música popular (véase Théberge 1997). Mientras que la música de vanguardia por computadora se había situado en entornos institucionales de élite y se basaba en jerarquías de conocimientos científicos y técnicos, las tecnologías MIDI permitieron la difusión de la digitalización en toda la industria de la música popular (por no hablar de otras instituciones educativas) y a todos los niveles, desde el profesional al aficionado. La "democratización" llegó a equipararse con la disponibilidad de tecnologías de consumo y recursos musicales prefabricados (ibíd.). La combinación de democracia, consumo y facilidad de uso es, por supuesto, una característica del

capitalismo contemporáneo. Esta ideología sigue dominando los discursos promocionales de la cultura digital (musical y de otro tipo) a principios del siglo XXI.

Al igual que en el caso de la vanguardia, la digitalización de la creación de música popular también ha tenido un impacto en el papel de los diversos actores en la producción de música popular. La proliferación de cajas de ritmos y otros dispositivos MIDI abrió la cuestión de la relevancia de las habilidades tradicionales de interpretación y la necesidad de nuevas definiciones de la musicalidad. Muchas de las preocupaciones iniciales expresadas por los críticos de la tecnología -por ejemplo, que las cajas de ritmos reemplazarían a los bateristas en vivo- fueron en gran medida exageradas. Para contrarrestar estas críticas, los estudiosos recientes han examinado más de cerca las influencias mutuas entre la percusión en vivo y la programación digital (Zagorski-Thomas 2010), junto con las formas en que el sampleo y la programación dan forma a la estructura musical general (como en el análisis de Butler de 2006 sobre el "patrón de medidas múltiples" en la música electrónica de baile). Al mismo tiempo, Warner (2003) ha argumentado que la adopción de las tecnologías MIDI -especialmente el sampleo y la secuenciación digitales- junto con la grabación multipistas dio mayor importancia al papel del productor como fuerza creativa en el estudio de grabación. Warner considera que el trabajo del productor pop Trevor Horn (con los Buggles, Malcolm McLaren, Yes, The Art of Noise, Grace Jones y otros) es emblemático del papel del productor durante este periodo. Además, la producción digital de los años ochenta y noventa puso en primer plano las primeras controversias (y batallas legales) sobre los derechos de autor. Aunque los derechos de autor se tratan en otra parte de este volumen, es importante en este contexto reconocer que el sampleo digital (una técnica en la que se reproducen digitalmente breves elementos sonoros de grabaciones existentes en el contexto de una nueva composición musical) fue uno de los primeros ámbitos de la producción cultural en los que se articuló un argumento sostenido y muy publicitado a favor de la reutilización creativa del material con derechos de autor, junto con un cuestionamiento del papel del "artista" y de las nociones de "originalidad". Aunque los intereses de la industria pueden haber prevalecido en muchos de los casos llevados ante los tribunales, Beadle (1993) ha argumentado que la práctica del sampling era, sin embargo, un reflejo de corrientes más amplias en la producción y el consumo popular y debe considerarse como una expresión clave de la sensibilidad popular durante finales del siglo XX.

Grabación digital, visualización y humanidades digitales

Paralelamente a la digitalización de las tecnologías de composición musical y de los instrumentos, la grabación digital de audio se fue desarrollando lentamente a lo largo de unas dos décadas y media. La masterización digital ya se había introducido en el mundo de la grabación de sonido a finales de la década de 1970, al igual que el uso de consolas de mezcla controladas por computadora. Sin embargo, las exigencias de la grabación multipista requerían tecnologías digitales mucho más sofisticadas y

potentes, y sólo los mayores complejos de estudios pudieron invertir en el hardware y el software especializados -las llamadas "estaciones de trabajo de audio digital" (DAW)- que empezaron a aparecer durante la década de 1980. Sin embargo, a mediados de la década de 1990 y principios de la de 2000, las computadoras de uso general se habían vuelto lo suficientemente potentes no sólo para grabar múltiples pistas de audio digital, sino también para ofrecer capacidades de procesamiento de señales digitales y la posibilidad de una integración total con la secuenciación y la síntesis MIDI basadas en software. El desarrollo de estas tecnologías contribuyó a la aparición de estudios de "proyectos" a pequeña escala que podían rivalizar con las capacidades de los complejos más grandes, creando una mayor competencia dentro del mercado de los estudios y transformando así el carácter de la producción discográfica independiente (Théberge 2012). El software DAW contemporáneo puede alojarse ahora en una computadora portátil y no es raro encontrar músicos que utilicen sofisticados paquetes de software en contextos de actuación en directo.

En muchos sentidos, las prácticas básicas utilizadas en la grabación con DAW son similares a las asociadas con la grabación en cinta multipista, el doblaje y la mezcla. En este sentido, el software DAW es un ejemplo clásico de lo que Bolter y Grusin (2000) denominan "remediación", es decir, la remodelación y ampliación de medios y técnicas analógicas anteriores en el ámbito digital. Aunque el software DAW ha ofrecido ciertamente mayores niveles de precisión en la edición y el procesamiento de audio y nuevas formas no lineales de ensamblar y reorganizar el material grabado (llevando la flexibilidad de la secuenciación MIDI al ámbito del audio), estas capacidades eran, al menos inicialmente, quizás menos significativas que el nivel de continuidad ofrecido a los músicos e ingenieros en términos de sus sensibilidades y habilidades previamente adquiridas. Incluso el aspecto del software DAW está diseñado para parecerse a los dispositivos de hardware y los controles familiares de la grabación multipista: consolas y racks de dispositivos de procesamiento, faders y mandos.

Pero tal vez uno de los aspectos más significativos y olvidados del software DAW es la gran cantidad de formas en que los datos de audio, MIDI y multipistas se representan de forma visual en la pantalla de la computadora. Además de las representaciones familiares del hardware analógico, el audio se representa en pantallas de forma de onda, análisis espectrales, pantallas gráficas de procesamiento de frecuencias y dinámicas, etc. Los datos de MIDI y de las pistas se representan en una variedad de formatos de cajas de ritmos, rollos de piano, notación convencional y diseños gráficos derivados de anteriores programas de secuenciación MIDI. En esencia, el software DAW proporciona a los músicos e ingenieros populares un nuevo tipo de notación musical y sonora, una notación que describe eventos sonoros reales (en contraposición a las instrucciones para la interpretación) y permite la manipulación y el control detallados de los niveles micro y macro de una grabación musical (Théberge 2013). De hecho, Kvifte (2010: 214-15) ha argumentado que el software DAW ofrece un entorno mucho más rico para la manipulación de la música

y el sonido que la notación convencional y ha analizado los múltiples niveles jerárquicos de representación disponibles en las visualizaciones DAW, así como los diversos grados de precisión y detalle ofrecidos en cada nivel. Los libros dedicados a las técnicas de grabación de audio digital se basan en gran medida en estas visualizaciones con fines pedagógicos y hacen mucho hincapié en la visualización de la forma de onda en sí misma como el medio central por el que el ingeniero se relaciona con el audio. Además, la presentación visual de procesos tan familiares como la ecualización (EQ) permite a los ingenieros analizar visualmente estos procesos de una manera que es imposible sólo con el oído (Savage 2011). La gran cantidad y complejidad de los datos visuales que se presentan al ingeniero ha llevado a algunos a defender la necesidad de comprender y "gestionar" de forma inteligente las múltiples ventanas de información que contiene la pantalla de la computadora (Savage 2011: 130-131).

La capacidad de analizar la música y el sonido de nuevas maneras a través de representaciones visuales ha tenido implicaciones para la música, la ciencia y la erudición más allá de los confines del estudio de grabación. Incluso antes de que el software DAW fuera adoptado en la producción musical popular, los compositores de instituciones como el IRCAM utilizaban el análisis del espectro (desarrollado originalmente por científicos interesados en el sonido y la acústica) como parte de sus estrategias compositivas ya en la década de 1970. La llamada "música espectral" utilizaba representaciones visuales y análisis matemáticos para identificar aspectos clave de los espectros sonoros que luego podían utilizarse para manipular y transformar los sonidos en el tiempo. Más significativamente, la capacidad de visualizar y analizar la música con un alto grado de precisión ha sido adoptada por una amplia gama de científicos y musicólogos interesados no tanto en la producción de música electrónica como en llegar a una nueva comprensión de las sutilezas de la interpretación musical. Por ejemplo, el MIDI puede utilizarse para programar secuencias musicales o para capturar interpretaciones. En el caso de estas últimas, el MIDI (y la grabación digital en general) reproduce las interpretaciones con un grado de precisión que permite comprender mejor la dinámica y la ubicación rítmica tanto de los eventos individuales como de las frases musicales tal y como las interpretan los músicos en tiempo real. En su trabajo sobre el ritmo, Danielsen (2010: 4-7) sostiene que el uso de la tecnología digital desafía nuestra comprensión de la interpretación musical y nos permite repensar las relaciones entre la música como se interpreta y se siente (el "groove") y la música como estructura (las relaciones implícitas y más abstractas entre compases, tiempos, subdivisiones y síncopas).

De forma similar al trabajo de Danielsen, pero centrándose menos en la música de baile contemporánea que en el jazz, el rock y otros géneros, Iyer (2002) ha examinado el efecto del "micromomento" de los tiempos, los acentos y el fraseo como un aspecto de la interpretación musical "encarnada". Para Iyer, tocar "en el ritmo" significa tocar simultáneamente dentro y fuera del tiempo. Sostiene que esta capacidad es una característica esencial de muchos estilos musicales afroamericanos

y, además, que este modo de interpretación no se limita a los bateristas, sino que también es común entre los pianistas de jazz y otros instrumentistas. El trabajo de Iyer se inscribe en un ámbito de estudio interdisciplinar que combina la investigación musical y las metodologías derivadas de la ciencia cognitiva y la psicoacústica. Sin embargo, lo más significativo de este trabajo en el contexto actual es su dependencia de las herramientas digitales de grabación y análisis: de hecho, como afirman Geoffrey y James Collier (2002: 281), nuestra comprensión actual de las inflexiones temporales y las sutiles discrepancias presentes en la interpretación en directo se ha visto favorecida por nuestra propia capacidad de registrar y medir digitalmente estos fenómenos a nivel del microsegundo.

El trabajo de Danielsen, Iyer y otros puede considerarse parte de un conjunto creciente de cuestiones y metodologías de investigación que han surgido en los últimos años bajo la rúbrica general de "humanidades digitales" (véase Schreibman, Siemens y Unsworth 2004). Aunque el término "humanidades digitales" se ha aplicado a menudo de forma restringida a la investigación reciente y a las redes de individuos que trabajan en este campo desde la llegada de Internet, las herramientas y metodologías digitales se han explorado de hecho en varios campos dentro de las humanidades desde los primeros intentos de establecer índices, bases de datos y concordancias a gran escala para los textos escritos durante la década de 1950 (ibíd.). En el ámbito de la música, la investigación digital incluye trabajos que han utilizado el reconocimiento óptico para crear versiones legibles por computadora de la notación musical y el uso de bases de datos para el análisis tanto de las partituras como de los textos escritos. Estas y otras técnicas han ampliado y mejorado el trabajo de muchos musicólogos tradicionales. Más allá de la partitura anotada, los trabajos más recientes del Centro de Música Digital del Queen Mary College (Universidad de Londres) han dado lugar al desarrollo del "Sonic Visualizer", un conjunto de herramientas de software libre para el análisis de las características de tono, tiempo y timbre de la música grabada (www.sonicvisualizer.org). Una vez más, lo que resulta interesante para los argumentos presentados aquí es que la digitalización de la música y el sonido ha dado lugar al uso de un conjunto común de herramientas de visualización digital -aunque personalizadas, ajustadas y utilizadas de forma diferente y con distintos fines- por parte de una serie de grupos sociales, desde científicos interesados en la física del sonido, pasando por músicos, productores e ingenieros dedicados a la producción de grabaciones, hasta investigadores interesados en el estudio y el análisis de la música y la interpretación.

Distribución digital y forma de mercancía

El uso más común del término "digitalización" en la música se ha producido desde la aparición de los medios técnicos para la distribución de audio digital a través de las redes de telecomunicaciones. De hecho, para muchos, la digitalización es prácticamente un sinónimo del desarrollo de los archivos MP3 y su proliferación a través de Internet. Esta confluencia de la digitalización e Internet no se ha limitado a

la música, sino que también prevalece en general en los debates sobre los nuevos medios y las industrias culturales (véase, por ejemplo, Hesmondhalgh 2013: 310-363). Además de las diversas formas en que se puede entender la digitalización en relación con la música (como se ha comentado anteriormente), se puede argumentar que la introducción de los archivos MP3 e Internet no debería considerarse como el inicio de la digitalización en la música, ni siquiera de la distribución digital, sino más bien como un cambio significativo en el *significado* de la digitalización.

Para entender este cambio de significado, es importante reconocer que la distribución digital de la música comienza en realidad a principios de la década de 1980 con la introducción del disco compacto. El CD era un formato tecnológico diseñado para transportar audio digital, algo que no podían hacer ni los LP ni las cintas de audio, los dos principales vehículos de distribución de música de la época. El CD (y el audio digital en general) se comercializó como un gran avance en la fidelidad del audio: la respuesta de frecuencia uniforme, la eliminación del ruido de fondo y de superficie mediante el uso de alta tecnología (láseres), más del doble de tiempo de reproducción en una sola cara y la capacidad de hacer múltiples copias sin pérdida aparente de señal hacían del CD el sucesor lógico del LP (incluso a pesar de las protestas de los audiófilos que argumentaban que la calidad de sonido de las primeras grabaciones en CD era inferior a la analógica). El formato de compresión MP3, por otro lado, se diseñó para ser compacto, no para la fidelidad del audio y, en este sentido, marca una de las varias rupturas que se han producido en los discursos sobre la fidelidad y el progreso que han dominado en gran medida las historias de la reproducción del sonido (véase Sterne 2003: 215-286). Los principios en los que se basa la compresión de audio se fundamentan, en parte, en las investigaciones realizadas durante décadas en el ámbito de la psicoacústica (algunas de las cuales se habían llevado a cabo en los Laboratorios Bell), que desplazaron la cuestión de la calidad del audio desde las nociones de fidelidad y de medición externa y objetiva, hasta el sujeto que escucha, las peculiaridades del oído humano y el problema de la inteligibilidad. Como ha argumentado Sterne (2012), en este sentido el archivo MP3 debe más a la historia de la telefonía que a la industria de la grabación de sonido. Al poner entre paréntesis la idea de la fidelidad, el formato de archivo MP3 presentó a los consumidores una definición diferente de la digitalización, basada en los valores de la velocidad de acceso, la minimización de los requisitos de almacenamiento y la comodidad, valores que eran más compatibles con las limitaciones tanto de las computadoras personales como de Internet a mediados de la década de 1990.

Las limitaciones de los primeros accesos a Internet fueron un factor importante en la adopción de los archivos MP3: la compresión de datos era necesaria si se querían cumplir las promesas de la World Wide Web. De hecho, la transmisión digital de audio y vídeo de alta calidad ya se había realizado mediante el uso de la Red Digital de Servicios Integrados (RDSI). Más rápida, segura, privada y fiable que la mayoría de las conexiones a Internet, la RDSI se utilizaba y se sigue utilizando en la radiodifusión y otros sectores. Sin embargo, la RDSI era cara y su acceso era

limitado. Aunque la velocidad de la RDSI acabaría siendo superada por las conexiones a Internet de banda ancha, el acceso doméstico a Internet, incluso durante el apogeo de Napster (1999-2001), estaba limitado por la velocidad de los módems analógicos.

Igualmente, importante es el hecho de que los CD, al igual que muchas formas de productos básicos (digitales o de otro tipo), se basaban en un sistema de escasez artificial, en el que las compañías discográficas podían ejercer un nivel significativo de control sobre la disponibilidad de la música grabada. Los MP3, en cambio, se definieron dentro de una economía virtual emergente caracterizada por la abundancia. Al principio, los archivos MP3 comercializados por los entusiastas de la música contenían a menudo música independiente, discos antiguos, grabaciones de conciertos piratas y otros tipos de música que circulaban al margen de la industria discográfica. Más tarde, con la comercialización de Internet, los sitios de música promocionaron sus servicios basándose en su capacidad de proporcionar acceso a bases de datos que contenían millones de canciones. El ideal de acceso inmediato e ilimitado a la música grabada del presente y del pasado es una de las formas clave en que se redefinió la idea de "digitalización" en la era de Internet.

Con la introducción de los archivos MP3, el estatus de la música grabada como una forma de mercancía parecía estar en peligro, pero quizás no del todo en las formas en que se construyó el debate al respecto en su momento. Aunque los términos del debate se centraban en la infracción de los derechos de autor, la piratería y el intercambio de archivos, nada de esto era totalmente nuevo, ni exclusivo de los MP3 e Internet. La duplicación no autorizada de LPs y cassettes era habitual en los años 70, al igual que la disponibilidad de CDs pirateados en los 90, y la industria sólo tuvo un éxito limitado a la hora de detener cualquiera de estas actividades ilegales. Del mismo modo, la copia y el intercambio de música habían sido una parte importante de la cultura popular en torno a los casetes de audio desde la década de 1970. Incapaz de controlar estas prácticas o de "educar" a los consumidores sobre los valores de los derechos de autor, la industria presionó a los gobiernos para obtener una compensación a través de gravámenes sobre las cintas vírgenes, exigiendo así un pago *antes* de que se cometiera un supuesto "delito".

Sin embargo, la magnitud del intercambio de archivos MP3 fue algo extraordinario. El hecho de que proliferara en los mercados más rentables de la industria discográfica era motivo de preocupación. Sin embargo, la estrategia de la industria de litigar contra los proveedores de archivos MP3 -sitios web como Napster y MP3.com- sólo pretendía en parte frenar el flujo de archivos musicales digitales; también pretendía ser un mensaje para los financiadores de la web. El papel del capital de riesgo en los primeros días de Napster y otros sitios de intercambio de archivos no se reconoce ampliamente, pero, como ha argumentado Hesmondhalgh (2009: 60), "a veces se olvida, en la prisa por retratar a estas empresas como desafíos radicales al poder corporativo, que estas redes eran empresas comerciales, apoyadas por la publicidad, y generalmente respaldadas por el capital de riesgo". En el caso de

Napster, la empresa nunca habría sobrevivido tanto tiempo ni habría llegado a tantos usuarios si no hubiera recibido millones de dólares de inversores de capital riesgo como Hummer Winblad. Como condición para su inversión, un miembro de la empresa fue nombrado director general de Napster, lo que consolidó aún más su relación con la empresa (Alderman 2001: 124). Por tanto, la batalla sobre el intercambio de archivos no era simplemente entre la industria musical, los aficionados y algunos portales web "renegados", sino, en gran medida, un conflicto entre dos sectores industriales y los intereses financieros que los apoyaban.

La industria discográfica fue retratada a lo largo de este periodo como un villano (la opción de litigar contra los individuos que comparten archivos fue especialmente perjudicial para su imagen) y el representante de una estructura corporativa moribunda; irónicamente, ha sobrevivido. Aunque la industria ha sufrido mucho por la pérdida de ventas de CD, su rentabilidad nunca ha dependido por completo de la venta de productos básicos, sino que siempre ha tenido un flujo de ingresos secundario más o menos importante procedente de la venta de derechos de autor y licencias (Hesmondhalgh 2013: 345). En los últimos años, la industria ha desplazado su atención hacia los grandes actores dominantes en Internet, negociando los derechos con Apple, YouTube y los servicios de streaming de música. En algunos casos, es posible que se haya beneficiado más de estos acuerdos que las propias empresas de Internet: por ejemplo, el servicio de streaming de música digital, Spotify, a pesar de sus propias dificultades para generar ingresos adecuados por suscripciones y publicidad, se dice que ha pagado derechos por valor de más de 500 millones de dólares a los artistas discográficos solo en 2013 (Luckerson 2013). Por supuesto, los derechos de autor rara vez van directamente a los artistas y, ante la desestabilización de la industria, las discográficas se han movilizado para aumentar su participación en los ingresos de los artistas a través de los llamados "acuerdos 360", contratos que les garantizan el acceso a los ingresos derivados de cada aspecto de la obra de un artista (Stahl 2010). De este modo, aunque la llegada de los archivos MP3 y la competencia de los actores altamente capitalizados de Internet han supuesto un gran reto para la industria discográfica, ésta ha conseguido negociar y sacar provecho de estos desafíos.

Recepción: la digitalización del fandom

Los consumidores también se han beneficiado enormemente de la digitalización de la música. Tienen acceso a un vasto archivo de música grabada, mayor que en cualquier otro momento de la historia. Gran parte de ella está a su disposición de forma gratuita (incluso legalmente) o a bajo coste a través de Internet en sus computadoras, reproductores de música portátiles y teléfonos móviles. Más allá del simple consumo, los aficionados a la música han encontrado nuevas formas de relacionarse con la música, los artistas y otros aficionados a través de las nuevas tecnologías, los sitios web, los blogs y las redes sociales. Al mismo tiempo, sin embargo, sus actividades han sido objeto de un creciente escrutinio y explotación

por parte de los desarrolladores de sitios web y los anunciantes. En conjunto, puede sugerirse que estas diversas posibilidades de nuevos niveles de acceso, interacción y marketing invasivo podrían caracterizarse como "la digitalización del fandom".

Gran parte del discurso académico en torno a los nuevos medios de comunicación se ha visto influido por teóricos de la cultura como Henry Jenkins (1992), quien ha argumentado que las posibilidades de apropiación y transformación de las mercancías digitales van en contra de las ideas simples de consumo y conducen a formas más "participativas" de práctica cultural. En algunos de sus trabajos, Jenkins describió a los aficionados a la televisión que utilizaban la edición de vídeo como medio para apropiarse de los textos televisivos y darles nuevos significados. Sin embargo, sus ideas son igualmente aplicables a la música en Internet. Por ejemplo, cuando el DJ Danger Mouse publicó su mezcla de música de los Beatles y el rapero Jay-Z en 2004 (su llamado Álbum Gris), se enfrentó inmediatamente a una orden judicial de la industria discográfica y se vio obligado a retirar el álbum de Internet. Sin embargo, antes de que esto se cumpliera, los fans celebraron una jornada internacional de protesta, poniendo el álbum a disposición de los usuarios para su descarga en un gran número de sitios y, en algunos casos, ofreciendo software que permitía a los entusiastas hacer sus propios mashups. Este último gesto sugería que las técnicas de sampleo digital y de mashups ya no eran patrimonio exclusivo de los DJ y los productores musicales, sino que también pertenecían a los consumidores.

Sin embargo, como señala Hesmondhalgh (2013: 313-320), el "optimismo digital" de teóricos como Jenkins y otros debe atemperarse con un grado de realismo respecto a las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, los hábitos de consumo e Internet como medio. (Al fin y al cabo, cabe preguntarse cuántos aficionados en 2004 tenían interés en hacer caso a la llamada de los seguidores de Danger Mouse y aprendieron realmente a utilizar el software de mashups). Incluso con respecto a sitios como YouTube, que es conocido por su fomento del contenido generado por los usuarios, Hesmondhalgh (2013: 351-352) cita estudios que sugieren que los vídeos más vistos a menudo no son producidos por los usuarios, sino por las propias industrias del entretenimiento. En este sentido, para la industria discográfica, YouTube es la nueva MTV: un vehículo cómodo y eficaz para promocionar sus productos (aunque los artistas reciban pocos ingresos directos en el proceso).

Internet también se ha convertido en un vehículo importante para los fans que desean seguir a los artistas e interactuar con ellos y con otros fans. De hecho, los sitios web de fans han sustituido en gran medida las actividades de los clubes de fans convencionales (que son a su vez una especie de "red social"), que llevan décadas produciendo boletines y eventos centrados en los fans (Théberge 2005: 492). Lo que resulta especialmente interesante en estos sitios de fans no es simplemente el carácter de los intercambios en línea que facilitan, sino también su interacción con las giras en vivo y otras actividades fuera de línea. El carácter cotidiano de la

interacción social en Internet contribuye a generar un interés sostenido por los conciertos en directo, las giras y los lanzamientos, eventos que son, por su propia naturaleza, efímeros. De este modo, los sitios de fans pueden tener un impacto significativo en los fans y su compromiso afectivo con los artistas y la comunidad de fans, anticipando, intensificando y prolongando su relación con estos eventos (494-496). Por su parte, los artistas y sus gestores han utilizado a menudo los sitios de fans como fuentes secundarias de beneficios mediante la promoción del trabajo de los artistas y la venta de productos.

El potencial de las interacciones continuas, incluso diarias, entre artistas y fans a través de los sitios de fans y los blogs no tiene precedentes en la historia de la cultura popular, y constituye un nuevo foro para el ejercicio y el intercambio de poder social entre estos grupos. Por supuesto, los artistas y los fans siempre han tenido una relación ambivalente: su devoción y necesidad mutuas pueden ser tanto una fuente de poder como de vulnerabilidad. Y, al menos, la forma en que el poder circula dentro de los sitios de fans es más o menos directa y transparente. No puede decirse lo mismo de la evolución más reciente de Internet, en la que los portales de intereses especiales, como los sitios de fans y las redes sociales orientadas a la música, como MySpace, han dado paso a redes sociales de uso general, como Facebook y Twitter.

La magnitud de la base de usuarios (cientos de millones) de las redes patrocinadas por grandes empresas como Google y Facebook las ha hecho especialmente atractivas para los anunciantes de prácticamente todos los sectores industriales, incluido el de la música. Pero más allá de la publicidad, la información que recogen habitualmente los propietarios de estas redes se ha convertido en una fuente potencialmente rica de información de marketing para sus clientes publicitarios. La mayoría de estos datos sobre los consumidores, sus hábitos, intereses e interacciones con otras personas se obtienen sin su conocimiento y han sido criticados como una invasión de la privacidad personal. Sin embargo, los proveedores de Internet no se han dejado amedrentar por estas críticas y siguen buscando nuevas formas de utilizar y sacar provecho de la información que recopilan. "Big data" se ha convertido en un término común para la recopilación de esos datos y el desarrollo de técnicas algorítmicas para extraer información útil (es decir, rentable) de ellos.

Sin embargo, no siempre es obvio cómo se va a obtener ese beneficio, especialmente en sectores como el de la música, donde la predicción de nuevos gustos y tendencias es notoriamente difícil. A principios de 2014, se anunció que Twitter entablaría una relación exclusiva con "300", una empresa de riesgo fundada por el antiguo promotor musical y ejecutivo de una discográfica, Lyor Cohen, en un intento de encontrar formas de explotar sus vastas bases de datos de mensajes de usuarios con el fin de determinar las nuevas tendencias musicales (Sisario 2014). Al más puro estilo de Internet, la relación se caracterizó por desafiar las formas tradicionales de hacer negocios de la industria discográfica. Pero, como conocedor de la industria musical, la asociación de Cohen con Twitter quizá marque un nuevo

nivel de cooperación entre estos sectores de la industria, uno basado en un interés mutuo en la digitalización del fandom.

Conclusión

El término "digitalización" se ha aplicado en los últimos años no sólo a la música, sino también a toda una serie de prácticas culturales, medios de comunicación e instituciones artísticas. Dada la centralidad de Internet y de las comunicaciones móviles en la vida económica y social contemporánea, no es de extrañar que muchas de las aplicaciones del término "digitalización" se hayan limitado a menudo a la discusión y el análisis de las tendencias surgidas desde finales de los años 90 y principios de los 2000. Sin embargo, como he argumentado, la digitalización de la música es un fenómeno que puede entenderse como numerosas historias que se entrecruzan y que atraviesan una serie de prácticas sociales, culturales, institucionales e industriales. La digitalización ha sido un medio a través del cual los músicos han repensado el papel del sonido en la música, un medio para crear nuevos tipos de instrumentos musicales y para grabar sonidos, y una forma de entender las antiguas prácticas de interpretación. La digitalización también se ha convertido en un medio de distribución e intercambio musical, proporcionando un entorno en el que organizamos nuestras experiencias musicales y nuestras relaciones con los demás. En este sentido, la digitalización no debe considerarse simplemente como archivos de audio digitales, que circulan a través de las redes de la cibercultura y se acumulan en discos duros y dispositivos móviles, sino como un fenómeno que impregna prácticamente todos los aspectos de cómo pensamos, hacemos y experimentamos la música en la cultura contemporánea.

Referencias

- Alderman, J. 2001. *Sonic Boom: Napster, MP3 and the New Pioneers of Music*. New York: Basic Books.
- Beadle, J.J. 1993. *Will Pop Eat Itself?* London: Faber and Faber.
- Bolter, J.D. and R. Grusin. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Born, G. 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press.
- Butler, M. 2006. *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Bloomington: Indiana University Press. Collier, G.L. and J.L.
- Collier. 2002. "Introduction." *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 19(3): 279-284.
- Danielsen, A., ed. 2010. *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Farnham: Ashgate.
- Hesmondhalgh, D. 2009. "The Digitalisation of Music." In *Creativity, Innovation and the Cultural Economy*, eds. A.C. Pratt and P. Jeffcutt, 57-73. London: Routledge.
- _____. 2013. *The Cultural Industries*, 3rd ed. Los Angeles: Sage.
- Howe Jr., H.S. 1975. *Electronic Music Synthesis: Concepts, Facilities, Techniques*. New York: W.W. Norton and Company.

- Iyer, V. 2002. "Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African-American Music." *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 19(3): 387–414.
- Jenkins, H. 1992. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge.
- Kvifte, T. 2010. "Composing a Performance: The Analogue Experience in the Age of Digital (Re)Production." In *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, ed. A. Danielsen, 213–230. Farnham: Ashgate.
- Luckerson, V. 2013. "Here's How Much Money Top Musicians are Making on Spotify." *Time* (03 December): <http://business.time.com/2013/12/03/heres-how-much-money-top-musicians-are-making-on-spotify>.
- Roads, C., ed. 1989. *The Music Machine: Selected Readings from Computer Music Journal*. Cambridge: MIT Press.
- _____. 2001. *Microsound*. Cambridge: MIT Press.
- Roads, C. and J. Strawn, eds. 1985. *The Foundations of Computer Music*. Cambridge: MIT Press.
- Savage, S. 2011. *The Art of Digital Audio Recording: A Practical Guide for Home and Studio*. Oxford: Oxford University Press.
- Schreibman, S., R. Siemens and J. Unsworth, eds. 2004. *A Companion to Digital Humanities*. Oxford: Blackwell.
- Sisario, B. 2014. "Venture Will Mine Twitter for Music's Next Big Thing." *New York Times* (02 February): Available online: www.nytimes.com/2014/02/03/business/media/twitter-and-300-team-up-to-find-musical-talent.html?_r=0
- Stahl, M. 2010. "Primitive Accumulation, the Social Common, and the Contractual Lockdown of Recording Artists at the Threshold of Digitalization." *Ephemera: Theory and Politics in Organization* 10(3/4): 337–355.
- Stanford News Service. 1994. "Music Synthesis Approaches Sound Quality of Real Instruments." *News Release* (07 June): <http://news.stanford.edu/pr/94/940607Arc4222.html>.
- Sterne, J. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.
- _____. 2012. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham: Duke University Press.
- Théberge, P. 1997. *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Hanover: Wesleyan University Press.
- _____. 2005. "Everyday Fandom: Fan Clubs, Blogging, and the Quotidian Rhythms of the Internet." *Canadian Journal of Communication* 30(4): 1–18.
- _____. 2012. "The End of the World as We Know It: The Changing Role of the Studio in the Age of the Internet." In *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, eds. S. Frith and S. ZagorskiThomas, 77–90. Farnham: Ashgate.
- _____. 2013. "Visualizing Music and Sound in the Digital Domain." Presented at "Music, Digitisation, Mediation: Towards Interdisciplinary Music Studies." University of Oxford: 11–13 July.
- Warner, T. 2003. *Pop Music—Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution*. Aldershot: Ashgate.
- Weber, M. 1958. *The Rational and Social Foundations of Music*. Translated and edited by D. Martindale, J. Riedel and G. Neuwirth. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Zagorski-Thomas, S. 2010. "Real and Unreal Performances: The Interaction of Recording Technology and Rock Drum Kit Performance." In *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, ed. A. Danielsen, 195–212. Farnham: Ashgate.

VI

NUEVAS DIRECCIONES

Estos capítulos representan algunas de las intervenciones conceptuales más significativas en la sociología de la música a principios del siglo XXI. Uno de los temas principales de los capítulos es cómo navegar por un camino entre lo que Born (2010) llama en otro lugar "lo social y lo estético". Los autores de esta sección buscan, por tanto, enfoques sociales de la música que sean también enfoques sociales de la música, es decir, relatos decididamente no reductivos de las realidades de los procesos sociales y de las especificidades del sonido musical. Esta relación problemática entre lo social y lo estético ha sido una tensión enormemente productiva en la sociología musical desde sus primeros días. DeNora y Prior navegan por esta tensión revisando y ampliando las aportaciones de dos figuras clave de la sociología musical: Adorno y Bourdieu, respectivamente. Tanto DeNora como Prior presentan sólidos argumentos sobre las limitaciones de Adorno y Bourdieu, centrándose especialmente en sus conceptos erróneos y en la falta de atención a la cuestión de cómo lo social entra en lo musical. Sin embargo, al abogar por nuevos enfoques de esta cuestión, ni DeNora ni Prior desean tirar el bebé con el agua del baño: Adorno y Bourdieu siguen siendo, para ellos, valiosas piedras angulares de la sociología musical. Born, por su parte, se aleja más de los trabajos anteriores y forja su propia concepción de la mediación musical. Basándose en una rica gama de conceptos y escritores, el objetivo de Born es teorizar, en términos de cuatro niveles intermedios de socialidad, "la naturaleza generativa de la imbricación de las formaciones musicales y las formaciones sociales". Gilbert aborda con mayor profundidad una cuestión que también forma parte de los tres capítulos anteriores: el afecto, o el sentimiento musical y la encarnación. Sostiene que interpretar la música en términos de discurso lingüístico es suscribir una visión limitada de cómo funciona la música en la cultura: "La música tiene efectos físicos que pueden ser identificados, descritos y discutidos, pero que no son lo mismo que tener significados" (énfasis en el original; véase también Shepherd y Wicke 1997). Así pues, cada capítulo contribuye a ampliar los horizontes conceptuales y empíricos de la sociología de la música. Además, cada vez surgen nuevos trabajos que perfeccionan y amplían las ideas anteriores sobre esta relación entre la música como forma sonora y actividad social. Una dirección especialmente prometedora es la que representan los despliegues orientados a la crítica de la teoría del actor-red (véase Piekut 2011, 2014).

Por supuesto, hay muchos otros paradigmas emergentes en la sociología de la música, que van mucho más allá de las declaraciones teóricas y empíricas sobre lo social y lo estético. Como se señala en la Introducción y en otras partes de este volumen, tales direcciones se relacionan con: el aumento de los "grandes datos", las humanidades digitales y la consiguiente proliferación de nuevas posibilidades metodológicas; formas cambiantes del capitalismo y las nuevas cuestiones relativas a la política, la financiación de las artes y la incertidumbre o precariedad del trabajo

cultural y creativo; las cuestiones relativas al patrimonio musical popular, la memoria cultural y el espacio urbano; el papel de la música en el envejecimiento, la salud, el bienestar y la muerte; la materialidad y la ecología política de la fabricación y los residuos musicales; así como la erosión posthumanista de los límites entre las personas y los animales, representada en el campo emergente de la "zoomusicología" (véase, por ejemplo, Martinelli 2009). En los primeros años del siglo XXI, el imaginario sociológico-musical parece, pues, no sólo muy enérgico, sino también cada vez más difuso e interdisciplinario. Incluso si, como sugerimos al principio, esto podría plantear cuestiones sobre la frase "sociología de la música" como una disciplina académica distinta, estamos seguros de que también aumenta la riqueza de la sociología de la música como un esfuerzo intelectual.

Referencias

- Born, G. 2010. "The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production." *Cultural Sociology* 4(2): 171–208.
- Martinelli, D. 2009. *Of Birds, Whales and Other Musicians: An Introduction to Zoomusicology*. Scranton: University of Scranton Press.
- Piekut, B. 2011. *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*. Berkeley: University of California Press.
- _____. 2014. "Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques." *Twentieth-Century Music* 11(2): 191–215.
- Shepherd, J. and P. Wicke. 1997. *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity.

Después de Adorno

TIA DENORA

La sociología musical, la "nueva" musicología y Adorno

Mientras que Adorno ha sido prácticamente olvidado por los sociólogos de la música (aunque no por los teóricos sociales y culturales), su obra sigue viva en la musicología. De hecho, las vicisitudes de la reputación de Adorno dentro de los estudiosos de la música ponen de manifiesto lo mucho que ha cambiado ese campo desde la década de 1970, cuando la extraña sensibilidad de Rose Rosengard Subotnik (1976) hacia su pensamiento era prácticamente la única antorcha que se llevaba para Adorno en ese ámbito. Desde entonces, el trabajo de Subotnik ha sido reivindicado y el interés por la obra de Adorno ha aumentado. Sugiero que este interés puede leerse como parte de un cambio de paradigma más amplio dentro de la musicología.

Hoy en día -o eso parece mirando desde fuera- la mayoría de los musicólogos probablemente estarían de acuerdo con la observación de Donald Randel (1992) de que la "caja de herramientas" más tradicional de la musicología había sido diseñada para el trabajo de construir y mantener un canon de temas aceptables: obras, grandes obras, grandes compositores. En los últimos quince años, aproximadamente, y en respuesta a la evolución de otras disciplinas como la teoría literaria, la filosofía, la historia, la antropología y, en mucha menor medida, la sociología, el campo de la musicología se ha revisado a fondo. En la actualidad, los "nuevos" musicólogos (término que se remonta al menos a mediados de la década de 1980) han puesto en tela de juicio la separación de las cuestiones históricas (la biografía y los contextos sociales de la creación musical) y la forma musical. En su lugar, se han centrado en el papel de la música como medio social. Este movimiento, que en su día fue controvertido, se ha institucionalizado dentro de la disciplina. Ahora es "normal", o al menos aceptable, plantear cuestiones sobre la interrelación entre las obras musicales, por un lado, y las categorías y jerarquías de la estructura social -identidad, poder y prácticas de gobierno-, por otro. Se podría argumentar que la "nueva" musicología es ahora, a efectos prácticos, "musicología" en sentido amplio o, si no, parte de lo que se reconoce oficialmente como parte de la vanguardia de la musicología. Desde el punto de vista sociológico, esta evolución es bienvenida. Pero aún queda trabajo por hacer antes de que la musicología y la sociología puedan funcionar conjuntamente. Este trabajo implica repensar tanto la sociología de la música como la musicología para poner de relieve lo que, dentro de cada disciplina, se ha ignorado.

¿Qué le falta, pues, a la sociología de la música? . . El trabajo de los sociólogos sobre la música puede caracterizarse casi por completo como una sociología *de la música*, es decir, una sociología sobre cómo se configura socialmente la actividad musical (composición, interpretación, distribución, recepción). Este trabajo no ha abordado en consecuencia el problema de cómo la música "entra" en la realidad social; cómo la música es un medio dinámico de la vida social. En este sentido, su enfoque empírico se aleja de las preocupaciones clave de Adorno. La mayoría de los sociólogos no se preocupan por la cuestión de las propiedades específicamente musicales de la música y por cómo estas propiedades pueden "actuar" sobre quienes se encuentran con ella. De hecho, los sociólogos tienden a enfurecer a los musicólogos cuando sugieren que el significado de la música, -las asociaciones, connotaciones y valores percibidos- deriva *exclusivamente* de las formas en que se enmarca y se apropia la música, de lo que se "dice" sobre ella. Los musicólogos a menudo asumen (y en algunos casos correctamente) que esta noción anula cualquier concepto de las propiedades propias de la música (convenciones, propiedades físicas del sonido) como activas en el proceso de los significados percibidos.

El problema de la nueva musicología vista desde la perspectiva de la sociología musical es que se ha comprometido demasiado con la interpretación y la crítica de los textos musicales. Este compromiso, a su vez, ha limitado la concepción e interrogación de lo social por parte de la musicología. Este enfoque no es sorprendente, dadas las preocupaciones tradicionales de la musicología como disciplina. También ayuda a explicar por qué la obra de Adorno es más valorada por los estudiosos de la música que por los sociólogos musicales. La influyente colección editada por Richard Leppert y Susan McClary, *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* (1987), una obra paradigmática en el campo de la nueva musicología, ayuda a aclarar estos puntos.

El paradigma de la sociedad en la musicología

Tal y como los editores expresaron en su introducción, el volumen estaba orientado a "presentar modelos alternativos a la lectura de la historia de la música y la crítica musical, modelos que se esfuerzan por permitir que el contexto social y el discurso musical se informen mutuamente" (1987: xiii-xiv). Desde el punto de vista analítico, este objetivo se abordó de forma que resonaba con dos aspectos de la metodología de Adorno.

La primera de estas resonancias fue descrita por Rose Subotnik, cuyo ensayo ("On Grounding Chopin") esbozó las técnicas a emplear para iluminar el "papel mediador" de la música. "El problema de intentar relacionar la música con la sociedad es", escribió Subotnik, "fundamentalmente, un problema de crítica, que requiere en gran medida el mismo tipo de medios que se emplean para la interpretación de un texto literario" (1987: 107). La segunda resonancia se refiere a la técnica . . de yuxtaponer "microscopios de detalles musicales" (como dijo Merquior, citado en Martin 1995: 115) con descripciones generales del conjunto social. Esta

estrategia era la principal dentro de la musicología de la época para iluminar el papel ideológico de la música. Su utilidad estaba ligada a su capacidad para señalar patrones estructurales entre las formas musicales y sociales, para hacer sugerencias sobre cómo la música -y a través de sus prácticas compositivas- podría estar relacionada con ideas o acuerdos sociales.

Por ejemplo, en "On Talking Politics during Bach Year", Susan McClary escribió: "los valores que articula [la tonalidad funcional] son los más apreciados por la clase media: creencias en el progreso, en la expansión, en la capacidad de alcanzar los objetivos finales a través del esfuerzo racional, en el ingenio del estratega individual que opera tanto dentro como en desafío a la norma" (1987: 22). Del mismo modo, el discurso de John Shepherd (en "Music and Male Hegemony") también aludía, de forma general, a la capacidad de la música para permitir la acción social. Describió lo que consideraba como formas raras de música que consiguen "subvertir, aunque sea parcialmente, las normas burocratizadas de la música 'clásica'. *La estructura de muchas músicas "populares" afroamericanas y de influencia afroamericana refleja la situación de los pueblos proletariados* contenidos por las instituciones sociales en las que no pueden influir o afectar de manera consecuente" (1987: 162, énfasis añadido).

Como estrategia, la yuxtaposición del análisis micromusical y macrosocial ayudó a reorientar a los estudiosos hacia la dimensión social de la música, y requirió una buena dosis de valor profesional en su momento. Sin embargo, esta estrategia también limitó las posibilidades de teorizar la sociedad (y, con ello, los modos disponibles y la justificación de la investigación sociomusical empírica). Esta limitación puede considerarse vinculada a la táctica de plantear la estructura social como un telón de fondo o una lámina para el análisis musical detallado, un recurso para el análisis musical pero no un tema de análisis sociomusical. Con esto quiero decir que lo social no fue teorizado de manera que pudiera poner de relieve los mecanismos de su creación y rehacimiento. De este modo, la música pasa a ser vista como un reflejo de la sociedad, una concepción que, al menos implícitamente, renuncia a una teoría del dinamismo entre la música y la sociedad (y dentro de la cual los vínculos entre ambas sólo puede afirmarse hipotéticamente). En resumen, nunca vemos la música en el acto de articular la estructura social o como se moviliza para esta articulación. En su lugar, a través de la referencia a las "creencias de la clase media" o a los "pueblos proletariados", la estructura social se plantea (al menos implícitamente) como existente (objetivada).

¿Sociedad en una cáscara de calabaza?

En sus seminarios en la Universidad de California, el sociólogo Bruno Latour solía describir cómo los sociólogos orientados a lo macro que criticaban su trabajo (los teóricos de los sistemas globales, los diversos analistas cuantitativos y los modeladores estadísticos) solían preguntarle dónde, dentro de su enfoque en las redes, las estrategias y las campañas a través de las cuales se establecían los "hechos" científicos, estaba el "panorama general". ¿Dónde estaban, por ejemplo, los

"sistemas" jurídicos, políticos y económicos? ¿Dónde estaban las "eras", las "épocas" y los "regímenes" históricos? La sociología, decían, tenía que considerar "el panorama general". Cuando pronunciaban estas palabras ("el panorama general"), contaba Latour, sus voces bajaban (reverencialmente) una octava y sus brazos se movían hacia arriba para describir un círculo. En ese momento, Latour decía (y parafraseo): "¿Lo ven? Hacen referencia a "la gran imagen", pero esa imagen resulta no ser más grande que una calabaza [es decir, el tamaño del brazo utilizado en el gesto]". Con esto Latour quería decir que la "sociedad más amplia" a la que aludían estos académicos (la democracia, la revolución, las normas, la criminalidad, la familia, incluso la propia sociedad) era una extrapolación de lo conocido, una atribución, en parte, de la imaginación y la fe. El "panorama general" era, en definitiva, una producción literaria, que se realizaba (se indexaba) a través de declaraciones "sobre" él.

Aunque se podría rebatir esta posición señalando las formas en que estas "ficciones" consiguen, no obstante, producir signos muy tangibles de su presencia (la violencia y la guerra patrocinadas por el Estado; el apartheid; la purdah; el sistema de castas; las formas sistemáticas de discriminación), el punto de Latour sigue siendo, por razones metodológicas, indiscutible. En este sentido, las lecciones que hay que extraer de Latour son directas: no se puede "sociologizar" la estructura social. En su lugar, todas las afirmaciones sobre "estructuras", fuerzas sociales y similares deben examinarse en términos de mecanismos de funcionamiento, en términos de los agentes o (para usar la terminología empleada por esta perspectiva) "redes de actores" dentro de las cuales los patrones sociales y las instituciones se llevan a cabo y, durante diferentes períodos de tiempo, se consolidan. Estos mecanismos incluyen las actividades cotidianas de las personas, su orientación significativa hacia las cosas que entienden como "sociedad", "ley", "gobierno", "economía", "vida familiar" y muchas otras.

Estas cuestiones implican un enfoque fundamentado en las conexiones entre la cultura (incluidas las ideas de estructura) y la agencia (actividad). Hacer ciencia o música (que incluye el consumo de estas cosas) es simultáneamente hacer vida social, y fue precisamente este punto el que Latour trató de hacer en *The Pasteurization of France* (1989). Ya debería estar claro que este paradigma se ocupa de cómo, en el *nivel de las actividades situadas*, la ciencia y la sociedad no se "reflejan" mutuamente (como si fueran distintas) sino que se "coproducen". El término "coproducción" subraya cómo es posible, por así decirlo, *hacer cosas con la ciencia* (se podría sustituir aquí por la música), es decir, cómo la forma que adopta el conocimiento científico tiene *consecuencias* para, forma parte del ecosistema de, los diversos mundos dentro de los cuales se formula, se recibe y se utiliza. Esta idea, aunque vinculada a un programa metodológico fundamentalmente diferente del de Adorno, resuena, no obstante, con su preocupación por los productos culturales como ingredientes activos en relación con la conciencia y el gobierno.

En resumen, la noción de coproducción de Latour ofrece lecciones tanto para la nueva musicología como para la sociología musical. Para la primera, la lección es que, por sí solo, el análisis de las propiedades discursivas de los textos no es suficiente. Deja en la sombra el funcionamiento real de la "sociedad", es decir, la cuestión de cómo la música y las características no musicales de la vida social pueden ser vistas para interactuar. También elude las cuestiones relativas a la construcción del significado musical en los contextos reales de recepción y, por tanto, la cuestión de los significados controvertidos (incluida la resistencia a determinadas interpretaciones musicológicas, por ejemplo, las disputas dentro y entre los "expertos" y los "legos" que responden a la música). Los mecanismos de funcionamiento de la música dentro de este modelo son inespecíficos, es decir, no existe una metodología para describir la música tal y como "actúa" dentro de los entornos, épocas y espacios sociales reales, y en tiempo real.

Para la sociología musical, la lección es que no se puede ignorar la preocupación de la nueva musicología por la música como medio dinámico dentro de la vida social. La música no está simplemente "moldeada" por las "fuerzas sociales"; esta visión no sólo es sociologista, sino que también pasa por alto las propiedades activas de la música y, por tanto, disminuye el potencial de la sociología musical al ignorar la cuestión de los poderes discursivos y materiales de la música.

En lo que sigue, intento basarme en estas lecciones para desarrollar un programa de investigación sociomusical que aúne las preocupaciones de la musicología y la sociología y las sitúe en un plano empírico. Este programa hace suya la observación desarmantemente clara de Howard Becker de que la sociedad (o la música) es "lo que mucha gente ha hecho conjuntamente" (1989: 282). Se centra en la música como (y en relación con) el proceso social, en cómo los materiales musicales (y las interpretaciones y evaluaciones de estos materiales) son creados, revisados y socavados con referencia a las relaciones sociales y los contextos sociales de esta actividad. También se ocupa de cómo la música proporciona recursos que limitan y permiten a los agentes sociales, es decir, a las personas que interpretan, escuchan, componen o se relacionan con los materiales musicales.

Este enfoque aborda la cuestión de cómo se forjan los vínculos entre la música y la agencia, la música y las formas de comunidad, la música y las ideas. Toma como primer mandamiento la afirmación de Antoine Hennion de que "debe estar estrictamente prohibido crear vínculos cuando no lo hace un intermediario identificable" (1995: 248). Con esto, Hennion quiere decir que aunque la música pueda estar, o parezca estar, interconectada con asuntos "sociales" -patrones de cognición, estilos de acción, ideologías, acuerdos institucionales-, estos vínculos no deben presumirse. Más bien, hay que especificarlos (observarlos y describirlos) en sus niveles de funcionamiento (por ejemplo, en términos de cómo se establecen y llegan a actuar). En resumen, necesitamos seguir a los actores en y a través de las situaciones en las que introducen la música en (y utilizan la música como) práctica social. Y aquí es donde los métodos empíricos se imponen en la sociología de la

música. Llegados a este punto, debería ser obvio que estoy tratando de trasladar el argumento a un nivel en el que la vida social pueda ser retratada en términos menos generales, más localizados socialmente. Sugiero que se trata de un avance teórico para la sociología de la música, un movimiento hacia un mayor matiz en consonancia con la propia crítica de Adorno a la razón: es un movimiento hacia la especificidad.

La gran teoría y la experiencia cotidiana

En su novela *El buen aprendiz*, Iris Murdoch (1985: 150) hace que un personaje exclame: "el mundo moderno está lleno de teorías que proliferan a un nivel de generalidad equivocado, somos tan buenos teorizando, y una teoría engendra otra, hay toda una industria de actividad abstracta que la gente confunde con el pensamiento". El argumento desarrollado hasta ahora nos ha llevado a este punto: gran parte de los estudios sociomusicales (y también gran parte de la sociología) se han llevado a cabo en este "nivel equivocado". Con el término "nivel equivocado" me refiero a un nivel de teorización que no aborda ni intenta documentar los mecanismos *actuales* a través de los cuales la música desempeña un papel mediador en la vida social. En esta sugerencia, no soy en absoluto original.

Olle Edström aclara este punto. Al describir cómo su grupo de estudio de musicología en Gotemburgo se frustró después de muchos meses del Grupo de Estudio de Adorno, Edström (1997: 19) dice: ". . . gradualmente adquirimos una visión más profunda de la inutilidad de instituir discursos teóricos sobre la música sin un sólido conocimiento etnomusicológico del uso, la función y el significado cotidianos de la música".

El enfoque en el "uso" descrito por Edström conlleva ciertos cambios. En primer lugar, como ya se ha descrito, implica el abandono de la preocupación exclusiva por las "obras" y el acercamiento, en cambio, a las formas en que las obras se incorporan a la práctica. No cabe duda de que las "lecturas" tienen cabida aquí, pero se utilizan como ayudas heurísticas o como temas por derecho propio, como describo a continuación. En segundo lugar, se trata de un cambio de las cuestiones de "qué" a las de "cómo", es decir, un cambio de la preocupación por "lo que" las obras musicales podrían "decirnos" a la preocupación por "cómo", al incorporarse a la práctica (ya sea a través de las formas en que se consumen o se interpretan o a través de las formas en que pueden proporcionar recursos para la composición y/o interpretación de nuevas u otras obras) pueden llegar a tener poderes y efectos "causales" o estructurantes. En resumen, para entender la música como un ingrediente constitutivo del ordenamiento social (y esto es, en última instancia, la preocupación de Adorno), es necesario tomar distancia de los modelos predominantes de la relación de la música con la "sociedad", comunes dentro de la musicología, los estudios culturales y la teoría sociocultural. Por el contrario, lo que se requiere es centrarse en la *práctica* musical real, en cómo los agentes específicos usan e interactúan con la música. Este enfoque no hace suposiciones sobre "lo que"

la música puede hacer, sino que examina el "contenido" social de la música tal y como se constituye a través de las prácticas musicales en tiempo real y en espacios sociales y materiales concretos. Sólo mediante la observación de estas prácticas es posible documentar los mecanismos de funcionamiento de la música, seguir a los agentes mientras *hacen cosas con la música*. Sólo a través de este trabajo empírico se pueden ampliar las teorías más allá del "nivel equivocado" de generalidad. . . .

La música funciona discursivamente: los nuevos musicólogos tienen razón. Los receptores de la música pueden, en otras palabras, identificarse con aspectos particulares de la música o verse a sí mismos en características particulares de las composiciones. Cuando hacen esto, se puede decir que la música "hace" cosas, en este caso, "se mete" (informa, da forma, estructura) en la subjetividad. Las lecturas musicológicas de las obras pueden, por tanto, ayudarnos a ver cómo las estructuras musicales dan lugar a orientaciones subjetivas (posiciones de los sujetos) y a sus relaciones; pueden ayudarnos a ver cómo los artefactos culturales pueden servir como lecciones de objeto en las relaciones sociales y pueden estar asociados a patrones particulares de recepción. . .

Pero [estas cuestiones también deben ser exploradas] de forma fundamentada y metodológicamente rigurosa. La cuestión que se plantea es cómo hacerlo. ¿Basta, por ejemplo, con utilizar los métodos tradicionales de estudio de la recepción, simplemente pidiendo a la gente que "hable" de lo que significa esta música? He sugerido que estos métodos tradicionales son insuficientes para la tarea, que necesitamos explorar la música tal y como funciona *in situ*, no como se "interpreta" sino como se *utiliza*. En lo que sigue, sostengo que este enfoque ayuda a situar el estudio sociomusical en el nivel "correcto" de la generalidad: preserva la preocupación por la textura fina de, por un lado, las prácticas sociales de apropiación musical y, por otro, las características musicales de la música en la medida en que son relevantes para este proceso.

¿Qué puede permitirse la música?

Los estudios sobre la recepción y los medios de comunicación han sido útiles. Nos han enseñado cómo los significados de los medios culturales (incluido su "valor" percibido) llegan a articularse a través de las formas en que las personas (consumidores de medios) interactúan con los productos mediáticos (para los debates sociológicos sobre este punto, véase, por ejemplo, Van Rees 1987, Moores 1990, Tota 2001). Entre estos "consumidores" se encuentran los estudiosos, analistas y críticos musicales, que no son más que un subconjunto (aunque quizá un subconjunto destacado y a menudo influyente) de los consumidores y usuarios de música. Este aspecto *emergente* del significado cultural-textual incluye tanto los significados encontrados "en" los textos por los consumidores aficionados o legos, como los significados adivinados por los analistas y lectores "expertos".

Al mismo tiempo, como han intentado demostrar los nuevos musicólogos, es erróneo sugerir que los textos no contribuyen a las formas en que se reciben. Los textos musicales o, más ampliamente, los materiales musicales, no son en absoluto neutrales. Se crean y distribuyen de forma que emplean y refuerzan los significados. Hay muchos aspectos de la música que pueden servir de ejemplo: las características físicas de la música, como el volumen y el ritmo; los requisitos físicos de la interpretación (por ejemplo, el violín solo o las cuerdas en masa); las convenciones como los géneros, los estilos, los dispositivos melódicos o los topoi; y, en el caso de las audiciones repetidas, las connotaciones acumuladas, las interpretaciones institucionalizadas. Aunque ninguna unidad musical, pasaje u obra puede garantizar su recepción en todas las circunstancias (incluso el más convencional de los materiales puede ser, en el término de Eco (1992), "sobreinterpretado"), los materiales musicales son, sin embargo, parte de, y contribuyen a, sus circunstancias de audición (véase DeNora 2000: 21-45 para una discusión más detallada de estos puntos). Por poner un ejemplo muy básico, es poco probable que cualquier oyente perciba una melodía de marcha como "soñadora" o el *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy como música adecuada para marchar.

Así, determinados materiales musicales pueden percibirse, a menudo con regularidad, como acordes con una variedad de "otras cosas". Estas "cosas" pueden ser otras obras (cómo llegamos a reconocer el "estilo" de una época, un compositor, una región, por ejemplo) pero, lo que es más interesante para el análisis sociomusical, pueden ser algún fenómeno extramusical, como valores, ideas, imágenes, relaciones sociales o estilos de actividad. La importancia sociológica de este último punto se intensifica cuando el "contenido" social de la música no es simplemente aclamado (como representación de una realidad o realidad imaginada) sino que se actúa sobre él, cuando la música llega a servir de alguna manera como material organizador de la acción, la motivación, el pensamiento, la imaginación, etc. Es aquí donde podemos empezar a hablar de la música como algo que "entra en acción". Y es aquí donde el estudio sociomusical puede ampliarse más allá de las nociones (derivadas del análisis textual) del carácter simbólico de la música, sus interpretaciones y su(s) *significado(s)* percibido(s).

En este sentido, existen precedentes en el trabajo de los estudiosos -el principal en el contexto estadounidense es Robert Wuthnow- que se han preocupado por las *interrelaciones entre* los elementos culturales (en lugar de los *significados de*), un énfasis que pretende mantener el impulso sociológico dentro de los estudios culturales al reorientar nuestra atención hacia las propiedades organizativas de la cultura y alejarla del enfoque individualista del significado y su recepción. Como ha observado Wuthnow (1987), los significados surgen de los sistemas y campos culturales que proporcionan "categorías en las que se puede pensar formalmente sobre nosotros mismos". Se trata, de nuevo, de un enfoque sobre cómo los significados y las formas "entran en acción" -cómo proporcionan, en palabras de otros teóricos, *repertorios para la acción...*-. La atención a los sistemas de significados

lleva, al menos implícitamente, a centrarse en los actores en la medida en que se comprometen con los materiales culturales y los movilizan, en la medida en que se mueven por determinados campos culturales y se configuran como agentes conscientes. Esta perspectiva está en consonancia, creo, con el enfoque, dentro de los estudios organizativos, sobre la estructuración y el trabajo de agencia, como el de DiMaggio (1982), que ha consistido en un enfoque permanente sobre los agentes cuando movilizan las estructuras culturales para producir y reproducir las organizaciones. Aquí, pues, la música puede entenderse como un recurso para hacer cosas y, en este sentido, la sociología de la música no sólo puede aprender del trabajo teórico y empírico existente sobre las instituciones, sino que también puede hacer avanzar ese trabajo gracias a su potencial para revelar las dimensiones estéticas y no cognitivas de la agencia social.

En resumen, el "nivel adecuado" de generalidad en los estudios sociomusicales consiste en centrarse en la práctica musical y en la música como base de la práctica. Se trata de la música como medio formativo en relación con la conciencia y la acción, como recurso para la construcción del mundo, más que como medio para ello. Dentro de esta concepción dinámica del carácter social de la música, la atención se desplaza de lo que la música representa, o de lo que se puede "leer" como algo que dice "sobre" la sociedad, a lo que hace posible. Y hablar de "lo que la música hace posible" es hablar de lo que la música "permite".

Adaptado de la psicología social, el concepto de "affordance" [affordance es la posibilidad que un objeto ofrece de interactuar con él, no un rasgo de dicho objeto] capta el papel de la música como, por utilizar el término de Antoine Hennion (2001), un "mediador" de lo social. Y, dependiendo de cómo se conceptualice, el concepto de "affordance" destaca el potencial de la música como medio organizador, como algo que ayuda a estructurar cosas como estilos de conciencia, ideas o modos de encarnación. Hablar de la música como algo que permite hacer cosas es sugerir que es un material con el que se conforman las cosas, elaboradas a través de una acción práctica y a veces no consciente. . . .

La música no "causa" nada; "no hace que ocurra nada", como dijo Auden de la poesía, y ciertamente no "da lugar", por sí misma, a la marcha o a las ideas sobre la organización social. Es decir, hablar de la música como una estructura de affordance [asequibilidad] no es en absoluto lo mismo que hablar de la música como "causa" o "estímulo" de acción, pensamiento o respuesta emocional. Tampoco implica que haya un "conjunto" de cosas que una música concreta pueda permitirse, ya que lo que llega a contarse como "objeto" musical surge en relación con la forma en que ese objeto es manejado por sus receptores.

Por el contrario, el concepto de "affordance" amplía los desarrollos de la teoría de la recepción, haciendo hincapié en que los efectos de la música dependen del modo en que quienes la escuchan responden a ella, cómo la incorporan a su acción y cómo pueden adaptar su acción (no necesariamente o en la mayoría de los casos

conscientemente) a sus parámetros y cualidades. Plantea la música como algo con lo que se actúa y sobre lo que se actúa. Es sólo a través de esta apropiación que la música llega a "permitir" cosas, es decir, que las posibilidades de la música, aunque puedan anticiparse, no pueden estar predeterminadas, sino que dependen de cómo los "usuarios" de la música conectan la música con otras cosas; cómo interactúan con la música y a su vez actúan sobre ella cuando la han activado. Es aquí, pues, donde podemos sostener el análisis socio-musical en un nivel "correcto" de generalidad. . . .

La música como recurso para la agencia

La noción de *affordance* musical que he intentado desarrollar en este capítulo es dinámica; apunta a una concepción de la música como recurso para hacer, pensar y sentir "otras cosas". Sin embargo, en contra de Adorno, no se puede considerar que las *affordances* de la música residan "en" los textos musicales, y es por esta razón que el análisis socio-musical no puede proceder a un nivel general. Más bien, lo que la música "hace" depende de las formas en que la música se escucha y se percibe; cómo se delinear sus significados, para usar la frase de Lucy Green (1997). Por lo tanto, el trabajo del analista socio-musical es examinar este proceso de delineación, seguir los términos del compromiso musical. La música llega a permitirse cosas cuando se percibe que incorpora en sí misma y/o en su interpretación alguna propiedad de lo extramusical, de modo que se percibe que "hace" la cosa a la que apunta. La música es activa, en otras palabras, en la medida en que se actúa sobre su percepción, y esta circularidad es precisamente el tema de la investigación socio-musical sobre el poder de la música. Así, la música es mucho más que un "reflejo" estructural de lo social. La música es constitutiva de lo social en la medida en que puede considerarse que entra en la acción y/o en la concepción cuando las "cosas" toman forma en relación con la música; cuando los actores se mueven de forma orientada a los ritmos de la música (por ejemplo, haciendo que el cuerpo se mueva "como" el ritmo de la marcha); o cuando los actores emplean estructuras musicales como modelos o analogías para elaborar la conciencia conceptual. Y, por el contrario, se puede decir que la acción "se mete" en la música cuando ésta toma forma en relación con cosas externas a ella, como cuando la música incorpora aspectos del mundo físico, conceptual o imaginativo. Es aquí donde el análisis sociomusical puede desarrollar cuestiones adornoianas. ¿Cómo, por ejemplo, entra la música en la vida de la fantasía, como en el caso del ensayo de Adorno sobre el director y la orquesta? ¿Cómo facilita la música la cognición, como en el caso del análisis de Adorno sobre Schoenberg? ¿Cómo llega otra música a apaciguar a sus oyentes, a inculcar modos de conciencia que se prestan a regímenes particulares -políticos o sociales- como en el caso, según Adorno, de la música popular?

Las respuestas a estas preguntas deben formularse en términos específicos. Si lo son, es posible ver que los actos de compromiso musical constituyen simultáneamente tanto el poder de la música como los modos extramusicales de socialidad. Y es aquí donde tanto la sociología musical anterior como la nueva

musicología se equivocaron. La primera se centraba en cómo la sociedad daba forma a la música; la segunda, en cómo el discurso musical podía dar forma a la sociedad o reflejarla. Por el contrario, sugiero que consideremos ambas cuestiones a la vez, fusionándolas como una teoría de la *affordance* [asequibilidad] musical y una práctica de investigación etnográfica, históricamente informada, dedicada al estudio de cómo se accede y se despliegan las asequibilidades de la música. Si, por otra parte, estamos dispuestos a observar a los actores mientras participan en los actos de atraer a la música hacia ámbitos extramusicales y viceversa (y no siempre con deliberación), como la música se emplea para la construcción del mundo, y como los aspectos de los ámbitos y materiales no musicales se emplean para construir y responder a la música, llegamos a un nivel de generalidad "correcto". Este nivel exige nuevas metodologías, especialmente técnicas cualitativas que se centren en la producción y el consumo de música en espacios concretos y a lo largo del tiempo. Y esto, a su vez, sugiere estudios de casos.

Los estudios de casos son útiles, sugiero, no sólo porque son empíricamente ricos y, como tales, constituyen una buena historia (su razón de ser habitual), sino también porque una atención minuciosa a los detalles de la práctica musical hace buena la teoría, es decir, proporciona un medio para describir los mecanismos de la cultura (la música) en acción, para especificar cómo funciona la música. Este enfoque en la práctica nos aleja de la preocupación por los objetos musicales textuales y nos lleva a la materialidad de la música como evento, sus relaciones, circunstancias y tecnologías de producción/recepción, sus usos. A partir de aquí, es posible considerar cómo la música "interpreta" la vida social, en el sentido de que su interpretación y apropiación proporcionan recursos para la producción de la vida social, que proporciona modos de pensar y sentir...

Referencias

- Adorno, T. 1976. *Introduction to the Sociology of Music*. Translated by E.B. Ashton. New York: Continuum.
- Becker, H.S. 1989. "Ethnomusicology and Sociology: A Letter to Charles Seeger." *Ethnomusicology* 33(2), 275-285.
- DeNora, T. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DiMaggio, P. 1982. "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston." *Media, Culture and Society* 4 (1/4): 35-50 and 303-322.
- Eco, U. with R. Rorty, J. Culler and C. Brooke-Rose. 1992. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Edström, O. 1997. "Fr-a-g-me-n-ts: A Discussion on the Position of Critical Ethnomusicology in Contemporary Musicology." *Svensk Tidskrift for Musikforskning* (Swedish Journal of Musicology) 79(1): 9-68.
- Green, L. 1997. *Music, Gender and Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hennion, A. 1995. "The History of Art—Lessons in Mediation." *Réseaux: The French Journal of Communication* 3(2): 233-262.

- _____. 2001. "Music Lovers: Taste as Performance." *Theory, Culture and Society* 18(5): 1–22.
- Latour, B. 1989. *The Pasteurization of France*. Cambridge: Harvard University Press.
- Leppert, R. and S. McClary, eds. 1987. *Music and Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martin, P. 1995. *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.
- McClary, S. 1987. "On Talking Politics During the Bach Year." In *Music and Society*, eds. R. Leppert and S. McClary, 13–62. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moore, S. 1990. *Interpreting Audiences*. London: Sage.
- Murdoch, I. 1985. *The Good Apprentice*. London: Chatto and Windus.
- Randel, D. 1992. "The Canon in the Musicological Toolbox." In *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, eds. K. Bergeron and P. Bohlman, 10–23. Chicago: University of Chicago Press.
- Shepherd, J. 1987. "Music and Male Hegemony." In *Music and Society*, eds. R. Leppert and S. McClary, 151–172. Cambridge: Cambridge University Press.
- Subotnik, R.R. 1976. "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style." *Journal of the American Musicological Society* 29 (2): 242–275.
- _____. 1987. "On Grounding Chopin." In *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, eds. R. Leppert and S. McClary, 105–131. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tota, A.L. 2001. "When Orff Meets Guinness: Music in Advertising as a Form of Cultural Hybrid." *Poetics* 29(2): 109–124.
- Van Rees, C.J. 1987. "How Reviewers Reach Consensus on the Value of Literary Works." *Poetics* 16(3/4), 275–294.
- Wuthnow, R. 1987. *Meaning and Moral Order*. Berkeley: University of California Press.

Bourdieu y más allá

NICK PRIOR

La evolución reciente de la sociología de la música ha presagiado un cambio significativo en los enfoques de la relación entre la música y la sociedad. Junto con un enfoque emergente sobre los derechos de autor, el cambio tecnológico y un sistema mediático globalizado, los académicos han comenzado la tarea de cuestionar los fundamentos sobre los que se construye una sociología ortodoxa de la música (Born 2005). Las tendencias actuales, que en su día fueron un puntal central de los enfoques constructivistas de la cultura, en los que se demostró que el género, el gusto y la práctica eran logros profundamente sociales, han puesto en duda los análisis sociológicos de la música que no se comprometen suficientemente con las especificidades de los objetos musicales y que no se toman en serio las posibilidades cognitivas de la música (DeNora 2003). En su lugar, una corriente emergente de la nueva sociología de la música se ha apegado a las complejas formas en que lo social y lo estético se incrustan y se activan mutuamente, lo que implica una relación más abierta con las propiedades materiales y sensoriales de la obra y un escepticismo hacia los relatos que glosan estas propiedades (Gomart y Hennion 1999).

Precisamente por ser una pieza clave en el campo de la sociología cultural, la figura de Pierre Bourdieu ocupa un lugar destacado en este movimiento. En muchos sentidos, Bourdieu ha marcado la agenda de las investigaciones postmarxistas sobre las prácticas sociomusicales en su vertiente relacional. Sus conceptos de capital cultural, campo y habitus, en particular, han sido fundamentales para la formación de un paradigma crítico en la sociología musical que demuestra cómo lo social penetra, produce o contextualiza la música. Los estudios inspirados en Bourdieu sobre la música popular y clásica ocupan ahora una buena parte del campo de la sociología musical. Su texto más canónico, *Distinction* (1984), ha servido de referencia empírica para explorar la naturaleza y la formación del gusto musical en lugares como Francia, Estados Unidos y el Reino Unido. E incluso en los ámbitos menos sagrados del periodismo musical, los términos de Bourdieu están en boga, con críticos influyentes como Simon Reynolds, que despliegan las categorías bourdieusianas para examinar las lógicas del populismo y el elitismo en el pop contemporáneo (Reynolds 2009).

Este artículo revisa el estatus, la posición y el legado de Bourdieu en la sociología de la música, los altibajos de su influencia y el reciente alejamiento de Bourdieu hacia algo parecido a un compromiso postcrítico con las formas y prácticas musicales. La idea es mostrar la reacción y el tratamiento de las ideas de Bourdieu

como indicador de dónde nos encontramos en la sociología de la cultura. Ciertamente, junto con Howard Becker (1982), Bourdieu ha sido representante de un enfoque devotamente sociológico de la producción cultural que ha situado el objeto estético en una red de fuerzas y determinantes sociales. Esto le sitúa en la línea de fuego en lo que respecta a los relatos no reductivos de la cultura. ¿Cómo evaluar entonces el impacto de las ideas de Bourdieu en los subcampos de la sociología del arte y de la música? ¿Qué influencias se desprenden de su obra? ¿Y qué es lo que está en juego en este momento "post-Bourdieu", en el que una posición que antes se consideraba progresista y crítica actúa ahora como el flanco contra el que se llevan a cabo nuevos trabajos?

. . . El artículo analizará el impacto de la obra de Bourdieu en la sociología de la música en el Reino Unido y fuera de él. A continuación, pasará a analizar los nuevos enfoques de la música después de Bourdieu... y señalará las formas significativas en que estas contribuciones llevan los debates sobre las relaciones músico-sociales a territorios más sensibles a las complejas cualidades mediadoras de la música. Aunque varían en tono y tenor, la ponencia mostrará cómo dicho trabajo se combina en una coyuntura crítica en el desarrollo de una sociología de la cultura que no reduce su objeto a una simple determinación o recurso para la dominación. Tal trabajo está mejor situado, por tanto, para representar la música como fuerza animadora de la vida cotidiana, incluyendo sus cualidades mediadoras específicas "en acción". Al mismo tiempo, sin embargo, la construcción de una nueva sociología de la música no está exenta de peligros, especialmente cuando se consideran cuestiones de cobertura analítica y adecuación conceptual. El artículo concluirá con algunos problemas potenciales de estos enfoques, y hará un balance de lo que podría perderse y ganarse con la adhesión a ellos.

[. . .]

Bourdieu y la sociología de la música

. . . La sociología de la música . . . constituye uno de los ámbitos de mayor crecimiento en la sociología cultural, y uno en el que la presencia de Bourdieu ha sido crucial. ¿Qué retos específicos plantea entonces el compromiso con las formas, los vínculos y los procesos musicales? ¿Y hasta qué punto puede decirse que los recientes desarrollos en la sociología de la música constituyen un alejamiento de Bourdieu? Antes de intentar responder a estas preguntas, permítanme primero hacer un breve balance de la influencia de Bourdieu en el corpus de la sociología de la música para examinar a qué responde la "nueva" sociología de la música.

Bourdieu rara vez se ocupó de la música directamente o con algún detalle. A diferencia de una preocupación casi obsesiva por la literatura moderna y las artes visuales -en particular, el "modernismo heroico" de Flaubert, Manet y Baudelaire-, Bourdieu se muestra relativamente silencioso en lo que respecta a las formas, las prácticas y los profesionales de la música. Esto resulta un tanto sorprendente, dada

la audaz afirmación que hace en *Distinction* de que "nada afirma más claramente la propia "clase", nada clasifica más infaliblemente, que los gustos musicales" (Bourdieu 1984: 18).¹ Ciertamente, Bourdieu muestra que la música es un conjunto relacional de objetos ligados a lógicas de diferenciación social. Sobre la base de datos de entrevistas y cuestionarios, traza las preferencias de clase por una selección de obras musicales más o menos bien difundidas, entre las que se encuentran el "Danubio azul" de Strauss (popular y, por tanto, preferido por los trabajadores manuales) y el "Clave bien temperado" de Bach (menos popular y, por tanto, preferido por los que tienen mayores niveles de capital cultural).² En otros lugares, hace referencias dispersas a compositores como Debussy y Berlioz para situarlos en el campo de la producción cultural de finales del siglo XIX y señala la "exaltación hagiográfica" de Beethoven como el arquetipo de artista "puro" (Bourdieu 1996: 149).

Sin embargo, aparte de estos compromisos esporádicos, Bourdieu evita en gran medida la vida social y la ubicación de la música. Ciertamente, en lo que respecta a la música popular, Bourdieu no presta atención a la aparición de un sistema comercial desarrollado, el jazz recibe poca atención y las formaciones juveniles basadas en la música son comentadas. Por supuesto, gran parte de esta negligencia tiene que ver con el contexto local que era Francia en los años cincuenta y sesenta, con sus puntos de referencia culturales específicos y sus dinámicas de campo. El rock 'n' roll era una configuración claramente angloamericana, después de todo, y que sólo estaba empezando a hacer olas fuera de ese eje. Pero el olvido también tiene que ver con el énfasis de Bourdieu en la cultura legítima como base de la distinción y su relativa ignorancia de la complejidad del arte y la cultura populares, como han argumentado algunos comentaristas notables (Fowler 1997, Shusterman 1992). La cultura que Bourdieu descarta como el primo pobre y monolítico del arte elevado era ciertamente, en los años 50 y 60, un conjunto de formas más fisurado, idiosincrásico y desarrollado de lo que Bourdieu permite. Y no es nada simétrico a la hora de entender el funcionamiento de las culturas "altas" y "bajas". Por otra parte, incluso en el caso de la música "clásica" o "artística", donde cabría esperar algún

¹ Para Bourdieu, esto no tiene tanto que ver con la naturaleza de las obras musicales en sí como con el hecho de que el medio de adquirir capital musical (en forma de tocar instrumentos "nobles", por ejemplo) es más invisible que, por ejemplo, visitar un museo de arte y mostrar los conocimientos de pintura. Es la más "espiritual" de las artes precisamente porque la escucha se considera una cualidad "interna" de compromiso profundo y espiritual. De ahí que, como dice él: "La música es el arte 'puro' por excelencia. No dice nada ni tiene nada que decir... La música representa la forma más radical y absoluta de la negación del mundo, y especialmente del mundo social, que el ethos burgués tiende a exigir de todas las formas de arte" (Bourdieu 1984: 19).

² El gusto por el cantante francés Jacques Brel se sitúa en un punto intermedio. También se identifica a los grupos sociales más bajos como menos capaces de nombrar a los 16 compositores de obras clásicas que se les leen en la entrevista, mientras que los grupos más altos luchan por dignificar las "canciones" (la abreviatura de Bourdieu para la música popular) como legítimas, por lo que acaban prefiriendo las obras más consagradas, pero esencialmente middle-brow, de Edith Piaf y Charles Trénet.

compromiso con las posturas vanguardistas de compositores como Boulez, Bourdieu se muestra tímido.

En cualquier caso, se ha dejado en manos de estudiosos simpatizantes el llenar el vacío dejado por esta negligencia y desarrollar una sociología de la música ampliamente influenciada por la obra de Bourdieu. El hecho de que lo hayan hecho de forma tan amplia y con tanto entusiasmo habla no sólo de la fertilidad de los conceptos de Bourdieu en toda una serie de formas culturales, sino también de lo que Heinich denomina el "efecto Bourdieu", el estatus casi mítico que se le otorga a un actor cada vez más dominante en la erudición europea (Danko 2008). Desde finales de la década de 1970, se ha materializado una especie de paradigma Bourdieu de la sociología musical crítica, basado en el amor por ciertos textos clave, el seguimiento de una figura de autoridad intelectual y la fascinación por los conceptos considerados aptos para su aplicación en entornos empíricos. Desde los exámenes cuantitativos del gusto musical hasta las economías políticas de la industria musical, y desde los *chansonniers* quebequenses hasta el *nihon ongaku* japonés, una terminología bourdieusiana ha lubricado los circuitos de la erudición musical (De Ferranti 2002, Ollivier 2006). Hoy en día es raro encontrar un estudio sobre el gusto musical que no parta de las ideas de Bourdieu o las evoque, mientras que obras clave como *Distinction* y *The Field of Cultural Production* se han convertido en piedras de toque para los estudios que examinan la música y la estructura social. Al mismo tiempo, se ha desarrollado una importante industria cultural de Bourdieu a través de los accesorios académicos de traducción, aplicación e interpretación. Esto es evidente en textos recientes como *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu* (Johnson et al. 2007), en el que Bourdieu desempeña el papel de interlocutor teórico y de guía para nuevas comprensiones de la forma operística.

No es que esta presencia haya sido uniforme a nivel internacional. Como señala Santoro (2009), ha habido un curioso abandono de Bourdieu en la sociología italiana, donde las condiciones del ámbito académico se han resistido típicamente a las incursiones de autores extranjeros cuyas obras se consideran una amenaza para las posiciones existentes. También se da el caso de que diferentes campos nacionales se han apropiado de la obra de Bourdieu de formas sutilmente diferentes. En Norteamérica, Bourdieu ha sido utilizado con mayor intensidad en los estudios cuantitativos sobre el consumo y el gusto, aunque también ha sido un punto de referencia emergente para los estudios sobre la música de baile indioamericana, las tecnologías de estudio y la historia de la reproducción del sonido (Maira 2002, Sterne 2003, Théberge 1997). La influyente revista *Poetics*, si bien está fuertemente influenciada por el enfoque de la producción de la cultura, también ha marcado la agenda de las sociologías de la música influenciadas por Bourdieu con un enfoque empírico (Dowd 2007). Más recientemente, la revista ha publicado artículos sobre el hip-hop (Cheyne y Binder 2010), el "rock patrimonial" (Bennett 2009) y el jazz (Pinheiro y Dowd 2009), cada uno de los cuales hace alguna referencia a la obra de Bourdieu. Mientras tanto, los antiguos estudios estadounidenses sobre la producción

y la organización cultural siguen siendo puntos de referencia clásicos para examinar la dinámica del contenido musical en sistemas sociales complejos (DiMaggio 1977, Peterson y Berger 1975). En Israel y Sudamérica, es el trabajo posterior de Bourdieu sobre el concepto de campo el que se ha aplicado de forma más consistente a los estilos glocalizados de la música pop y rock. En el estudio comparativo de Regev (2007) sobre los campos del "pop-rock" en Israel y Argentina, por ejemplo, el autor describe la legitimidad histórica de una estética electrónica amplificada entre los críticos y otros agentes del campo. Regev afirma que un "habitus pop-rock" cosmopolita entre estos agentes les dispone a estar a caballo entre los campos globales y los etno-nacionales en la construcción de estrategias de producción innovadoras. También cabe destacar otros estudios en esta línea. El análisis de Frota (2006) sobre la formación del canon en el caso de la *Música Popular Brasileña* muestra cómo la constitución del campo musical popular en Brasil está vinculada al advenimiento de las emisoras de radio comerciales y de las compañías discográficas, así como a las tomas de posición de los músicos a partir de los años sesenta. El estudio de Lopes (2000) sobre la genealogía del paradigma del jazz moderno en América, por otra parte, demuestra la fecundidad del concepto de campo como herramienta para mostrar cómo se legitimaron las nuevas prácticas estéticas entre los músicos de jazz en la primera mitad del siglo XX.

Lo que une a muchos de estos estudios es el despliegue estratégico de las teorías de Bourdieu como un primer paso necesario para alejarse de las historias ortodoxas de la música en casos particulares (nacionales). En la obra de Bourdieu se reconoce que su trabajo proporciona una palanca crítica para reescribir las narrativas elogiosas de la música que no incorporan cuestiones de poder, lucha y exclusión. Su función, en este sentido, ha sido ayudar a modernizar los estudios sobre la música proporcionando munición contra las historias internalistas. Pero los estudios inspirados en Bourdieu han tenido un alcance más profundo y amplio. En algunos casos, los estudiosos han examinado la adquisición de prácticas musicales específicas, como los estilos vocales y las técnicas melódico-rítmicas, utilizando las categorías de Bourdieu (De Ferranti 2002). En otros casos, dichas categorías se emplean para cartografiar las relaciones entre amplios contextos económicos y jerarquías culturales en la formación de géneros de música popular, incluyendo la identificación del papel crucial que desempeñan lo que Bourdieu denominó "intermediarios culturales" en la producción simbólica de bienes y servicios musicales (Negus 1999).

Por supuesto, sería un error sugerir que Bourdieu se utiliza siempre de forma tan extensa en la sociología de la música o que se utiliza de forma acrítica. De hecho, un eje de diferenciación relacionado es la medida en que los diversos estudios despliegan las ideas de Bourdieu en relación con otros en la sociología de la música. Como un indicador crudo aquí podemos recurrir a una distinción hecha por Goldthorpe (2007) entre usos "salvajes" y "domesticados" de Bourdieu. Goldthorpe sostiene, en el contexto de los debates sobre el rendimiento educativo, que el

concepto de capital cultural se ha utilizado de dos maneras. En primer lugar, de forma domesticada, sujeto a calificaciones y triangulado con una serie de otras posiciones. En segundo lugar, de forma salvaje, como parte de una gran declaración paradigmática que explica las relaciones entre el capital cultural y la reproducción social a gran escala en las sociedades modernas. El argumento de Goldthorpe es que la versión salvaje de Bourdieu es más fiel al espíritu del propio sistema explicativo de Bourdieu, pero que este sistema en sí mismo es defectuoso.

Dejando a un lado la crítica de Goldthorpe a Bourdieu, podemos sin embargo reconocer una distinción entre los pesos relativos del análisis -Bourdieu-ligero y Bourdieu-pesado- en el campo de la sociología musical. Por un lado, hacer referencia a los conceptos de Bourdieu forma parte de la moneda de cambio de las ideas en los estudios musicales. Conceptos como el de *habitus* se citan regularmente para dar brillo académico a los argumentos sobre la práctica musical, aunque el estudio no gire en torno a este concepto. Igualmente, los sociólogos de la música considerarán a Bourdieu como uno de los varios autores influyentes (incluyendo a Weber, Adorno, Benjamin, Peterson y Becker) cuyas ideas deben ser analizadas para prestar la debida atención a la propia tradición de la sociología cultural. Por otra parte, los sociólogos de la música han utilizado los conceptos bourdieusianos de forma más amplia para construir marcos generales sobre cómo encaja todo el rompecabezas música/sociedad. Como reconoce Goldthorpe (2007), Bourdieu tenía una gran ambición teórica al sugerir una narrativa metasociológica para explicar la naturaleza de las configuraciones sociales modernas. No es de extrañar, por tanto, que el espíritu de estas grandes ambiciones esté también presente en los exámenes de la música inspirados en Bourdieu que pretenden rastrear las determinaciones sociales de las prácticas musicales dentro de un sistema de campos sociales, económicos y políticos superpuestos.

[...]

El momento post-Bourdieu

En el ámbito de la sociología de la música, el llamamiento a un compromiso más sofisticado con los objetos musicales se ha hecho cada vez más insistente. Aquí, los sociólogos de Francia y el Reino Unido, en particular, han comenzado la tarea de construir algo así como un enfoque post-crítico de la música que pretende dar el debido crédito a las ricas complejidades de la expresión estética, la materialidad y el apego. Aunque varían en cuanto a la voz, el tenor y la trayectoria, estas contribuciones comparten la determinación de llevar la agenda intelectual sobre la música a territorios libres de las cuentas demasiado simplificadas de la producción y el consumo culturales. En muchos aspectos, por tanto, constituyen algo así como una nueva oleada de posiciones teóricamente informadas que se oponen a las ortodoxias anteriores de la sociología de la cultura, en las que el interés por las propiedades específicas de la música ha influido en el resultado de manera importante.

En un reciente artículo en el que esboza una "teoría post-bourdieuana de la producción cultural", Georgina Born (2010: 7) escribe: "si buscamos a Bourdieu para completar una estética sociológica y abordar la especificidad del objeto artístico, buscamos en vano". El empobrecido análisis de Bourdieu sobre la estética popular se ve agravado, para Born, por la incapacidad de abordar cuestiones importantes en torno a la agencia creativa y el propósito artístico. Esto se debe a que la teorización de Bourdieu sobre las cualidades estéticas es negativamente escéptica, incluso en libros como *The Rules of Art*, que pretenden mostrar la autonomización histórica de las posiciones estéticas. En este caso, las cuestiones de forma se colapsan, en el caso de Born, en un relato de conflicto entre posiciones jerarquizadas que se niega a admitir ni los efectos mediadores del arte ni las decisiones creativas del productor. Esto se traduce en una negación del valor artístico más allá del valor social del arte a la hora de cimentar determinados grupos de gustos o posiciones. La exigencia de ir más allá de Bourdieu se anuncia, por tanto, como un principio explícito para ampliar las bases sobre las que se puede asentar una teoría completa de lo social y lo estético. Born (2010: 16) gravita sobre antropólogos de la cultura como Alfred Gell, Christopher Pinney y Steven Feld como soportes para un análisis de las "ontologías distintivas que informan las prácticas expresivas". Tales prácticas están íntimamente ligadas, para estos autores, tanto a las subjetividades autorales de los creadores como a las propiedades materiales de las propias obras. Born se siente atraído por esta versión menos socializada de la interacción entre los objetos y la agencia. Por lo tanto, en lo que respecta a la música, el concepto de "mediación" es el que mejor le sirve a Born para entender cómo los objetos permiten un relevo continuo de traducción de distintos procesos y efectos. La mediación apunta a cómo las propiedades de la música están en un estado constante de ensamblaje y producción, "continuamente, inmanentemente abiertas a la recreación", como dice en un artículo anterior (Born 2005: 26). De hecho, si bien se dice que la música es un medio que desbarata los dualismos en torno a la separación del sujeto y el objeto, el presente y el pasado, la producción y la recepción, las obras musicales también poseen "carreras" en el sentido de que condensan el trabajo creativo al igual que están sujetas a cambios temporales. El argumento de Born (2005: 7), por tanto, gira en torno a la promoción de un análisis complejo y multiforme que se inspira en la música como un "paradigmático cuasi-objeto multimediado, inmaterial y material, fluido, en el que los sujetos y los objetos chocan y se entremezclan". En un nivel teórico avanzado, aboga por sustituir los oxidados marcos del habitus, el campo y el capital por un espacio más ecléctico de teorización de la obra y el sujeto a través del tiempo y el espacio.

El tema de las mediaciones musicales también aparece en el análisis neofenomenológico de los encuentros culturales de Antoine Hennion. Aquí, Hennion intenta mostrar lo que las obras musicales hacen y lo que nos hacen hacer en sus asequibilidades, ocurrencias y efectos. Hennion sostiene que, si partimos de la base de que el gusto es una actividad y no un capital socialmente determinado, podemos empezar a demostrar cómo el contacto directo con los objetos (vino, obras

de arte, piezas musicales) requiere un cambio del yo al objeto. En otras palabras, estos objetos están implicados en un contacto intensificado que implica que nos interrumpen y se ofrecen a nosotros, por ejemplo, son capaces de sorprendernos y anunciarnos su presencia. En resumen, el gusto es una práctica de apego en la que intercambiamos propiedades con el objeto y en la que lo que cuenta es lo que ocurre en el encuentro, más que lo que está determinado por fuerzas sociales externas. Esto devuelve a Hennion (1999: 1) a la importancia de describir los compromisos específicos entre los públicos del mundo real que participan activamente en las prácticas de tocar y escuchar, "con sus momentos, sus herramientas, sus arreglos y sus efectos emocionales". La figura del aficionado musical es interpuesta por Hennion porque es en las técnicas apasionadas de apego entre los aficionados y sus objetos de deseo (discos, instrumentos, partituras, dispositivos de reproducción) donde se pueden reconocer tanto las sensaciones materiales provocadas por los objetos como las modalidades de pasión propias de la atracción de la música en sí misma (Gomart y Hennion 1999). Este paso del determinismo a la acción nos obliga a atender a los ajustes y gestos significativos que se marcan en los detalles internos del consumo y a entregar a la sociología del gusto musical una oportunidad de registrar adecuadamente su objeto en lugar de reducirlo a un efecto de lo social.

Este énfasis en las cualidades afectivas y sensuales de los encuentros musicales se desarrolla plenamente en *Music and Everyday Life* (2000) de Tia DeNora. Aquí, DeNora ilustra cómo la música es una tecnología de autorregulación vinculada a la modificación y gestión de los estados emocionales. Basándose en datos sobre los usos de la música en entornos locales (desde los desplazamientos al trabajo hasta las clases de aeróbic), DeNora muestra cómo el hecho de centrarse en los contornos creativos de la agencia nos proporciona una comprensión más rica de cómo la música posee propiedades de ordenación frente a las actividades y escenas que componen la vida cotidiana (véase también Bull 2007). El hecho de que los actores utilicen activamente la música para elaborar su yo emocional y biográfico muestra cómo la música "entra en acción", para DeNora, dando forma a la "vida sonora interior" de las subjetividades individuales. O, como ella dice, "los encuestados hacen... articulaciones entre las obras, los estilos y los materiales musicales, por un lado, y los modos de actuación, por otro" (2000: 53).

Aquí, la deuda teórica de DeNora es con Adorno, particularmente el énfasis de este último en la música como fuerza potencialmente transformadora (y manipuladora) de la conciencia y la praxis cognitiva. La identificación de las propiedades formales de la música es crucial, en esta medida, porque las cualidades inmanentes de la música (tono, estructura, timbre, etc.) son distintas de cómo actúan sobre quienes entran en contacto con ellas. Todo ello implica que tenemos que alejarnos de una sociología *de* la música - "una sociología sobre cómo la actividad musical (composición, interpretación, distribución, recepción) se configura socialmente" (DeNora 2003: 36)- hacia una sociología *con* la música, que no ignore los "poderes discursivos y materiales" de la música (DeNora 2003: 39). Al igual que

Hennion, DeNora aboga por pasar de un análisis de "qué" hace la música a "cómo" importa en determinados entornos sociales. Esto, según DeNora, constituiría un avance teórico deseado hacia una sociología musical más matizada y adecuada a sus objetos de análisis.

Los retos de la crítica y la renovación

Este triunvirato de figuras ofrece un intento convincente e innovador de empujar el edificio de la sociología cultural -un campo que durante los últimos 20 años ha avanzado poco en el abordaje de la espinosa cuestión de lo social y lo estético - hacia territorios relativamente inexplorados. Al adaptar sus esquemas conceptuales para abordar las nuevas ontologías de los procesos musicales, estos autores demuestran lo que faltaba en los enfoques fuertemente constructivistas de la cultura. Volviendo a Bourdieu después de leer a Hennion, uno se sorprende de lo plano que es el análisis de Bourdieu sobre la obra de arte, de lo sinóptico, inerte y mecánico que puede parecer el encuentro cultural. Del mismo modo, los relatos de Born y DeNora se prestan a estrategias reflexivas de compromiso con los procesos y objetos estéticos al tratar estos compromisos y objetos con seriedad en lugar de descartarlos como armas del poder burgués o manifestaciones de fuerzas sociales profundas. Pero, por supuesto, la innovación conlleva un peligro y, como mínimo, estos nuevos enfoques tienen que ser cautelosos con las posibles trampas de sus esfuerzos y reflexivos sobre sus propios auspicios: qué impulsa el análisis, pero también qué nuevos problemas pueden surgir en este momento de crítica y renovación. Hay tres cuestiones que merecen ser destacadas en particular.

En primer lugar, el problema de encontrar la terminología y el lenguaje precisos en ausencia de una subdisciplina establecida de estética sociológica. Lo notable del paradigma crítico de la sociología del arte fue la forma en que sustituyó el vocabulario de "creatividad", "artista" y "expresión" por el de "producción cultural", "productor cultural" y "obra cultural". Se trataba, como señala Wolff (1981: 138), de "una manera de garantizar que la forma en que hablamos del arte y la cultura no nos permita ni nos anime a albergar nociones místicas, idealizadas y totalmente irreales sobre la naturaleza de esta esfera". La cuestión es: ¿qué términos, metáforas y tropos se ajustan mejor a la nueva agenda estética de la sociología y hasta qué punto son adecuados para transmitir tanto las sutilezas como las sociologías de estos objetos?

Un dilema clave es que al forjar un nuevo terreno se cae inevitablemente en términos que ya están inscritos con significados sedimentados por tradiciones y disciplinas preexistentes. ¿Cómo es posible, después de todo, evocar las ideas de "creatividad", "expresión", "agencia creativa" y "forma" sin fantasmear en las ideologías del Romanticismo del siglo XIX? ¿Cómo separar la "cosa en sí" de los discursos sobre la cosa? En otras palabras, el contenido de estos términos está ya muy cargado de conjuntos de supuestos sobre el mundo. Como ha señalado recientemente Frith, por ejemplo, el término "creatividad" sólo puede entenderse como un efecto discursivo de determinadas instituciones sociales que equiparan el

término con ideas de singularidad, originalidad e innovación (Frith, inédito). Como resultado, la creatividad es tanto una explicación como una justificación de la autoridad de ciertos músicos (como los compositores) sobre otros (como los músicos de sesión). Una forma de evitar esta atadura terminológica es, por supuesto, introducir un nuevo conjunto de términos, como "mediación", "ensamblaje", "contingencia" y "apego". Esto permite a los autores construir nuevas herramientas sin estar demasiado agobiados por la interpretación histórica. Sin embargo, a veces es evidente que estos autores siguen recurriendo a conceptos y términos que recuerdan a enfoques menos sofisticados, evocando inevitablemente términos y tradiciones anticuados.

Un peligro conexo es que, al ceder al menos un poco de terreno a la historia del arte, la musicología o la estética, una concesión se convierta involuntariamente en un deslizamiento hacia análisis muy tradicionales, no reconstituidos y reaccionarios que resuciten ideas universalistas de creatividad, juicio y valor estético independiente (Zangwill 2002). De hecho, el llamamiento a un acercamiento entre las humanidades y la sociología al que aluden Born, Wolff y otros, aunque loable sobre el papel, puede crear combinaciones engorrosas en lugar de diálogos productivos. Existe el peligro de crear una falsa armonía en aras de una interdisciplinariedad muy turbia que diluya los proyectos de todos los implicados: un poco de musicología para el análisis formal de la obra, un poco de Husserl para la temporalidad, un poco de Merleau-Ponty para introducir el cuerpo, un toque de Foucault para la subjetividad, un tufillo de Deleuze para cierta diferencia, algo de antropología cultural y de teoría de las redes de actores para el objeto. Todo ello puede desembocar en un pragmatismo teórico que quiere lo mejor de todos los mundos. Si bien el eclecticismo teórico puede ser un correctivo útil para no alinearse con un único teórico, también puede acabar siendo un matrimonio de premisas incoherentes.

En segundo lugar, al adoptar una posición que se opone en parte a un análisis crítico convencional de la música, se corre el peligro de ir demasiado lejos en la dirección opuesta con el único fin de hacer la observación. En otras palabras, al rechazar los enfoques basados en las ideas tradicionales de la ideología, el poder o la distinción, podría haber una tendencia a cocinar demasiado la alternativa y a ignorar lo que podría haber sido salvable en las posiciones anteriores. ¿No deberíamos nunca, como hacen muchos bourdieusianos, utilizar la estadística? ¿Es que nunca hay que usar el gusto como arma social? Hay un elemento atractivo en tradiciones como la fenomenología y disciplinas como la antropología y la estética porque parecen ofrecer una salida al determinismo. La cuestión es: ¿hasta qué punto sustituyen a la sociología ortodoxa por una especie de microesteticismo? ¿Y hasta qué punto afirman la primacía de la agencia al colapsar el contexto social en una serie de interpretaciones del objeto estético negociadas intersubjetivamente? Al fin y al cabo, una cosa es decir lo que actualmente es "bueno" como crítica a Bourdieu, y otra es descartar todo lo que dice por estar fuera de los límites de lo que se puede

conocer desde un punto de vista sociológico crítico. Si todo lo que ocurre es "en el encuentro", como sostiene Hennion, ¿no es ésta otra forma (aunque bastante brillante) de individualismo estético? Para darle la vuelta a la pregunta, si se da el caso de que el arte y la cultura son algo más que crudos determinismos de clase social, ¿significa eso que sólo nos queda describir momentos estéticos singulares de apego?

Por último, al buscar alternativas a Bourdieu, se podría argumentar que el análisis postcrítico sustituye una forma de imperialismo teórico por otra, en nombre de una reconstrucción post-imperialista que hace una excepción de sí misma. Lo que quiero decir con esto es que Bourdieu, como ya se ha señalado, es tenido como una figura que blande la sociología como un arma para deconstruir todos los dominios del conocimiento y la práctica -un imperialista sociológico que parece inmune a su propia crítica del conocimiento como interesado e inseparable del poder (Inglis 2005). Pero los que hacen esta acusación suelen ser igual de proclives a construir edificios teóricos que, aunque post-bourdiesianos en algunos sentidos, siguen haciendo afirmaciones de verdad que acaban ofreciendo un intento igualmente sustancialista de explicar el mundo. De hecho, aunque la nueva sociología de la cultura pueda pretender ser menos imperialista que su predecesora, se podría argumentar que es precisamente en su intento de captar el dominio de la estética donde continúa este imperialismo. Porque si se considera que la estética es el "otro" de la sociología de la cultura, ¿sería demasiado exagerado sugerir que esto podría ser el último movimiento de una lógica (poscolonial) de tolerancia y asimilación?

Quizá sea una analogía injusta. Al fin y al cabo, no parece que los nuevos sociólogos de la música se lancen a la conquista de otros territorios disciplinarios en nombre de un superpoder pospositivista. Lo que sí hace, sin embargo, es plantear la importante cuestión de cómo la estrategia intelectual es inseparable del negocio de la producción cultural profesionalizada en los entornos académicos.

Conclusión

Al intentar abordar lo que hasta hace poco se consideraba un ámbito desacreditado de la estética, los sociólogos han dado grandes pasos para hacer avanzar los debates en torno al arte, la música y la sociedad. No sólo han conceptualizado la producción cultural de forma más fiel a los contornos precisos de las obras, los vínculos y las prácticas culturales, sino que han revelado profundas lagunas en los relatos anteriores, que ocultaban sus objetos antes de comprometerse adecuadamente con ellos. Pero en el nuevo mundo de la sociología de la estética hay costes y beneficios. El alejamiento de Bourdieu implica elementos de ambos. Porque aunque el programa de Bourdieu para una sociología del arte deja importantes cuestiones sin responder, sobre todo en lo que respecta a las cuestiones de forma, estilo y contenido, sigue siendo uno de los marcos más completos y generadores de análisis sociológico. Por lo tanto, ignorar la aplicabilidad y la relevancia que siguen teniendo las ideas de Bourdieu para el arte y la cultura puede dejar un hueco en el que se

podría encontrar un tratamiento de las relaciones artísticas mediadas por el poder. Esto es especialmente cierto cuando los límites disciplinarios que impulsan la extraña y a menudo inconmensurable relación entre las humanidades y las ciencias sociales señalan casos de integración fallida.

Todo ello sugiere un llamamiento, antes de abandonarlo por completo (o de olvidarlo), a mantener el elemento agonístico de Bourdieu, a retorcerlo y sesgarlo, a desplegarlo estratégicamente en la batalla contra las lecturas excesivamente internalistas de la cultura, así como contra las sociologías culturales que conceden a la cultura demasiada autonomía (Mouffe 1993). En definitiva, de hacer de él parte de la munición en un diálogo abierto entre sociólogos, historiadores del arte y musicólogos. Si falta esta batalla dialógica, el conflicto puede ser sustituido con demasiada facilidad por un débil, turbio y anodino término medio, el equivalente analítico al individualismo liberal o a la política de una "tercera vía" que supone que no hay más que luchar por los detalles. Está claro que hay mucho que ganar con un compromiso crítico con la estética, pero también mucho que perder si la sociología intenta saltar sus propios terrenos en un intento de ir más allá de sí misma. El de Bourdieu no es el único juego en la ciudad cuando se trata del análisis del arte y la cultura, pero es claramente el más desarrollado, sofisticado y, lo más importante, sociológico. Y eso es algo a lo que todavía vale la pena aferrarse.

Referencias

- Becker, H. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bennett, A. 2009. "‘Heritage Rock’: Rock Music, Representation and Heritage Discourse." *Poetics* 37(5/6): 474-489.
- Born, G. 2005. "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity." *Twentieth-Century Music* 2(1): 7-36.
- _____. 2010. "The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production." *Cultural Sociology* 4(2): 1-38.
- Bourdieu, P. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge and Kegan Paul.
- _____. 1996. *The Rules of Art*. Cambridge: Polity.
- Bull, M. 2007. *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*. London: Routledge.
- Cheyne, A. and A. Binder. 2010. "Cosmopolitan Preferences: The Constitutive Role of Place in American Elite Taste for Hip-Hop Music, 1991-2005." *Poetics* 30(3): 336-364.
- Danko, D. 2008. "Natalie Heinich's Sociology of Art—and Sociology from Art." *Cultural Sociology* 2(2): 242-256.
- De Ferranti, H. 2002. "‘Japanese Music’ Can Be Popular." *Popular Music* 21(2): 195-208.
- DeNora, T. 2000. *Music and Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2003. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

- DiMaggio, P. 1977. "Market Structure, the Creative Process and Popular Culture: Toward an Organizational Reinterpretation of Mass Culture Theory." *Journal of Popular Culture* 11(2): 436–452.
- Dowd, T. 2007. "Innovation and Diversity in Cultural Sociology." *Sociologica* 1.
- Fowler, B. 1997. *Pierre Bourdieu and Cultural Theory: Critical Investigations*. London: Sage.
- Frith, S. Unpublished Paper. "Creativity as a Social Fact."
- Frota, W. 2006. "The Enactment of the Field of Cultural and Artistic Production of Popular Music in Brazil: A Case Study of the 'Noel Rosa Generation' in the 1930s." *Popular Music* 25(1): 117–125.
- Goldthorpe, J. 2007. "Cultural Capital: Some Critical Observations." *Sociologica* 2.
- Gomart, É. and A. Hennion. 1999. "A Sociology of Attachment: Music Amateurs, Drug Users." In *Actor Network Theory and After*, eds. J. Law and J. Hassard, 220–247. Oxford: Blackwell.
- Hennion, A. 1999. "Music Industry and Music Lovers, Beyond Benjamin." Soundscapes 2. Available at: www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABSES/MIE/Part2_chapter06.shtml.
- Inglis, D. 2005. "The Sociology of Art: Between Cynicism and Reflexivity." In *The Sociology of Art: Ways of Seeing*, eds. D. Inglis and J. Hughson, 98–112. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Johnson, V., J. Fulcher and T. Ertman. 2007. *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lopes, P. 2000. "Pierre Bourdieu's Fields of Cultural Production: A Case Study of Modern Jazz." In *Pierre Bourdieu: Fieldwork in Culture*, eds. N. Brown and I. Szeman, 165–185. Oxford: Roman and Littlefield.
- Maira, S. 2002. *Desi in the House: Indian American Youth Culture in New York City*. Philadelphia: Temple University Press.
- Mouffe, C. 1993. *The Return of the Political*. London: Verso.
- Negus, K. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
- Ollivier, M. 2006. "Snobs and Québécois: Prestige and Boundaries in Popular Music in Quebec." *Popular Music* 25(1): 97–116.
- Peterson, R.A. and D.G. Berger. 1975. "Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music." *American Sociological Review* 40(2): 158–173.
- Pinheiro, D.L. and T.J. Dowd. 2009. "All That Jazz: The Success of Jazz Musicians in Three Metropolitan Areas." *Poetics* 37(5/6): 490–506.
- Regev, M. 2007. "Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made From Within." *Cultural Sociology* 1(3): 317–341.
- Reynolds, S. 2009. "Stuck in the Middle with You: Between Pop and Pretension." *The Guardian* (6 February).
- Santoro, M. 2009. "How 'Not' to Become a Dominant French Sociologist: Bourdieu in Italy, 1996–2009." *Sociologica* 2–3.
- Shusterman, R. 1992. *Pragmatist Aesthetics*. Oxford: Blackwell.
- Sterne, J. 2003. "Bourdieu, Technique and Technology." *Cultural Studies* 17(3–4): 367–389.
- Théberge, P. 1997. *Any Sound You Can Imagine: Making Music / Consuming Technology*. London: Wesleyan University Press.

Wolff, J. 1981. *The Social Production of Art*. London: Macmillan.

Zangwill, N. 2002. "Against the Sociology of the Aesthetic." *Cultural Value* 6(4): 443-452.

Teoría de la mediación

GEORGINA BORN

En este artículo, principalmente conceptual, ofrezco algunas respuestas a la pregunta: ¿cómo materializa la música las identidades? Argumentaré que la música es instructiva en relación con la conceptualización de la materialización de la identidad porque abre nuevas perspectivas con respecto a las teorías tanto de la materialidad como del afecto; y además, que estas perspectivas están íntimamente relacionadas con las copiosas socialidades de la música, que a su vez necesitan una nueva analítica social, una que responda a los intereses actuales de reteorizar lo social. Sugeriré que, en conjunto, estos desarrollos ofrecen un marco para comprender la naturaleza generativa de la imbricación de las formaciones musicales y las formaciones sociales.¹

Comienzo con cuatro observaciones que sitúan a la música como un medio distintivo en relación con las temáticas comunes en la antropología de la cultura material y el arte. En primer lugar, más allá del centrado en lo visual y en los artefactos que caracteriza a las teorías del arte y la cultura material, la música indica que no es necesario que haya un artefacto físico o un objeto o símbolo visual en el centro del análisis de la materialidad, la mediación y la semiosis [cualquier forma de actividad, conducta o proceso que involucre signos, incluida]. De hecho, la música tiene sus propias propiedades materiales y semióticas. El sonido musical no es representativo, no es artefactual y es alogénico [que procede de otro individuo de la misma especie del que lo recibe]. En la mayoría de las culturas humanas, a falta de un nivel denotativo o literal de significado, el sonido musical engendra una profusión de connotaciones extramusicales de diversa índole: visuales, sensuales, emocionales e intelectuales. Estas connotaciones se naturalizan y se proyectan en el objeto sonoro musical, pero tienden a experimentarse como derivadas de él. Los etnomusicólogos, ante tal profusión de significados, han analizado la existencia universal de metáforas lingüísticas para la música (Feld 1984, Feld y Fox 1994). En mis propias etnografías he ampliado este enfoque centrándome en cómo las metáforas de la música se combinan y cohesionan en formaciones discursivas más

¹ Utilizo el término "formaciones musicales" para indicar la especificidad de los sistemas musicales a largo plazo que muestran tanto una cierta unidad y continuidad como una heterogeneidad evolutiva. Este es el enfoque que defiende David Brackett, destacado teórico del género y estudioso de las músicas populares negras estadounidenses del siglo XX, cuando escribe que "la música popular negra forma parte de un discurso histórico de largo alcance y de un sistema de géneros en constante cambio" (2005: 80).

amplias, planteando cuestiones de poder: el poder diferencial para definir, hacer circular e institucionalizar los significados atribuidos a la música (Born 1995).

Una segunda observación es que si la mediación lingüística de la música es omnipresente, no puede reducirse simplemente al lenguaje. La música no tiene una esencia material, sino una materialidad plural y distribuida. Sus múltiples formas simultáneas de existencia -como huella sonora, exégesis discursiva, partitura anotada, prótesis tecnológica, interpretación social y encarnada- indican la necesidad de concebir el objeto musical como una constelación de mediaciones. La música requiere y estimula las asociaciones entre una amplia gama de sujetos y objetos: entre el músico y el instrumento, el compositor y la partitura, el oyente y el sistema de sonido, el programador musical y el código digital. En comparación con las artes visuales y literarias, que asociamos con un objeto, un texto o una representación específicos, la música puede parecer, por tanto, un tipo de objeto cultural extraordinariamente difuso: una agregación de mediaciones sonoras, sociales, corporales, discursivas, visuales, tecnológicas y temporales -un ensamblaje musical, entendido como una constelación característica de tales mediaciones heterogéneas. En el pensamiento deleuziano, un ensamblaje se define como una multiplicidad formada por componentes heterogéneos, cada uno de los cuales tiene una cierta autonomía, una multiplicidad "que establece vínculos [o] relaciones entre ellos..." La única unidad del ensamblaje es la de un "cofuncionamiento" (Deleuze y Parnet 1987: 69), mientras que las interacciones entre los componentes son no lineales y mutuamente catalizadores, "sólo contingentemente obligatorias" (DeLanda 2006: 12; Deleuze 1988).

Un tercer punto, a continuación, es que una serie de escritores -desde Adorno en adelante- han señalado la mediación de la música en las relaciones sujeto-objeto. Este enfoque es fundamental para la reciente sociología de la música. Antoine Hennion (2003: 90) subraya la íntima mediación entre el melómano y el sonido musical en la coproducción del gusto, donde el gusto se entiende como una relación mutuamente transformadora cultivada a través de una serie de prácticas y técnicas. Como propone, "los cuerpos, los espacios, las duraciones, los gestos, la práctica regular, los dispositivos técnicos", todo apunta al gusto como un logro. Por lo tanto, la música "transforma a quienes se adueñan de ella", lo que resulta en "la coformación de una música y de quienes la hacen y la escuchan". Tia DeNora (2000: 40) adopta una postura similar, argumentando que "la música es activa dentro de la vida social: al igual que los significados de la música pueden construirse en relación con las cosas que están fuera de ella, también las cosas que están fuera de la música pueden construirse en relación con la música". Estos análisis hacen palpable la naturaleza bidireccional tanto de la mediación de la música como de la agencia humana y no humana: la música genera y condiciona las subjetividades y socialidades humanas, mientras que la música se constituye en el discurso y la práctica, así como a través de sus múltiples socialidades y arreglos sociotécnicos.

Mi cuarta observación inicial, sin embargo, es que el tipo de microsociología favorecida por DeNora y Hennion, que encuentra su equivalente antropológico en la adopción de Alfred Gell (1998) de una "profundidad de enfoque" biográfica en su análisis de la mediación social del arte en *Art and Agency*, es insuficiente para dar cuenta de la compleja mediación social de la música. De hecho, la música requiere una ampliación del marco conceptual de la mediación social. En este sentido, agrava el reto de reconceptualizar lo social planteado por Marilyn Strathern cuando reclamaba una preocupación por el "movimiento constante . . . de un tipo de socialidad a otro", socialidades constituidas ya sea por procesos de "despluralización" (Strathern 1988: 14, 13) o por la elaboración de la heterogeneidad, así como por Bruno Latour (2005: 34) en su manifiesto por una "sociología de las asociaciones" que rastrea las "muchas... cartografías contradictorias de lo social". Porque si la música genera una miríada de formas sociales, requiere una analítica social que abarque cuatro planos de mediación social. En el primer plano, la música produce sus propias y diversas relaciones sociales, en las socialidades íntimas de la interpretación y la práctica musical, en los conjuntos musicales y en la división del trabajo musical. En el segundo, la música evoca y anima comunidades imaginadas, agrupando a sus oyentes en colectividades y públicos virtuales basados en identificaciones musicales y de otro tipo. En el tercer plano, la música está atravesada por formaciones de identidad social más amplias, desde las colectividades más concretas e íntimas hasta las más abstractas: la refracción musical de las relaciones jerárquicas y estratificadas de clase y edad, raza y etnia, género y sexualidad. En cuarto lugar, la música está vinculada a las formas sociales e institucionales que sirven de base para su producción, reproducción y transformación, ya sea el mecenazgo de las élites o el religioso, el intercambio comercial o no comercial, el ámbito de las instituciones culturales públicas y subvencionadas, o la economía cultural del capitalismo tardío. Los cuatro planos de mediación social entran en el ensamblaje musical. Los cuatro son irreducibles entre sí, aunque se articulan de forma contingente y no lineal a través de relaciones de sinergia, asequibilidad, condicionamiento o causalidad. Los dos primeros planos equivalen a socialidades engendradas por la práctica y la experiencia musical; mientras que los dos últimos equivalen a condiciones sociales e institucionales que permiten por sí mismas ciertos tipos de práctica musical, aunque entran en la naturaleza de la experiencia musical, impregnando las socialidades íntimas de la música y las comunidades imaginadas. Al adoptar la metáfora topológica del plano para representar las distintas formas de socialidad mediadas por la música, pretendo destacar tanto su autonomía como su interferencia o interrelación mutua, al tiempo que combato cualquier lectura de las mismas en términos de escala o nivel.² La metáfora, por supuesto, tiene limitaciones: no registra

² El concepto deleuziano de ensamblaje vuelve a ser adecuado, abarcando ahora la mediación social de la música, evocando como lo hace una unidad heterogénea compuesta por elementos que tienen cierta autonomía al tiempo que se ponen en relación y alimentan la emergencia; en este sentido, el ensamblaje es un "todo [que] puede ser analizable en partes separadas y, al mismo tiempo, tener

su naturaleza carnosa y demótica, así como sus cualidades dinámicas y temporales, cuestiones que se desarrollan más adelante en el artículo.

[...]

En el resto del artículo desarrollo tres argumentos adicionales sobre la capacidad de la música para mediar y movilizar las formaciones de identidad. Para ello me baso en las teorías del género y del afecto, que iluminan aún más el entrelazamiento mutuo de las formaciones musicales y sociales, en particular a través de los poderes de la música para crear agregaciones de afectados.

Mi primer argumento tiene que ver con las ventajas de analizar las relaciones transversales entre el primer y el tercer plano: cómo las socialidades engendradas por la interpretación musical son atravesadas por relaciones sociales más amplias. ¡Aquí destacan los estudios que demuestran la modulación mutua entre las socialidades de la actuación y las formaciones de raza y clase, como *Urban Blues* (1970) de Charles Keil, *Saying Something* (1996) de Ingrid Monson y *Sound of Africa!* (2003) de Louise Meintjes. El relato de Keil sobre las socialidades que se manifiestan en las interacciones entre el cantante de blues de Chicago Bobby Bland, su banda y el público de sus clubes en la década de 1960 muestra cómo se generaban solidaridades sociales y catarsis colectivas en la actuación mediante el uso de la voz, los gestos, el humor y las ambiguas insinuaciones sexuales y espirituales, todo ello animado por los "denominadores estilísticos comunes" (Keil 1970: 143) que se cruzaban entre la actuación de blues y la predicación en la vida de los negros de Chicago. Otros estudios muestran cómo la actuación musical no sólo está enredada en formaciones de identidad social más amplias, sino que tiene la capacidad de reconfigurar o catalizar esas formaciones. En su investigación sobre la actuación de soca en directo en Trinidad, Jocelyne Guilbault destaca su capacidad transformadora al producir "intimididades públicas". Con este término se refiere a las socialidades y a las proximidades espaciales de la actuación tal y como se desarrollan entre los músicos en el escenario, entre los músicos y el público, y entre los miembros del público. Guilbault (2010: 17) sostiene que estas interacciones sociales encarnadas y performativas "reiteran las identidades", al tiempo que permiten "desarrollar nuevos puntos de conexión (por ejemplo, entre artistas y miembros del público de diferentes etnias, nacionalidades y generaciones, y entre géneros musicales)". Las socialidades creadas entre los artistas y el público en un concierto de soca van desde la afirmación de un sentido común de pertenencia nacional hasta el establecimiento de "'alianzas afectivas' a través de la puesta en común de sentimientos: exuberancia, alegría y agotamiento" (21). Si los artistas de soca en el escenario "disfrutan cruzando divisiones arraigadas de etnia, raza y nación" (27), también refuerzan las "relaciones

propiedades irreductibles, propiedades que surgen de las interacciones entre las partes" (DeLanda 2006: 10). A pesar de la convincente exposición de DeLanda sobre la teoría del ensamblaje, su aplicación al análisis social es poco convincente, ya que se centra en formas sociales lineales y anidadas de escala creciente: personas y redes, organizaciones y gobiernos, ciudades y naciones.

heteronormativas" y excluyen la expresión homosexual (19). Por lo tanto, las socialidades escénicas pueden reforzar o reconfigurar las normas sociales y los antagonismos sociales.

Una ampliación de esta perspectiva proviene de las investigaciones que señalan que las relaciones entre los cuatro planos de la socialidad son formativas de lo político en la música. Louise Meintjes (2003), en su estudio sobre la grabación en la Sudáfrica del apartheid y del postapartheid, muestra cómo el estudio de grabación equivale a un microcosmos que incuba sus propias relaciones sociales, al tiempo que refracta relaciones sociales más amplias. La política de la grabación se produce en dos planos que se entrecruzan: en primer lugar, en las socialidades del estudio, que se manifiestan en quién puede ejercer el poder y el control, cuya imaginación musical determina cómo sonarán las cosas; y en segundo lugar, en cómo estas socialidades se ven atravesadas por formaciones más amplias de raza y clase, dado que los músicos negros trabajan en una "industria controlada por los blancos", personificada en los ingenieros de sonido blancos que desconocen en gran medida los estilos musicales negros. Meintjes muestra las luchas que se manifiestan en los juicios estéticos en la mediación de los ingenieros blancos de los estilos zulúes para los mercados de la música mundial. Los pequeños cambios en la entonación o el timbre determinan si se considera que un tema merece ser distribuido internacionalmente; además, los imperativos estéticos emitidos por los productores que sirven a los mercados internacionales pueden tentar a los músicos negros a ofrecer estereotipos zulúes, complaciendo los imaginarios esencialistas y primitivistas. Así, la dinámica racializada del estudio mediatiza los mismos sonidos que circulan globalmente como "auténtica" música zulú. Las prácticas de grabación son, por lo tanto, el lugar de las luchas por las inflexiones musicales y las cualidades del sonido, luchas en las que los músicos negros participan de forma encubierta en sus intentos por recuperar el control musical.

[. . .]

En resumen, las pruebas de la investigación histórica y antropológica sugieren que es la autonomía de las socialidades de la interpretación y la práctica musical lo que las convierte en vehículos potenciales para la experimentación social o para el ejercicio de una imaginación músico-política, en el sentido de que pueden representar alternativas o inversiones de, y pueden estar en contradicción con, formas más amplias de relaciones sociales jerárquicas y estratificadas. Se trata de contradicciones interpretadas que pueden contribuir poderosamente a la naturaleza de la experiencia socio-musical al ofrecer un espacio social compensatorio o utópico, uno que modifique la experiencia de forma diferente, aunque no consiga anular o contrarrestar las jerarquías y desigualdades sociales más amplias (aunque no se excluye tal resultado). No sólo estos casos, sino muchas formas de lo político en la música, requieren una analítica social que aborde las múltiples socialidades de la música y sus complejas y contingentes interrelaciones.

Mi siguiente observación se refiere al segundo plano de la mediación social de la música: la capacidad de la música para animar comunidades imaginadas, agregando a sus adeptos en colectividades y públicos virtuales basados en identificaciones musicales y de otro tipo. Se trata de comunidades imaginadas musicalmente que, como he mostrado en otro lugar, pueden reproducir o conmemorar formaciones de identidad existentes, generar identificaciones puramente fantásticas o prefigurar formaciones de identidad emergentes forjando nuevas alianzas sociales (Born 2000). Aquí, a su vez, ofrezco dos comentarios. En primer lugar, la música parece ser cada vez más significativa en su capacidad de generar comunidades imaginarias o virtuales. Tanto si se manifiesta en las contribuciones centrales de la música en las redes sociales basadas en Internet a la personalización de las construcciones de identidad en línea, como en el intercambio de archivos entre pares y las ramificadas redes de intercambio de música, la música se ha convertido en un medio tanto de formación de identidad como de agregación social (Baym 2007, Baym y Ledbetter 2009), agregaciones que pueden ser irreductibles a otras dimensiones de la identidad sociocultural. Esta propiedad de la música fue teorizada por primera vez por Will Straw (1991) en su concepto de "escena" musical. Straw desarrolla el concepto a través del análisis comparativo de dos géneros -el rock alternativo y la música electrónica de baile- insistiendo en que los universos sociales que producen no pueden reducirse a ninguna ontología social preestablecida. En cambio, argumenta que la escena apunta a la capacidad de la música para construir "alianzas afectivas" (374), propagando comunidades imaginadas musicalmente que son irreductibles a categorías previas de identidad social. *Scene* señala la importancia y la autonomía de los dos primeros planos: las socialidades de la interpretación musical, que Straw retrata a través de la absorbente corporeidad de la pista de baile, y las comunidades imaginadas convocadas por los gustos y las experiencias musicales, que aborda a través de las "coaliciones" de públicos de la música de baile creadas a finales de los años ochenta entre "adolescentes negros, chicas jóvenes que escuchan la radio Top 40 y asistentes a clubes urbanos" (384-385). Pero la idea de escena reconoce también su mediación mutua: cómo las socialidades de la actuación catalizan las comunidades imaginadas de la música, al igual que esas comunidades imaginadas impregnan las socialidades de la actuación con emoción colectiva. Straw conecta estos dos planos a su vez con las relaciones sociales de clase, raza y género, proponiendo que la política de la música popular se deriva de la capacidad de la música para crear coaliciones afectivas que reconfiguran los límites entre las categorías sociales dominantes. A continuación, introduce otro plano de mediación social: las instituciones -como la radio, los clubes de baile y las tiendas de discos- que proporcionan "las condiciones de posibilidad de [esas] alianzas afectivas" (384). El concepto de escena de Straw invoca, pues, los cuatro planos de la socialidad, además de señalar la contingencia de sus interrelaciones. La noción de escena es importante como intento de ir más allá de la idea de que la música (y la cultura) sólo articulan formaciones identitarias preexistentes. Por el contrario, está claro que la música puede convertirse en un vehículo primario de identificación colectiva,

aunque esté atravesada por otros vectores de identidad (raza, clase, etnia, género, sexualidad). Esto sigue siendo una idea inestimable y confirma una teoría co-constitutiva de la mediación social: la música produce sus propios efectos identitarios afectivos y agregativos, sus propios modos de "imitación" o contagio (Tarde 1969, 2001 [1890]), al tiempo que responde a formaciones sociales preexistentes y las transforma.

Un segundo comentario sobre la comunidad musicalmente imaginada tiene que ver con la forma actualmente dominante de concebir las cualidades de creación de público de la cultura y la música. Esto es en los términos de la formulación althusseriana de Michael Warner (2005: 67) del público interpelado a través de las prácticas de producción cultural -un público que, como él dice, "existe en virtud de ser abordado". En el enfoque de Warner, el público agregado por la producción cultural se equipará con los públicos virtuales o extraños *tout court*; el hecho mismo de la producción y circulación de la textualidad se considera que conjura y vincula una comunidad de intereses. Sin embargo, la suposición de que se trata de un público sólidamente *logrado* es sin duda cuestionable. Mi investigación sobre ámbitos muy diversos de la producción cultural sugiere tanto que tienen proyecciones muy diferentes sobre el público, que influyen en los tipos de público que pueden resultar, como que en la práctica estas expectativas a menudo se ven frustradas, lo que indica una división entre el público previsto y el conseguido.³ Karin Barber (2007) ha formulado argumentos similares para la antropología, y Roger Chartier (1995) para la historia cultural; también los ha formulado Jacques Rancière (2010: 151) cuando, cuestionando cualquier suposición a priori sobre la eficacia política de las prácticas artísticas críticas, señala que "no pueden evitar el corte estético que separa las consecuencias de las intenciones". La teoría de los géneros, a la que me referiré en breve, ofrece una mejor manera de concebir la articulación mutua de la producción cultural y los públicos. Pero también podemos aumentar a Warner reconociendo otro tipo de público animado por la producción cultural, uno que está iluminado por la relación privilegiada de la música con el performance. Esto implica oponer el modelo de interpelación textual a una concepción alternativa del público copresente que se potencializa con los eventos de performance. Este público copresente no puede garantizarse; puede estar constituido por las socialidades de la interpretación musical, socialidades que no deben idealizarse⁴, al igual que sus cualidades de creación de público no pueden adjudicarse de antemano (cf. Born y Barry, 2010: 112-116).⁵

³ Mi investigación sobre la producción cultural ha abarcado etnografías de la música por computadora y de la vanguardia musical (Born 1995), de la producción de la televisión y la radio populares en la BBC (Born 2005), y del campo experimental del arte-ciencia (Born y Barry 2010) y otras prácticas de conocimiento interdisciplinarias (Barry et al. 2008).

⁴ Para relatos influyentes e idealizadores de las socialidades de la interpretación musical, véase Schutz (1971) y Small (1998).

⁵ En otro lugar (Born 2013) desarrollo la idea del público copresente que ofrece la interpretación musical con referencia a la interpretación de Dana Villa (1996) del pensamiento de Hannah Arendt.

Mi argumento final gira en torno a otra relación entre planos distintivos de las socialidades musicales, la más comúnmente dibujada en las literaturas existentes. Se trata de la interacción entre el tercer y el segundo plano: entre las relaciones sociales más amplias y los sistemas de género musical, donde el género se considera el mecanismo principal para la articulación mutua de las comunidades e identidades sociales imaginadas musicalmente, comunidades que a menudo se consideran derivadas de esas identidades sociales. Ya es obvio aquí cómo la teoría de los géneros se regodea en la teleología, una tendencia evidente en la tentación de eludir los relatos miméticos y de mediación de la articulación de las identidades sociales por parte de la música. En la sucinta opinión de Eric Drott (2011: 7), extraída de un rico debate sobre el género y la mediación, "los géneros . . . constituyen grupos sociales y son constituidos por ellos" -una expansión de la mediación mutua del objeto y el sujeto musical en el plano de la coproducción histórica de los géneros musicales y las formaciones sociales. . .

En este sentido, resulta muy útil el énfasis que pone David Brackett (2005: 82), en su investigación sobre las músicas populares negras estadounidenses, en las "paradojas (y tautologías) del género". Brackett pone de manifiesto tanto la inestabilidad procesal como la generatividad del género. En sus palabras, "la noción de género habla de divisiones transitorias en el campo musical que se corresponden de forma discontinua y compleja con un espacio social temporalmente definido" (75). Además, sostiene que "un vínculo entre la identidad social y una práctica musical (como la "música negra") no tiene por qué depender de la reproducción de un estereotipo negativo, sino que puede funcionar como un marcador positivo, un giro quístico" (87). Brackett muestra lo históricamente lábiles que han sido los vínculos aparentemente establecidos entre los géneros musicales negros y las formaciones sociales afroamericanas; sin embargo, advierte contra los relatos excesivamente arbitrarios de las categorías de género como meras "construcciones sociales" (75). Demuestra cómo esta perspectiva requiere un doble enfoque tanto en las temporalidades como en los *intentos reales de teleologías* del género. Es decir, el género funciona proyectando temporalmente, en el revuelto y continuo caldero de las formaciones socioculturales alternativas, posibles movimientos y reconfiguraciones de esas formaciones codificadas materialmente como movimientos y transformaciones estéticas que se ofrecen como análogas a las sociales. Cuando la teleología funciona, entonces la música puede efectuar una

Villa analiza las implicaciones de la adopción por parte de Arendt de las artes escénicas como su lenguaje preferido para la renovación del ámbito público. Al utilizar un modelo de actuación para el análisis de la acción política y su constitución del ámbito público, Arendt entendía dicha acción como autónoma y artificial, no teleológica y no instrumental. Su esencia era nada menos que la participación continua y directa, mientras que dicha participación siempre estaba incrustada en la "red ya existente de relaciones humanas" (Arendt 1989 [1958]: 184; citado en Villa 1996: 84). Dueck (2013) ilustra la fertilidad de este enfoque de los públicos musicales en su etnografía de las comunidades aborígenes de Manitoba, explorando las potentes interrelaciones entre los públicos íntimos de la actuación y el público virtual que ofrece la radio musical aborígen.

redirección o una nueva coalición afectiva de las formaciones identitarias que se propuso mediar. Para Brackett, el concepto de direccionalidad de Bajtín (1986: 95) ilumina cómo, a través de los gestos estéticos en cualquier género, los músicos intentan atraer y vincular a un público previsto al objeto musical; su ejemplo es la versión soul cross-over de Isaac Hayes de 1969 de la balada middle-of the-road de Jimmy Webb de 1967, "By the time I get to Phoenix". Dadas las inestabilidades y contingencias del género, los gestos estéticos de Hayes revelan "cómo la conciencia intersubjetiva del público -la direccionalidad- está en juego tanto a nivel musical como verbal" (86).

En resumen, mi discusión sobre el género como un supuesto punto de convergencia o traducción entre la figura estética, la comunidad musicalmente imaginada y la formación de una identidad más amplia pretende desestabilizar lo que con demasiada frecuencia se toma como algo fácilmente conjugable. Más que cualquier vínculo asegurado entre la música y las formaciones sociales más amplias, es analizando el género como algo que implica una mediación mutua entre dos entidades históricas autoorganizadas -formaciones musicales (por un lado) y formaciones de identidad social (por otro)- que podemos captar el modo en que las formaciones de identidad social más amplias se refractan en la música, y que los géneros musicales se enredan en formaciones sociales en evolución. En este análisis, tanto las formaciones de identidad musical como las sociales se conciben como en proceso de transformación; ambas dependen de la producción colectiva de memoria, así como de la anticipación de futuros. En otras palabras, el género se entiende como un proceso radicalmente eventual y material que, sin embargo, está orientado a la producción de teleología y, por tanto, a la eliminación de su propia eventualidad.

A la hora de teorizar, en referencia a las nociones de alianzas afectivas, la incierta imbricación en el género de las dinámicas de identificación tanto musical como social, puede ser que resulte oportuna la sociología relacional de Gabriel Tarde, con su visión del contagio del afecto como constitutivo de lo social. Redescubierto recientemente en la teoría antropológica y social (Barry y Thrift 2007, Candea 2010), el dictamen de Tarde (2001[1890]: 203) de que "la invención y la imitación son los actos sociales elementales" (mi traducción) se basa en un rechazo del dualismo fundacional de lo individual y lo social, y de la separación de la psicología de la sociología. En su lugar, Tarde aboga por una "interpsicología" atenta al modo en que "los sujetos [están] abiertos a afectar y ser afectados" (Blackman 2007: 576), postulando la imitación y la sugestión como motores gemelos de la difusión de afectos, deseos y hábitos a través de una población. No es de extrañar, por tanto, que la música -dada su propensión hiperconnotativa e hiperafectiva- promueva la formación de vínculos sociales bajo la forma de lo que he llamado agregaciones de afectados. Además, el ritmo, la danza, la proximidad corporal y la experiencia corpórea -todos ellos componentes tanto de la música como de la actuación- son considerados por los autores de este ámbito como promotores de la intensificación del afecto y la creación de asociaciones afectivas (Brennan 2004,

Thrift 2008: cap. 6). Más concretamente, es sorprendente que la noción de arrastre parezca proporcionar un puente conceptual entre la música y el afecto. Es fundamental para los intentos de Teresa Brennan (2004: cap. 3) de ampliar las ideas de los teóricos de las multitudes y de los psicoanalistas de grupos a la transmisión del afecto. Brennan pretende superar otro dualismo fundacional -el de lo social y lo biológico- al plantear la hipótesis de la existencia de mecanismos fisiológicos que subyacen al contagio afectivo, que ella sitúa en los cambios hormonales transmisibles desencadenados por determinadas "atmósferas" y entornos sociales. En el persuasivo relato antineodarwiniano de Brennan, "ciertos fenómenos biológicos y físicos requieren por sí mismos una explicación social. Aunque sus fuentes son sociales, la transmisión del afecto es profundamente física en sus efectos" (23). Pero el arrastre también se invoca en los actuales intentos etnomusicológicos de vincular los procesos fisiológicos y sociales en el análisis de la interpretación musical (Clayton et al., 2004).⁶ Una vez más, el ritmo, el movimiento y la experiencia encarnada, junto con la sincronización, ocupan un lugar privilegiado en este debate; entre las cuestiones que se plantean están las siguientes:

Dado que ciertos grados de arrastre entre individuos parecen estar asociados a un afecto positivo, ¿es cierto que determinados patrones, periodicidades, jerarquías o intensidades de arrastre permiten obtener determinados afectos? ¿Podría asociarse el afecto positivo con un mayor grado de autosincronía, así como con una mayor sincronía con un grupo social?

(Clayton et al. 2004: 21⁷)

Al reunir la consideración de las teorías del género y del afecto, lo que tenemos es un potente grupo conceptual: el género como punto de convergencia contingente entre las formaciones musicales y las formaciones sociales; el arrastre, a su vez, como un vínculo putativo entre el afecto, la música, lo biológico y lo social. Sin embargo, con el telón de fondo del arco argumental de este artículo, las perspectivas aportadas por Tarde, Brennan y otros -aunque añaden una visión+ de cómo las dimensiones afectivas de la experiencia musical pueden alimentar la agregación social- proporcionan sólo una parte de la respuesta a la teorización de la mediación de la música en las identidades sociales. Cuando se separan del análisis de formaciones sociales más amplias y de procesos musicales, culturales e históricos duraderos, son reductores en el sentido literal de la evasión de la complejidad ineludible. Podríamos preguntarnos: ¿podemos dar cuenta de lo social -por ejemplo, de los armazones duraderos pero cambiantes de las relaciones de clase en Gran Bretaña hoy en día, ya que siguen mediando y siendo mediados por la música (Bennett et al. 2009: cap. 5)- únicamente a través de la transmisión del afecto (con Brennan) o de una sociología de las asociaciones (con Latour y los neotardeanos)? Estas perspectivas pueden

⁶ El discurso etnomusicológico sobre el arrastre se considera basado en modelos anteriores de la conexión entre el ritmo, el movimiento y las socialidades musicales en la obra de John Blacking, Alan Lomax, Charles Keil y Steven Feld (Clayton et al. 2004: 19-20).

⁷ La preocupación en este debate por la interacción entre la estética musical y el afecto en la movilización de las formaciones de identidad social se hace eco del interés actual en la misma dinámica, ya que anima la nacionalidad; véase Mookherjee y Pinney (2011).

contribuir a un análisis de la mediación mutua de las formaciones de identidad musical y social, pero no son suficientes. Porque no consiguen introducir en el cálculo la conciencia de los diversos planos distintivos de la socialidad movilizados y mediados por los conjuntos musicales. Es la novedosa analítica de la modulación mutua de cuatro planos de mediación social que se propone en este artículo, que trabaja de forma resistente contra la cosificación de las formaciones musicales y sociales, y que está en sintonía con el significado de la autonomía y las interrelaciones contingentes entre los cuatro planos para analizar la complejidad socio-musical, lo que nos permite entender cómo la música materializa las identidades.

Referencias

- Arendt, H. 1989 [1958]. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bakhtin, M. 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*, eds. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Barber, K. 2007. *The Anthropology of Texts, Persons and Publics: Oral and Written Culture in Africa and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barry, A. and N. Thrift. 2007. "Gabriel Tarde: Imitation, Invention and Economy." *Economy and Society* 36(4): 509-525.
- Barry, A., G. Born, and G. Wieszkalnys. 2008. "Logics of Interdisciplinarity." *Economy and Society* 37(1): 20-49.
- Baym, N.K. 2007. "The New Shape of Online Community: The Example of Swedish Independent Music Fandom". *First Monday* 12(8). Available at: <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/1978/1853>.
- Baym, N.K. and A. Ledbetter. 2009. "Tunes that Bind? Predicting Friendship Strength in a Music-Based Social Network." *Information, Communication & Society* 12(3): 408-427.
- Bennett, T., M. Savage, E. Silva, A. Warde, M. Gayo-Cal, and D. Wright. 2009. *Culture, Class, Distinction*. London: Routledge.
- Blackman, L. 2007. "Reinventing Psychological Matters: The Importance of the Suggestive Realm of Tarde's Ontology." *Economy and Society* 36(4): 574-596.
- Born, G. 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press.
- _____. 2000. "Music and the Representation/Articulation of Sociocultural Identities." In *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, eds. G. Born and D. Hesmondhalgh, 31-37. Berkeley: University of California Press.
- _____. 2005. *Uncertain Vision: Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC*. London: Vintage.
- _____. 2013. "Introduction: Music, Sound, and the Transformation of Public and Private Space." In *Music, Sound, and the Transformation of Public and Private Space*, 1-70. Cambridge: Cambridge University Press.

- Born, G. and A. Barry. 2010. "Art-Science: From Public Understanding to Public Experiment." *Journal of Cultural Economy* 3(1): 103–119.
- Brackett, D. 2005. "Questions of Genre in Black Popular Music." *Black Music Research Journal* 25(1/2): 73–92.
- Brennan, T. 2004. *The Transmission of Affect*. Ithaca: Cornell University Press.
- Candea, M. 2010. *The Social after Gabriel Tarde*. London: Routledge.
- Chartier, R. 1995. *Forms and Meanings: Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Clayton, M., R. Sager, and U. Will. 2004. "In Time with the Music: The Concept of Entrainment and its Significance for Ethnomusicology." Paper read at European Meetings in Ethnomusicology 11/ ESEM Counterpoint.
- DeLanda, M. 2006. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. London: Continuum.
- Deleuze, G. 1988. *Foucault*. London: Athlone.
- Deleuze, G. and C. Parnet. 1987. *Dialogues*. London: Athlone.
- DeNora, T. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Drott, E. 2011. *Music and the Elusive Revolution: Cultural Politics and Political Culture in France, 1968–1981*. Austin: University of Texas Press.
- Dueck, B. 2013. "Civil Twilight: Country Music, Alcohol, and the Spaces of Manitoban Aboriginal Sociability. In *Music, Sound, and the Transformation of Public and Private Space*, ed. G. Born, 239–256. Cambridge: Cambridge University Press.
- Feld, S. 1984. "Communication, Music, and Speech about Music." *Yearbook for Traditional Music* 16: 1–18.
- Feld, S. and A.A. Fox. 1994. "Music and Language." *Annual Review of Anthropology* 23(1): 25–53.
- Gell, A. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Guilbault, J. 2010. "Music, Politics, and Pleasure: Live Soca in Trinidad." *Small Axe* 14(1): 16–29.
- Hennion, A. 2003. "Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music." In *The Cultural Study of Music*, eds. M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton, 80–91. London: Routledge.
- Keil, C. 1970. *Urban Blues*. Chicago: University of Chicago Press.
- Latour, B. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Meintjes, L. 2003. *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham: Duke University Press.
- Monson, I.T. 1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mookherjee, N. and C. Pinney. 2011. *The Aesthetics of Nations: Anthropological and Historical Approaches*. London: Royal Anthropological Institute.
- Rancière, J. 2010. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London: Continuum.
- Schutz, A. 1971. "Making Music Together." In *Collected Papers II: Studies in Social Theory*. 159–178. The Hague: Nijhoff.

GEORGINA BORN

- Small, C. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Strathern, M. 1988. *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.
- Straw, W. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music." *Cultural Studies* 5(3): 368–388.
- Tarde, G. 1969. *On Communication and Social Influence*, ed. T.N. Clark. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. 2001 [1890]. *Les Lois de l'Imitation*. Paris: Les Empecheurs de Penser en Rond/Editions du Seuil.
- Thrift, N.J. 2008. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London: Routledge.
- Villa, D. 1996. *Arendt and Heidegger: The Fate of the Political*. Princeton: Princeton University Press.
- Warner, M. 2005. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone.

De la significación al afecto

JEREMY GILBERT

Hay dos palabras tan indispensables en el vocabulario de las humanidades contemporáneas que apenas parecen merecer ser discutidas: "cultura" y "discurso". Sobre la primera se ha discutido infinitamente en el pasado, y aunque sigue siendo objeto de estudios tanto eruditos como polémicos por parte de destacados académicos (Mulhern 1999, Eagleton 2000), pocos o ninguno de ellos desafían realmente el uso recibido del término. El otro se ha vuelto al menos igual de omnipresente, pero más, al parecer, por defecto que por diseño. Habiendo salido de un rincón de la obra de Foucault que nunca esperó que nadie viera (comentó más de una vez que nunca esperó que *La Arqueología del Conocimiento* fuera ampliamente leída), y habiendo escapado hace tiempo de las rigurosas limitaciones de la sociolingüística (por ejemplo, el trabajo de Norman Fairclough), "discurso" es un término que ahora se utiliza en todas partes y en ninguna se define adecuadamente. Mi argumento en este trabajo será que los vectores por los que han viajado estos dos términos - "cultura" y "discurso"- convergen en un espacio conceptual que todavía es difícil de delinear utilizando los vocabularios de la teoría cultural dominante, pero que es crucial para cualquier comprensión efectiva de la dinámica de la cultura en el siglo XXI (o, para el caso, en cualquier otro siglo), y que es exactamente el que se está abriendo por la búsqueda de una teoría cultural que pueda abordar adecuadamente la dimensión experiencial del "afecto".

En primer lugar, la "cultura". En una entrevista publicada en *Radical Philosophy* a finales de 1997, se le pregunta a Stuart Hall si existe alguna nueva noción de cultura que regule el campo de los estudios culturales de forma similar a como identificó los paradigmas culturalistas y semióticos que lo regulaban antes y después de la ruptura estructuralista de los años setenta. Responde lo siguiente:

No estoy seguro de que haya, o haya habido alguna vez, una noción reguladora de la cultura, aunque el cambio del que hablas fue muy sustancial. La apropiación por parte de Williams de "toda una forma de vida" en contraposición a "lo mejor que se ha pensado y dicho" y a las ideas elevadas, planteó interrogantes desde el principio. Apenas había escrito la frase cuando surgió una crítica al carácter organicista de esa definición. Fue un movimiento importante, el sociológico, el antropológico, pero se planteó en términos de una noción humanista de las prácticas sociales y simbólicas. El cambio realmente importante fue la llegada de la semiótica y el estructuralismo: no porque la definición de cultura se detuviera ahí, sino porque sigue siendo el cambio de paradigma definitorio; prácticas de significación, en lugar de toda una forma de vida.

Había que introducir cierta autonomía relativa en el estudio de las prácticas significantes. Si se quiere estudiar su relación con toda una forma de vida, hay que pensar en ello como una

articulación, en lugar de la posición que tenía Williams, que es que "todo es expresivo de todo lo demás": las prácticas y la significación, son todo uno; la familia y las ideas sobre la familia son todo lo mismo. Para Williams, todo se disuelve en la práctica. Por supuesto, el nuevo modelo era muy lingüístico, muy saussureano pero, sin embargo, esa fue la ruptura definitiva. Todo lo que viene después se remonta a ese momento. El postestructuralismo se remonta a la ruptura estructuralista. Los modelos psicoanalíticos están muy influenciados por el momento lévi-straussiano, o el momento althusseriano. Si escribiera para los estudiantes, esas son las dos definiciones que elegiría, y no diría que hay una tercera. Supongo que se podría decir que hay una postmoderna. Una deleuziana, que dice que la significación no es el significado, todo es una cuestión de afecto, pero no veo una ruptura de la idea regulativa de la cultura tan fundamental como la anterior.

(Hall 1997)

Si Hall está pensando en alguien al hacer un gesto hacia este posible tercer paradigma postmoderno deleuziano, probablemente sea su antiguo alumno y colega de muchos años, Lawrence Grossberg. Es Grossberg (1992, 1997a, 1997b) quien ha intentado en los últimos años desarrollar esa práctica "posmoderna". Lo que quiero presentar aquí es un conjunto de reflexiones teóricas, complementarias y no críticas a las de Grossberg, sobre los fundamentos lógicos y las consecuencias necesarias de hacer tal movimiento; y sugerir que, en cierto nivel, sí que es necesario modificar las nociones reguladoras existentes de "cultura".

Al hacer esto, no estoy proponiendo aquí que ese tercer paradigma postmoderno deleuziano ofrezca una idea reguladora de la cultura totalmente nueva. De hecho, no me propongo plantear ese tercer paradigma como si constituyera una ruptura radical con el pasado, aunque una ruptura con la historia de las rupturas, con la insistencia en buscar siempre cambios de paradigma donde los procesos más sutiles de cambio y continuidad pueden ser efectivos, podría estar en la agenda. Lo que voy a tratar de hacer es trazar algunas de las cuestiones que plantea la posibilidad de este tercer paradigma y la cuestión de sus relaciones con los modelos que Hall identifica como precedentes. Una observación que me gustaría hacer aquí es que, aunque hay un peligro obvio implícito en la crítica de Hall al intento de Williams de disolver todo en la práctica -el peligro de establecer una distinción demasiado rígida entre la práctica y otras dimensiones de la experiencia-, no creo que sea un peligro que Hall y sus colegas hayan ignorado. Ernesto Laclau -el teórico clave del "discurso" en cuyo trabajo se han inspirado Hall y otros- comentó recientemente que no veía ninguna diferencia fundamental entre las afirmaciones "todo es discurso" y "todo es práctica" (con las que está de acuerdo), aparte del hecho de que no se puede encontrar a nadie que discuta esta última afirmación.¹

Pensado en estos términos, Hall tiene claramente razón al decir que uno de los efectos necesarios de la ruptura estructuralista en los estudios culturales fue hacer posible una diferenciación entre las diferentes prácticas, significantes y de otro tipo,

¹ Este comentario se hizo en un acto de celebración del 15º aniversario de la publicación de *Hegemony and Socialist Strategy* (1985) de Laclau y Mouffe en la galería Tate Modern de Londres.

que constituyen la vida cultural. Puede ser, como él mismo sugiere, que esto diera lugar a un énfasis excesivo en los modelos lingüísticos de la experiencia cultural, y puede ser que un nuevo énfasis en la dimensión afectiva, no lingüística, de la experiencia cultural sea requerido por un nuevo enfoque. Sin embargo, lo que realmente está en juego en la posibilidad de un paradigma que se centre no sólo en el significado sino en el afecto, sugeriré, es la cuestión de cómo hacer avanzar este proceso de diferenciación conceptual (más que cualquier idea de invertirlo), abordando la cuestión de la naturaleza precisa y la rigidez de esas diferenciaciones entre los diferentes tipos de práctica y los diferentes elementos que componen toda una forma de vida. Un tercer paradigma, informado por estas preocupaciones, en lugar de alejarse aún más de la obra de Raymond Williams, podría querer recuperar algo del espíritu de la negativa de Williams a establecer distinciones firmes entre la práctica y el significado, pero también debería evitar abandonar los logros alcanzados por el momento estructuralista y, de hecho, tratar de basarse en ellos mientras los somete a su propia lógica de problematización.

Para comprender mejor lo que está en juego, debemos abordar el término "afecto". Es una señal, literalmente, de su creciente importancia el hecho de que los significados atribuidos a este término parezcan proliferar y deslizarse. Frederic Jameson (1991) caracterizó la cultura posmoderna en términos de la "disminución del afecto", el aparente declive del compromiso apasionado entre los sujetos y los textos. En trabajos recientes influidos por el psicoanálisis inglés, como el de Wendy Wheeler (1999: 71, 117), el término se utiliza más o menos como sinónimo de "emoción". Por otro lado, la apropiación de la obra de Spinoza (a través de Nietzsche y Bergson) por parte de Deleuze y Guattari ofrece una definición más precisa, aunque bastante más difícil. Probablemente la figura más influyente en la transmisión de estas ideas a un público anglófono ha sido el traductor de Deleuze y Guattari, Brian Massumi, cuyo ensayo "La autonomía del afecto" sigue siendo un punto de partida clave para cualquier consideración de las implicaciones del concepto. La propia explicación de Massumi del término, extraída de su prefacio de traductor a *Mil Mesetas* de Deleuze y Guattari, es la siguiente

Afecto/Afección. Ninguna de las dos palabras denota un sentimiento personal... El afecto (affectus de Spinoza) es una capacidad de afectar y ser afectado. Es una intensidad prepersonal que corresponde al paso de un estado vivencial del cuerpo a otro y que implica un aumento o una disminución de la capacidad de actuar de ese cuerpo.

(Deleuze y Guattari 1988: xvi)

En otro lugar, Massumi (1996: 237) escribe que "el afecto es, en efecto, no formado y no estructurado, pero que, sin embargo, está muy organizado y es efectivamente analizable (no es totalmente contenible en el conocimiento, pero es analizable en el efecto, como efecto)". Así pues, "afecto" es un término que denota una experiencia más o menos organizada, una experiencia probablemente con consecuencias de empoderamiento o de desempoderamiento, registrada a nivel del

cuerpo físico, y que no debe entenderse necesariamente en términos lingüísticos. Entonces, ¿por qué puede interesarnos hoy este término y sus posibles usos?

El sonido de la música: el "discurso" y los límites de la significación

No es casualidad que sea Lawrence Grossberg quien haya buscado este otro paradigma. Porque quizás más que cualquier otra figura de alto nivel en la corriente principal de los estudios culturales anglófonos, es Grossberg quien ha intentado enfrentarse a la música como forma cultural: no como un complemento de los estudios de la iconografía visual de la cultura juvenil, sino como un medio en sí mismo, con sus propias tendencias y sus propias potencialidades. He aquí un problema familiar para cualquiera que haya intentado hacer lo mismo. Hasta hace poco era un lugar común que los estudios culturales tenían relativamente poco que decir sobre la música como tal. Se había escrito mucho sobre el espectacular mundo de las subculturas juveniles y sus relaciones con los medios de comunicación, pero sobre el tema de la música en sí, la experiencia sonora, los estudios culturales habían guardado un relativo silencio (Gilbert y Pearson 1999: 38-53). No es difícil entender por qué debería ser así. La música no es susceptible de ser analizada mediante metodologías que priorizan el lenguaje como forma de comunicación modelica. El propio padrino del estructuralismo, Claude Lévi-Strauss (1994), fue uno de los muchos comentaristas que señalaron que la especificidad de la música radica en el hecho de que se registra no sólo cognitivamente, sino a nivel del cuerpo físico, de un modo en que los medios visuales y lingüísticos no lo hacen. Las vibraciones sonoras son registradas por partes del cuerpo que no registran los cambios en las vibraciones de la luz. La música tiene *efectos físicos* que pueden ser identificados, descritos y discutidos, pero que no son lo mismo que tener *significados*, y cualquier intento de entender cómo funciona la música en la cultura debe, como han reconocido muchos comentaristas a lo largo de los años, ser capaz de decir algo sobre esos efectos sin tratar de colapsarlos en significados. . .

El hecho de que sea difícil hablar del sonido en términos lingüísticos no hace que sea deseable, como han pensado pensadores anteriores, simplemente consignar la música a un reino de misterio sublime, imposible de discutir en cualquier término, que no tiene ningún propósito más allá de su propia existencia prístina, que no expresa nada más que su propia lógica. El problema que tenemos es que la música es, por definición, una forma organizada de experiencia, una cuya efectividad está estrictamente delimitada por prácticas culturales sedimentadas, pero es una cuyos efectos estructurados no pueden entenderse completamente en términos de significados; precisamente, no pueden entenderse según la lógica estructural del lenguaje. Es a este punto al que creo que nos lleva este conjunto de reflexiones: a la observación de que, al menos en lo que respecta a la música, una noción de "cultura" que sólo ve en ella "prácticas de significación" no está a la altura. La música es obviamente cultural, pero su "culturalidad" no se limita a su capacidad de significar. La eficacia sonoro-corporal de la música no es universal ni transhistórica, un hecho

registrado por la simple observación de que lo que es musical para algunos grupos culturales es simplemente "ruido" para otros. Por supuesto, es célebre la capacidad de la música para atravesar las barreras culturales que los medios de comunicación significantes no pueden, y es claramente una de las razones por las que la música es tan central en las formaciones culturales posnacionales (Gilroy 1993, Gilbert 2001). En este sentido, la música exhibe claramente una gran cantidad de lo que podría llamarse, siguiendo a Derrida, "fuerza iterativa" (Derrida 1988; cf. Gilbert 1999) -es decir, la capacidad de escapar de su contexto originario y hacerse operable en otro- y su capacidad de exhibir tal fuerza está obviamente conectada con su poder afectivo no significativo. No obstante, cualquier atención detallada a la historia de estos cruces transculturales demostraría que siempre hay límites culturales e históricos a lo que puede escucharse como música, y a cómo puede experimentarse. Así pues, la música es claramente un elemento de la experiencia cultural, una experiencia que está sujeta a niveles relativamente altos de organización, pero que no necesariamente significa como tal. Nos encontramos con un problema para la idea de la cultura como formada por prácticas de significación.

Lo que nos queda, más bien, es una noción de cultura no sólo como el lugar de la "actividad simbólica" o de la "práctica significativa", sino como el lugar en el que la experiencia humana alcanza un cierto nivel de organización, por mínimo que sea. Esta organización de la experiencia es, sin duda, la forma y la sustancia misma de las relaciones de poder, y siempre tiene un carácter irreductiblemente social. Lejos de cualquier noción de la cultura como una especie de "expresión" de las relaciones sociales de las que deriva pero que no constituye, un modelo de este tipo, como ha sugerido Grossberg, vería las relaciones de poder como totalmente inmanentes a la cultura, y viceversa. Grossberg recurre al vocabulario deleuziano del afecto en su estudio de la cultura del rock estadounidense con el único propósito de delinear esa noción de la cultura como afectivamente organizada y organizadora, utilizando el "afecto" como un término que denota una experiencia más o menos organizada, una experiencia probablemente con consecuencias de empoderamiento o desempoderamiento, registrada a nivel del cuerpo físico, y no necesariamente para ser entendida en términos lingüísticos.²

El lugar donde tales vocabularios han demostrado ser más indispensables, sin embargo, es en la escritura reciente sobre la cultura de la música de baile. El surgimiento de la popularidad del mainstream (o más exactamente, de la popularidad entre esos hombres jóvenes, blancos y de clase media que la prensa musical, las emisoras "serias" y los periódicos de gran tirada han considerado tradicionalmente como el público principal de la "música") de estilos de música que

² En otro lugar he tomado un camino ligeramente diferente, basándome en Luce Irigaray, Judith Butler y la musicología feminista y queer en un intento de desarrollar modelos con los que describir y discutir la música y sus efectos organizados, pero las cuestiones en juego son precisamente las mismas (Gilbert y Pearson 1999).

no tenían letra o que utilizaban la letra obviamente como elementos puramente musicales, como las pistas de bajo y ritmo, reproducidas por DJs anónimos y escuchadas en salas oscuras, planteaban en los años 90 problemas evidentes para cualquier modelo que intentara comprender el significado de la música en términos de los significados claramente codificados que podía comunicar (Redhead 1993, Gilbert y Pearson 1999). De hecho, esta era una cuestión que se había abordado mucho antes. El seminal ensayo de Richard Dyer (1979) "In Defence of Disco", escrito en el momento en que el punk rock y la semiótica se encontraban en el punto álgido de su prestigio entre los académicos afiliados a los estudios culturales, adopta un enfoque para entender la música disco que se centra en sus cualidades sonoras en la medida en que permiten ciertos efectos físicos. Los elogios de Dyer al "erotismo de todo el cuerpo" que posibilitan los exuberantes polirritmos de la música disco, en contraste con el falocentrismo del rock, pueden leerse fácilmente como un relato spinoziano de los cuerpos homosexuales, e incluso heterosexuales-feministas, potenciados por el sonido (para comprobarlo, véase *David Mancuso Presents The Loft*, Nuphonic 1999, o *Classic Salsoul Mastercuts Volume Two*, Mastercuts, 1999). De hecho, la propia existencia de músicas que existen principalmente para ser bailadas sugiere que cualquier intento de hablar de la música en la cultura debe recurrir a una comprensión de la música como efectiva a nivel corporal, y no simplemente como un ejercicio de significación. De hecho, incluso la música más cerebral de la tradición de los conciertos debe entenderse como un trabajo afectivo, al menos en parte: a menos que la música se lea simplemente como una [melodía] no escuchada, las cuerdas que vibran el aire que hace vibrar nuestra piel, membranas y huesos comunican una fuerza que no es la misma que el mensaje cognoscible codificado en los intervalos del sonido y el ritmo (McClary 1994: 32-33).

Tal vez un ejemplo histórico nos aclare la cuestión. Durante mucho tiempo, los comentaristas de dentro y fuera de la cultura del hip-hop se han quedado perplejos por el hecho de que los nacionalistas negros militantes Public Enemy adquirieran un gran número de seguidores entre los jóvenes blancos de Norteamérica en la década de 1980. Este inesperado e improbable ejemplo de "mestizaje" entre blancos y negros se caracterizó por la total indiferencia del público blanco hacia el contenido político explícito de las letras de Public Enemy, su apariencia, los diseños de las carátulas de sus discos, sus declaraciones públicas, etc. La semiótica simplemente no tiene respuesta a este enigma. Todo lo relacionado con la música y la autopresentación de Public Enemy era explícito en su defensa de la política revolucionaria, tan explícito que no dejaba espacio para la "descodificación" creativa por parte de los consumidores. Y, sin embargo, sus seguidores durante su apogeo comercial a finales de la década de 1980 estaban formados en su mayoría por hombres blancos suburbanos políticamente conservadores. ¿Qué estaba pasando aquí? Desde el punto de vista del análisis afectivo, la respuesta es bastante sencilla. Las cualidades afectivas de la música de Public Enemy nunca fueron tan diferentes de las del rock pesado que era la forma más popular entre este público: ruidosa, rápida, agresiva, que ofrecía al participante masculino una experiencia de poder emocionante y de

determinación lista para la batalla, a nivel de afecto esto era simplemente música rock. Aunque la popularidad de Public Enemy, al igual que la de los artistas masculinos negros antes y después de su apogeo, sin duda también estaba sujeta a las fantasías tradicionales sobre el poder erótico y la agresividad autónoma de los hombres negros, está claro que no es lo más importante. Fueron la velocidad y la potencia -la especificidad afectiva- de la música las que sirvieron de soporte a tales fantasías, al menos en la medida en que ofrecieron acceso a ella. Este es otro ejemplo de una situación política compleja que no puede entenderse adecuadamente por referencia a la música como mero significado.

Por supuesto, argumentar que los efectos de la música no pueden reducirse a los significados no significa que la cuestión del significado sea irrelevante para la comprensión de esos efectos. Los efectos tienen significados, aunque ambas cosas no sean idénticas. Por ejemplo, las cualidades afectivas potencialmente empoderadoras/subversivas de la música disco y sus descendientes musicales o los "mapas de materia" supuestamente falomórficos de la "formación del rock" (Grossberg 1992) pueden ser reconfigurados, al menos parcialmente, por prácticas discursivas específicas. Para las Riot Grrrls (grupos como Hole, Bikini Kill, Babes in Toyland), un sonido de rock masculino con voces y guitarras agresivas y chillonas era un medio para ocupar el espacio corpóreo-afectivo de la masculinidad, y así desafiar la distribución del poder en función del género en los Estados Unidos de los años 90 (Reynolds y Press 1995). La sensualidad de la música disco es fácilmente contenida por un aparato excluyente (códigos de vestimenta, listas de invitados, drogas caras) que la convierte en una indulgencia para los ricos en lugar de una réplica promulgada a toda la normatividad, y este modo particular de territorialización ha sido impuesto y resistido repetidamente desde la década de 1970 (Lawrence 2003). Las luchas políticas que están en juego en la formación y disolución de estos conjuntos sólo pueden entenderse por referencia *tanto* a las especificidades afectivas de las músicas en cuestión *como* a los contextos semióticos en los que se disputan. Intentar leer la música disco en términos de sus "significados" (sus letras banales, sus estructuras a menudo simplistas y estandarizadas) no nos diría nada sobre por qué era importante para los hombres gays como Dyer en la década de 1970, o cómo sus descendientes sin palabras -el house y el techno- llegaron a transformar el entorno musical de la década de 1990. Hablar de lo que *significó* el Riot Grrrl sin explicar cómo se sintió sería despojarlo de toda especificidad, escuchándolo como idéntico a cualquier otro proyecto musical feminista (¿Tori Amos? ¿Patti Smith? ¿Aretha Franklin? ¿Carla Bley?) o a las corrientes masculinistas del hardcore punk y el heavy rock de cuyas formas se apropió.

La cuestión, por lo tanto, es cómo hablar de la música de una manera que tenga en cuenta la elaborada fisicalidad de sus efectos materiales, reconociendo al mismo tiempo que dichos efectos siempre estarán mediados por las condiciones culturales -e incluso discursivas- en las que se producen. Una solución influyente a este

problema es la que propone Robert Walser en su libro sobre el heavy metal. Walser, al igual que cualquiera que adopte un enfoque spinoziano, considera que la música tiene efectos corporales que son experimentados por los músicos y los oyentes como experiencias de empoderamiento (o, presumiblemente, de desempoderamiento). Sin embargo, Walser desea claramente evitar cualquier idea ingenua de que estos efectos físicos puedan entenderse como totalmente "crudos", como algo acultural, y no se refiere en absoluto a la tradición Spinoza-Nietzsche-Deleuze (para que quede claro: esto no es una crítica a Walser). En cambio, al situar su trabajo en la corriente principal de la teoría cultural anglófona, moviliza un vocabulario foucaultiano del discurso. Para Walser, el "discurso musical" incluye tanto los sonidos concretos de la música -las notas, los ritmos, las texturas- como los códigos lingüísticos y visuales que otorgan a esos sonidos significados particulares en contextos concretos:

La noción analítica de discurso nos permite realizar una investigación integrada de los aspectos musicales y sociales de la música popular. Al abordar los géneros musicales como discursos, es posible especificar ciertas características formales de los géneros, pero también una serie de entendimientos compartidos por los músicos y los aficionados sobre la interpretación de estas características. El concepto de discurso nos permite teorizar más allá de la división artificial entre "realidad material" y conciencia.

(1993: 45)

Walser nos lleva aquí limpiamente a nuestra segunda palabra clave, porque utiliza el término "discurso" de una manera que se ha convertido en un lugar común, tomando explícitamente el término para implicar que no hay ninguna distinción última que hacer entre lo material y lo ideal, lo físico y lo mental, entre la práctica y el significado. Es importante ser consciente de dónde viene este uso de la palabra y de dónde no. En realidad, no es la forma en que Foucault -a quien normalmente se le atribuye la popularización del término- utiliza la palabra "discurso". Tanto él como Derrida se refieren en su obra a la existencia de fuerzas "discursivas" y "no discursivas", y está bastante claro, a partir de una lectura cuidadosa de aquellas partes de la obra de Foucault en las que está realmente interesado en el término "discurso" (que no son muchas, hay que decirlo), que no tiene ningún interés en defender la afirmación de que no hay distinción que hacer entre lo discursivo y lo no discursivo. Las personas que realmente hacen esta afirmación explícitamente son Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, los principales exponentes de esa metodología que se denomina dentro de los estudios políticos como "análisis del discurso", pero que es bastante diferente del "análisis del discurso" de sociolingüistas como Norman Fairclough y, en realidad, no difiere en absoluto de los paradigmas dominantes de los estudios culturales posestructuralistas (Laclau y Mouffe 1985, Torfing 1999). Bajo la influencia de la deconstrucción, son Laclau y Mouffe quienes hacen la afirmación explícita de que no hay tal distinción que hacer, que en efecto "todo es discurso" (una afirmación que, como ya se ha mencionado, Laclau ha afirmado que no es diferente en sus implicaciones de "todo es práctica"). Laclau y Mouffe escriben:

La principal consecuencia de la ruptura con la dicotomía discursivo/extra-discursivo es el abandono de la oposición pensamiento/realidad, y por lo tanto una importante ampliación del

campo de aquellas categorías que pueden dar cuenta de las relaciones sociales. El sinónimo, la metonimia y la metáfora no son formas de pensamiento que añaden un segundo sentido a una literalidad primaria y constitutiva de las relaciones sociales, sino que forman parte del propio terreno primario en el que se constituye lo social. El rechazo de la dicotomía pensamiento/realidad debe ir acompañado de un replanteamiento e interpretación de las categorías que hasta ahora se han considerado exclusivas de uno u otro.

(Laclau y Mouffe 1985: 110)

La cuestión que plantea esta influyente afirmación, pero que rara vez se aborda, es la siguiente: si el término "discurso" ya no se refiere exclusivamente a la dimensión lingüístico-cognitiva de la experiencia social entonces debe referirse a algo mucho más amplio. Si, de hecho, todo es discurso, entonces el término "discurso", si ha de tener algún significado, sólo puede entenderse, como una noción postlogocéntrica de "cultura", como la designación de algún nivel organizativo básico de toda la experiencia humana. El "discurso", en este sentido, es cualquier forma de experiencia -lingüística o de otro tipo- que esté mínimamente organizada. Sin embargo, incluso cuando el "análisis del discurso" está informado por esta afirmación explícita, sigue dando prioridad a las construcciones lingüísticas como su objeto de análisis y a un vocabulario lingüístico como su principal recurso teórico, aunque sólo sea por seguir utilizando la palabra "discurso" de esta manera, con su clara alusión etimológica al habla, en lugar de cualquier otro término. La implicación lógica de esta práctica, aunque nunca se haga explícita, es la afirmación de que el lenguaje verbal es la metáfora sistémica más adecuada para entender el nivel organizativo de toda experiencia social. . . .

Fuerza y significación: El afecto en el continuo experiencial

Pero... ¿hay alguna razón por la que querríamos provocar ese cambio en el sentido de identidad de los estudios culturales? ¿Hay alguna razón por la que queramos desplazar la centralidad del significado en el sentido de la cultura? Bueno, para algunos de nosotros, como espero que sea evidente a estas alturas, sí la hay. La música es la forma cultural que más obviamente tiene sus cualidades específicas borradas por cualquier intento de entenderla como un lenguaje, y ya sea que hayan usado o no el término, casi todos los trabajos teóricos que han intentado comprometerse con este hecho han tenido que usar o desarrollar un modelo de música como generador de afectos. Para que quede claro: no se trata de discutir el hecho de que la música también es siempre significativa. Se trata más bien de subrayar hasta qué punto la música no puede ser pensada sin una apreciación de su dimensión afectiva, y de subrayar hasta qué punto, en la tradición de Spinoza y Nietzsche (1968: 354, 427-429), esta dimensión debe ser entendida como ligada a la corporeidad de la experiencia musical. En este sentido, la dimensión afectiva de la experiencia musical está sin duda ligada a lo que Barthes (1977) llama "el grano" de la música: esas cualidades tangibles del timbre y el tono que se derivan de la materialidad irreductible de la música (Gilbert y Pearson 1999). . . .

Referencias

- Barthes, R. 1977. "The Grain of the Voice." *Image Music Text*. Translated by S. Heath. London: Fontana.
- Deleuze, G. and F. Guattari. 1988. *A Thousand Plateaus*. Translated by B. Massumi. London: Athlone.
- Derrida, J. 1988. *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press.
- Dyer, R. 1979. "In Defence of Disco." In *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, eds. S. Frith and A. Goodwin, 351–358. London: Routledge.
- Eagleton, T. 2000. *The Idea of Culture*. Oxford: Blackwell.
- Gilbert, J. 1999. "White Light/White Heat: Jouissance Beyond Gender in the Velvet Underground." In *Living Through Pop*, ed. A. Blake, 31–48. London: Routledge.
- _____. 2001. "Against the Empire: Thinking the Social and (Dis)locating Agency Before, Across and Beyond any National Determination." *Parallax* 7(3): 96–113.
- Gilbert, J. and E. Pearson. 1999. *Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound*. London: Routledge.
- Gilroy, P. 1993. *The Black Atlantic*. London: Verso.
- Grossberg, L. 1992. *We Gotta Get Out of this Place: Popular Conservatism and Popular Culture*. New York: Routledge.
- _____. 1997a. *Bringing it All Back Home: Essays on Cultural Studies*. Durham: Duke University Press
- _____. 1997b. *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture*. Durham: Duke University Press.
- Hall, S. 1997. "Culture and Power." *Radical Philosophy* 86 (November/December): 24–41.
- Jameson F. 1991. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capital*. London: Verso.
- Laclau, E. and C. Mouffe. 1985. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso.
- Lawrence, T. 2003. *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture 1970–1979*. Durham: Duke University Press.
- Lévi-Strauss, C. 1994. *The Raw and the Cooked*. London: Pimlico.
- Massumi, B. 1996. "The Autonomy of Affect." In *Deleuze: A Critical Reader*, ed. P. Patton, 217–239. Oxford: Blackwell.
- McClary, S. 1994. "Same as it Ever Was." In *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, eds. A. Ross and T. Rose, 29–40. New York: Routledge.
- Mulhern, F. 1999. *Culture/Metaculture*. London: Routledge.
- Nietzsche, F. 1968. *The Will to Power*. Translated by W. Kaufman. New York: Vintage.
- Redhead, S., ed. 1993. *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Aldershot: Avebury.
- Reynolds, S. and J. Press. 1995. *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll*. London: Serpents Tail.
- Torring, J. 1999. *New Theories of Discourse*. Oxford: Blackwell.
- Walser, R. 1993. *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: Wesleyan University Press.

JEREMY GILBERT

Wheeler, W. 1999. *A New Modernity?* London: Lawrence and Wishart.

Williams, R. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Colaboradores

Christina Baade es profesora asociada de Estudios de Comunicación y Música en la Universidad McMaster de Hamilton.

Adam Behr es investigador asociado en la Universidad de Edimburgo e investigador asociado principal en el proyecto CREATE de la Universidad de East Anglia.

Andy Bennett es catedrático de Sociología Cultural y director del Centro Griffith de Investigación Cultural de la Universidad Griffith de Queensland (Australia).

Karin Bijsterveld es profesora de Ciencia, Tecnología y Cultura Moderna en la Universidad de Maastricht (Países Bajos).

Georgina Born es catedrática de música y antropología en la Universidad de Oxford y profesora del Mansfield College.

Sara Cohen es catedrática de la Escuela de Música de la Universidad de Liverpool, donde también es Directora de Investigación y Directora del Instituto de Música Popular.

Tia DeNora es catedrática de sociología de la música y directora de investigación (sociología/filosofía) en la Universidad de Exeter.

Kyle Devine es profesor de música en la City University de Londres, e investigador asociado del Music and Digitization Research Group de la Universidad de Oxford.

Eric Drott es profesor asociado de Teoría de la Música y director de la División de Teoría/Composición de la Universidad de Texas en Austin.

Mary Fogarty es profesora adjunta del Departamento de Danza de la Universidad de York, en Toronto, y profesora invitada en el Centro de Educación de Hip Hop de la Universidad de Nueva York.

Simon Frith es profesor de música en la Universidad de Edimburgo.

Jeremy Gilbert es profesor de Teoría Cultural y Política en la Universidad de East London y editor de la revista New Formations.

David Grazian es profesor asociado de Sociología en la Universidad de Pensilvania.

Anthony Kwame Harrison es Profesor Asociado y Profesor Gloria D. Smith de Estudios Africanos en el Departamento de Sociología del Instituto Politécnico de Virginia.

Antoine Hennion es Director de Investigación del Centro de Sociología de la Innovación de Mines ParisTech.

Dave Laing es investigador honorario del Instituto de Música Popular de la Universidad de Liverpool y editor ejecutivo de Popular Music History.

COLABORADORES

Marion Leonard es profesora titular de la Escuela de Música, miembro del Instituto de Música Popular y directora del programa de estudios de música popular de la Universidad de Liverpool.

Peter Martin ha sido profesor de sociología en la Universidad de Manchester.

Lee Marshall es lector de sociología en la Universidad de Bristol.

Susan McClary es profesora del Departamento de Música de la Universidad Case Western Reserve.

Lisa McCormick es profesora adjunta de Sociología en el Haverford College.

Morten Michelsen es profesor asociado de Musicología en el Departamento de Artes y Estudios Culturales de la Universidad de Copenhague.

Trevor Pinch es profesor Goldwin Smith de Estudios de Ciencia y Tecnología en la Universidad de Cornell.

Nick Prior es profesor titular de Sociología y jefe de departamento en la Universidad de Edimburgo.

Motti Regev es profesor de Sociología en la Universidad Abierta de Israel, donde actualmente dirige el programa de máster en Estudios Culturales y el Departamento de Literatura, Lengua y Artes.

Marco Santoro es profesor asociado de Sociología en la Universidad de Bolonia.

John Shepherd es vicerrector y vicepresidente asociado (académico) de la Universidad de Carleton, en Ottawa, donde también es profesor de música y sociología.

Paul Théberge es profesor del Instituto de Estudios Comparados de Literatura, Arte y Cultura, así como de la Escuela de Estudios de Arte y Cultura, en la Universidad de Carleton, en Ottawa.

William Weber es profesor emérito de Historia en la Universidad Estatal de California, Long Beach.

Benjamin Wright es profesor de estudios cinematográficos en la Universidad de Toronto.