**II Congreso Latinoamericano de Teoría Social y Teoría Política**

“Horizontes y dilemas del pensamiento contemporáneo en el sur global”

Buenos Aires, 2 al 4 de Agosto de 2017

MESA 49 Cultura, subjetividades y educación. Enfoques poscríticos para pensar la escuela contemporánea.

Educación musical y subjetividad. Recorrido por cancioneros de la biblioteca de la ESEAM Juan Pedro Esnaola.

Martín Eugenio Perez (UBA/ UNQUI)

El siguiente ensayo forma parte, y es continuación, de una investigación plasmada en la Tesis de Grado “Lírica y Sociedad. Cancioneros Escolares, Industria Cultural y prácticas creativas” (UBA) y su actual desarrollo en la Universidad Nacional de Quilmes. En el mismo recorreremos dos instancias que, como desarrollaremos, son parte de la constitución de la subjetividad: la Escuela Moderna y la Industria Cultural. En este escrito haremos hincapié en prácticas en la educación musical las cuales han tenido y tienen un peso en la formación de las subjetividades modernas y posmodernas occidentales. Abordaremos brevemente cancioneros escolares del acervo de la biblioteca de la ESEAM Juan Pedro Esnaola, y videos clips en los últimos años desde la plataforma informática youtube. El objetivo de esta presentación es, en primera instancia, recorrer políticas culturales en la Argentina por parte del Estado en lo referente a la edición de cancioneros escolares. Por otro lado, abordaremos aquellas prácticas orientadas al consumo de canciones en distintos formatos de la Industria Cultural en la actualidad: las TICs y las maneras de relacionarse con la materia sonora son parte de una nueva subjetividad que impacta en las relaciones con aquellas formas sostenidas en las aulas.

Introducción

 El siguiente ensayo forma parte, y es continuación, de una investigación plasmada en la Tesis de Grado “Lírica y Sociedad. Cancioneros Escolares, Industria Cultural y prácticas creativas” (UBA) y su actual desarrollo en la Universidad Nacional de Quilmes. En el mismo recorreremos dos instancias que, como desarrollaremos, son parte de la constitución de la subjetividad: la Escuela Moderna y la Industria cultural. En este escrito haremos hincapié en prácticas en la educación musical las cuales han tenido y tienen un peso en la formación de esa subjetividad moderna y posmoderna occidental. Abordaremos brevemente cancioneros escolares del acervo de la biblioteca de la ESEAM Juan Pedro Esnaola, y videos clips en los últimos años desde la plataforma informática *youtube*.

El objetivo de esta presentación es, en primera instancia, recorrer ciertas políticas culturales en la Argentina por parte del Estado en lo referente a la edición de cancioneros escolares. La producción de estos últimos, en la primera mitad del siglo XX, tuvo un peso preponderante en el enfoque y desarrollo del quehacer musical del sujeto en edad escolar y por ende en la constitución de una relación con las músicas. Por otro lado, abordaremos aquellas prácticas orientadas al consumo de canciones en distintos formatos por parte de la Industria Cultural en la actualidad: las nuevas tecnologías y maneras de relacionarse con la materia sonora, consideramos, hacen a una nueva subjetividad en lo referente a consumidores de música impactando en las relaciones con aquellas formas sostenidas en las aulas.

 El recorrido propuesto invita a indagar sobre la necesidad de una diversificación efectiva de experiencias para una performance desligada de determinantes que no posean como horizonte la creación de nuevas canciones como expresión de una subjetivad partícipe del todo social. En efecto nuestra acción reflexiva no apunta a la identidad sino a una pluralidad que se desmarque de las guías escolares unilaterales o del hedonismo *mass* mediático híper disciplinar.

Sujeto y subjetividad

La concepción de sujeto que sostenemos a lo largo de este ensayo es aquella que mantiene que el ser humano se desarrolla como tal *en* la sociedad, *en* la cultura, siendo creadores constantes de coyunturas y no meros receptáculos de información inalterable. Sin embargo consideramos no hay una esencia propia del mismo que sea pre-social y que emerja – motivado o no por alguna circunstancia - desde un ser interior, inmutable, imperdurable. Los participantes - en tanto constructores de la sociedad que, a la vez, son afectados por esta última- se caracterizan como “sujetos sujetados”, según autores que recorreremos, y esta condición varía según el momento histórico. Dentro de estos condicionamientos está el uso de los medios de producción masivos culturales los cuales son, también, construidos y cambiantes.

 Los espacios, los lugares, tiempos históricos, la clase social en las que el ser humano se encuentra inserto al nacer o que recorrerá a lo largo de su vida generan costumbres, *habitus*, maneras de captar y habitar la realidad que lo rodea. Esas percepciones con respecto a sus semejantes, su cultura, su sociedad se mantendrán o serán reproducidas, como veremos más adelante, por instituciones a cargo de tal fin. Sin embargo este movimiento no es unidireccional ni perpetuo: las instituciones mencionadas y que abordaremos en este ensayo son parte de una creación social, cultural, en constante devenir. Instalar, orientar o condicionar las maneras de percibir una realidad es parte de una lucha por el sentido mismo de esa “realidad”: en efecto, parafraseando el enunciado nietzscheano, no hay una verdad última sino interpretaciones de circunstancias, de las cuales somos constructores. Proponemos analizar las instituciones modernas, que aún gozan de plena vigencia, en relación con nuevos modos de subjetivación teniendo en cuenta que “lo diferente se relaciona con lo diferente antes que ser reconducido hacia lo Mismo por un acto de representación” (Giorgi y Rodríguez, 2007: 19).

 Las instituciones o construcciones sociales que trataremos aparecen – en nuestro recorte- en dos momentos diferentes de un mismo fenómeno: el desarrollo del sistema capitalista. Las mismas son la Escuela Moderna y la Industria Cultural. La primera aparece en la historia y se mantiene como dispositivo de categorización, ordenamiento y disciplinamiento de prácticas. Estas perfilan un tipo de sujeto, y este parte desde el dispositivo escolar, siendo diseñado en la misma. La industria cultural – o, en plural, industrias culturales – emerge en un momento de desarrollo del sistema de producción capitalista. La obra de arte es cooptada por estas formas de reproducción de productos y el cuerpo como “superficie de inscripción de los sucesos”, entendido desde la lectura que realiza Michel Foucault de Friedrich Nietzsche, “está aprisionado en una serie de regímenes que los atraviesan; está roto por ritmos de trabajo, el reposo y las fiestas ; está intoxicado por venenos –alimentos o valores, hábitos alimentarios- y, por leyes morales, todo junto; se proporciona resistencias” (Foucault, 1992: 13 y 19).

 El desarrollo de la sociedad industrial y con ella el sistema de producción capitalista, y a la vez la forma de apropiación de la misma[[1]](#footnote-0), acarrea la modificación de tradiciones, manera de relacionarse entre sujetos así como la exigencia por formas de relacionarse. El obrero, en ese proceso de pasaje al capitalismo moderno, pasa a tener para ofrecer su fuerza de trabajo, de manera individual. Con esto, la responsabilidad se sitúa en el individuo, generando un efecto de “autonomía personal”: él tiene la posibilidad, la libertad, de ofrecer esa fuerza de trabajo en distintos sitios, según su conveniencia. Desde ya el definido manto de libertad que cubre esta supuesta libre elección es parte del velo que se interpone un el paisaje donde la propiedad de los medios de producción es parte de unos pocos sujetos (la burguesía) y donde las disposiciones que estos ofrezcan para el usufructo de la plusvalía achicarán esa posibilidad de elección.

 Con el desarrollo de la industria y el modo capitalista de producción las fábricas tomaron el lugar de los talleres. No solo fue un reemplazo de maneras de generar productos sino que a la par desmembró la vida comunal, propia de estilos de vida pre- industrial y creadores de una subjetividad acorde, para sustituirlo por otros menesteres, propios de la creciente ciudad, de los nacientes Estados Nación, acompañadas por promesas de realización, confort, mejoras en la calidad de vida. El “aumento de las propiedades individuales es decir de la pluralización de estilos de vida facilitada por la economía monetaria y el crecimiento de la autonomía personal hay una diferencia” que fue generada por “una desvinculación de la pertenencia a grupos” (Honneth, 2009: 365). Siguiendo a Simmel: hay una degradación en los contactos sociales previos a este tipo de intercambio, ya que no solo hay un aislamiento y disminución de las relaciones inter-humanas, sino que también son los intereses los que se vuelven a la esfera de lo personal (Honneth, 2009: 366), siendo este el resultado del proceso de “individuación” propio de la sociedad industrial- capitalista.

 En esta modificación o cambio en las redes en la cuales los miembros de una sociedad se relacionaban actuó la escuela moderna a mediados del siglo XIX.

 Entrado ya el siglo XX y luego de una de sus principales matanzas históricas (la Primer Guerra Mundial), en contexto mundial tuvo a las principales potencias reconstruyendo sus economías y sus ciudades. En este escenario notamos que “el aumento de ingresos unido al crecimiento económico de la época de la posguerra (…) brinda las posibilidades de un comportamiento de consumo de lujo moderado” sumado a un uso orientado culturalmente siendo unos de las características la “garantía de identidad” (Honneth, 2009:373). Con el paso del tiempo junto a los cambios en la producción capitalista (cambios en las tecnologías, globalización del capital financiero, flexibilización laboral entre otras) y para hacer más efectivo y dinámica las relaciones entre compradores y productos, las agencias publicitarias intensificaron sus estudios al punto de influir en las decisiones de compra, influyendo desde varios flancos los procesos de subjetivación. Así “los individuos son confrontados primero de manera tardía y después más masiva con la expectativa de tener que presentarse como sujetos biográficamente flexibles y dispuestos al cambio para poder tener éxito en términos laborales o sociales” (Honneth, 2009:378)

 Volviendo al proceso de subjetivación, Norbert Elias sostiene que la constitución de una subjetividad es parte de un proceso de sociabilización: en su estudio sobre la sociedad victoriana hizo hincapié en los manuales de comportamiento y cómo en base a ciertas guías de conductas, la condición animal en cada ser humano iba quedando relegada a un segundo plano oculto, mientras se hacía énfasis en las “buenas maneras” o la civilización. Sin embargo no concebía una forma previa a ese encuentro espacio temporal al cual era dirigido el individuo en su sociabilización: el proceso civilizatorio es aparte de la constitución de una manera de “desenvolverse en sociedad”.

 En nuestro caso, la escuela moderna guiará el canto de los sujetos en edad escolar[[2]](#footnote-1) según criterios de la institución. Esto es definido desde el repertorio, alojado en los Cancioneros Escolares, hasta los tipos de afinación: se dividen voces o se definen en qué tonalidad se canta[[3]](#footnote-2).

 De esta manera, el humano socializado se desenvuelve en instituciones, culturas, grupos que son forjados a la luz de procesos históricos, ya también geográficos. La sociabilización solo puede hacer y existir con *otro*: familia, maestros, hermanos, vecinos. En ese proceso el sujeto desarrolla un “yo”: descubre que hay una relación entre instancias diferentes pero entreveradas. Y en la constitución de un ego participan mandatos, leyes que se presentan como inmanentes al tejido social y a la historia siendo, sin embargo, partes de procesos.

 La *norma*, según George H. Mead, es aquella abstracción, esa ley que es introyectada y necesaria para desenvolverse en la sociedad donde uno se desarrolla. Estas normas son formas de hacer, de comportarse, también configuran sentidos, gustos, sentimientos. Esas pautas son ese *otro yo*, o ese *Otro*, al cual se busca satisfacer y mantener a gusto. Ese *Otro* puede estar ocupado por instituciones: la familia, la iglesia, la escuela. En nuestros tiempos posmodernos, la Industria Cultural ha ocupado ese lugar que sugiere repetidamente qué consumir, cómo vestir, qué gustar, cómo gustar. Desde la perspectiva de Elias o de Mead hay poca autonomía del ese “sujeto sujetado”: responde acomodándose a esas normas.

 Desde la teoría del psicoanálisis, siguiendo el clásico ensayo de Sigmund Freud “El malestar en la cultura”, son aquellas últimas – las normas- las que desvían pulsiones tanáticas o de muerte mediante el proceso de sublimación. En otras palabras: la cultura, la civilización – teniendo en cuenta el contexto en el que escribe Freud- transforma esa energía canalizándola mediante expresiones o prácticas aceptadas por la sociedad para que no se vuelca contra esta en su forma destructiva. Hay puntos de contacto con la teoría de Elias: la construcción de la subjetividad por parte de sociedad suspende, reprime o desvía una energía que primitivamente es violenta para con un núcleo vital. Sin embargo, Freud sostiene que este ejercicio es doloroso, angustiante para el ser humano al ponerle coto a su deseo. Se pone en juego la aceptación por parte de la sociedad en detrimento de la concreción de ese deseo agresivo.

 Desde nuevas perspectivas consideramos, como mantiene Nelly Schnaith, que “la negación del sufrimiento no conduce a su supresión. Por el contrario, da cabida a la eficacia clandestina de sus poderes destructivos no reconocidos que, a la larga, transmuta los beneficios del alivio inmediato en el penoso esfuerzo de mantenerlo a toda costa” (Schnaith, 1990: 62). Sin embargo traemos a reflexión lo sostenido por Freud: que el sujeto apela a cierto “calmantes” para estos dolores, habiendo de estos “de tres clases: poderosas distracciones, que nos hagan valuar en poco nuestra miseria; satisfacciones sustitutivas, que la reduzcan, y sustancias embriagadoras que nos vuelvan insensibles a ellas” (Freud, 1930: 75). Dentro de las satisfacciones sustitutivas encontramos a la música como arte que sublima esa angustia. La música se mantendrá, como mencionaba Schnaith, mediante su práctica y a través de los medios de comunicación o gracias a las facilidades económicas que brinda la misma industria: instrumentos musicales a bajo costo, acceso a discos de todo tipo y la posibilidad de escuchar música incansablemente mediante dispositivos diversos. Esta nueva relación con la materia sonora, con la música, abre un campo sensitivo diferente, modos de subjetividad otros, que se alejan de los Emperadores del siglo XXI quienes contrataban a pianistas para componer, o de la pequeña burguesía poseedora de un piano –signo de cierto status social- en el living del hogar. Los instrumentos eléctricos accesibles (aunque concebidos para ser ejecutados ante masas de público protagonistas de las nuevas industrias del ocio), las nuevas técnicas de almacenaje de músicas (soportes como el casettes, cds, dvds, formatos como el FLAC, MP3, etc) y los mercados entorno a ese negocio trastocaron la última mitad del siglo pasado y es un factor necesario para comprender las nuevas formas de relacionarse entre los habitantes urbanos.

 Los sujetos, mediante la música, generan grupos de pertenencia y arman una trama similar a la descripta anteriormente: se dispondrán estéticas, modos de escuchar música, tipos o géneros musicales enlazados a consumos en paralelo (ropas, accesorios, tecnologías, etc). Los lazos identitarios también colocaran al sujeto en la tácita obligación de responder a esas normas grupales para pertenecer.

Tomamos a los clásicos (Freud, Elias, Simmel) para entrelazar concepciones de los procesos de subjetivación con una tónica en las Industrias Culturales: aún desplegándose en el Capitalismo posmoderno, sigue el lucro privado -que debe potenciar el consumo, ser rápido, efectivo y sin fisuras con respecto a las ganancias- el conforma y guía la cultura mediática. Esta última se diversifica con la obligación adquirida de conformar mercados de cualquier tamaño, pero que otorgue la rentabilidad necesaria, siendo parte de la conformación, en este movimiento, de identidades ya imposibles de reconocer de manera sostenida, aunque necesarias de ser registradas por las mutaciones del marketing. Siendo en el presente trabajo grupos de jóvenes quienes participan de las prácticas musicales, seguimos a Roxana Reguillo Cruz cuando sostiene que hay una “biopolítica del consumo, entendida como la satisfacción disciplinaria de los cuerpos juveniles a través del acceso y frecuentación de ciertos bienes materiales y simbólicos” (Reguillo Cruz, Rossana, 200: 86).

Acercamiento a los Cancioneros Escolares

Para nuestro ensayo analizamos cancioneros escolares editados por el Estado Nacional argentino en la primera mitad del siglo XX, más precisamente en la década del ´40. En el mencionado período la Escuela se ve signada por una producción estatal de libros en general y, en particular, de los referidos al acto del canto. Recorreremos algunas cartillas que son parte del acervo bibliográfico de la Escuela Superior de Enseñanza Artística en Música Juan Pedro Esnaola.

El Consejo Nacional de Educación argentino en 1943 emite una “cartilla preparada por la Inspección de Música, para uso de los profesores del ramo”[[4]](#footnote-3). La misma no ofrecía diferentes orientaciones para la enseñanza musical: el horizonte era mucho menor ya que dicha edición fue acompañada por una serie de canciones a enseñar: “una lista completa de los cantos escolares aprobados por la Superioridad, distribuídos (DIXIT) por su dificultad, carácter de la letra, y extensión del registro empleado, en los siete grados de la enseñanza primaria acompañará el presente opúsculo”[[5]](#footnote-4).

Sostenemos en este ensayo que estas prácticas musicales forjan un tipo de subjetividad: generan una identidad para con un grupo o varios (un sentimiento de cercanía a la nacionalidad, una identidad para con la escuela en la que se aprendió estos sones, respeto a los símbolos que aparecen en los actos escolares, etc). Esta relación en la que escuela, un *Otro*, acerca canciones que deben ejecutarse contempla no solamente una lista de marchas, himnos, etc, sino también una manera de cantar. El manual mencionado sostiene que “`calle´, `llanto´, `llamado´ no serán pronunciados: `caye´, `yanto´ , `yamado´, vicio muy arraigado principalmente entre los porteños. Esta dicción imperfecta presta un sello de incultura a quien la cultiva. El profesor, con el Consejo y por sobre todas las cosas con el *Ejemplo*, suprimirá la raíz ese mal vicio”[[6]](#footnote-5). En efecto: es el *Otro* el que debe dar el *Ejemplo*. Las mayúsculas remarcan una tensión, una relación de fuerzas, consideramos, dispar al poseer el dispositivo escolar una técnica al servicio de forjar un *cuerpo cantante* específico.

Para que no queden dudas del rumbo que se debía tomar en las clases de música, la cartilla remarca que “los ejercicios y los juegos deberán ocupar en general un tiempo relativamente breve; no más de 7 minutos por clase; el resto se dedicará a la enseñanza de rondas y juegos. *En ningún caso el profesor enseñará el canto que no se le encuentre incluido en la lista oficial*”[[7]](#footnote-6). Esta perspectiva tan cerrada se fue modificando con el tiempo hasta llegar a una supuesta libertad otorgada por la Industria Cultural, como veremos más adelante. Sin embargo, los cantos oficiales, los himnos y marchas no sólo no se han modificado sino que siguen siendo obligatorias, sosteniendo esta obligatoriedad en los –pocos- cambios curriculares.

 Siguiendo las lecturas de Norbert Elias, así como hay prácticas que son sostenidas desde nuestra condición de individuos participantes de una cultura a la vez somos sujetos de esas normas incorporadas a nuestras prácticas más cotidianas. Pero ¿dónde queda la creatividad, lo nuevo, lo diferente? Como mencionaba la cita anterior, el “juego” no debía extenderse en absoluto: el espacio brindado era mínimo. Sostenemos, adelantando una potencial conclusión, que en el encuentro de verdades (con minúscula y en plural) emerge lo desconocido y es la única manera de generar cambios: en el inter-cambio desde condiciones igualitarias. Pero para tal fin la educación formal, aún hoy, debería de relacionarse de otras maneras con las subjetividades que participan del acto educativo. En efecto: quienes comparten un aula, cada uno de ellos, posee una subjetividad que traen consigo: gustos, culturas, clases diferentes.

 La permanencia de estas prácticas escolares no habla de una efectividad de este dispositivo. Los actos escolares, los himnos obligatorios que mantienen la forma musical propia de la marcha militar fueron parte de un entramado que consistía en la definición de una identidad nacional. Estas prácticas, siguiendo los estudios de Foucault, lejos de reprimir accionaron activamente al ser parte de un dispositivo que generó de categorías, por ejemplo “la infancia es un artefacto social e histórico, no simplemente una entidad biológica, (…) lo que se califica como una `infancia occidental tradicional´ en los últimos años del siglo XX existe sólo desde hace unos 150” (Steinberg y Kincheloe, 2000: 15), dispuso espacialmente los cuerpos, administró las voces de quienes cantaban, invisibilizó cantos o modeló según el parecer de una identidad pretendida. En el complejo entramado ingresa el trato con las culturas populares, los medios masivos de comunicación, etc. No es suficiente, por un lado, mencionar que estas prácticas se han sostenido en el tiempo al permanecer, por ejemplo, la normativa que hace obligatorio la enseñanza y la experiencia de ciertas marchas en ciertas fechas (el “Himno a Sarmiento” en el 11 de septiembre). Pero, por otro lado, es necesario contemplar esas tradiciones para comprender con qué dialogan hoy las subjetividades que poseen como interlocutor a la Industria Cultural.

Hay, pues, prácticas que se mantienen de manera tal que se interiorizan, se naturalizan al ser parte de una tradición, de una cultura. ¿Se mantuvo este tipo de enseñanza musical? Cito los procedimientos para 3º, 4º, 5º y 6º grados donde se desarrollan las características de una forma de enseñar:

“*1º El profesor anuncia a la clase el nombre y los autores de la letra y de la música (…).*

*2º Da breves datos biográficos sobre los autores (….).*

*3º Escribe la letra en el pizarrón y la hace copiar por sus alumnos, fiscalizando la forma en que lo hacen (…).*

*4º Explicación del contenido del verso; su significado, su fondo histórico, patriótico, descriptivo, evocativo, o simplemente poético.*

*5º Aclarar palabras o alusiones que pueden resultar confusas para los niños (…).*

*6º En forma individual y luego colectiva, el profesor hará leer a la clase toda la letra de la canción que va a enseñar (…).*

*7º Una vez aprendida y explicada la letra, el profesor ejecutará ante su clase toda la canción*”[[8]](#footnote-7).

 Hay un esquema que se mantiene

El dispositivo escolar en argentina, teniendo en cuenta el material editado durante la década del 40´, sostuve qué era la música (música académica o el folklore pasado por un tamiz higiénico), qué se cantaba (himnos, marchas, folklore “bien pronunciado”), cómo se cantaba (de acuerdo a códigos de desempeñarse en la clase de música) y por qué se cantaba (desde una fundamentación esencialista – identidad patriótica o moral- hasta una sanción en base a Leyes específicas).

Para finalizar, y si bien es parte de posteriores investigaciones, sostenemos que este tipo de vivencia musical difiere de, por ejemplo, las prácticas populares, donde no hay un desmembramiento de la música como en el ejemplo anteriormente detallado. Es decir: es propio de un tipo de sociedad que disecciona y busca efectividad, siendo el actual referente el control y estudio de micro de las partes por la industria del marketing. Estas formas de relacionarse con la materia sonora así como también con esos otros que intervienen en el acto musical, define una subjetividad y conforman una manera de escuchar, hacer y, como veremos, consumir música.

Industrias culturales y prácticas musicales

En este apartado nos acercamos a las actuales prácticas con la música. En la Escuela Moderna destacamos como se encaminaba de cierta forma las maneras de relacionarse con la música desde y en el dispositivo escolar. Junto con el desarrollo del capitalismo y sus técnicas de reproducción industrial, también se destacó y sobresalen las industrias del ocio, o Industria Cultural desde la perspectiva de la Escuela de Frankfurt, o Industrias Culturales, dada la diversificación de grandes conglomerados comprendidos en el negocio de, en nuestro caso, música. La subjetividad del ciudadano occidental fue puesta en el foco: sus consumos individuales o de grupos particularizados primaron en perspectivas interesadas en controlar ese consumo y esos gustos. Para analizar estas nuevas tendencias (aunque ya posean décadas desarrollándose), es necesario volver sobre “la esfera de lo contingente y contextual” lugar que, como sostiene Anthony Giddens, fue abandonado por el estructuralismo al separar “la lengua (…) de los múltiples usos a los que pueden aplicarse los actos de
habla particulares” (Giddens y Turner, 1998: 16-17) y transpolar los métodos de la lingüística a todas las ciencias sociales.

Eva Illouz hace un recorrido por la emergencia de nuevas emociones en el capitalismo tardío y sostiene que “el mandato del control de uno mismo es un motivo que ha acompañado el desarrollo de lo que se denomina convencionalmente `civilización occidental´ (…) el control racional, (…) emocional ha sido considerado central para la existencia social, el progreso espiritual, la virtud y el éxito social” (Illouz, 2010: 87). La posibilidad de elegir entre muchos productos culturales, genera el efecto de control sobre los gustos individuales, pero a la vez son parte de un conglomerado definido. Así “para todos hay algo previsto, a fin de que nadie pueda escapar; las diferencias son acuñadas y difundidas artificialmente” (Horkheimer y Adorno, 1971:149).

Así como Illouz sostiene, a diferencia de Elías, que hay “muchas formas de control emocional, por la simple razón de que el control emocional recurre primariamente a concepciones del yo moldeadas culturalmente” (Illouz, 2009:88) en este ensayo consideramos que hay diferentes maneras de relacionarse con la canción, y que estas generan subjetividades que varían según la época y el contexto. Sin embargo, la Industria Cultural, en su afán de contener cada voluntad de consumo, genera un sentido de pertenencia y, a la par, la necesidad de pertenecer: “quien no se adapta resulta víctima de una impotencia económica que se prolonga en la impotencia espiritual del aislado. Excluido de la industria, es fácil convencerlo de su insuficiencia” (Horkheimer y Adorno, 1971:161).

Los consumos musicales actuales, dadas las nuevas tecnologías de la comunicación, se realizan en abundancia desde la intimidad que ofrecen los procesadores y sus diferentes formatos, cada vez más íntimos o propicios para el uso individual: laptops, netbooks, tablets, smartphones, etc. Es la última parte de una revolución sostenida sobre cómo escuchar música: comenzó con la radio, el disco de pasta, el cassette (más adelante el CD y la nube, con posibilidades de almacenaje inconmensurable para otras épocas no tan lejanas). Luego pasó a la televisión encontrándose con la imagen: en la década de 1980 aparecen los videoclips y el canal MTV el cual emitía exclusivamente este tipo de producto audiovisual - musical. En contraste con las formas de vivenciar la música en la escuela, donde la masividad respondía a una construcción del dispositivo, este fenómeno coloca el consumo en el confort del hogar acondicionado con técnicas de escucha particulares. Cabe destacar que la escuela y la Industria Cultural, como dos formas de creación de subjetividades, conviven hasta el día de hoy, muchas veces confrontando a pesar de poseer similitudes: la primera posee un diseño curricular medianamente cerrado, que dispone de una serie de pautas para la relación con la música, la segunda se presenta como una variedad otorga una libertad en el consumidor que puede realizar su elección. Sin embargo “para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción” (Horkheimer y Adorno, 1971:151).

 Leonor Arfuch, en su estudio sobre el “espacio biográfico”, desarrolla los nuevos géneros y formatos que colocan en escena la cotidianeidad, la interioridad, la intimidad de cada ser singular. La Industria Cultural también recurre a la desacralización de las estrellas en esta etapa del consumo musical. Lentamente las estrellas de rock pasan *a mostrar su costado más humano*, relacionándose con aquellos que antes estaban en otro sector demarcado del intercambio comunicacional: el público.

Podemos ver este movimiento desde la escena estadounidense: los rockeros del glam rock de mediados de los ´80[[9]](#footnote-8) -en autos, mansiones, espectáculos circenses en inmensos estadios y actitudes sexistas- dieron paso a un rock con menos fuegos de artificios y maquillaje –también sexista- como Guns n´ Roses, para en los ´90 dar espacio a la movida denominada Grunge (Nirvana, Pearl Jam) que confrontaban con esas estéticas y actitudes por estar despojados de todo lo, ahora, considerado por fuera de lo estrictamente musical. En las últimas décadas, si bien se ha extendido las categorías a niveles imposibles de documentar, la escena *Indie[[10]](#footnote-9)* ha tomado un lugar considerable: instrumentos acústicos, convocatorias de público moderadas en conciertos en pubs y, lo que posee mayor peso, independencia de sellos discográficos multinacionales (aunque en ciertos casos sean absorbidos por estos últimos).

Ante la caída de los grandes relatos surgen aquellos que se acercan a las biografías cotidianas. Así como la emergencia de los talk-shows o los certámenes en búsquedas de talentos musicales, se buscó en un capitalismo tardío la exhibición de la esfera doméstica, el circuito musical se ve en la necesidad de otro tipo de acercamiento a la esfera pública. La Industria Cultural con su diversidad de oferta se instala en sitios o huecos que dejaron aquellas universalidades caídas. Sin embargo “la amplitud de la selección abierta a un individuo no es factor decisivo para determinar el grado de libertad humana, pero sí lo es *lo que* se puede escoger y lo que *es* escogido por el individuo” (Marcuse, 1993: 37). Como sosteníamos, y siguiendo a Marcuse, la industria del ocio diversifica de una manera tal que capta cada voluntad de consumo, generando subjetividades variadas como públicos fieles a su esfera de pertenencia particular. Hay nuevos y diversos objetos de deseo que naturalizan un tipo de relación con la música: podemos escuchar diferentes géneros, cantidades inéditas de discos de todos los tiempos, pero desde un *walkman* y, en el mayor de los momentos, a solas.

¿Cómo se refleja esa necesidad de volver a lo cotidiano, en este “fin de la historia”? ¿Cómo se hace para despejarse de las luces del estrellato o, al menos, bajar su intensidad? Tomando un ejemplo actual, un video clip de la banda Maroon 5 (“Sugar”, el cual tiene casi 1800000 visitas[[11]](#footnote-10) siendo el 13er video más visto en youtube) es un exponente del acercamiento a otro tipo de relatos dentro de la industria de la música. El video muestra a músicos de reconocimiento mundial, quienes llenan estadios y cuyo cantante, Adam Noah Levine, es parte de un programa de TV de gran audiencia (“The voice” donde se realizan certámenes como los mencionados anteriormente para elegir a un músico que compite por la grabación de un disco), tocando sorpresivamente en casamientos de “gente común”. El video está filmado como un documental que registra las performances de la banda y hace hincapié en las expresiones – de sorpresa y alegría- de los participantes de las bodas, además de los agasajados novios.

Aquí aparece la necesidad de acercamiento a aquello que fue alejado. La distinción entre “estrella de rock”[[12]](#footnote-11) y el público, el que consume el producto. El escenario ya no es necesario: está introyectado. En los videos no hay estructuras armadas para la separación entre músico- fan. La banda toca al ras del suelo, conectándose directamente con los sorprendidos escuchas. Sin embargo se manifiestan las odas a aquellos que son parte de otro círculo, de otro circuito, de un mundo admirado e, incluso, anhelado por los admiradores. En declaraciones a la prensa, el cantante de la banda remarcaba lo divertido que había sido la aventura de irrumpir sorpresivamente en estos festejos.

Lo particular de este caso es que luego de lanzado el video clip, se puso en duda si Maroon 5 efectivamente había tocado en muchas bodas en un solo día o si de hechos estas habían sido reales. Diferentes medios de prensa –de la farándula- terminaron por confirmar que varias de esas bodas habían sido montadas y quienes participaban eran actores profesionales[[13]](#footnote-12). Sin embargo, el efecto de realidad fue logrado de una manera tal que el video y la banda siguieron creciendo en visionados en la página mencionada.

Otros video-clips que se asemejan en esta intensión de acercamiento a la “gente común” son los de la banda Red Hot Chili Peppers “The Adventures of Rain Dance Maggie” donde tocan en una terraza[[14]](#footnote-13), emulando –quizás- el legendario último recital de The Beatles, o “Tell Me Baby” donde participan de una audición de jóvenes “comunes”[[15]](#footnote-14) que, sin saberlo, terminan siendo parte de una zapada con los integrantes de la famosa banda. En este último video clip se hace foco en la sorpresa de los jóvenes al darse cuenta de la presencia, súbita, de los integrantes de la banda norteamericana. La letra de esta última canción hace referencia a sueños[[16]](#footnote-15) haciendo referencia a la trama del video clip, reconociéndose, los músicos, como actores situados en una posición de fama y ciertamente inalcanzables.

Dentro de los 10 videos más vistos, con más de 2 mil millones de visitas, aparece quien hiciera campaña por el actual Presidente de los EEUU, Donald Trump: Taylor Swift y la canción “Shake It Off” del álbum “1984” de 2014[[17]](#footnote-16). Este video también muestra gente común pero con características marcadísimas: bailarinas de ballet clásico, hip hop, “twerking”, contemporáneo, etc. Todos estos bailarines despliegas sus facultades mientras Swift hace que intenta emular los gestos danzarines de estos grupos, mostrándose suelta y risueña, bordeando la burla. La lírica de la canción básicamente solo hace referencia al movimiento de caderas: la traducción del nombre es “Menéalo”, mientras que remarca un modo de vida alejado de cualquier constancia disciplinar, anteponiéndose a la rigidez del entrenamiento del ballet.

Conclusiones

En la ESEAM Juan Pedro Esnola, donde ejerzo como bibliotecario y cuyo acervo bibliográfico utilicé para indagar en Cancioneros Escolares, un profesor de percusión con reconocimiento nacional (como solista o como músico adicional contratado en la Orquesta Estable del Teatro Colón y la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires) e internacional (recorre festivales varias veces al año a la vez de dictar *workshops*) Pablo la Porta compartió una impresión al ser preguntado sobre las vivencias con las músicas o experiencias sonoras de los estudiantes[[18]](#footnote-17). Sostuvo que en más de un lustro el número de estudiantes que fue a presentaciones en vivo ofrecidas por él fue cero. Ningún alumno había presenciado sus actuaciones a pesar que de que algunas fueron gratis y otras ofrecían cómodas posibilidades de acceso. Sin embargo todos los jóvenes y adultos constantemente le ofrecen opiniones sobre las canciones y material experimental en formato audio visual que el docente “sube” y comparte a través de redes como Facebook o Youtube[[19]](#footnote-18).

Los cancioneros en el dispositivo escolar condicionaron -y aún continúan- las relaciones con la música. En ese recorrido por la institución las subjetividades se encuentran con lo que es un esquema para su conformación. Una manera de escuchar es orientada: los cuerpos que habitan las aulas también transitan ciertas músicas de cierta manera. Entendemos que la escuela moderna ocupó un lugar primordial en la educación junto con la familia y, en otros tiempos, la iglesia; y la sensibilidad sonora se nutre, se construye en cada una de estas instituciones siendo ninguna impermeable al fulgor de otras.

Hoy el lugar que ocupa un espacio preponderante en la oferta musical es la Industria Cultural. La emergencia de canales de video clips y la posibilidad de acceder vía internet a estos formatos audiovisuales poseen la mayor atención, poniendo en segundísimos planos los conciertos o experiencias musicales en vivo y los soportes tales como el CD y otros[[20]](#footnote-19). En su última etapa en la misma han surgido géneros auto referenciales, como las biografías, que se encuentran en un doble juego: ofrecer esa vida privada para un consumo masivo, siendo este contacto con muchos “ojos voyeurísticos” -que aprenden “a vivir a través de los relatos más que por la ‘propia’ experiencia” (Arfuch, 2002: 42)- lo que realiza su *ser*. Encontramos un paralelismo en talk shows y, en nuestro campo musical, en programas donde se buscan talentos para la música. Se han deteriorado las grandes estrellas: el *star system* que dominó las primeras etapas de la Industria Cultural y el boom del cine, y que tuvo su correlato en el mundo musical, hoy busca fragmentarse y captar públicos variados pero numerosos en su diversidad.

Apelando a las pequeñas experiencias de grandes músicos e ídolos para gran parte de su público, exacerbando un acercamiento a este último, la Industria Cultural busca redimir a aquel Ícaro -que se alejó tanto de la tierra-, pero a la par seguir el vuelo de este en pos de no suspender el rédito, fin último de toda empresa capitalista. La naturalización de retazos de historias, ya no gigantes ni universales sino privadas y cotidianas, como aseguradores de la Verdad genera un “efecto de verdad” que “proviene de lo íntimo” (Arfuch, 2002: 44) siendo el individuo en su esencia, y no en su relación con la sociedad, garante la realidad última.

Como sosteníamos, al romper con los grandes relatos o las viejas tablas, al no haber esencia o significado único y último a revelar en los mensajes mediáticos y en las canciones escolares, aquellos a ser tenido en cuenta es la relación entre las subjetividades siempre en conformación y la materia sonora. Cómo se desenvuelve el cuerpo cantante o que se presta a la experiencia musical, quiénes son parte de ese encuentro y qué condiciones de apertura se brindan para un intercambio.

Al momento de escuchar música de todos los tiempos, de diferentes géneros a través de nuestros ordenadores, estamos en contacto con un recorte que también responde a una orientación: el canal aquí mencionado, *Youtube*, ofrece, e insiste, con “sugerencias” que traza posibles caminos de elección. A la vez la calidad sonora de lo que se escucha dependerá de en qué dispositivo y en que formato se esté escuchando. Años relacionando el oído a sonidos comprimidos para poder ser almacenados con mayor holgura también generan una sensibilidad que desconocerá otras posibilidades y las rechazará. Pensaba que esta podía ser una de las causas del poco interés por los estudiantes de música a ser parte de un concierto en vivo: la cantidad de matice, intensiones, incluso silencios presentes allí no son parte del formato que abunda en la net o de las posibilidades técnicas que ofrece las TICs (por ejemplo: ir de una canción a otra sin esperar que termine).

Considero acontece la necesidad de darle importancia, peso, relevancia a una existencia -solo mediática o cibernética (con “dobles vidas” en la net como recoge Paula Sibilia)- ya que, a la par, es objetivada como mercancía, como algo que debe regenerarse *pronto*, creativa y novedosamente pues *pronto* será desechada en un uso y consumo voraz. Si estas experiencias cotidianas actúan como una verificación, borrando las marcas de la construcción, las condiciones de producción de ese mensaje es porque el capitalismo tardío, posmoderno, necesita que esas voces sigan vociferando, sigan consumiendo, sigan siendo parte mientras su subjetividad se torna aún más frágil (Sibilia: 310-312), aún más dócil para abrazar horizontes de expectativas hechas a medida por las técnicas del marketing.

Bibliografía

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1971) *Dialéctica de la ilustración*. Argentina: Sur.

Ampudia de Haro, Fernando (2006) “Administrar el yo: literatura de autoayuda y gestión del comportamiento y los afectos*. Revista Española de Sociología* Nº 113.

Arfuch, Leonor (2002) *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Elias, Norbert ([1977 T. I, 1979 T. II] 1987). *El proceso de la civilización*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel (1992). “Nietzsche, la genealogía, la historia” en *Microfísica del poder*. Buenos Aires: Ed. La piqueta.

Freud, Sigmund. *Obras completas. El porvenir de una ilusión. El* malestar en la cultura *y otras obras. (1927-1931). XXI*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Giddens, Anthony y Turner, Jonathan (1998). *La teoría social, hoy*. España: Alianza.

Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.

Honneth, Axel (2009). *Crítica del agravio moral*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Illouz, Eva (2010) *La salvación del alma moderna*. Buenos Aires: Katz.

Marcuse, Herbert (1993). *El hombre unidimensional*; Argentina: Planeta- Agostini.

Reguillo Cruz, Rossana (2000). *Emergencia de Culturas Juveniles: Estrategia del desencanto*; Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Steinberg, Shirley y Kincheloe, Joe (2000). “Basta de secretos. Cultura infantil, saturación de información e infancia postmoderna” en *Cultura infantil y multinacionales. La construcción de la identidad en la infancia*. España: Morata.

Cancioneros Escolares

*Enseñanza de la Música y del Canto en las Escuelas Dependientes del Consejo Nacional de Educación* (1943). Buenos Aires: Consejo Nacional de Educación.

Ministerio de Educación. Consejo Nacional de Educación; *Cancionero Escolar Argentino* (*para la enseñanza primaria)* (1949); Primera Edición; 1949.

Ministerio de Educación. Consejo Nacional de Educación; *Rondas y juegos Infantiles* (*para la enseñanza primaria)* (1949); Primera Edición; 1949.

Decreto 10.302/44

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/55000-59999/59311/texact.htm>

1. Tenemos en consideración los procesos por los cuales mediante los desarrollos técnicos y las ciertas imposiciones culturales son parte del perfeccionamiento por rentabilidad o plusvalía. [↑](#footnote-ref-0)
2. Dentro del dispositivo escolar surgen categorías propias del mismo que tienden a categorizar, armar tipos, patrones: en otras palabras, generan un saber propio de esta institución. Así como el calendario escolar recorta el año según un ciclo lectivo, el sujeto social es fragmentado por el saber pedagógico: el “sujeto en edad escolar” define un tiempo vital para la adquisición de un tipo de saber, impartido por la Escuela. [↑](#footnote-ref-1)
3. “Art. 7° – Adóptase, como forma auténtica de la música del Himno Nacional, la versión editada por Juan P. Esnaola, en 1860, con el título: `Himno Nacional Argentino. Música del maestro Blas Parera´. Se observarán las siguientes indicaciones: 1°) *en cuanto a la tonalidad, adoptar la de Sí bemol* que determina para la parte del canto el registro adecuado a la generalidad de las voces” Ver “Decreto 10.302/44. Que el Escudo, la Bandera, el Himno y su letra son los símbolos de la soberanía de la Nación”. El destacado me pertenece. [↑](#footnote-ref-2)
4. Enseñanza de la Música y del Canto en las Escuelas Dependientes del Consejo Nacional de Educación; Consejo Nacional de Educación; Buenos Aires; 1943. Ver ANEXO. [↑](#footnote-ref-3)
5. Enseñanza de la Música… (1943); ob. cit.; pág. 3. Ver ANEXO. [↑](#footnote-ref-4)
6. *Enseñanza de la Música…* (1943); *ob. cit.*; pág. 7. Cursivas en el original. [↑](#footnote-ref-5)
7. *Enseñanza de la Música…* (1943); *ob. cit.*; pág. 12. Las cursivas me pertenecen. [↑](#footnote-ref-6)
8. Enseñanza de la Música… (1943); *ob. cit.*; pág. 37. [↑](#footnote-ref-7)
9. Por ejemplo David Lee Roth <https://www.youtube.com/watch?v=BUsWiIN-LfE> o Mötley Crüe en “Wild Side” <https://www.youtube.com/watch?v=6nm1BJPe-pg> [↑](#footnote-ref-8)
10. Ver <http://www.actitudfem.com/guia/musica/lo-nuevo/que-es-la-musica-indie> [↑](#footnote-ref-9)
11. <http://idcgblog.blogspot.com.ar/2016/06/los-10-videos-mas-vistos-en-youtube.html> (fecha de consulta: 16 de febrero de 2017) [↑](#footnote-ref-10)
12. Estamos tomando en este apartado videos de este género. Puede transponerse una lógica muy similar a otros estilos musicales que tomaron de este en particular una distribución acorde a la masividad como por ejemplo el folcklore proyección en Argentina. [↑](#footnote-ref-11)
13. ET; “Did Maroon 5 Really Crash Those Weddings, Or Was It Set Up?” <http://www.etonline.com/music/156305_did_maroon_5_really_crash_those_weddings_or_was_it_set_up/>

Cosmopolitan; Did Maroon 5 Fake Some of the Weddings in Their New Music Video?! <http://www.cosmopolitan.com/entertainment/celebs/news/a35402/maroon-5-sugar-video-fake-weddings/> [↑](#footnote-ref-12)
14. El video posee 92 millones de visitas <https://www.youtube.com/watch?v=RtBbinpK5XI> (fecha de consulta: 16 de febrero de 2017) [↑](#footnote-ref-13)
15. Este video posee 38 millones de visitas <https://www.youtube.com/watch?v=oDNcL1VP3rY> (fecha de consulta: 16 de febrero de 2017) [↑](#footnote-ref-14)
16. “Ellos llegan de cada estado para encontrar que algunos sueños fueron hechos para ser rechazados” (traducción propia)

Algunos sueños fueron hechos para ser rechazados [↑](#footnote-ref-15)
17. <https://www.youtube.com/watch?v=nfWlot6h_JM> (fecha de consulta: 20 junio de 2017) [↑](#footnote-ref-16)
18. El docente en cuestión dicta Percusión en los 5 niveles del Plan Interprete teniendo alumnos entre los 12 y los 17 por la tarde y, en el turno vespertino, una población de estudiantes mayores de edad. [↑](#footnote-ref-17)
19. El canal de Youtube de Pablo La Porta <https://www.youtube.com/channel/UCluMYJP2phGALoN33bgeNKw> [↑](#footnote-ref-18)
20. A pesar de un nuevo reingreso del vinilo al mercado de la música, el nivel de compras de estos no posee comparación con el consumo de música a través de canales on- line. [↑](#footnote-ref-19)