

El poder de la inercia*

HOWARD S. BECKER**

Introducción: Las artes del mundo

POR CLAUDIO E. BENZECRY* **

Howard Becker cuenta una historia que atribuye a David Mamet. Dice que en cada obra de teatro, cada personaje que está en una escena está ahí por alguna razón. Si no tuviera razón alguna para estar allí, estaría en algún lugar donde sí tuviera sentido su presencia. Y en cada escena, cada personaje está intentando hacer aquello para lo que entró en escena. Lo que resulta de esto no es lo que cada uno de los personajes quería sino el resultado de lo que sucede porque todos intentaron realizar sus intenciones y lo que sucedió cuando intentaron hacerlo.

Esta historia sintetiza algunas de las ideas cardinales de Becker: la centralidad de la cooperación en los procesos interactivos, los patrones de actividad que funcionan de manera tal que la inclusión de nuevos actores en escena cambia poco, el foco de cómo la acción en conjunto desvía y organiza los patrones de acción individual. La mirada de Becker nace de su estudio con Everett Hughes y la perspectiva del interaccionismo simbólico, aunque –a diferencia de otros autores usualmente incluidos dentro de la misma “escuela”,¹ como Herbert Blumer–, la cultura aparece como algo a lo que se apela para organizar –parcialmente, y de manera contextualizada y localizada– la experiencia más allá de la inmediatez de la interacción. Su trabajo sobre el arte construye algunas de sus preguntas iniciales siguiendo el estudio que él mismo había realizado sobre otros mundos profesionales (la medicina, por ejemplo).² Sin embargo la mirada sobre el hacer música y producir cultura en general está atravesada por la propia práctica de Becker como pianista profesional en su juventud (esto aparece tempranamente en *Outsiders*)³ y por su mar-

* Traducción: Claudio E. Benzecry. Traducido de: Becker, H. “The Power of Inertia” 1995. *Qualitative Sociology* 18 (3): 301-309.

** Department of Sociology, University of Washington.

*** Assistant Professor, Departamento de Sociología, University of Connecticut.

1 Becker, Howard S. 1999. “The Chicago School, So Called.” *Qualitative Sociology*, 22 (1): 3–12.

2 Geer, Blance, Everett C Hughes, Anselm Strauss y Howard S. Becker. 1976. *Boys in White: Student Culture in a Medical School*. New Brunswick: Transaction. La fecha de de publicación original es 1961.

3 Becker, Howard S. 1963. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press. Publicado en castellano como Becker, Howard. 1971. *Los Extraños*. Buenos Aires: s.n.

4 Becker, Howard S. 2007. *Telling about Society*. Chicago: University of Chicago Press. El artículo sobre Perec se publicó en 2001 bajo el nombre: "Georges Perec's Experiments in Social Description." *Ethnography* 2 (1): 63-76.

5 Becker, Howard S. 1998. *Tricks of the Trade*. Chicago: University of Chicago Press y 1986. *Writing for Social Scientists*. Chicago: University of Chicago Press.

6 Becker, Howard S. 1953. Becoming a Marijuana User. *American Journal of Sociology* 62.

7 Becker, Howard S. y Alain Pessin. 2006. «A Dialogue on the Ideas of World and Field.» *Sociological Forum* 21 (2): 275-86.

8 Becker, Howard S. 2005. "Inventer, chemin faisant: comment j'ai écrit Les mondes de l'art" en Daniel Mercure, ed., *L'analyse du social: Les modes d'explicitation*, Quebec: Les Presses de l'Université Laval. pp. 57-73.

cado interés en la obra de arte sea esta literaria (tiene publicados artículos sobre Georges Perec como sociólogo e Italo Calvino como urbanista),⁴ teatral y fílmica (de ahí su fascinación con el mundo de estafadores propuesto por David Mamet, casi salidos de las páginas de la Escuela de Chicago y de la obra de Erving Goffman) o fotográfica (en sus dos escritos metodológicos principales, verdaderas hojas de ruta para el oficio sociológico, discute a Walter Evans, Lee Friedlander, su propio trabajo y el de su esposa Dianne Hagaman).⁵

Es en *Los Mundos del Arte*, recientemente editado en la Argentina por la colección que Carlos Altamirano dirige en Quilmes, donde observamos la fusión de la perspectiva de primer orden, que respeta la singularidad del objeto cultural, con las preguntas sociológicas que atraviesan diversos mundos sociales: los procesos de socialización e iniciación, las ceremonias que producen membresía, los mecanismos que resguardan las fronteras entre disciplinas similares y la acumulación de recursos que esto permite. Celebrado por su visión democrática y secularizadora, el énfasis en la productividad de las convenciones continúa otra de sus líneas centrales de investigación: que el arte es una actividad, algo que se hace (esta concepción aparece temprano en su obra, en su trabajo sobre las diversas actividades en las que se involucran aquellos que consumen frecuentemente marihuana).⁶ Es este foco en lo cooperativo lo que lo ha construido en algo así como el anti-Bourdieu en los EE.UU. —y crecientemente en Francia—. Donde aquel ve sólo mediaciones ideológicas, dominación y capitales, Becker ve redes complejas de cooperación (aunque no siempre horizontales) y a la abstracción "campo cultural" contraponen los conceptos de primer orden que acompañan la idea de "mundo social".⁷ Esta sensibilidad por la construcción inmediata de lo social se puede leer en la estrategia de investigación en la que descansa *Los Mundos del Arte* que, como él reconoce, ha sido escrito "en el camino," rehaciendo la cartografía analítica en el diálogo con los materiales empíricos; inquiriendo por cuáles son las preguntas que la producción de los datos le permite responder.⁸

Los Mundos del Arte es la primera sistematización en un trabajo de largo aliento de la perspectiva que una vez consolidada y vulgarizada se conocería más tarde en los EE.UU. como "production of culture." Becker no solo anticipa y formaliza las intuiciones de esta corriente sino también algunas ideas que sobre la producción cultural el propio autor ya había realizado desde el interaccionismo simbólico en *Outsiders*. El concepto de *artworld* (mundo del arte) le permite a

Becker decir que el mundo de la producción cultural es un mundo donde los productos son fruto de la labor colectiva, que esa labor encierra cooperación y división del trabajo, que al igual que la ciencia en Kuhn, la producción cultural se apoya en convenciones conocidas y reconocidas tanto por productores como por distribuidores y consumidores, y por último que existen diversas redes concatenadas de producción, circulación, distribución y consumo de bienes culturales. Para Becker, la existencia de la cooperación y las convenciones hacen el producto cultural más efectivo y menos costoso.

Una de las críticas principales a los *Mundos del Arte* es que en su acercamiento a las ideas centrales de la sociología del conocimiento, llevan a una descripción de los mundos del arte que privilegia el comprender cómo funciona el arte en su ciclo normal y hace de la obra algo a explicar, más que el objeto *per se* del análisis. La profundización de la conversación con esta perspectiva lo llevó a un diálogo con los estudios sociales de la ciencia (de ahí conceptos como dispositivo, paquete y aparato que aparecen en este artículo). Este diálogo le permite explorar la dimensión del poder y las condiciones que permiten la innovación, algo que sus críticos señalan había dejado de lado en su obra central. La conversación implícita con autores como Bruno Latour continúa en el presente, donde Becker junto a su colega Robert Faulkner explora, como si fuera un laboratorio, cómo es que los músicos de jazz aprenden el repertorio estándar de jazz, no por la laboriosa introyección de un número equis de obras obvias, sino por el hacer concertado y procedimental en el que los músicos se informan, mientras tocan –en el hacer–, de la progresión armónica que la pieza presenta.⁹ Esta mirada procesual sobre el mundo se extiende desde el contexto organizacional a la regulación conjunta de la improvisación y llega en la actualidad hasta la obra de arte en sí misma, a la que discute como un permanente proceso, a la que solo la aparición de una instancia colectiva de decisión congela como culminada.¹⁰

El artículo que presentamos a continuación se encuentra dentro de las coordenadas descritas arriba y nos obsequia una prosa engañadoramente sencilla (es sencilla pero no simple, se necesita haber triturado y “masticado” mucha teoría para poder mantener las conversaciones que de manera implícita y elegante Becker mantiene con los popes de la “Gran Teoría”) y una elegancia y frescura que no envejecen y hacen que esta pieza de 1995 todavía tenga mucho que decir.

9 Faulkner, Robert y Howard S. Becker. 2009. *Do you know...? The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press.

10 Becker, Howard S, Robert Faulkner y Barbara Kirshenblatt-Gimblett. 2006. *Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations*. Chicago: University of Chicago Press.

El poder de la inercia

La estabilidad es un eterno problema para el estudio de las organizaciones sociales. Voy a comenzar la discusión de este problema con un ejemplo: el mundo de lo que comúnmente se llama “música clásica.” Uno de los elementos más llamativos de ese mundo es su estabilidad. Las cosas cambian, pero no mucho. Orquestas de un tamaño similar han tocado el mismo repertorio –con agregados de ocasión– por casi cien años, con instrumentos muy similares a aquellos usados hace un siglo. El personal cambia, pero los nuevos no son muy distintos de aquellos que ejecutaron las tareas en el pasado. Los Estados Unidos todavía importan directores de Europa, aunque no importan músicos de orquesta tanto como antes. El público tampoco ha cambiado demasiado, los ricos pagan la cuenta y algunos miembros de la clase media alta acuden regularmente. Más gente escucha este tipo de música en 1990 que en 1930, básicamente por la omnipresencia de la radio, la televisión y las grabaciones comerciales. Menos gente toca en su casa, quizá por las mismas razones. Podemos concluir, entonces, que el mundo de la música clásica y su modo de hacer son bastante estables.

La estabilidad es un problema teórico. Cualquier actividad –como vimos en el ejemplo de la música– puede llevarse a cabo de muchas formas distintas. A mí me gusta la posición de John Cage, para quien (cito de memoria): “La música es la evaluación moral del ruido.” Cualquier sonido o combinación de los mismos puede ser música –cualquier sonido hecho con un objeto cualquiera, con o sin la intención del autor. Es música si uno lo escucha de una manera que lo convierte en música, prestando mucha atención y con el humor que el Doctor Johnson bautizó como “dispuesto a ser complacido.” Nuestros modos convencionales de hacer y escuchar música –las orquestas, los conciertos, las grabaciones y todo el resto– representan la elección de unas pocas entre todas las formas de llevar a cabo estas actividades. El problema teórico es comprender la estrechez de nuestras elecciones de como hacer música cuando hay tantas posibilidades (la extensa literatura sobre la sociología de la música has sido reseñada críticamente por Hennion, 1993).

No quiero ensayar aquí peleas sociológicas de intramuros, pero quiero hacer una distinción, de una manera quizá demasiado simplificada (quizás no). Una variedad de pensamiento sociológico (generalmente llamado “funcionalismo”) toma la estabilidad de las organizaciones sociales como algo natural, como las cosas deberían ser. En esta

perspectiva las instituciones representan el Mejor Modo de hacer las cosas. Una vez que se encuentra esta mejor manera la gente adhiere fácilmente, ya que –después de todo– es la mejor manera, aquella que cubre ciertas necesidades, o asegura que ciertas funciones necesarias sean llevadas a cabo. Una vez que se encuentra este “equilibrio” funcional, las cosas siguen su rumbo natural. Si algo interfiere, el mundo intenta reestablecer la Mejor Manera. Para este tipo de teoría, la estabilidad del mundo de la música no representa problema alguno. Una vez que se identifican las funciones que cumple una organización, uno ha completado todo el análisis que se necesita.

Otra variedad de pensamiento sociológico, a mi parecer más realista y útil, piensa que todo es un cuento de hadas. En esta perspectiva, las organizaciones sociales están siempre a punto de desaparecer, y solo se mantienen el tiempo necesario para que un grupo de gente pueda llevar a cabo lo que sea que hayan decidido hacer juntos en ese momento. La gente se junta, o se encuentra y decide cómo llevar a cabo lo que se propone y luego intentan hacerlo; claro que esto sucede en circunstancias que nunca son exactamente las que imaginaron. Problemas y estorbos difíciles de anticipar aparecen por doquier. Desde este punto de vista, la estabilidad del mundo de la música presenta un importante problema teórico: ¿cómo puede ser que las cosas sigan sucediendo del modo que lo hicieron en el pasado?

La música siempre esta cambiando. Podemos ver esto en todas las innovaciones que ha incorporado en los últimos cien años: desde los métodos seriales de composición hasta el minimalismo, pasando por todo tipo de sistemas alternativos musicales alrededor del mundo (por ejemplo las músicas de Japón, la India y China), instrumentos eléctricos y luego electrónicos y una gran variedad de sistemas tonales y armónicos.

Un buen ejemplo de estos cambios es la música de Harry Partch. Partch fue un compositor un poco excéntrico, quien compuso en una escala de cuarenta y dos tonos. Dado que no existen instrumentos con tantos tonos, él mismo tuvo que inventar y construirlos. Como no tenía mucho dinero, usó materiales que encontró cirujeando. Una vez que hizo los instrumentos, tuvo que entrenar a toda una generación de instrumentistas “Partch.” No solo tuvo que enseñarles cómo tocar los instrumentos, sino que, dado que la notación de cuarenta y dos tonos no existía, tuvo también que inventar el sistema de notación y enseñárselo a los músicos. También tuvo que escribir la lite-

ratura musical (aunque, claro, al fin y al cabo, para eso fue que se tomó todo este esfuerzo).

Los músicos que tocaron la música de Partch la ensayaron a partir de una partitura anotada por el compositor. La tocaron generalmente “en concierto,” es decir en un auditorio en frente de una audiencia que acudió especialmente para ese propósito. Grabaron la música, y la vendieron en formato disco a través de canales más o menos convencionales. Así que la música de Partch fue un cambio, aunque ciertamente no un cambio por completo. Gran parte de la práctica convencional de cómo hacer música se mantuvo igual.

Consideremos ahora una posibilidad que difiere mucho más del modo en el que convencionalmente hacemos música. Baso esta posibilidad en una historia que una vez escuché acerca de un hombre que vivía cerca de un lugar donde crecía la caña de bambú. Cada vez que le agarraban ganas de tocar, tomaba una pieza de caña y construía una flauta. Le hacía agujeros a través de una procedimiento azaroso para determinar la localización de los mismos. De este modo, la flauta que hacía tenía una escala diferente con la cual trabajar. Se pasaba el día experimentando con la nueva flauta, estudiando las posibilidades melódicas y armónicas que la nueva escala le otorgaba, componiendo lo que sea que pareciera apropiado dado los recursos, su humor y el día, y luego –y he aquí la principal diferencia entre lo que se consigue con este experimento y lo que uno puedo lograr tocando un sintetizador electrónico– quemaba la flauta al final del día. La música cotidiana era la música de ese día, y cuando el día se acababa, también lo hacía la música.

Estas tres formas de hacer música –el concierto convencional, las prácticas innovadoras de Harry Partch y la azarosa flauta de caña de bambú– sugieren la existencia de una dimensión analítica a la que yo querría responsabilizar por la estabilidad del hacer música de manera convencional: la inercia. También podríamos llamarla, si quisiéramos darle una vuelta de tuerca más política, hegemonía.

Cuando hacemos música de modo convencional, nada desaparece al final del día. No inventamos una escala diaria. De hecho, casi nunca lo hacemos, a menos que seamos tan excéntricos e individualistas como Partch, o nos guste experimentar con las matemáticas tanto como a Easley Blackwood cuando este decidió explorar sistemáticamente las posibilidades presentadas por las escalas divididas electrónicamente en unidades menores a las octavas. Por el

contrario, usamos una de las escalas comúnmente en uso. Tampoco inventamos nuevas melodías cotidianamente, ni siquiera aquellos que improvisamos. La investigación de Paul Berliner (Berliner, 1994) muestra que incluso el más inventivo de los músicos de Jazz trabaja con una pequeña librería de frases cortas las cuales combinan y varían sin fin, comenzando en distintos intervalos de la escala y en distintos lugares del compás, para realizar un gran número de variaciones fácilmente distinguibles. Berliner incluso muestra que las frases no son típicamente inventadas por los músicos, sino que son partes de un vocabulario que se remonta a los comienzos del jazz. Las frases que encuentra en las improvisaciones del trompetista Booker Little pueden encontrarse también, con pequeñas variaciones, en los comienzos de la trompeta jazzera, en los solos grabados por Dizzy Gillespie, Louis Armstrong y Roy Eldrige (que Little seguramente conocía) y hasta en los solos de piano de Earl Hines.

Del mismo modo, tampoco quemamos nuestros instrumentos: son demasiado caros; estamos acostumbrados a ellos; sabemos como tocarlos y no tenemos que explorar las posibilidades que presentan. Sabemos que las posibilidades están en nuestros dedos, dentro de nuestros cuerpos. David Sudnow bien describe esto en su estudio sobre cómo aprende a tocar jazz al piano, mostrando este aprendizaje como una práctica que se va incorporando poco a poco a sus manos. (Sudnow, 1978). Entonces, en vez de quemar los instrumentos, los cuidamos, los arreglamos cuando lo necesitan y los aseguramos, así podemos reemplazarlos si les pasa algo.

Todas estas decisiones están conectadas. Usamos instrumentos porque tienen incorporada una selección de tonos que no son ni nuevos ni diferentes, una selección a la que estamos acostumbrados y con la que podemos trabajar. Usamos esas escalas porque están incorporadas en los instrumentos que tenemos y conocemos.

En breve, un modo de hacer música es lo que los sociólogos de la ciencia han llamado –de modo quizá no muy original pero sí comprensible– un “paquete.” Cada pieza del paquete presupone la existencia de todas las otras. Están todas conectadas de modo tal que, cuando elegimos una de ellas, se nos hace muy fácil decir que sí a todos los elementos que vienen juntos con esa opción, y enormemente difícil hacer cambio alguno. Es el paquete lo que ejerce la hegemonía, él que contiene la fuerza inercial, si puedo atribuirle agencia a tal creación conceptual.

Pensemos en Partch. Cuando pasó un año en un campus universitario como compositor en residencia, pasó meses enteros con sus estudiantes, construyendo instrumentos, enseñándoles a tocarlos, enseñándoles la notación, trabajando en piezas particulares, y todo esto para preparar (entre septiembre y mayo, digamos) un concierto de dos horas. En contraste, una orquesta no ocupa más de nueve horas, o más bien seis, en preparar una cantidad de música semejante. Podríamos decir que la diferencia entre las nueve horas y los nueve meses es la medida del poder inercial del paquete de música convencional.

El paquete no está constituido sólo por estas consideraciones musicales –escalas e instrumentos–. El mismo también contiene las situaciones sociales en las que se hace música, para las cuales están también entrenados los músicos y todos los otros involucrados. Los conciertos sinfónicos no son como son sólo porque los instrumentos están ahí y porque la música está escrita en una notación establecida. Son lo que son, también, porque los conciertos son un negocio. Aquellos que tocan esta música son pagados por hacerlo, quizá no tanto como quisieran pero lo suficiente como para que conseguir el dinero se convierta en un problema importante. Esto tiene como consecuencia que las orquestas tengan que contratar gente que supervise que la plata aparezca: especialistas en marketing, vendedores de entradas y especialistas en recaudar fondos.

Toda esa plata necesita quien la atienda. En consecuencia, las orquestas también necesitan contadores, abogados y especialistas contables. Los instrumentistas generalmente pertenecen a un sindicato, por lo que también hay que prestar atención a las relaciones laborales; la incapacidad para acordar un contrato entre músicos y administradores ha matado a más de una orquesta. La economía del negocio sinfónico es lo que hace necesario que los músicos tengan ciertas habilidades, por ejemplo, la capacidad de tocar un fragmento musical difícil de manera creíble o excelente con unas pocas horas de ensayo (ya que estos ensayos son pagados siguiendo el escalafón de tarifas establecido por el sindicato). Después de todo, aprender en el menor tiempo posible a tocar una pieza no es un elemento necesario para tocar música bien. Como muestra Samuel Gilmore (1987) en su estudio de organizaciones musicales alternativas, es un requerimiento impulsado por el negocio.

Una parte del paquete musical está asociada a una serie de organi-

zaciones educativas. Las escuelas profesionales producen a los músicos que pueden hacer todo lo requerido por las otras partes del paquete: estudiar rápido con la habilidad de un virtuoso que puede adaptarse a una variedad de directores. En aquellos lugares en que la preocupación por ahorrar por parte de los estados municipales y provinciales no lo han hecho imposible, la educación primaria y secundaria enseñan algunos rudimentos de música (véase la descripción de semejante programa en Hennion, 1988) y lleva a los niños a “conciertos infantiles” para darles una mínima exposición a la música, que pueda convertirlos en clientes potenciales, aunque más no sea para conciertos televisados y grabaciones.

Podemos agregar a este paquete algunos complementos como críticos, teóricos y académicos. Dejo sus relaciones con respecto a lo que he escrito como tarea para el hogar.

Todas las distintas partes del paquete podrían llevarse a cabo de otra manera. La música clásica podría financiarse de otra manera que recaudando fondos de gente rica y de la venta de entradas. Como muchos otros tipos de música, podría ser una actividad amateur. De igual manera que los chicos aprenden las suficientes habilidades para ser músicos de rock, podrían aprender a tocar instrumentos en la escuela, en vez de aprender a ser consumidores.

Este es entonces el paquete que crea la inercia que hace a las cosas continuar como son. Es importante ver que no requiere que nadie haga las cosas de manera convencional ni impide innovación o excentricidad. ¿Uno quiere música de cuarenta y dos tonos? Vaya y escríbala. Pero va a tener muchos problemas tratando de conseguir que alguien la toque, y –ya que estamos– que alguien la escuche, ya que no es el tipo de música que aprendieron en la escuela o escuchando discos. Quiere agarrar una caña de bambú e inventar un sistema musical de cero cada día. Yo lo convido. Pero, guárdese, no espere que nadie coopere con usted. ¿Quiere hacerlo con la computadora? Buenísimo, pero sepa entonces que va a pasar el tiempo que podría haber usado para componer en aprender más sobre computadoras que lo que alguna vez pensó iba a saber (como le pasó a Michael Joyce, quien quiso escribir ficción interactiva y pensó que la computadora sería la mejor manera de hacerlo, y estuvo tres años –junto a Jay Bolter– colaborando en desarrollar “Storyspace” el software que hizo esto posible –hasta poder escribir su primer cuento– Joyce, 1990).

Uno puede hacer lo que se le venga en gana, pero el costo es alto. Cuanto más quiera alejarse del paquete estándar, más se va a dar cuenta de que al estar todo conectado, el hacer música se convierte en algo difícil y complejo. Se va a dar cuenta de que va a tener que reclutar y entrenar gente que en otros casos hubiera estado lista desde el comienzo. Va a tener que aprender nuevas maneras de hacer las cosas, en vez de usar productos fáciles de conseguir, va a tener que construir maquinaria o adaptar la existente a sus propósitos. Todo eso se va a comer el tiempo y los recursos que hubiera usado para hacer arte, que es lo que usted quería.

Es poco sorprendente, entonces, que mucha gente decida hacer las cosas como siempre se han hecho. En cada paso, hay una forma fácil y otra difícil de hacer las cosas y aquellos que quieren hacer arte parecido al que tienen, seguramente van a elegir la manera fácil. No porque sean vagos, sino porque quieren progresar con el trabajo que se propusieron. Quizás esto no se parezca tanto al ejercicio del poder como imaginábamos, pero lo es y en su forma más insidiosa: la estructuración de las elecciones como para hacer aparecer una de ellas como “obvia.”

Por otra parte, queda en claro que este no es un poder tan extremo como para impedir que la gente innove. Siempre parece que hubiera suficiente gente alrededor como para que las cosas se muevan un poco, suficiente gente con ideas nuevas y la energía para probarlas. El problema con el cambio no es si existe gente así, sino si sus ideas serán incorporadas por el resto del paquete, si los mismos serán institucionalizados como para otorgar las mismas ventajas que el aparato existente. ¿Pueden los innovadores crear un aparato propio, que haga todas las cosas que el otro sistema hacer para los tipos de obra mas antiguos? De alguna manera, por lo menos por un tiempo, uno podía decir que el rock hizo esto, creando una red de lugares donde tocar e instituciones educativas por fuera de lo existente. El rock no ocupó los lugares de jazz, o reclutó a su audiencia; encontró lugares nuevos (el Auditorio Filmore de San Francisco, por ejemplo, reemplazó el Salon de baile para mayores de treinta, cuyos clientes estaban muy viejos para bailar) y creó un público nuevo.

Si queremos mostrar cuánto cuesta hacer un cambio enorme, podemos dirigirnos al estudio de Pierre-Michel Menger sobre la escena de compositores en Francia (Menger 1983). Cuando Pierre Boulez, el compositor, director y teórico, llegó a controlar el 80 por cierto de

todo el dinero que el gobierno alocara a la música clásica (el tipo de evento que puede suceder sólo en una sociedad tan centralizada), él declaró el cambio de énfasis de la composición a las “investigación en sonoridades”, preocupado menos por producir obras que puedan ser tocadas en conciertos que por investigar las nuevas posibilidades introducidas por la música digital. El resultado, de acuerdo a Menger, fue paradójico: la existencia de música apoyada por el gobierno, que era radicalmente de vanguardia, ni conservativa ni popular, sino extremadamente esotérica.

Esta historia sugiere un último aspecto del poder de la inercia, uno implícito en lo dicho hasta ahora: Boulez pudo hacer lo que hizo porque, dado que controlaba un aparato centralizado, también controlaba la definición de lo que constituía música. Este control de las definiciones existe en todos los mundos musicales profesionalizados. Comencé el artículo refiriéndome a las nociones caóticas y democráticas de John Cage, pero luego procedí mayormente, como lo harían los académicos más inteligentes, aceptando la noción de música como aquello que es convencionalmente aceptado como música, esto es la música profesionalizada que permite a algunos vivir de ella. Dentro de estas enormes restricciones, me concentré en la música de concierto convencional. Al hacer esto acepté tácitamente el ejercicio del poder más insidioso, que consiste en dejar a aquellos que hacen de esto su negocio definir que es lo que este negocio incluye, que versiones son consideradas serias e importantes y cuales no importan demasiado.

Voy a intentar reparar este error, observando el hacer música sin prejuicio alguno, como hiciera Ruth Finnegan en su estudio sobre la música como actividad en un nuevo pueblo inglés llamado Milton Keynes (Finnegan, 1989). Si observamos, como ella hizo, usando una definición inclusiva *a la* Cage, encontraremos que en esta ciudad de 200 mil habitantes todo el mundo hace música. Encontraremos bandas de rock, coros de iglesia y orquestas amateurs. También nos tocaremos con un gran número de organizaciones especializadas en música étnica: la Sociedad Irlandesa, el Club Bletchey Edelweiss (dedicado a la música alemana, suiza y austríaca), la organización juvenil hindú y comunidades un poco menos organizadas pero aún así con fuerte presencia musical como las asociaciones italianas, vietnamitas, chinas, sikh y de Bangladesh. Como es de esperar, las escuelas tienen también organizaciones y programas musicales. También hay música en las discotecas y los *pubs*.

No estoy haciendo un pedido antropológicamente sentimental para que recordemos y honremos a toda esta maravillosa gente, ni siquiera un ruego siguiendo la estética de Cage de disfrutar escuchando todos los sonidos fantásticos que podríamos escuchar si prestáramos atención. Lo que propongo tiene una dimensión analítica: que cuando hablemos de música y poder, debemos reconocer que todas estas formas de hacer música existen y que es el poder de las definiciones profesionales lo que nos impide tomarlas en serio.

¿Qué pasa cuando un estilo de música no es tomado en serio? En el nivel más material, significa que todas las formas estándar de pago (no solo los salarios, sino también la provisión de instrumentos, los lugares para tocar, etc.) estarán vedadas: no habrá becas del Fondo Nacional de las Artes, becas ni encargos de grupos u otros músicos.

Para decirlo de modo más general: todo el aparato que describí antes, todo los elementos disponibles, que facilitan el hacer música, son solo para aquellos que hacen aquello que las personas a cargo de los elementos reconocen y definen como “música.” Esto no incluye la panoplia musical completa que Cage nos hubiera hecho reconocer y que Finnegan encontró en Milton Keynes.

En el trabajo de Hermano Vianna sobre el mundo funk de Río de Janeiro encontramos un gran ejemplo de lo que significa no ser parte del mundo definido por profesionales (Vianna 1988). Basándose en un gran trabajo de observación intensiva, Vianna estima que en un área metropolitana con cinco millones de habitantes hay entre mil y dos mil clubes, y que cada uno de ellos convoca hasta mil personas por noche, dos o tres veces por semana, para escuchar y bailar funk importado de los Estados Unidos. Uno de los descubrimientos más llamativos de su investigación es que “nadie” en Río, es decir ningún intelectual o periodista o hacedor de opinión, sabía que esto estaba pasando. Era algo que gente pobre, mayoritariamente negra, hacía en sus propios barrios, barrios a los que los expertos en “cultura popular” nunca fueron. Desde cierto punto de vista, la escena funk de Río “no existía.”

Otro descubrimiento sorprendente es que este no era un caso de imperialismo cultural, en el que la cultura de la metrópolis era impuesta a una población indefensa de un país dependiente a través del marketing masivo. Las compañías que producían estos discos en los Estados Unidos eran empresas típicamente pequeñas, que luchaban por sobrevivir y no podían costear el precio del imperialismo

cultural. Los discos preferidos de los fanáticos cariocas de funk tampoco eran populares o siquiera conocidos. La única manera en que los disc-jockeys que organizaban las fiestas podían conseguirlos era volando a Nueva York, pasarse un día recorriendo negocios en pos de música potencialmente interesante y traer los frutos de su búsqueda de vuelta a Río la noche siguiente; algo bastante alejado del cuadro típico de la codiciosa multinacional que explota a los “nativos” de un país pobre.

Los amantes pobres del funk en Río hicieron su propio mundo, y de ese modo pudieron sobreponerse a la inercia impuesta por los paquetes existentes en el mundo de la música. Son, en cierto modo, un modelo de lo que es posible hacer, tanto como lo es Partch o el hombre de la flauta de bambú, todos ellos una muestra de lo que podríamos hacer si realmente lo quisiéramos y del precio a pagar. Todo esto muestra cómo las organizaciones se mantienen estables –aumentando el precio de la innovación– y cómo cambian –a través de la actividad de gente para la cual, cualquiera sea la causa, el precio no es prohibitivo.

Bibliografía

- Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982. 2008. *Los Mundos del Arte*. Buenos Aires: Editorial de Quilmes.
- Berliner, Paul F. *Thinking About Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Finnegan, Ruth. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. New York: Cambridge University Press, 1989.
- Gilmore, Samuel. “Coordination and Convention: The Organization of the Concert World,” *Symbolic Interaction* 10 (1987), pp. 209-28.
- Hennion, Antoine. *Comment la musique vient aux enfants: Une anthropologie de l’enseignement musical*. Paris: Anthropos, 1988.
- Hennion, Antoine. *La Passion musicale*. Paris: Édition Métailié, 1993. 2002. *La Pasión Musical*. Barcelona: Paidós.
- Hughes, Everett C. *The Sociological Eye*. New Brunswick, NJ: Transaction Books, 1984.
- Joyce, Michael. *afternoon, a story*. Hypertext edition ed., Cambridge, MA: Eastgate Systems, 1990.
- Menger, Pierre-Michel. *Le Paradoxe du musicien: le compositeur, le mûlomane et l’Etat dans la société contemporaine*. Paris: Flammarion, 1983.
- Sudnow, David. *Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- Vianna, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.