

● Antoine Hennion
París (Francia)

Solicitado: 10-07-08 / Recibido: 24-09-09

Aceptado: 28-10-09 / Publicado: 01-03-10

DOI:10.3916/C34-2010-02-02

Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto

Loving Music: from a Sociology of Mediation to a Pragmatics of Taste

RESUMEN

Esta contribución ilustra el gusto musical como un logro significativo y una actividad situada, con sus trucos y artimañas, en lugar de reducirla a un juego de identidad y diferenciación social. El gusto es una modalidad problemática de vinculación al mundo. En esta concepción pragmática, se analiza como una actividad reflexiva, corpórea, estructurada, colectiva, equipada, dependiente de los sitios, los momentos y los dispositivos; lo que simultáneamente produce las competencias de un amante de la música y un repertorio de objetos. Explicar el gusto exige que el sociólogo se concentre en los gestos, los objetos, los cuerpos, los medios, los dispositivos y las relaciones involucradas. El gusto es un comportamiento. Reproducir, escuchar, grabar, hacer que otros escuchen música... todas esas actividades vienen a ser algo más que la realización de un gusto que «ya existía». Todo ello se redefine durante la acción y el resultado es, en parte, incierto. Así, la vinculación de los aficionados y la forma de hacer las cosas se combinan, forman subjetividades y tienen una historia que no se puede reducir a la de las obras. Entendido de esta manera, como trabajo reflexivo conducido sobre la base de las vinculaciones propias, el gusto del aficionado ya no se considera una elección arbitraria que es explicada por razones sociales ocultas. Más bien, es una técnica colectiva, cuyo análisis ayuda a entender la manera en la que nos hacemos sensibles a las cosas, a nosotros mismos, a las situaciones y los momentos, mientras en paralelo controla reflexivamente la forma en que esos sentimientos pueden ser compartidos y discutidos con los demás.

ABSTRACT

This contribution provides an account of musical taste as a meaningful accomplishment and a situated activity, with its tricks and bricolages, instead of reducing it to a game of social difference and identity. Taste is a problematic modality of attachment to the world. In such a pragmatist conception it is analyzed as a reflexive activity, corporeal, framed, collective, equipped, depending on places, moments and devices, which simultaneously produces the competencies of a music lover and a repertoire of objects. To be explained, it needs the sociologist to concentrate on gestures, objects, bodies, media, devices and relations engaged. Taste is a performance. Playing, listening, recording, making others listen..., all those activities amount to more than the actualization of a taste «already there». They are redefined during the action, with a result that is partly uncertain. Thus amateurs' attachments and ways of doing things both engage and form subjectivities, and have a history, irreducible to that of the works. Understood in this way, as reflexive work performed on one's own attachments, the amateur's taste is no longer considered an arbitrary election to be explained by hidden social causes. Rather, it is a collective technique, whose analysis helps to understand the way we make ourselves sensitized, to things, to ourselves, to situations and to moments, while simultaneously reflexively controlling how those feelings might be shared and discussed with others.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Música, aficionados, gusto, vinculación, pragmatismo, reflexividad.

Music, amateur, taste, attachment, pragmatism, reflexive activity.

◆ Dr. Antoine Hennion es investigador del Centro de Sociología de la Innovación en París (Francia) (antoine.hennion@mines-paristech.fr).

1. Devolver su lugar al aficionado

Este texto presenta los desafíos y los primeros resultados de una investigación etnográfica en curso acerca de los aficionados a la música hoy en día. Dicho estudio se detiene especialmente en los problemas teóricos y metodológicos que supone una investigación de este tipo cuando no se concibe como la mera explicación de determinismos externos, que remite el análisis a los orígenes sociales del aficionado o a las propiedades estéticas de las obras. Por contra, el objetivo radica en prestar una atención especial a los gestos, a los objetos, a los medios, a los dispositivos, a las relaciones incluidas en un juego o una escucha que no se limitan a la realización de un gusto «que ya estaba ahí», sino que se redefinen en el proceso de la acción para ofrecer un resultado en parte incierto. Lo que ha ocurrido gracias a los medios y a la invención del oyente a lo largo de la lenta «discomorfosis» (Hennion & al., 2000) de la música en el siglo XX, a la que se une a día de hoy la «internetización», es que la música escrita hace siglos y en múltiples lugares ha pasado a ser un repertorio que está disponible virtualmente aquí, ahora, para quien lo desee. Es necesario ubicar el análisis del aficionado y del gusto bajo el signo de esta doble transformación: la de la «música» que se transforma en repertorio y la del participante que pasa a ser comprador-oyente-descargador. De esta manera, las vinculaciones y los modos de hacer del aficionado pueden articular y formar subjetividades —y no solamente responder a etiquetas sociales—, y tener una historia irreductible a la de las obras. Por ello es necesario concebir una sociología más pragmática, más próxima a lo que hacen y piensan los actores, en lugar de la concepción crítica a la que nos tiene habituados la sociología de la cultura: pues el problema de las desigualdades culturales y del acceso desigual a las obras ha ocultado la producción misma de las obras como repertorio accesible.

Esto nos ha conducido, para hablar de los aficionados, a adoptar una definición amplia, que incluye el conjunto de las prácticas de la música. Ni que decir tiene que algunos se inclinarían por considerar esas prácticas como un consumo pasivo (asistir a un concierto o escuchar un disco) y, por esta razón, no serían dignas de figurar en un estudio sobre los aficionados. Pero existe una forma muy activa de escuchar la música, en el sentido del desarrollo apasionado de una competencia (acepción 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 palabra única, como la del «gusto» por ejemplo, con tantas connotaciones y cen-

trada en el consumo de un objeto precioso; amor, pasión, gusto, prácticas, hábitos... manías, hay un rico vocabulario que remite mejor a la variedad de configuraciones que puede tomar el vínculo hacia la música. No importa mucho determinarlo «a priori»; sobre todo no hay que medirlo sólo con el patrón del gusto por un objeto cuya apreciación pasa por un aprendizaje erudito. No se trata solamente de la elección de un formato social demasiado selectivo, sino de no hacer hipótesis prematuras acerca del sentido de estas prácticas, en las que el lugar y el estatus de la música en sí misma están muy lejos de poder determinarse. La música «se hace», nos «gusta eso», la escuchamos, tal género o aquel músico nos «gusta». Los verbos son más adecuados, ya que fuerzan menos una práctica colectiva «con» los objetos para entrar en una categoría sustancial orientada «hacia» un objeto.

Con respecto al método, esto quiere decir que el sociólogo no puede contentarse con observar el gusto desde el exterior, que es el modo en que él mismo considera que el aficionado observa la obra de arte: como un objeto que se puede contemplar 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 objetos¹; son el resultado de una acción del que experimenta el gusto («degustador»), acción que se basa en técnicas, en entrenamientos corporales, en pruebas repetidas y que se realiza a lo largo del tiempo, a la vez porque sigue un desarrollo regulado y porque su éxito depende en gran medida de los momentos. El gusto constituye una práctica corporal, colectiva e instrumentada, regulada por métodos discutidos sin cesar, orientados en torno a la percepción apropiada de efectos inciertos. Es por ello que preferimos hablar de «vinculaciones»². Esta palabra tan bella rompe la oposición que acentúa el dualismo de la palabra gusto, entre una serie de causas que vendrían del exterior y el «hic et nunc» de la situación y de la interacción. Por lo que se refiere a los aficionados, 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 lo que respecta a los objetos que motivan el gusto, se deja abierto su derecho de réplica, su capacidad de co-producir «lo que pasa», lo que surge del contacto.

2. El gusto como actividad reflexiva

Entonces, otro modo de presentar este texto sería el siguiente: se pretende expresar con palabras el gusto musical en el acto, en la situación, con sus trucos y artimañas, lejos de todo espacio de justificación pública, prestando atención únicamente a su propio éxito.

Las prácticas de los aficionados estudiados hacen variar de forma contrastada los elementos de base del gusto que nuestro análisis ha establecido (Hennion, 2004): la relación con el objeto, el apoyo sobre un colectivo, el propio entrenamiento, finalmente la constitución de un dispositivo técnico (entendido en el sentido amplio de 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 ni inducida– de los objetos que provocan el gusto por sí mismos, ni una pura disposición social proyectada sobre los objetos o el simple pretexto de un juego ritual y colectivo. Es un dispositivo reflexivo e instrumentado para poner a prueba nuestras sensaciones. No es un proceso mecánico, siempre es «intencionado», es un «accomplishment», como dirían los angloparlantes, que utilizan el latín mejor que nosotros...

El punto crucial es la forma en la que el gusto depende de los efectos y secuelas del objeto que motiva el gusto, de lo que hace y de lo que hace hacer. La evidencia no es una paradoja más que para los sociólogos, que consideran todo dentro de la relación del gusto, salvo la presencia y los efectos del producto que motiva el gusto; por lo tanto, el objeto no «contiene» sus efectos, sino que se descubre precisamente a partir de la indeterminación, de la variación, de la profundización en los efectos que tiene el producto, efectos que no se deben más que al producto, pero también a sus momentos, a su desarrollo y a sus circunstancias. Es la idea de la mediación (Hennion, 2007): los medios mismos que nos damos para captar el objeto (el disco, el canto, el baile o la práctica colectiva) forman parte de los efectos que éste puede producir.

Nuestra investigación, en consecuencia, se centra en el análisis del gusto como actividad colectiva, instrumentada y reflexiva, con la idea subyacente de que la sociología tiene todavía mucho trabajo que hacer, antes que nada sobre ella misma; acerca de sus supuestos teóricos y, quizá, fundamentalmente sobre sus métodos de investigación y el tipo de relación que mantiene con lo que observa, y si quiere estar en condiciones de dar cuenta de las vinculaciones. Si nos involucramos, en el tiempo y con su cuerpo, en el comercio con el objeto en cuestión, es esta relación la que se impone,

también para el analista. La escucha supone un desafío para la sociología. ¿Qué podemos decir de la música sin involucrar nuestro propio amor por ella y, en primera instancia, sin escucharse a uno mismo? Por ello, la palabra «escucha» es perfecta porque evita la dualidad de la relación con el objeto (si se conoce o no, si se ama o no, «dejarse engañar» creyendo en ello o mostrar la creencia en el objeto), 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 instrumentos de la producción sonora, la reacción corporal y el desarrollo reflexivo de una sensibilidad.

2.1. «Sigues siendo lo que siempre has sido...»

Pero sería egocéntrica si reducimos el problema a los interrogantes que el sociólogo se plantea con respecto a lo que observa. La sociología tiene por sí misma efectos sobre los gustos, sobre los aficionados. Cuando le preguntamos a alguien sobre lo que le gus-

La escucha no es sólo el instante, es también la historia. Su reflexividad es también su capacidad de construirse a sí misma como el marco de su propia actividad. Ya no, esta vez, en el presente de un contacto con los sonidos que pasan, pero en la duración improbable de una lenta invención, la de un arte y una técnica de escuchar por escuchar.

ta, se excusa: su familia era de clase alta, su hermana toca el violín, por supuesto que no todo el mundo cuenta con los medios para comprar los mejores vinos de Burdeos... Hemos llegado al extremo último, paradójico, de la crítica, cuando ésta se convierte en la «doxa» y no en la paradoja y hace desaparecer la realidad misma de lo que critica con respecto a los actores que quiere analizar. Esta vulgarización de sus tesis determinan hoy día el recibimiento que se le hace al sociólogo: el aficionado se siente culpable u objeto de sospechas, muestra vergüenza de lo que le gusta, descifra y anticipa el sentido de lo que dice, se acusa de una práctica demasiado elitista, da por hecho el carácter ritual de sus salidas rockeras, de sus degustaciones de vino entre amigos o de su amor por la ópera. Y lo que es peor, no habla de los objetos, de los gestos, de los sentimientos que experimenta ni de sus incertidumbres. En lugar de eso, se sitúa a sí mismo en los casos

que él supone que se le asignan y no tiene más que una preocupación: no parecer que ignora que su gusto depende de la sociología. Lejos de revelar el carácter social oculto de gustos que los aficionados considerarían como personales, irreductibles o absolutos, la sociología es, a partir de ahora, para algunos aficionados, el primer repertorio disponible para hablar de ello, y no ofrecen ninguna resistencia, sino al contrario, ante el hecho de presentar (entre otros registros, es cierto, según las circunstancias y sus interlocutores) sus objetos de vinculación como signos arbitrarios, determinados por el origen social, que consideran relativos, históricos y pretextos para rituales diversos.

Curiosa paradoja: le toca entonces al sociólogo «de-sociologizar» al aficionado para que vuelva a ha-

mos de objetivación, de análisis, de guías y de referencias. Dicho de otro modo, no es un debate tan interno a la sociología que escape a la actividad reflexiva de los aficionados.

La sociologización de los actores en sí mismos funciona también en el otro sentido, como recurso pragmático para trabajar los gustos. Un ejemplo me llegó por casualidad, con independencia de las investigaciones. En una discusión entre rockeros —que no había provocado yo, el sociólogo—, escuché una tarde a uno que le decía al otro: «Sólo te gusta lo que siempre has sido». Yo no le había prestado atención, pero parece ser que este comentario había hecho mella en mí. Lo recordé mucho más tarde, a tenor de discusiones sobre este tema. ¿Qué puede haber, en efecto, más reflexivo que esta... reflexión?

Por una parte, esta reflexión moviliza una sociología de determinismos sociales: tus gustos son tu pasado sedimentado (familiar, escolar, social...), es lo que forma tu identidad. Una vez liberados de la tentación de afirmar que lo social es una dimensión oculta que lo determina todo, el hecho de que sean cuales sean las microafirmaciones de la gente acerca del gusto, existen identificaciones sociales inmediatas, forma parte del amplio «common knowledge» de los actores. Pero esta cuestión identitaria cambia completamente la si-

Es necesario ubicar el análisis del aficionado y del gusto bajo el sino de esta doble transformación: la de la «música» que se transforma en repertorio y la del participante que pasa a ser comprador-oyente-descargador. De esta manera, las vinculaciones y los modos de hacer del aficionado pueden articular y formar subjetividades —y no solamente responder a etiquetas sociales—, y tener una historia irreductible a la de las obras. Por ello es necesario concebir una sociología más pragmática, más próxima a lo que hacen y piensan los actores.

blar no de sus determinismos, sino de sus modos de hacer, menos de lo que ama —y menos todavía de los anuncios que él no ignora acerca de lo que sus elecciones tienen de determinadas— que de sus formas de escuchar, de beber, de jugar, y de su placer, de quién le ofrece las cosas, de las formas que adquieren sus prácticas, de las técnicas sorprendentes que desarrolla como aficionado para reunir las condiciones de su felicidad, sin garantía de que la vaya a lograr. Lejos de ser un agente manipulado por fuerzas que él ignora, el aficionado es un virtuoso de la experimentación estética, social, técnica, corporal y mental. No es el último en discutir los efectos de creencia y de tomar distancia: el aficionado también se pregunta si una proximidad excesiva a su objeto puede cegarlo. Persiguiendo un curioso desafío, la verdad sobre sus gustos, el aficionado dosifica según los momentos la participación y la retirada, la inmersión entusiasta y el recurso a mecanis-

tuación: se le puede asignar un nombre, en principio, pero ahí no queda todo, ya que se puede trabajar en ella (o no), considerándola como un apoyo o simplemente como una señal, ya sea reforzada o pasada de moda. En resumen, forma parte del gusto en sí, lo mismo que su disponibilidad para entrar en un debate con los más cercanos: si el rockero en cuestión hace esta reflexión a su compañero, es que él piensa también que los gustos se negocian en el intercambio con los demás. Esto ya es bastante, para los actores se supone que basta con «creer» en el objeto de su gusto y mostrarse ciegos ante sus determinaciones sociales. Los aficionados no luchan contra los determinismos. Entre todos los determinismos posibles, ellos eligen uno. En este ejemplo, la historia del gusto como definición de uno mismo, considerada por los demás como un tipo de repetición demasiado estereotipada; el reproche de un retorno perpetuo de su compañero al

rock de los años 70 es la constatación de que siguen volviendo constantemente a este tipo de rock, con la esperanza incierta de que puede que esto lo haga revivir... En resumen, tenemos la obligación de realizar una reparación bastante curiosa. Consiste en devolverle al aficionado sus competencias de sociólogo y al sociólogo, su derecho y su deber de ser también aficionado. Pero el esfuerzo merece la pena. El propio interlocutor que desconfiaba, se «posicionaba» al hablar de sus gustos, se convierte en alguien increíblemente ingenioso al describir lo que hace, refiriéndose menos a lo que le gusta y centrándose más en cómo le gusta, con quién, cómo lo hace, lo que le «motiva» más o menos según los momentos o en unas circunstancias dadas.

2.2. Philippe: la discoteca como harem imaginario

Uno de los primeros aficionados a los que pregunté al principio de la investigación, me proporcionó una caricatura de una buena entrevista para un alumno de postgrado. El origen de su familia, su hermana que tocaba el violón, su tío que lo llevaba de pequeño a los conciertos, la primera vez que fue a la ópera (una experiencia inolvidable), su trabajo actual (médico), sus gustos (a saber, la gran ópera y la música de cámara).

Por casualidad, como es un amigo de amigos comunes, tuve la ocasión no sólo de repetir la conversación, sino de mantener un tipo distinto de encuentro con él, dos años más tarde después de una comida con algunos amigos en su casa. Me llevó, después de la sobremesa, al salón de música que se ha fabricado, al cual tienen acceso prohibido su mujer, los niños y el perro. Allí, en situación, delante de los objetos y en los lugares de su pasión, se mostró como un hombre distinto a otro aficionado. Tampoco para demostrar a un sociólogo que un entrevistado no es más tonto que él ni que puede rechazar amablemente la serie de determinismos de su propio gusto. Ni para comenzar a recitar la lista monótona de sus clásicos favoritos, anticipándose a mis respuestas, según el ritual de los aficionados cuando están tomando contacto entre ellos. Sino para mostrar lo que hacía, sus gestos, sus manías, sus «cosas», su instalación. Y la manera de vivir sus momentos de placer, la elección de sus innumerables discos, las formas que tenía de conseguirlos, hasta sus pequeñas listas de críticas tachadas (jamás sacadas de las revistas) o su forma de caracterizar sus estados de ánimo y de traducir su cansancio en términos de repertorio posible.

Me mostró las dos paredes cubiertas de estanterías de su discoteca, repletas de discos, CD y casetes. En-

tonces, riéndose, me explicó su forma de clasificar los objetos: «como todo el mundo», comenzó por la combinación de criterios cronológicos y alfabéticos, lo que hace que las estanterías de los hogares parezcan una mini Fnac a domicilio. Él es médico, está desbordado de trabajo y compra mucho. Había dejado estantes vacíos a la derecha, en la parte baja del mueble para amontonar las últimas adquisiciones en espera de «clasificarlas». Pero también para escucharlas como prioritarias, como novedades. Y es así que tuvo la idea de transformar en criterio de ordenación esta «falta de clasificación». Desde ese momento, coloca en la parte inferior derecha las grabaciones que acaba de escuchar y deja poco a poco que aumente la pila de discos en el interior de su biblioteca, en función del nivel de predilección más o menos reciente del que sean merecedores. Comenzó en un principio por los estuches de ópera, su género favorito, y este sistema le gustó hasta tal punto que lo generalizó. Su discoteca se transforma poco a poco en una fotografía en la que sus gustos se apilan por estratos. El espacio físico de la biblioteca de discos se ha convertido en un rastro de la historia personal del aficionado. La utiliza como tal, sabiendo que tiene que ir a la derecha para escuchar las cosas nuevas o familiares que quiere repetir y que en la parte alta de la izquierda encontrará las cosas más raras u olvidadas después de mucho tiempo. Él mismo me hace notar que ha encontrado «una» forma de clasificar absolutamente personal: ¿quién, aparte de él (y a veces con trabajo...) puede saber de otra manera dónde está un disco concreto? Pero lo principal, es que el aficionado se ha impuesto al musicólogo. Su gusto es lo que determina la clasificación, no la historia de la música. Entre la conversación sobre un recuerdo divertido de lo que pasó, la satisfacción de equivocarse, de evaluar sus falsas impresiones acerca de la última vez que escuchó un disco, el placer de obligarse a salir de las propias rutinas gracias a su ingenio o cuando se debe agachar para coger el disco que está al lado, es fácil ver en su expresión de júbilo que no ha perdido el tiempo con su invento.

La escucha no es sólo el instante, es también la historia. Su reflexividad es también su capacidad de construirse a sí misma como el marco de su propia actividad. Ya no, esta vez, en el presente de un contacto con los sonidos que pasan, pero en la duración improbable de una lenta invención, la de un arte y una técnica de escuchar por escuchar. Producción de espacios y de duración propios, de escenas y de dispositivos «dedicados», constitución progresiva y evolutiva de un repertorio, entrenamiento de los cuerpos y de los espíritus, formación de un medio de profesionales, de

una oficio de crítica y de un círculo de aficionados, es la otra vertiente de su reflexividad: la música como delegación del poder de emocionarnos con un conjunto de obras, convertido en el objetivo de una escucha privilegiada.

Este aspecto histórico de la escucha musical es muy engorroso por su falsa evidencia. El hecho mismo de escuchar la música es una posición extraña, en la que cuesta percibir el carácter paradójico una vez que la ocupamos y se convierte en algo natural³. Colocar delante un objeto identificado, que «debe» ser escuchado —en consecuencia, para este objetivo hemos equipado la percepción con técnicas, palabras y con todas las prótesis necesarias— y que es capaz de responder a esta expectativa, es a la vez lo que es más fundamental, el gesto que hace la música tal como la percibimos y lo que es la parte menos visible de nuestras operaciones musicales. Por lo menos, cuando estamos alrededor de las músicas cultas: basta con alejarse de sus círculos estrechos y derivar hacia las músicas llamadas «actuales» o hacia las «étnicas» y «populares», para volver a encontrar la multiplicidad heterogénea de relaciones mezcladas, de eventos; en el sentido de los productores de espectáculos, de los que cuesta trabajo diferenciar entre el placer de un colectivo, las sensaciones de los cuerpos, los formatos de un momento organizado y los elementos musicales de una actuación⁴.

2.3. Benoît: ¿dónde me debo colocar para oír música?

«Yo me formé en la música mediante el canto coral. Es una banalidad para muchos de los jóvenes que pasan por ello, pero yo lo digo en un sentido muy técnico, si quieres, yo no sé si es mi secreto, pero es allí donde aprendí a escuchar música, siguiendo expresamente una voz del medio. Y ahora hago eso siempre, ¡yo escucho la música desde el medio! Me explico, yo nunca había estudiado solfeo, estaba perdido... tanto que simplemente seguía a los otros tenores, con un poco de retraso, al estar eclipsado por la voz principal, el soprano, yo no comprendía nada. Y después, un buen día, no sé, por divertirme o porque sonaba bien, seguí la voz de los contraltos, cantando con la mía, que es de tenor, y me quedé pasmado. Ahora lo escuchaba todo, como en un espacio con muchas dimensiones, la mitad fuera de mí, la mitad en mí, ¡como en estéreo!

Después perfeccioné la cosa, me aprendía esas voces intermedias y las buscaba después en los discos. Me suponía una alegría intensa. Ahora lo hago menos a menudo, pero recuerdo haberme quedado absolutamente maravillado con aquellos discos, con aquella

forma de pasar fragmentos como ese, que habíamos cantado «partiendo» de una voz, la mía o mejor la de otro, pero una voz del medio, o la del contrabajo a veces, pero no escucho tan bien a los contrabajos. Me acuerdo de los grandes coros de Haendel, de un motete de Bach, pero también de obras menos conocidas y de todas las polifonías del Renacimiento, claro. Sí, es todo esto lo que me hace amar la música. Y también itolerar la coral».

Antes de recurrir al disco, Benoît se ha servido del medio que tenía a su disposición, la gran coral de su escuela católica de provincia, para fabricarse un «vínculo» hacia la música⁵. Todo está ya dentro de ese «secreto suyo»: el hecho de servirse de los demás, la adaptación de su oído y el entrenamiento musical que ello le ha proporcionado, el regreso del objeto en sí, en efecto más predispuesto a dejarse domesticar y a mostrar sus riquezas a Benoît, en lugar de una escucha global, sin diferenciación, «eclipsada» por el soprano, como él dice muy correctamente. Y después está la alegría autogratificante de este descubrimiento, y el acceso al mundo «normal» de la música clásica, el de los conciertos, discos y la radio, que estaba hasta entonces fuera del alcance de Benoît, a pesar de que él mismo cantaba.

2.4. Ahmed y el tren de alta velocidad: la música en movimiento

«Me compré un reproductor de CD de bastante buena calidad y un estuche para 24 CD, y durante los tres años que estuve haciendo el trayecto París-Lyon y Lyon-París dos veces a la semana, cuando acepté de una vez por todas que no llegaría a trabajar en tren de alta velocidad después de las clases, comencé a escuchar música sistemáticamente. En un principio eran cosas que conocía, músicaailable, brasileña, árabe-andaluza, popurrís, y luego cada vez más y más cosas que desconocía. Le pedía a Annie cada vez más música clásica y ahora para mí este tipo de música está definitivamente vinculada al tren de alta velocidad. Seguía el paisaje asociándolo a la música. Es lo que pasa, el hecho de no oír nada a mi alrededor, más que ver pasar el paisaje escuchando desfilan la banda. Leía los ritmos en los valles, los cambios de luz... Digo esto de manera poética, pero es más simple que eso, de verdad. Yo soy arquitecto también, quizá por eso encontré finalmente la forma para «leer» la música en un espacio y comprenderla. Es eso, me fabriqué mi propia pantalla.

Ahora ya no voy a Lyon. Cuando vuelvo a viajar en tren no pienso en eso siempre, de todas formas ya no es lo mismo, hace falta el aspecto de la regularidad, creo... En cuanto a la música, esto ha provocado algo

extraño, y es que ahora conozco muchos tipos de músicas, sobre todo cuando retomo los discos de Annie, pero no sé lo que escucho porque no he guardado las carátulas y, de verdad, que no tengo ni idea de nada. Incluso la que a ella le parece evidente, barroca o antigua, música de cámara u ópera, no sé distinguirlas. Las conozco de memoria, pero no sé si es Mozart o algo moderno».

Una aproximación menos ortodoxa todavía abrió a Ahmed todo un espacio de músicas que hasta ese momento ignoraba por completo, y que en el plano verbal, por una suerte de fidelidad irónica con su pasado —es a la vez hijo de inmigrantes argelinos y un profesional reconocido, como indica en el pasaje de la entrevista—, continuará dejándolas deliberadamente en un anonimato original, lo que contrasta con la precisión de sus recuerdos de viajero. Se trata de una forma de familiarizarse con un patrimonio manteniéndolo a la vez a distancia —en suma, rechaza la bautismo, el ritual de iniciación y adscripción—, hay probablemente una parte de desafío, difícil de medir con precisión, en especial con respecto al sociólogo, vinculada a su doble identidad social, a la que él puede suponer (la reflexividad de nuevo...) que su interlocutor está especialmente atento.

Ahmed se ha inventado una especie de linterna mágica musical. La expresión tan personal con la que nos revela su experiencia, la dependencia asumida de los gustos de su compañera, en quien delega por completo la tarea de proporcionarle música, y el aspecto inusual de una vinculación con la música clásica obtenido a través de este medio, todo esto no hace más que destacar mejor el modo de funcionamiento como pantalla «interna», como él bien dice, que se ve favorecido por la escucha con el reproductor de CD, bajo formatos sin duda variados.

2.5. Dora: el diván de la escucha

«A menudo escucho música estirada, me hace mucho bien, ahora tengo una buena cadena, lo que no había tenido nunca y que siempre había menospreciado. Cosas como «la música no es en HiFi», etc., en realidad es una tontería, el sonido en sí mismo aporta muchísimo, pero no justamente a la relación intelectual con la música, la parte de obra, al contrario, aporta a la parte física, corporal, es súper-físico, el sonido, hace

vibrar, se entra en la resonancia, se escucha la música de otra manera al dejarse llevar por el sonido. Desconecto de todo en general, lo hago cuando mi marido no está, por ejemplo, cuando vuelvo tarde y estoy agotada. Tengo un cacharro con muchos CD, voy a mis montones de CD y elijo uno por impulso, quito uno, pongo otro (ahora compro más que antes, un poco al azar, bueno, no al azar, pero sí compro muchas cosas distintas, me gusta un poco de todo) y cuando he puesto los seis discos, me tumbo con el mando a distancia y escucho, salto de pista cuando quiero cambiar o busco un ambiente que me gusta, es la felicidad absoluta... A veces, con la relajación, me quedo profundamente dormida, pero por lo general no, escucho intensamente, mucho mejor que en un concierto, es esto lo que logra un buen sonido si lo comparamos con un aparato normal que sólo te ofrece la música, la parte que pasa, desde un punto de vista musical, la

El gusto no es ni la consecuencia —automática ni inducida— de los objetos que provocan el gusto por sí mismos, ni una pura disposición social proyectada sobre los objetos o el simple pretexto de un juego ritual y colectivo. Es un dispositivo reflexivo e instrumentado para poner a prueba nuestras sensaciones. No es un proceso mecánico, siempre es «intencionado».

obra... no sé bien cómo explicarlo, es un sonido monótono, pasa delante de ti... mientras que en mi diván, todo se desarrolla en ti, tú estás dentro. Es increíble cómo te envuelve.

A mí esto me emociona. Yo soy muy sensible, emotiva, nerviosa. Esto es casi una droga o, mejor dicho, una terapia... no sé. También me gusta mucho ir a conciertos, pero no tiene nada que ver una cosa con la otra. Es por ver a los músicos, los cantantes sobre todo. Me identifico con ellos, los veo hacer música. También está bien, pero no es por la escucha: es el concierto, estamos con ellos. Mientras que mi forma de escuchar es al contrario, es estar totalmente sola con la música».

Aquí está, expresado de forma notablemente analítica (para una aficionada que, por otro lado, enarbola constantemente la bandera del anti-intelectualismo en la música, en especial delante de un sociólogo, para insistir, con una sonrisa en la cara, en la intimidad y la

sensualidad de su relación con la música), un modo auténtico de utilizar la escucha en HiFi, algo totalmente distinto de una escucha en directo. Es tanto más interesante cuanto que, sin preguntarse por su relación, a Dora «también» le gustan los conciertos y que no hay en su descripción ningún alegato más general en defensa de la música «en lata» con respecto a la música «en vivo»: no, justo el relato de una forma de «desmultiplicar» las disposiciones del cuerpo y del espíritu, las más favorables a los efectos, en principio sensoriales, pero también psicológicos e imaginarios y, por qué no, musicales, de obras que están «a la mano», lo que es en efecto un elemento clave de la «discomorfosis» de la música. Selección aleatoria o programada, escucha aleatoria o con una intencionalidad, modulación del volumen, repetición según se desee, vueltas atrás, clasificaciones y reagrupaciones, inserción en las actividades más inesperadas⁶: estrechamente vinculada al equipo discográfico y a sus desarrollos numéricos, existe una auténtica «función-escucha», que se manifiesta bajo múltiples modalidades. De la disponibilidad de un repertorio a la importancia de la postura física y de la «cadena» que va desde el cuerpo al sonido que la invade, Dora considera con toda seriedad la escucha como un estado que se debe instalar en su lugar y en su tiempo y, después, hay que «dejarse llevar». Todos los factores de esta inversión en la relación entre el disco como grabación y el disco como «productor» de música se ponen en escena y se aprovechan meticulosamente.

¿Cómo sentir mejor que el disco, al ofrecer algo para «escuchar», ha creado una música nueva? Hasta ese momento, como ella dice espontáneamente acerca del concierto, la música era algo por «hacer» (incluidos los espectadores), y habitualmente se hacía junto con otras personas. Esta primera oposición entre un la música como objeto y la música como relación se ve incrementada de forma muy intensa por otro contraste (en la estela de la revolución discográfica y numérica) entre la soledad buscada de sus sesiones de escucha y el carácter social de la actuación pública.

3. Conclusión: el objeto de la música...

Salir de una concepción objetivista del gusto, como si no fuera más que la consecuencia de las propiedades físicas de los objetos que motivan el gusto, no implica sustituirla por un análisis social, ritual e interaccionista en el que la creencia en el objeto reemplace el papel de causa primera que antes tenía el objeto en sí. Los análisis anteriores pretenden demostrar lo contrario: la presencia problemática 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. Por el hecho de estar «construido socialmente», el objeto no deja de existir: es al contrario, por ello está más presente. No se puede continuar alternando indefinidamente entre las interpretaciones lineales-naturales (el gusto surge de las cosas en sí mismas) y las interpretaciones circulares-culturales (los objetos son lo que nosotros hacemos de ellos). Es necesario desechar este «juego de suma cero» entre los objetos y lo social para mostrar cómo el gusto viene a las cosas gracias a sus aficionados. En esto nos adherimos plenamente a los supuestos de la pragmática. Es ella la que nos saca de un mundo dual –de un lado las cosas autónomas, pero inertes, y de otro, los signos sociales puros– para introducirnos en un mundo de mediaciones y de efectos en el que se producen de forma conjunta el uno por el otro, el cuerpo que experimenta el gusto y el gusto del objeto, el colectivo que ama y el repertorio de objetos amados⁷. Las vinculaciones son todo esto, el cuerpo y los colectivos, las cosas y los dispositivos, todos ellos son mediadores. Son a la vez determinantes y determinados: determinan las imposiciones y renuevan el curso de las cosas.

Esta «co-producción», la «co-formación» de un objeto y la de aquellos que la hacen posible, reivindican una sociología del gusto más equilibrada, en la que los aficionados tienen tanto que aprender de la sociología como a la inversa⁸. El objetivo mismo de nuestra investigación –los aficionados y, más en concreto, los «grandes aficionados»– contenía una parte de polémica con respecto a la sociología de la cultura. Sus estrategias de investigación han conducido a un auténtico rechazo, el del gusto como experiencia individual y colectiva, actividad deliberada que requiere una gran implicación y que multiplica la invención de dispositivos y de técnicas corporales y sociales. El desarrollo altamente productivo de una vinculación por un objeto, elaborada y compartida, se interpretaba paradójicamente como su exacto contrario, como un juego gratuito y determinado por etiquetas sociales en el que las cualidades y cualificaciones del objeto de apreciación no intervenían más que de manera secundaria o ilusoria, mientras que no se concedía ningún interés a los marcos en los que se ejerce el gusto o esta pasión, a los dispositivos, a los tiempos ni a los lugares que inventan los aficionados para desarrollar la apreciación colectiva e instrumentada de su objeto común.

Para concluir, en el gusto, no como variables independientes que se acumulan para garantizar un resultado, sino como mediaciones inciertas que se apoyan las unas sobre las otras para hacer surgir los estados, hacer responder a los objetos, transformar los seres, hacer «coherentes» los momentos que importan. Podemos so-

ñar: ¿y si la sociología dejara de pelearse indefinidamente con el imperio imaginario que los objetos tienen supuestamente sobre nosotros? ¿Y si, al contrario, escuchando a los aficionados, la sociología reconociera por fin este imperio, mejor dicho, el arte de una relación más intensa y reflexiva que, a través del gusto, los humanos establecen poco a poco con los objetos, con los demás, con su cuerpo y con ellos mismos?

Notas

¹ El gran interés de las investigaciones del DEP acerca de los aficionados (Donnat, 1996) es romper con este modelo para interesarse por prácticas efectivas, como los historiadores hicieron, por ejemplo, con el coleccionismo (Pomian, 1987) o la lectura (Chartier, 1987; 1992).

² Sobre la noción de vinculación, consúltese Callon (1999), Gomart y Hennion (1999) y Latour (1996; 2000).

³ El historiador social Weber (1997) se planteaba directamente la pregunta, a propósito del concierto, preguntándose simplemente si se escuchaba la música en el siglo XVIII. Hay anacronismo al utilizar las mismas palabras (escucha, música, obra) para describir las situaciones tan históricamente opuestas como la música de corte, el concierto moderno y el disco. Como indica Szendy (2001), el oído tiene una historia.

⁴ En este punto nos podemos preguntar, llevando quizá el razonamiento al límite, si hoy día la tecnología y los todopoderosos equipos de sonido no son medios que «impiden» la escucha, o al menos esta escucha intencionada, para hacer pasar la música al lado de las técnicas sociales de la emoción y de la fusión colectiva arrancándola de la atención selectiva inventada por los dispositivos clásicos.

⁵ (Bessy & Chateauraynaud, 1995). ¿Hay que indicar que el entrevistado no se involucra en una descripción de este tipo más que si considera que tiene un sentido para su interlocutor? Éste debe encontrar los medios adecuados para destacar a la vez su interés por la práctica en cuestión y un mínimo de conocimiento sobre el mundo de las corales.

⁶ Del aerobio a los recuerdos que se marcharon, véanse los distintos ejemplos proporcionados por DeNora (2000). Sobre la creación de esta cultura discográfica de la música (Maisonneuve, 2001).

⁷ La sociología del gusto debe aquí mucho a los trabajos dirigidos sobre las ciencias y las técnicas al CSI y a la Teoría del actor-red (ANT, «Actor-Network» Theory), por ejemplo Callon (1986), Latour (1991) y Law & Hassard (1999).

⁸ Así concluí un recorrido crítico por la sociología del arte y de la cultura (Hennion, 2007), invitándola a abandonar su sumisión a lo que yo he llamado «teoría de la creencia generalizada» (Bourdieu, 1979) que ha radicalizado una formulación crítica en sociología de la cultura, pero mediante la noción de «convención», es el mismo modelo de la creencia que predomina en la sociología del arte de

Becker (1988), aunque sea un poco más «liberal» y próxima a los actores.

Referencias

- BECKER, H.S. (1988). *Les mondes de l'art*. París: Flammarion.
- BESSY, C. & CHATEAURAYNAUD, F. (1995). *Experts et faussaires*. París: Métailié.
- BOURDIEU, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. París: Minuit.
- CALLON, M. (1986). Some Elements for a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St-Brieuc Bay, en LAW J. (Ed.). *Power, Action and Belief: a New Sociology of Knowledge?* Londres (UK): Routledge y Kegan Paul; 196-229.
- CHARTIER, R. (1987). *Lecture et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*. París: Seuil.
- CHARTIER, R. (1992). *L'ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XIVe et le XVIIe siècle*. Aix-en-Provence: Alinea.
- DENORA, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge (UK): Cambridge University Press.
- DONNAT, O. (1996). *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*. París: DEP/Ministère de la Culture-DAG.
- GOMART, É. & HENNION, A. (1999). A Sociology of Attachment: Music Lovers, Drug Addicts, en LAW J. & HASSARD, J. (Ed.). *Actor Network Theory and After*. Oxford/Malden MA: Blackwell; 220-247.
- HENNION, A. (2007). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. París: Métailié.
- HENNION, A. (2004). Pragmatics of taste, en JACOBS, M. Y HANRAHAN, N. (Ed.). *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Oxford UK/Malden MA: Blackwell; 131-144.
- HENNION, A.; MAISONNEUVE, S. & GOMART, É. (2000). *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. París: La Documentation Française.
- LATOUR, B. (1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. París: La Découverte.
- LATOUR, B. (1996). *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*. París: Les empêcheurs de tourner en rond.
- LATOUR, B. (2000). Factures/fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement, en MICOUD A. Y PERONI, M. (Ed.). *Ce qui nous relie*. La Tour d'Aigues: Éds de l'Aube; 189-208.
- LAW J. & HASSARD, J. (Ed.) (1999). *Actor Network Theory and After*. Oxford/Malden MA: Blackwell.
- MAISONNEUVE, S. (2001). De la «machine parlante» à l'auditeur: le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930, en *Terrain*, 37; 11-28.
- POMIAN, K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècles*. París: Gallimard.
- SZENDY, P. (2001). *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. París: Minuit.
- WEBER, W. (1997). Did People Listen in the 18th Century?, en *Early Music*, nov.; 678-691.